Sammler in Hamburg.
Der Kaufmann und Kunstfreund
Konsul Eduard Friedrich Weber
(1830-1907)

DISSERTATION

zur Erlangung der Würde des Doktors der
Philosophie
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Carla Schmincke

aus ..... Dülken

Hamburg 2004

1. Gutachter: Prof. Dr. Hermann Hipp

2. Gutachter: Prof. Dr. Volker Plagemann

Datum der letzten mündlichen Prüfung: 08.01.2003

Datum des Vollzugs der Promotion: 29.01.2003

Für ihre Unterstützung und Anregungen danke ich Herrn Prof. Dr. Hans Holländer vom Institut für Kunstgeschichte der RWTH Aachen, Herrn Prof. Dr. Hermann Hipp vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Herrn Prof. Dr. Franklin Kopitzsch vom Institut für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Universität Hamburg, Frau Dr. Johanna Leßmann vom Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, Herrn Dr. Ortwin Pelc und Herrn Dr. Ralf Wiechmann vom Museum für Hamburgische Geschichte, Frau Koschlig vom Staatsarchiv Hamburg sowie Herrn Daniel Ihonor.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Dr. Ulrich Luckhardt von der Hamburger Kunsthalle, Herrn Dr. Joachim Eduard Weber sowie meiner Familie.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

1. EINLEITUNG 1

2. DER SOZIALE UND FAMILIÄRE HINTERGRUND EDUARD F. WEBERS 21
2.1 Hamburger Wirtschafts- und Bildungsbürgertum 29
2.1.1 Die »Weber-Abende« 31
2.1.2 Förderung sozialer und wissenschaftlicher Einrichtungen 33
2.2 Die akademische und kulturelle (Aus-) Bildung Eduard F. Webers 36
2.3 Der kaufmännische und familiäre Werdegang 42
2.3.1 Immobilien und Grundbesitz Eduard F. Webers 48
2.3.2 Die Nachfahren der Eheleute Weber 51
2.4 Die Persönlichkeit Eduard F. Webers 53
2.5 Geschwister und Verwandte 55

3. BEGINN DER SAMMELTÄTIGKEIT EDUARD F. WEBERS 59
3.1 Private Sammeltätigkeit und Förderung von Kunst gegen Ende des 19. Jahrhunderts 59
3.2 Die frühe Sammeltätigkeit Eduard F. Webers 63
3.2.1 Zeitgenössische Publikationen über die Weberschen Sammlungen 72
3.2.2 Die Weberschen Sammlungen als Sehenswürdigkeiten Hamburgs 77
3.3 Mitgliedschaft in bürgerlichen Vereinen 78
3.3.1 Förderung des künstlerischen Dilettantismus 83
3.3.2 Bürgerliche Geselligkeit und Pflege von Kunst und Wissenschaften in Hamburger Vereinen und Gesellschaften um 1900 87
3.3.3 Kollektives Mäzenatentum 91
3.4 Die Münzsammlung 97
3.5 Die Postmarkensammlung 103

4. ÖFFENTLICHE PRÄSENTATION DER SAMMLUNGEN 105
4.1 Ausstellungswesen in Hamburg 105
4.1.1 Die Ausstellung im Jahre 1879 107
4.1.2 Die Ausstellung im Jahre 1889 109
4.2 Leihgaben aus der Sammlung Neuerer Meister nach 1889 110
4.3 Die Ausstellung Alter Gemälde aus der Galerie Weber in der Hamburger Kunsthalle im Jahre 1887 113
4.4 Leihgaben zu Ausstellungen von Werken Alter Meister 127
4.5 Chronologische Auflistung der Ausstellungen von Werken Alter Meister 131

Seite

5. DIE GALERIE ALTER MEISTER 138
5.1 Das Sammeln von Kunst Alter Meister 138
5.2 Die Ordnung und Katalogisierung der Galerie Alter Meister Konsul Webers 148
5.2.1 Das Wissenschaftliche Verzeichnis der Galerie Weber 151
5.2.2 Das historisch-lineare Hängungsprinzip 158
5.2.3 Die räumliche Präsentation der Galerie Weber 162
5.3 Das Inventar des Weberschen Kunstbesitzes 174
5.4 Die Sammlung von Gemälden Alter Meister 177
5.4.1 Die Erwerbsquellen der Werke Alter Meister 184
5.4.2 Neubestimmungen und veränderte Bezeichnungen 197
5.4.3 Bildwerke 201

6. DER VERBLEIB DER GALERIE WEBER NACH 1907 202
6.1 Das Eintreten Alfred Lichtwarks für einen Verbleib des Weberschen Besitzes in Hamburg 203
6.1.1 Die öffentliche Diskussion über die Zukunft der Galerie Weber 208
6.1.2 Verhandlungen mit den Erben und Schätzung der Galerie durch Alfred Lichtwark und Max J. Friedländer 214
6.2 Die bevorstehende Versteigerung der Galerie in Berlin 220
6.2.1 Verhandlungen mit dem Senat und der Bürgerschaft der Freien und Hansestadt Hamburg 221
6.2.2 Antrag auf Bewilligung staatlicher Mittel für Erwerbungen auf der Versteigerung Weber 226
6.2.3 Schuldzuweisungen und öffentliche Kritik an der von Lichtwark propagierten Entscheidung 229

7. DIE VERSTEIGERUNG DER GALERIE WEBER IN BERLIN 236
7.1 Die Beurteilung der Qualität der Sammlung durch die zeitgenössische Fachwelt 240
7.2 Die »amerikanische Gefahr« 243
7.3 Das Publikum und die Käufer 249
7.4 Der Ausgang der Versteigerung 254
7.5 Die Bedeutung für den deutschen Kunstmarkt 259

8. DIE TEILNAHME DER HAMBURGER KUNSTHALLE AN DER VERSTEIGERUNG DER GALERIE WEBER 262
8.1 Die Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle 268
8.1.1 Provenienzen und Bezeichnungen der Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle 279
8.1.2 Die Ausstellung der Erwerbungen in der Kunsthalle und das Echo in der Hamburger Öffentlichkeit 281

Seite

8.2 Die Verhandlungen Alfred Lichtwarks mit Max M. Warburg 292
8.3 Die Spendenaufrufe Alfred Lichtwarks in Hamburg 299
8.3.1 Die Spende von Frau Konsul Weber 301
8.3.2 Die Liste der Hamburger Spender 305

9. DIE SAMMLUNG VON WERKEN NEUERER MEISTER IM BESITZE KONSUL WEBERS 307
9.1 Die Verbürgerlichung der Kunst und die Rezeption der modernen Kunst in Deutschland um 1900 321
9.1.1 Die Position Konsul Webers 325
9.1.2 Webers Verhältnis zu Alfred Lichtwark 328
9.2 Die „kulturpolitische Richtungsentscheidung“ 332
9.2.1 Die staatliche Kulturpolitik 333
9.2.2 Die Gegner der modernen Kunst 336
9.2.3 Die Fürstreiter 338
9.2.4 Die jüdischen Sammler und Mäzene 342
9.3 Der Verbleib der Sammlung Neuerer Meister 344
9.3.1 Die Versteigerung 1928 bei Lepke in Berlin 347
9.3.2 Die Versteigerungen bei Dörling in Hamburg ab 1928 353
9.4 Die Sammlung des Notars Dr. David Friedrich Weber in Hamburg 356

10. SCHLUSSBEMERKUNG 359

ANHANG: 1. Verzeichnis der Erwerbungen (chronologisch) 370
2. Abbildungsverzeichnis von Werken Alter Meister der Galerie Weber 375
3. Liste der erwünschten und tatsächlichen Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle aus der Galerie Weber 379
4. Liste der Käufer bei der Versteigerung der Galerie Weber 381
5. Fehlerhafte Angaben in den Sammlungs-verzeichnissen 390

VERZEICHNIS DER VERWENDETEN ABKÜRZUNGEN 395
ABBILDUNGSNACHWEIS 396
QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS 399
REGISTER 423

1. EINLEITUNG

„Sammeln ist, als wenn Sie Meerwasser trinken.
Je mehr Sie trinken, desto durstiger werden Sie."

Der Stuttgarter Unternehmer und Sammler Josef Froehlich charakterisiert mit diesen Worten den Typus des wahren und ernsthaften Sammlers.[1] Er vereint in sich nicht allein die Leidenschaft und Lust des Sammelns, sondern für ihn ist Sammeln eine Sucht, die immer wieder neu befriedigt werden muß. Diese Art des Sammelns beruht – im Idealfall – auf eigener Kenntnis und Bildung des Sammlers und ist gepaart mit dem Verantwortungsbewußtsein, nicht allein für den eigenen Genuß und den eigenen Nutzen sammlerisch tätig zu sein, sondern auch Dritte – vor allem Öffentlichkeit und Wissenschaft – daran teilhaben zu lassen.

In der Literatur finden sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert – nicht zuletzt auch in Verbindung mit dem Anstieg des privaten und bürgerlichen Sammelns – zahlreiche umfassende Charakterisierungen der unterschiedlichen Arten und Typen von Sammlern und ihrer vielfältigen Motive zu sammeln, u. a. bei Furtwängler, Schlosser, Lichtwark, Donath, Brieger, Waldmann, Cabanne, Calov, Sachs, Pomian, Mai/Paret und Gaehtgens, um nur einige Veröffentlichungen zu nennen.

Jedoch ist die Geschichte des privaten wie auch des öffentlichen Kunstsammelns als „sozialgeschichtliches Phänomen"[2] erst seit einigen Jahren in verstärktem Maße zum Inhalt kunsthistorischer Forschungen geworden. Aufgrund der außerordentlichen

[1] Siehe HA, Nr. 20, 24.01.1997, S. 6.
[2] Vgl. Thomas W. Gaehtgens: Wilhelm von Bode und seine Sammler. In: Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. Ekkehard Mai/Peter Paret. Köln 1993, S. 153. Siehe außerdem Thomas W. Gaehtgens: Einführung. In: Wilhelm von Bode: Mein Leben. Hg. Thomas W. Gaehtgens. Bd. I. Berlin 1997.

Weite des Gebiets und einer „Fülle von methodischen Schwierigkeiten“ [3] muß daher zunächst durch einzelne Fallstudien eine Grundlage geschaffen werden, um auf dieser aufbauend die „politischen, sozial- und kulturgeschichtlichen Perspektiven, die mit dem Sammeln verbunden sind, zu ergründen“[4].

Mit der vorliegenden Arbeit soll daher der Versuch unternommen werden, die heute weitgehend in Vergessenheit geratene, besondere Bedeutung und Leistung des Hamburger Großkaufmanns und Sammlers Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907) für das kulturelle Leben seiner Vaterstadt und Deutschlands zu veranschaulichen und zu dokumentieren, seine herausragende, rund vierzigjährige Sammeltätigkeit umfassend zu untersuchen und diese in den sozial- und kulturgeschichtlichen Kontext der bürgerlichen Gesellschaft des deutschen Kaiserreichs um 1900 einzuordnen.

Die Motive und Arten des Sammelns sind überaus vielfältig und individuell ausgeprägt, ebenso sind sie abhängig von der jeweiligen Zeit und ihren politischen, sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen.

Die unterschiedlichen Arten von Sammlern wurden bereits um 1900 von bedeutenden deutschen Museumsdirektoren wie Wilhelm von Bode und Alfred Lichtwark beschrieben, die die Bedeutung der privaten Sammler für die Entwicklung der öffentlichen Sammlungen und für die Förderung der Künste erkannt hatten und zum Vorteil der öffentlichen Sammlungen nutzen wollten. Für Lichtwark stellte der Sammler aus Neigung bzw. derjenige, der von seiner Natur dazu bestimmt sei, den idealen Typus dar.[5] Bei diesem Typ erfolge der Antrieb zum Sammeln zwangsläufig. Gleichwohl sei die Intensität des Sammelns und die investierte Energie von einem „Komplex der seelischen Eigenschaften und deren Entwicklung und von der Zeitlage“[6] abhängig. Beim Sammeln „zeigt sich der ganze Mensch“[7]. So offenbarten sich dort

[3] Thomas W. Gaehtgens: Wilhelm von Bode und seine Sammler. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. Ekkehard Mai/Peter Paret. Köln 1993, S. 153.
[4] Thomas W. Gaehtgens: Ebd., S. 153.
[5] Alfred Lichtwark: Der Sammler. In: Jb GHK. Hamburg 1911, S. 15.
[6] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 16.
[7] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 17.

auch diejenigen Charaktereigenschaften, die wiederum Einfluß auf das Sammlertum hätten. Lichtwark unterschied dabei u. a. zwischen zaghaften, waghalsigen, selbständigen, anlehnungsbedürftigen und pionierhaften Sammlern.

Wilhelm von Bode unterschied hauptsächlich zwischen zwei Arten von Sammlern.[8] Die eine Gruppe bildeten die passionierten und gebildeten Sammler, die bereits einen gefestigten Geschmack besäßen, über den Kunsthandel gut informiert seien und daher nur wenig oder keine Beratung benötigten. Zur zweiten Gruppe gehörten hingegen die repräsentativen Sammler, die vorrangig zur Dekoration sammelten. Dieser Typ Sammler bräuchte in jedem Fall die Beratung professioneller Kenner und Museumsleute. Aus einem solchen repräsentativen Sammler könne jedoch durchaus auch ein passionierter Sammler werden. Die Beratung bot Bode – wie er selbst einräumte – keineswegs uneigennützig zahlreichen deutschen, besonders aber den Berliner Sammlern an und trug dadurch nicht nur zum Ausbau der privaten, sondern auch der öffentlichen Kunstsammlungen bei, da die Sammler sich Bode und den Berliner Museen verpflichtet fühlten und sie finanziell oder durch Schenkungen unterstützten.

Geschmack und Interessen der Sammler sind – soweit diese nicht zur Gruppe der obengenannten, ausschließlich repräsentativen Sammler gehörten – abhängig vom Individuum. Gleichzeitig ist Sammeln, so Hans-Ulrich Thamer[9], aber immer auch eine Ausprägung sozialen Handelns mit spezifischen Mitteln. Sammlungen entstehen in einem „sozio-kulturellen Umfeld“ [10] und sind dadurch Ausdruck der unterschiedlichen Auffassungen, was als sammlungswürdig erachtet wird. [11] Dabei werden die gesammelten Gegenstände aus der Sphäre des Gebrauchs hinausgenommen und aufbewahrt bzw. präsentiert. Sie besitzen fortan mehr als nur den Gebrauchswert und

[8] Siehe bei Thomas W. Gaehtgens: Wilhelm von Bode und seine Sammler. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. Ekkehard Mai/Peter Paret. Köln 1993, S. 160.
[9] Vgl. Hans-Ulrich Thamer: Sammler und Sammlungen in der frühen Neuzeit. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. Ekkehard Mai/Peter Paret. Köln 1993, S. 44-62.
[10] Hans-Ulrich Thamer: Ebd., S. 44.
[11] Vgl. Hans-Ulrich Thamer: Ebd., S. 45: Sammeln gibt Auskunft über die Einstellung des Sammlers (und seiner Zeit) zu Vergangenheit, Natur, Religion und Wissenschaft.

sollen vielmehr in diesem neuen Kontext Träger bzw. Transporteur von Bedeutungen werden.[12] Dabei sind die Bedeutungsinhalte von verschiedenen Kulturen und Zeiten abhängig und eignen sich zur Unterstreichung unterschiedlicher Ziele und Zwecke, so beispielsweise zur Dokumentation der Position innerhalb einer sozialen Hierarchie oder zur Legitimation von Herrschaft: „Sammlungsgegenstände signalisieren sozialen Anspruch und kulturelle Zugehörigkeit. [...] Entstehung, Zusammensetzung und Präsentation einer Sammlung spiegeln Selbstverständnis, sozialen Anspruch und soziokulturelle Einstellung bzw. Werturteile des Sammlers und lassen zugleich gruppen- bzw. gesellschaftsspezifische Kommunikations-, Geschmacks- und Wertmuster erkennen."[13]

Das Sammeln bot – vor allem seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in Anlehnung an das Vorbild des Adels – aufstrebenden Gruppen der Gesellschaft die Möglichkeit, neues soziales Selbstbewußtsein zu demonstrieren.

Die Voraussetzungen und Motive, die Konsul Weber zu einem der bedeutendsten Hamburger Sammler des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert werden ließen, sollen daher im folgenden ebenso ergründet werden wie die Frage, inwieweit die weiter oben geschilderten typischen und notwendigen Eigenschaften eines Sammlers auch auf Weber selbst zutrafen. Darüber hinaus werden die Art, die Besonderheiten und die Entwicklung seines Sammlertums sowie die persönliche Auseinandersetzung Webers mit seinen verschiedenen Sammlungen und deren Pflege und wissenschaftliche Bearbeitung durch den Sammler und die zeitgenössische Fachwelt beschrieben. Auch die Frage, warum Konsul Weber sich als Sammler von Gemälden gerade vor allem für die Werke der Alten Meister und gegen die Kunst der Moderne entschied, wird im folgenden näher erläutert werden.

[12] Thamer verweist in dem o. g. Beitrag im Zusammenhang dieser Bedeutungsträger auf die Beschreibung und Definierung sogenannter „Semiophoren" bei Krysztof Pomian: Der Ursprung des Museums: vom Sammeln. Berlin 1988 und 1993.

[13] Hans-Ulrich Thamer: a. a. O., S. 45/46.

Auf die Bedeutung der privaten Sammler für die Entwicklung der öffentlichen Galerien ist bereits hingewiesen worden. Durch eine gezielte Förderung des privaten Sammelns durch die Vertreter der staatlichen Sammlungen sollte bei den Sammlern der Sinn für Kunst erweckt bzw. unterstützt werden. Zugleich sollte ein Verantwortungsgefühl wachgerufen werden, sich in Form von privatem, individuellen Mäzenatentum an der Entwicklung der Künste sowie am Ausbau bestehender öffentlicher Sammlungen zu beteiligen.[14] Die Verbindung von Sammler- und Mäzenatentum ist in den letzten Jahren ebenfalls immer mehr ins Interesse kunstgeschichtlicher Forschung gerückt.[15]

Die Motive für kulturelles und soziales Mäzenatentum sind ebenso vielfältig wie die des Sammlertums.[16] Jedoch ist eine Definition und Beurteilung der unterschiedlichen Formen von Mäzenatentum aufgrund der Unschärfe des Begriffes »Mäzen«, der im Bereich der Künste und Kultur sowohl die Sammler, Stifter und Förderer umfaßt, weitaus schwieriger als die des Sammlertums.[17] Daher ist die Frage, welche Art der Förderung tatsächlich als Mäzenatentum bezeichnet werden darf, nicht eindeutig zu beantworten. Unter Mäzenatentum kann zwar durchaus die direkte, uneigennützige Förderung von Kunst und Kultur verstanden werden. Es ist in der Regel aber nicht

---

[14] Siehe Thomas W. Gaehtgens: Einführung. In: Wilhelm von Bode: Mein Leben. Hg. Thomas W. Gaehtgens. Bd. I. Berlin 1997.

[15] Siehe u. a. Mai/Paret (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Köln 1993. Peter Paret bezeichnet die Bereitschaft zum Stiften und Schenken sogar als „natürliche Folge des Sammelns von Kunst“ (ebd., S. 177), die sich aus einer persönlichen Verpflichtung gegenüber der Kultur und dem Umgang der Sammler mit Museumskuratoren, Kunsthistorikern und anderen Sammlern ergebe.
Siehe auch G. und W. Braun (Hg.): Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen. Berlin 1993. Des weiteren bei Gaehtgens/Schieder (Hg.): Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag. Berlin 1998. Bd. I von: Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum. Hg. von Thomas W. Gaehtgens/Jürgen Kocka/Reinhard Rürup. Berlin 1998.
Siehe außerdem: Kocka, Jürgen/Frey, Manuel (Hg.): Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Berlin 1998. Bd. II von: Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum. Hg. von Thomas W. Gaehtgens/Jürgen Kocka/Reinhard Rürup. Berlin 1998.

[16] „Niemand wird als Mäzen geboren“, so Thomas W. Gaehtgens, in: Die großen Anreger und Vermittler. Ihr prägender Einfluß auf Kunstsinn, Kunstkritik und Kunstförderung. In: G. und W. Braun (Hg.): Mäzenatentum in Berlin. Berlin 1993, S. 99.

[17] Siehe Manuel Frey: Die Moral des Schenkens. Zum Bedeutungswandel des Begriffs >Mäzen< in der Bürgerlichen Gesellschaft. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 11-29.
Einige der zahlreichen verschiedenen Formen von Mäzenatentum werden hier in Kapitel 3 näher erläutert.

vollkommen frei von Motiven wie beispielsweise Eigennutz, Eitelkeit, Prestigegewinn und weiteren, im folgenden beschriebenen Beweggründen.

Unter bürgerlichem Mäzenatentum wird im allgemeinen die „Bereitstellung privater Mittel für öffentliche Zwecke“[18] verstanden. Dies beschränkt sich keineswegs nur auf die Förderung der Kunst und Kultur, sondern gilt auch für den Bereich der Wissenschaften und für die soziale Wohltätigkeit. Die Förderung erfolgt unabhängig von Reglementierungen von staatlicher Seite und gestattet daher eine freiere, individuelle Entfaltung der Mäzene.[19] Zugleich ermöglicht sie den Schritt in die Öffentlichkeit und bot vor allem im Laufe des 19. Jahrhunderts die Gelegenheit, bürgerliche Werte auch außerhalb der eigenen sozialen Gruppe zu verbreiten und die Bedeutung der bürgerlichen Kultur aufzuwerten und zu betonen. „Mäzenatisches Engagement stellte eine der Klammern dar, die den Zusammenhang von Wirtschafts- und Bildungsbürgertum bekräftigten und damit den inneren Zusammenhalt des Bürgertums stärkten.“[20]

Mäzenatentum und gemeinnütziges Engagement eröffneten dem Bürgertum die Möglichkeit, sich von anderen Gruppen innerhalb der sozialen Hierarchie abzugrenzen und die eigene kulturelle Bedeutung und höhere soziale Position hervorzuheben. Solche „Nobilitierungsabsichten“ [21] waren daher auch für die Mehrheit der Angehörigen der neu entstandenen Wirtschaftselite im deutschen Kaiserreich ausschlaggebendes Motiv ihres privaten Mäzenatentums.

Darüber hinaus ermöglicht und erleichtert es den aufstrebenden Gruppen der Gesellschaft den sozialen Aufstieg und die Integration in die Kreise der bereits etablier-

[18] Jürgen Kocka: Bürger als Mäzene. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 34.
[19] Siehe Jürgen Kocka: Ebd., S. 37: „Im Kern mäzenatischen Verhaltens steht das produktive Zusammenwirken von Besitz und Bildung, und sei es, im Ausnahmefall, in ein und derselben Person vereinigt.“
[20] Jürgen Kocka: Ebd., S. 37 (neben den wirtschaftlichen Interessen und den zahlreichen verwandtschaftlichen Beziehungen).
[21] Thomas W. Gaehtgens: Vorwort. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 9.

ten, bürgerlichen Gesellschaft.[22] Mäzenatentum, das die Bildung und die kulturellen Gepflogenheiten des Gönners verdeutlicht, ist ein Garant für Prestige und Akzeptanz; denn materieller Reichtum allein ist in der Regel nicht ausreichend und ausschlaggebend für die Aufnahme in die lokale, zumeist städtische Elite. Die Demonstration der eigenen sozialen Position ist und war auch bereits um 1900 nicht selten verknüpft mit dem „Erwerb von Kulturprestige durch den ehrenden Beinamen eines >Mäzens<“[23].

Durch die Emanzipation des Bürgertums seit Ende des 18. Jahrhunderts und infolge des daraus resultierenden gestiegenen sozialen wie kulturellen Selbstbewußtseins dieser Gesellschaftsgruppe hatte sich die „Klientel“[24] erweitert, die sich aus unterschiedlichen Beweggründen die Förderung des Gemeinwohls zur Aufgabe machte. Dabei wurde in besonderem Maße Mäzenatentum in Form der Förderung von Kunst und Kultur als „Ehrenpflicht“[25] des aufstrebenden (Wirtschafts-) Bürgertums betrachtet.

Ein weiteres Motiv für mäzenatisches Handeln ist die Aussicht auf dauerhaften Nachruhm. Dies zu erreichen gelingt in der Regel jedoch nur, wenn eine bestimmte „Erheblichkeitsschwelle“[26] überschritten wird. Zudem ist häufig auch eine „reinigende“ Funktion[27] von Mäzenatentum und Wohltätigkeit zu beobachten, nicht selten in Verbindung mit religiösen Motiven: Durch die Förderung des Gemeinwohls versucht der Gönner, das eigene Seelenheil nach dem Tode zu sichern.

---

[22] Dies war nicht nur für das Wirtschaftsbürgertum von Belang, sondern auch für eine Vielzahl jüdischer Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft. Siehe u. a. bei Peter Paret: Bemerkungen zu dem Thema: Jüdische Kunstsammler, Stifter und Kunsthändler. In: Sammler, Stifter, Museen. Hg. Ekkehard Mai/Peter Paret. Köln 1993, S. 173-185. Siehe außerdem bei Georg Heuberger: Jüdisches Mäzenatentum – von der religiösen Pflicht zum Faktor gesellschaftlicher Anerkennung. In: Stadt und Mäzenatentum. Hg. Kirchgässner/Becht. Sigmaringen 1997, S. 65-74 sowie bei Elisabeth Kraus: Jüdisches Mäzenatentum im Kaiserreich: Befunde - Motive - Hypothesen. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Kocka/Frey. Berlin 1998, S. 38-53.

[23] Manuel Frey: Die Moral des Schenkens. Zum Bedeutungswandel des Begriffs >Mäzen< in der Bürgerlichen Gesellschaft. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 20.

[24] Mai/Paret (Hg.): Ebd., S. 5.

[25] Mai/Paret (Hg.): Ebd., S. 7.

[26] Kocka, Jürgen/Frey, Manuel (Hg.): Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Berlin 1998, S. 12.

[27] Vgl. Hannes Stekl: Wiener Mäzene im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Kocka/Frey. Berlin 1998, S. 169.

Ein Mäzen ist, so Frey, vor allem auch ein „aktiv Handelnder“[28], jemand der etwas entsprechend seiner eigenen Visionen und Ziele formen, verändern, verbessern oder lindern will. Die Entscheidung, für welches der überaus zahlreichen Betätigungsfelder er sich entscheidet, ist nicht allein abhängig von einem akuten Bedarf, sondern auch von den individuellen Neigungen und dem Verantwortungs- bzw. Pflichtgefühl des Förderers. Ebenso vielfältig kann die Auswahl der konkreten Organisationsform, derer er sich bei seinem Mäzenatentum bedient, sein.[29] Einer der Nachteile des privaten, eigenverantwortlichen Mäzenatentums ist jedoch die Tatsache, daß aufgrund fehlender Regulierungen von außen den Launen und der Willkür des Mäzens keine Grenzen gesetzt sind.

Im Falle des kollektiven oder assoziativen Mäzenatentums[30] tritt dieser Nachteil jedoch in den Hintergrund. Das kollektive Mäzenatentum, das sich in der Regel einer Vielzahl unterschiedlicher, an den verschiedenen Bedürfnissen orientierten, Bürgervereine bediente, hatte im Laufe des 19. Jahrhunderts in den deutschen Städten das individuelle, private Mäzenatentum in den Hintergrund gedrängt.[31] Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts und zu Anfang des 20. Jahrhunderts erfuhr das individuelle Mäzenatentum nochmals einen Aufschwung.[32]

---

[28] Manuel Frey: Die Moral des Schenkens. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 11. Bei Frey finden sich zudem zahlreiche verschiedene Definitionsversuche des Begriffs »Mäzen« im Wandel der Zeiten. Der Begriff sei einem „historischen Wertewandel“ unterworfen, es gelte jedoch in der Regel: „Ein Mäzen stellt private Mittel zum allgemeinen Nutzen zur Verfügung. Er greift damit aktiv in gesellschaftlichen Prozesse ein und will Veränderungen in seinem politischen, sozialen und kulturellen Umfeld bewirken.“

[29] Siehe auch hier Kapitel 3 über die unterschiedlichen (Organisations-) Formen des bürgerlichen »Mäzenatentums« im 19. Jahrhundert.

[30] Vgl. Hans-Walter Schmuhl: Mäzenatisches Handeln städtischer Führungsgruppen in Nürnberg und Braunschweig im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Kocka/Frey. Berlin 1998, S. 62-73; vgl. außerdem Dieter Hein: Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. In: Ebd., S. 82-98.
Die Beteiligung Konsul Webers am kollektiven Mäzenatentum in Hamburg ist in Kapitel 3 näher erläutert.

[31] Siehe dazu auch Kapitel 3.

[32] Siehe Dieter Hein: Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Kocka/Frey. Berlin 1998, S. 94: Im Vordergrund sollten, so Hein, jedoch nicht, wie in der Vergangenheit, die „Befriedigung persönlicher Ziele und Interessen“ stehen, sondern das Bekenntnis zur „gesamtgesellschaftlichen Verantwortung.“

In Hamburg hatte sich aufgrund seiner republikanischen Staatsform und des Fehlens eines fürstlichen Herrschers und Mäzens eine besondere Tradition des kollektiven bürgerlichen Mäzenatentums entwickelt. Es konzentrierte sich zunächst vorrangig auf soziale Einrichtungen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts machte es sich verstärkt auch die Förderung der Künste und Wissenschaften in der Hansestadt zur Aufgabe. Der Überzeugung folgend, daß Reichtum dazu verpflichte, Verantwortung zu übernehmen und etwas an die Allgemeinheit zurückzugeben, übernahmen die Bürger vielfach die Aufgaben des Staates oder unterstützen ihn durch ihr individuelles Engagement.

In Anbetracht der unterschiedlichen Motive, Funktionen und Ziele der bürgerlichen Kunstpflege und -förderung ist zweifellos eine „Interdependenz ästhetischer Interessen, sozialer Motivation und politischer Funktion“[33] festzustellen.

Aufgrund der vielfach eigennützigen Motive und der zahlreichen unterschiedlichen Ausprägungen des Mäzenatentums, entspricht, so Walter Grasskamp, die Bezeichnung »Mäzen« jedoch letztlich mehr einer „wohligen Fiktion der bürgerlichen Gesellschaft“[34] als der Realität. Mit der Idealisierung des Begriffs durch die bürgerliche Gesellschaft (vor allem der des 19. Jahrhunderts) werde ein bestimmtes Rollenbild verknüpft, das als Traumbild die ästhetischen Ideale des Mäzenatentums betone und aufrecht erhalte.[35] Darüber hinaus war um 1900 ohnehin nur eine Minderheit der bürgerlichen Kreise oberhalb einer signifikanten „Erheblichkeitsschwelle“[36] mäzenatisch tätig.

---

[33] Mai/Paret (Hg.): Sammler, Stifter, Museen. Köln 1993, S. 11.

[34] Walter Grasskamp: Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft. München 1992, S. 82. An anderer Stelle stellt Grasskamp fest, daß die Verwendung des Begriffs Mäzen bzw. Mäzenatentum als Bezeichnung der Kunstförderung durch einzelne Bürger zur „kunstsoziologischen Pathosformel“ geworden sei, siehe Grasskamp: Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. Ekkehard Mai/Peter Paret. Köln 1993, S. 104.

[35] Vgl. Walter Grasskamp: Die unästhetische Demokratie. München 1992, S. 83: Im deutlichen Gegensatz dazu standen bereits im 19. Jahrhundert der Warencharakter und die Vermarktung der Kunst. Die Folge dessen war ein Mäzenatentum, das als „kompensatorische Leistung [...] die Folgen der Vermarktung der Kunst auszugleichen und zu mildern“ versuchte, indem es die Künstler direkt unterstützte.

[36] Siehe Kocka/Frey (Hg.): Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Berlin 1998, S. 12.

Auch Ekkehard Mai und Peter Paret weisen auf die Untauglichkeit der Begriffe »Mäzen« und »Mäzenatentum« hin. [37] Das damit verknüpfte Ideal entspreche nicht der Realität. Zudem sei neben der unzulänglichen Begrifflichkeiten besonders im Bereich der Künste eine Vielzahl verschiedener Ausprägungen des Mäzenatentums festzustellen. Diese individuelle und zeitbedingte Verschiedenheit der Kunstförderung entspreche daher eher den Tatsachen als die vermeintlichen Gemeinsamkeiten, die der Sammelbegriff »Mäzenatentum« suggeriert.

Inwieweit Konsul Weber als Mäzen bzw. als bedeutender Förderer der Künste und Wissenschaften bezeichnet werden darf, welche Motive seinem Engagement zugrunde lagen und auf welche Gebiete sich seine Förderung erstreckte, wird in den folgenden Kapiteln untersucht und anhand zahlreicher Beispiele veranschaulicht werden.

Ähnliche Schwierigkeiten wie bei der Definition des Begriffs »Mäzenatentum« treten auch bei dem Versuch einer Definition der Begriffe »Bürgertum« und »bürgerliche Kultur« auf.[38]

Das Problem bei der Bürgertumsforschung des 19. Jahrhunderts liege, so Andreas Schulz[39], vor allem in der Entscheidung, ob man das Bürgertum als einheitliche „Sozialformation“ betrachten dürfe oder ob das charakteristische Merkmal dieser Sozialformation nicht vielmehr die Existenz zahlreicher unterschiedlicher Teilgruppen ohne festen Zusammenhalt sei. Daher sei es kaum möglich, „die sozialkulturellen Entäußerungen einer historischen Sozialformation als einheitliches Phänomen zu beschreiben, während dem Verursacher und Träger, dem Subjekt dieser „bürgerlichen“ Kultur aber, dem Bürgertum selbst, die Fähigkeit abgesprochen wird, sich als eine

[37] Siehe Mai/Paret (Hg.): Sammler, Stifter, Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Köln 1993, S. 1-11.
[38] Vgl. Dieter Hein/Andreas Schulz (Hg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. München 1996, S. 9: Der „umfassende Kulturbegriff als analytisches oder darstellerisches Instrument“ sei daher, so die Herausgeber, für das Thema »Bürgerkultur« im 19. Jahrhundert nicht anwendbar.
[39] Andreas Schulz: Weltbürger und Geldaristokraten. Hanseatisches Bürgertum im 19. Jahrhundert. In: *Historische Zeitschrift*. Hg. Lothar Gall. Bd. 259. München 1994, S. 637-670 mit Verweis auf Lothar Gall (Hg.): Stadt und Bürgertum im Übergang von der traditionellen zur modernen Gesellschaft. München 1993.

soziale Einheit zu konstituieren. [...] Die neuere, sozialgeschichtlich orientierte Bürgertumsforschung geht deshalb davon aus, daß nur dort, wo das Bürgertum seinen genuinen und konstitutiven Lebensraum hat, im städtischen Milieu, überhaupt die Möglichkeit besteht, es in seinem wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Engagement als eine konkrete soziale Einheit zu begreifen."[40]

Die Bürgerkultur um 1900 drückte sich nicht nur in ihren künstlerischen Erzeugnissen und Darbietungen aus, sondern auch in einem festen, sinn- und ordnunggebenden Verhaltenskodex ihrer Mitglieder.[41] Kultur – und vor allem auch die sogenannten »höheren Künste« - erhielten in der bürgerlichen Gesellschaft einen zunehmend hohen Stellenwert. Das wachsende Interesse des Bürgertums an Kultur, der Umgang mit Kunst und ihr besonderer Stellenwert entwickelten sich schließlich zu einer „Kunstreligion".[42] Diese „Kunstreligion" basierte auf einem spezifisch bürgerlichen Verständnis von Kunst und Kultur, das aus einer besonderen Wertschätzung von Bildung entstanden war. Kunst wurde zum „sinnstiftenden Element" [43] im bürgerlichen Leben; und Bildung war die notwendige Voraussetzung zur Aneignung und zum Genuß von Kunst.

---

[40] Andreas Schulz: Ebd., S. 640. Schulz erörtert an dieser Stelle eine der Fragen der aktuellen Bürgertumsforschung: Gibt es – in Hinblick auf bzw. in Abhängigkeit von den politischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen – eine strukturbildende Wirkung historischer Städtetypen? Inwiefern prägen die wirtschaftlichen und sozialen Interessen die politische und kulturelle Tradition? In den Hansestädten standen traditionell zunächst die wirtschaftlichen Interessen im Vordergrund des bürgerlichen Lebens und der Politik und beeinflußten alle anderen Lebensbereiche, so auch die Bedeutung, Auffassung und Aneignung von Kultur bzw. deren Erzeugnisse und Eigenarten.

[41] Siehe Dieter Hein/Andreas Schulz (Hg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. München 1996, S. 10: „Kultur, so die These, ist also ablesbar an bestimmten, immer wiederkehrende Formen des Verhaltens, der Kommunikation, der Alltagsbewältigung durch Einzelindividuen und soziale Gruppen." Hein/Schulz gehen von einem „wert- und verhaltensbezogenen Ansatz" aus, um den Begriff „Bürgerkultur" zu erklären.
Siehe auch Wolfgang Kaschuba: Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis. In: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Bd. III. Hg. Kocka, Jürgen/Frevert, Ute. München 1988, S. 9-45.

[42] So bezeichnet von Thomas Nipperdey, in: Deutsche Geschichte 1800-1866. Zum Selbstverständnis des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhunderts. München 1983, S. 539.
Walter Grasskamp verdeutlicht die „Kunstseligkeit" und das kulturelle Sendungsbewußtsein des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert am Beispiel von Wolfgang Hildesheimers Karikatur des Hamburger Bürgers Gottlieb Theodor Pilz, in: Grasskamp: Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft. München 1992, S. 68/69.

[43] Dieter Hein/Andreas Schulz (Hg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. München 1996, S. 12.

Die alltägliche Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur und die Festlegung bestimmter Inhalte und Normen in der Kunst durch die bürgerlichen Eliten ermöglichten und betonten darüber hinaus die Abgrenzung von anderen Gruppen der Gesellschaft. Bildung und Sinn für Kunst wurden als „kulturelles Kapital“[44] betrachtet, das die Distinktion von anderen, in der sozialen Hierarchie niedriger angesiedelten Gruppen der Gesellschaft nicht nur rechtfertigte, sondern zugleich auch den Zusammenhalt der eigenen, bürgerlichen Schicht nach außen dokumentierte und verstärkte. Im Gegensatz zu dieser elitären Bürgerkultur – aber dennoch zeitlich parallel – stand die Idee einer egalitär gesinnten Bürgerkultur, die vor allem Ausdruck fand in einem facettenreichen und weitgehend sozial offenen Vereinsleben.[45]

Ob und inwieweit Konsul Weber selbst Teil der Bürgerkultur seiner Vaterstadt war, welche Vereine und Einrichtungen sowie Veranstaltungen er selber unterstützte oder in Anspruch nahm, wird im folgenden anhand zahlreicher Beispiele erläutert.

Verschiedene politische Ereignisse und wirtschaftliche Voraussetzungen, darunter die Aufhebung der Kontinentalsperre gegen England, der Abzug der Franzosen aus Hamburg im Jahre 1814, die politische Neuordnung Europas auf dem Wiener Kongreß, die Industrielle Revolution, die Reichseinigung von 1871 sowie der Zollanschluß von 1888, hatten im Laufe des 19. Jahrhunderts dazu beigetragen, daß Hamburgs wirtschaftliche Bedeutung in Deutschland weiter gestiegen war und sich infolge dessen auch in Hamburg der Kreis bzw. die Schicht der wirtschaftlichen Elite vergrößert hatte.

Zwar hatte in Hamburg aufgrund der republikanischen Tradition des Stadtstaates die politische und wirtschaftliche Macht von jeher in der Hand einer exklusiven bür-

[44] Dieter Hein/Andreas Schulz (Hg.): Ebd., S. 14.
[45] Vgl. Michael Sobania: Vereinsleben. Regeln und Formen bürgerlicher Assoziationen im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. Hein/Schulz. München 1996, S. 170-190.
Vgl. außerdem Sven Kuhrau: Der Kunstsammler als Mäzen. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 45/46: Auch im Bereich der Kultur fand eine Kooperation verschiedener sozialer Gruppen im Dienste der öffentlichen Kunstsammlungen statt (Beispiel: die Museumsvereine).

gerlichen Minderheit gelegen, doch trugen die günstigen wirtschaftlichen Bedingungen und Aussichten dazu bei, daß das Hamburger Bürgertum nicht nur durch Aufsteiger aus den eigenen Reihen anwuchs und die Stadt attraktiver für Kaufleute von außen wurde, sondern daß auch der bereits vorhandene Wohlstand weiter ausgebaut werden konnte.

Auch die Eltern Konsul Webers waren von der wirtschaftlichen Aufbruchstimmung zum Umzug nach Hamburg bewogen worden. Im Jahre 1814 hatte sein Vater, David Friedrich Weber, die geschäftlichen Aktivitäten von Bielefeld nach Hamburg verlagert. Aufgrund des großen kaufmännischen Erfolgs, des rasant ansteigenden materiellen Wohlstands sowie dank der verwandtschaftlichen Beziehungen zu den führenden Familien Hamburgs, war es der Familie Weber bereits nach rund dreißig Jahren gelungen, der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Elite des Stadtstaates anzugehören.[46]

Das Hamburger Bürgertum darf jedoch nicht als homogene Gruppe betrachtet werden.[47] Vom wohlhabenden Bürgertum setzte sich das Patriziat, eine exklusive Gruppe von Angehörigen des Großbürgertums ab, dessen Interessen die Politik, den Handel und die Kultur der Hansestadt bestimmten und dem es gelang, den eigenen Führungsanspruch dauerhaft zu behaupten. Die persönliche Bildung bzw. Ausbildung war dabei ein weiterer wesentlicher Faktor der Manifestierung des eigenen, exponierten Status in der Gesellschaft. Jedoch „galt Bildung als Privileg und als Privatsache, die von den Bürgern selbst und nicht durch den Staat gepflegt werden sollte“[48].

[46] Mehr dazu in Kapitel 2. Vgl. außerdem Birgit-Katharine Seemann: Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens. Husum 1998, S. 20f.: Seemann bezweifelt jedoch die Auffassung von Percy Ernst Schramm, wonach es „in Hamburg niemals ein geschlossenes Patriziat gegeben habe“ und sich die Oberschicht ständig durch „absinkende“ und „aufsteigende“ Familien erneuert habe. Zwar profitierte die Familie Weber durchaus von dem von Schramm beobachteten Phänomen, doch gelang es ihr, entgegen einer Vielzahl anderer gesellschaftlicher „Aufsteiger“, dauerhaft zu den führenden Familien der Stadt zu gehören.
[47] Vgl. Birgit-Katharine Seemann: Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens. Husum 1998, S. 18f.
[48] Birgit-Katharine Seemann: Ebd., S. 25.

Am Anfang aller Bildungsbestrebungen und Kulturpraktiken – sei es im Bereich der Wissenschaften und Künste, im Falle der Sammlungen, im Theater, in der Oper und im Konzertwesen sowie in der Literatur – standen die Initiativen einzelner Bürger oder deren Zusammenschlüsse in entsprechenden Vereinen.[49] Aus ihnen ging in Hamburg die Mehrheit der staatlichen Bildungseinrichtungen, Bühnen und Museen hervor.

Obgleich auch Konsul Weber sich in Gemeinschaft mit anderen Hamburger Bürgern als Förderer verschiedener staatlicher Bildungseinrichtungen hervortat, betrachtete er es dennoch offenbar als seine besondere und vorrangige Aufgabe, in seiner Vaterstadt darüber hinaus eine weitere Einrichtung, ein öffentlich zugängliches – wenn auch privates – »Museum« von Gemälden Alter Meister aufzubauen und dieses Haus, das damals unter dem Namen Galerie Weber weithin bekannt war, rund zwanzig Jahre lang allen interessierten Liebhabern und Kunstkennern und -gelehrten zu öffnen. Dieses »Museum« bestand jedoch nur wenige Jahre nach dem Tode Konsul Webers weiter fort. Die Gründe, die zu dessen Auflösung und dem weitgehenden Verlust der Galerie für Hamburg führten, sind in den nachfolgenden Kapiteln dargelegt.

Auf die Bedeutung der unterschiedlichen Wirtschafts- und Sozialstrukturen verschiedener Städtetypen für das kulturelle Leben einer Stadt weist Andreas Schulz[50] hin:

In den Hansestädten sei nicht nur das wirtschaftliche und politische, sondern auch das soziale und kulturelle Leben von den Interessen der herrschenden bürgerlichen Elite bestimmt. [51] Sie besäße Einfluß und Macht in allen diesen Lebensbereichen. Es

[49] Über die Teilnahme Konsul Webers an den Aktivitäten der bürgerlichen Vereine in Hamburg, siehe auch Kapitel 3.

[50] Vgl. Andreas Schulz: Weltbürger und Geldaristokraten. Hanseatisches Bürgertum im 19. Jahrhundert. In: *Historische Zeitschrift*. Hg. Lothar Gall. Bd. 259. München 1994, S. 637-670; mit Verweis auf Lothar Gall (Hg.): Stadt und Bürgertum im Übergang von der traditionellen zur modernen Gesellschaft. München 1993.

[51] Andreas Schulz: Weltbürger und Geldaristokraten. Hanseatisches Bürgertum im 19. Jahrhundert. In*: Historische Zeitschrift*. Hg. Lothar Gall. Bd. 259. München 1994, S. 642ff.: Die Großkaufmannschaft der Hansestädte praktizierte weitgehend eine Neutralitätspolitik ohne ausgeprägte – nationale – machtpolitische Ambitionen mit dem Vorrang wirtschaftlicher Interessen. Praktiziert wurde diese Politik von einer nicht demokratisch gewählten „konservativen Senatorenaristokratie“ (S. 647) auf Lebenszeit, die sich, wie auch fast alle weiteren Entscheidungsträger, aus einer kleinen, homogenen Oberschicht generierte und sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder erfolgreich gegen die politische Emanzipation und Partizipation der Mittel- und Unterschicht zur Wehr setzte und die durch

dürfe daher durchaus auch von einer „kulturellen Hegemonie“[52] der Führungsschichten der Hansestädte gesprochen werden.

Das kulturelle Leben Hamburgs und die Entscheidung, welche Interessen mit der Förderung von Kunst und Kultur verfolgt werden sollten, waren gegen Ende des 19. Jahrhunderts – abgesehen von den genannten Motiven – darüber hinaus von einem Zwiespalt zwischen Stadtpatriotismus und Nationalismus geprägt.[53] Jedoch spielten die nationalen Interessen und Ziele von Kunstförderung bzw. Sammler- und Mäzenatentum in Hamburg – anders als in Berlin – während des Wilhelminischen Kaiserreichs eine untergeordnetere Rolle. Durch den Ausbau der privaten und staatlichen Sammlungen sollte – besonders nach dem Sieg über Frankreich und der Reichseinigung von 1871 – neben der politischen auch die kulturelle Überlegenheit des erstarkten Deutschlands im internationalen Wettstreit, besonders mit Frankreich und England, dokumentiert werden.[54]

Unabhängig dieser Art von Motiven waren die Förderung von Kunst und Kultur sowie das Sammler- und Mäzenatentum auch in Hamburg im Laufe des 19. Jahrhunderts durch einen erweiterten Kreis bürgerlicher Mitglieder der Gesellschaft in unterschiedlicher Form praktiziert worden und hatten auch dort eine zunehmende Bedeutung als Mittel der Integration bzw. Distinktion erlangt. Durch vermehrte Kunst-

---

ihren eigenen, steigenden Wohlstand zu einer zunehmenden Vermögenskonzentration in den eigenen Kreisen beitrug, die schließlich auch zu einer verstärkten sozialen Polarisierung der Gesellschaft führte.

[52] Andreas Schulz: Ebd., S. 664: Diese Hegemonie führte gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer zunehmenden sozialen Polarisierung und „Entsolidarisierung“ (S. 669) und dadurch zu einer Auflösung des sozialen und kulturellen Zusammenhalts der verschiedenen bürgerlichen Teilgruppen.

[53] Vgl. Inge Stephan/Hans-Gerd Winter (Hg.): »Heil über dir, Hammonia«. Hamburg im 19. Jahrhundert. Kultur, Geschichte, Politik. Hamburg 1992.

[54] Den kulturellen Wettbewerb als patriotische Pflicht beschreibt Olaf Matthes am Beispiel der Erwerbung der „Thronenden Göttin“ für das Berliner Antikenmuseum durch Theodor Wiegand, in: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 82-104: Die gelungene Erwerbung der Statue im Wettstreit mit Frankreich war, so Matthes, besonders während des Ersten Weltkriegs ein „Beweis für die Überlegenheit der eigenen Kultur“ (Matthes, ebd., S. 99).
Vgl. auch Werner Knopp: Kulturpolitik, Kunstförderung und Mäzenatentum im Kaiserreich. In: Mäzenatentum in Berlin. Hg. G. und W. Braun. Berlin 1993, S. 15-38.
Gerhard Neumeier verwendet in diesem Zusammenhang auch den Begriff „nationales Mäzenatentum“ und beschreibt die Assoziation der Mäzene als nationale Aufgabe, siehe Gerhard Neumeier: Bürgerliches Mäzenatentum in München vor dem Ersten Weltkrieg. Das Beispiel des Deutschen Museums. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Kocka/Frey. Berlin 1998, S. 156ff.

förderung und durch den alltäglichen Umgang mit Kunst und Kultur konnte auch in Hamburg – das auf keine fürstliche Tradition der Kunstpflege zurückblicken konnte – ein neues soziales und kulturelles Bewußtsein demonstriert werden. „Betrachtet man die Bildmotive im Bezug auf die sozialen Gruppen der Sammler, so lassen sich eindeutige Vorlieben für bestimmte Bildmotive in Abhängigkeit vom sozialen Standort des Sammlers feststellen."[55]

Die Motivwahl ist dabei nicht nur abhängig von der Zeit, in der gesammelt wird, sondern auch von der sozialen Herkunft des Sammlers. Die bürgerlichen Sammler des 19. Jahrhunderts bevorzugten nicht selten die Malerei der Niederländer des 17. Jahrhunderts, weil sie sich aufgrund einer „Geistesverwandtschaft"[56] mit ihr besonders identifizieren konnten.[57] Und auch das bürgerliche Mäzenatentum orientierte sich ab Ende des 18. Jahrhunderts weitgehend am „Leitbild der neuen bürgerlichen Tugenden"[58].

Wie in den fürstlichen Residenzen und anderen deutschen Städten gehörten auch in Hamburg die privaten Kunstsammlungen zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt. Nicht selten waren sie an bestimmten Tagen der Woche der Öffentlichkeit zugänglich und in der Regel in Form von Bestandsverzeichnissen oder Katalogen publiziert.

---

[55] Hans-Ulrich Thamer: Sammler und Sammlungen in der frühen Neuzeit. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. Ekkehard Mai/Peter Paret. Köln 1993, S. 55.

[56] Siehe Gudrun Calov: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland. In: *Museumskunde*. Bd. 38 (1969), S. 43.

[57] Niels von Holst: Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700-1840. In: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*. Bd. 38 (1939), S. 256: Rund 85 % der bis 1840 in Hamburg gesammelten Bilder stammten von holländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts; darüber hinaus wurden in Hamburg auch einige Werke altdeutscher, flämischer, italienischer und französischer Meister gesammelt. Eine genaue Auflistung aller wichtigen in Hamburg bis 1840 nachweisbaren Gemälde bei von Holst in Anhang III (ebd., S. 273-288): Es finden sich dort sehr zahlreiche Namen von Künstlern, deren Werke auch in der Galerie Weber vertreten waren. Bei von Holst ausgenommen sind jedoch diejenigen Werke aus Hamburger Sammlungen, die später an die Hamburger Kunsthalle gelangten und durch den Katalog Alter Meister der Hamburger Kunsthalle dokumentiert sind.
Mehr zu dieser »Geistesverwandtschaft« zwischen Hamburg und Holland, siehe in Kapitel 5.

[58] Manuel Frey: Die Moral des Schenkens. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 16. Frey bezieht sich vor allem auf die zeitgenössische Charakterisierung von Mäzenen gegen Ende des 18. Jahrhunderts in den von ihm zitierten Lexika. Dort findet sich in Zusammenhang mit dem Begriff Mäzenatentum auch die Betonung bürgerlicher Tugenden wie Fleiß, persönliches Engagement, Bildung und Freigiebigkeit (Frey, ebd., S. 13).

Eine Beschreibung und Würdigung der hamburgischen Tradition des Kunstsammelns seit 1700 verdanken wir Niels von Holst.[59] Bei ihm findet sich auch der Ausspruch des Dresdner Kunstfreunds Ludwig von Hagedorn, daß „die Hamburger viel sammeln, aber durchaus nicht alles“[60]. Auch stehe es um die öffentliche Zugänglichkeit dieser Sammlungen nicht viel anders als in anderen deutschen Städten. Abgesehen von den zahlreichen Münzsammlungen handelte es sich bei den meisten privaten Sammlungen im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts jedoch noch nicht um Spezialsammlungen, deren Zahl erst im Laufe des 19. Jahrhunderts anstieg.

Zu den in Anlage I des Beitrags von Holst aufgelisteten Hamburger „Sammlern aller Art“ gehörten unter anderem Johann Peter Averhoff, O. C. Gaedechens, Peter Godeffroy, E. A. Harzen, A. Mettlerkamp, P. F. Röding, Aug. Gottfr. Schwalb, Martin Garlieb Sillem und Daniel Stenglin. „Die Gesamtzahl der Bilderkabinette, die in Hamburg im 18. Jahrhundert bestanden, darf auf etwa 75 geschätzt werden.“[61]

Allerdings waren diese Sammlungen noch nicht mit den Gemäldesammlungen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vergleichbar. Eine Aufzählung der wichtigsten Hamburger Sammler des frühen 19. Jahrhunderts findet sich zudem bei Gudrun Calov.[62] Alle diese Sammlungen waren Spiegel des vorherrschenden (Kunst-) Geschmacks und gaben Auskunft darüber, was die Hamburger Bürger als sammlungswürdig betrachteten.

Neben Konsul Weber gehörten vor allem auch die Kunsthändler Ernst Georg Harzen und Johann Matthias Commeter, die Herren Nicolaus Hudtwalcker und sein

---

[59] Niels von Holst: Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700-1840. In: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*. Bd. 38 (1939), S. 253-288; von Holst verweist zudem auf zahlreiche zeitgenössische Beschreibungen des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts über Sammler und Sammlungen in Hamburg (beispielsweise Band I des „Hanseatischen Magazins“ von 1799, welches Schilderungen bestehender und bereits wieder aufgelöster Hamburger Sammlungen enthält). Siehe außerdem bei Thomas Ketelsen: Künstlerviten, Inventare, Kataloge: Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis. Ammersbek bei Hamburg 1990.

[60] Niels von Holst: Ebd., S. 254.

[61] Niels von Holst: Künstler, Sammler, Publikum. Darmstadt 1960, S. 170.

[62] Gudrun Calov: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland. In: *Museumskunde*. Bd. 38 (1969), S. 43; ebd. (S. 44) findet sich eine Beschreibung von Rödings »Kunstmuseum« in Hamburg, das seit 1804 dem Publikum öffentlich zugänglich war; nach Inhalt und Form entsprach es, so Calov, den Kunst- und Raritätenkabinetten des 17. und 18. Jahrhunderts und war noch kein Museum im heutigen Sinne.

Neffe Johannes Wesselhoeft, Herr Johann Christian Andreas Mestern, die Familien Behrens und Amsinck sowie Hauptpastor Adolph Glitza zu den bedeutenden privaten Hamburger Sammlern seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Zusammensetzung und das Entstehen ihrer Sammlungen sind durch zahlreiche Kataloge und Verzeichnisse überliefert.

Das Entstehen der staatlichen Sammlungen und Museen im Stadtstaat Hamburg, welche zumeist aus der Initiative einzelner Bürger oder Bürgervereine hervorgegangen waren, wurde in jüngster Vergangenheit von Birgit-Katharine Seemann untersucht.[63]

Über die außergewöhnlich umfangreiche und bedeutende Sammeltätigkeit Konsul Webers in Hamburg ist der Allgemeinheit heute nur noch wenig bekannt. Abgesehen von einigen zeitgenössischen Publikationen zu den verschiedenen Sammlungsteilen und der Person des Sammlers sowie vereinzelten späteren Darstellungen[64], existiert bislang keine umfassende Darstellung und Würdigung seiner Bedeutung als Sammler, als Förderer von Kunst, Kultur und Wissenschaften und als Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.

Im folgenden werden daher die Voraussetzungen, Auswahlkriterien und Motive, die Anfänge und Entwicklung von Webers rund vierzigjähriger Sammeltätigkeit, die Ordnung, Präsentation und zeitgenössische wissenschaftliche Bearbeitung der verschiedenen Sammlungen, sein Museumsgedanke sowie die enge Verknüpfung von Sammler- und Mäzenatentum untersucht und beschrieben.

Darüber hinaus werden mit der vorgelegten Arbeit das Aktenmaterial, das sich im Besitz der Hamburger Kunsthalle befindet und sich über einen Zeitraum von etwa fünf Jahren erstreckte, sowie die Korrespondenz des damaligen Direktors der Hamburger

---

[63] Vgl. Birgit-Katharine Seemann: Stadt, Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens. Husum 1998.

[64] Siehe Paul Th. Hoffmann: Hervorragende Hamburger aus vergangener Zeit. V: Der Kaufmann und Kunstsammler Eduard F. Weber. In: *Hamburger Nachrichten*. Nr. 273, Morgenausgabe, 3.10.1937, o. S.
Siehe auch Vera und Gert Hatz: Der Sammler Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907). In: Florilegium Numismaticum. Studia in Honorem U. Westermark Edita. [Red. Harald Nisson]. Stockholm: Svenska Numismatika Föreningen 1992, S. 149-161.

Kunsthalle, Alfred Lichtwark, in der Frage des Verbleibs der Weberschen Sammlungen in Hamburg nach dem Tod des Sammlers im Jahre 1907 im Kontext der öffentlich geführten Diskussion um das weitere Schicksal der Sammlungen – vor allem der Galerie Weber – erstmals bearbeitet und veröffentlicht.

Daran anschließend folgt eine umfassende Darstellung und Beurteilung der Versteigerung der Galerie Weber im Jahre 1912 als bedeutendes und von den Zeitgenossen überaus kontrovers aufgefaßtes Ereignis im Kulturleben der Stadt Hamburg sowie die Folgen der Versteigerung für den deutschen und internationalen Kunstmarkt vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs.

Einigen wenigen privaten Hamburger Sammlern, vor allem aber Alfred Lichtwark ist es zu verdanken, daß – als die Versteigerung der Galerie Weber unabwendbar wurde – eine stattliche Anzahl von Gemälden Alter Meister aus der Galerie Weber nach Hamburg zurückkehrte und zum größten Teil dort auch heute noch öffentlich zugänglich ist. Lichtwarks intensive Bemühungen, diese Erwerbungen durch die Bewilligung staatlicher Mittel zu ermöglichen, werden ebenso erläutert wie seine Suche nach privaten Spendern in Hamburg und seine Verhandlungen mit dem Hamburger Bankier Max Warburg über einen beachtlichen Kredit, der Lichtwark weitere Erwerbungen ermöglichen sollte.

Schließlich wird die Sammlung von Werken Neuerer Meister, die – wie alle anderen Sammlungen Konsul Webers – nach seinem Tod von den Erben aufgegeben wurde, im Kontext der zeitgenössischen Diskussion bzw. Rezeption der modernen Kunst in Deutschland beleuchtet.

Nicht zuletzt auf die Entscheidung Konsul Webers, die Sammlungen zum größten Nutzen der Erben zu verwerten, sprich einer späteren Veräußerung zuzustimmen, ist es zurückzuführen, daß heute in der Vaterstadt des Sammlers und über ihre Grenzen hinweg seine herausragende Bedeutung als Sammler und Förderer von Kunst und Wissenschaften in Vergessenheit geraten ist, obwohl sowohl die Sammlungen als

auch der Sammler selbst um 1900 im In- und Ausland großes Ansehen, in Fachkreisen sogar Berühmtheit, genossen.

Mit dieser Arbeit soll daher der Versuch unternommen werden, Webers Beitrag zum kulturellen Leben der bürgerlichen Gesellschaft Hamburgs und Deutschlands während des Wilhelminischen Kaiserreiches zu untersuchen, anhand von Beispielen zu erläutern, zu bewerten, in Erinnerung zu rufen und ihm dadurch eine angemessene Würdigung zuteil werden zu lassen.[65]

[65] Wenn im folgenden von der Galerie Weber die Rede ist, dann ist damit die Sammlung von Werken Alter Meister gemeint. Soweit nicht anders vermerkt, entsprechen die aufgeführten Nummern der im Text angegebenen Gemälde den Nummern der 2. Auflage von Woermanns *Wissenschaftlichem Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg*, Dresden 1907. Dieses enthält zudem ein vergleichendes Nummernverzeichnis beider Auflagen des o. g. Verzeichnisses (1892 und 1907).

2. DER SOZIALE UND FAMILIÄRE HINTERGRUND EDUARD F. WEBERS

Eduard Friedrich Weber wurde am 19.6.1830 in Hamburg als neuntes von elf Kindern von David Friedrich Weber (1786-1868) und seiner Frau Henriette Charlotte, geb. Nottebohm (1792-1886), geboren.[66] Die Familien beider Eltern stammten aus Westfalen, die des Vaters aus Bielefeld, die der Mutter vom nahegelegenen Gut »Kupferhammer«. David Friedrich Weber war der erstgeborene Sohn des Bielefelder Kaufmanns David Christian Weber (1760-1836), dem Mitbegründer der Bielefelder Firma „Laer, Weber & Co.“. Seit einigen Generationen hatte die Familie Weber – worauf auch der Familienname hindeutet – in Bielefeld Webereien betrieben und war im Leinenhandel tätig gewesen. Unter den Familienmitgliedern fanden sich jedoch nicht allein Handels- und Fabrikherren, sondern auch Gelehrte und hohe Staatsbeamte.[67] Sie alle vereinte ein ausgeprägter Familiensinn sowie eine tiefe Religiosität.[68]

Die Familie Weber war bereits in Bielefeld ein angesehenes, etabliertes und wohlhabendes Mitglied der Gesellschaft gewesen. In Bielefeld hätte auch David Friedrich Weber als erstgeborenem Sohn eine gesicherte Zukunft in der Firma seines Vaters offengestanden. Er gründete jedoch stattdessen 1811 zusammen mit seinem Vetter Gottlieb Woermann (1780-1839) in Bielefeld eine eigene Firma, das Leinenhaus „Woermann & Weber“, und übersiedelte wenige Jahre später – zum großen Erstau-

---

[66] Seine Taufpaten waren laut Taufbuch von St. Katharinen/Hamburg Herr Christian Friedrich Nasse (Geh. Medizinalrat, Dr. med. und Professor in Bonn), Frau Johanna Friederike Velhagen, geb. von Laer (aus Bielefeld), Herr Georg Gottlieb Friedrich Schmidt sowie Herr Eduard Weber aus Antwerpen (Hamburgischer Generalkonsul in Port au Prince/Haiti), siehe: Hamburger Geschlechterbuch. Bd. 10 (1962), S. 430.

[67] Vgl. Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. I. Leipzig 1924, S. 2.
Karl Woermann war der Sohn einer der älteren Schwestern Konsul Webers, Clara Eleonore Friederike, die seit 1837 mit Carl Woermann, dem Sohn des Bielefelder Geschäftspartners David Friedrich Webers, Gottlieb Woermann, verheiratet war.

[68] In besonderem Maße galt dies für Webers Mutter, die eine sehr gläubige Christin war und diesen Glauben an ihre Kinder und Enkel weitergab. Vgl. Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. I. Leipzig 1924, S. 4.
Siehe auch bei Hans Wendt, einem ihrer Enkel und späterem Theologen, in: Ders.: Erinnerungen an Großmama Weber von einem ihrer Enkel und Auszüge aus ihren Briefen an den Enkel. Für die Familie gedruckt. Heidelberg 1889.

nen seiner Familie – nach seiner Hochzeit am 12.6.1814 mit Henriette Charlotte Nottebohm nach Hamburg. In einer Zeit wirtschaftlichen und politischen Wandels[69] sah er dort bessere Chancen, um sein Geschäft und eigenen Wohlstand aufzubauen. Nach dem Abzug der Franzosen 1814 aus Hamburg und nach Aufhebung der Kontinentalsperre gegen England herrschte vor allem in der Hansestadt eine allgemeine Aufbruchstimmung, die mutigen und kundigen Unternehmern geschäftlichen Aufstieg und materiellen Reichtum verhieß.

In Hamburg, das er von seinem Besuch der dortigen Handelsschule kannte, leitete David Friedrich Weber anfänglich die Zweigstelle der von ihm und Gottlieb Woermann gegründeten Bielefelder Firma. Bereits nach kurzer Zeit war er in Hamburg geschäftlich überaus erfolgreich, so daß er zusätzlich ein eigenes Exportgeschäft für westfälisches Leinen sowie für sächsische und schlesische Erzeugnisse, die Firma „D. F. Weber & Co.“[70] gründete. Diese leitete er bis zum Jahr 1839 und übergab sie dann seinem ältesten Sohn David Friedrich Weber jun. Die Firma erlosch jedoch im Jahre 1864, da man die geschäftlichen Aktivitäten seit den 1840er Jahren verstärkt auf das allgemeine Import- und Export- sowie auf das Reederei- und Bankgeschäft verlagert hatte. Außerdem beabsichtigen sowohl David Friedrich Weber, wie auch sein ältester Sohn, sich zur Ruhe zu setzen. Zu diesem Zeitpunkt hatte einer der jüngeren Söhne, der spätere Konsul Eduard F. Weber, bereits einen Großteil des väterlichen Geschäftes, namentlich den Handel mit Südamerika und den Salpeter-Import, fortgeführt.[71]

---

[69] Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, zur Zeit der unternehmerischen Anfänge David Friedrich Webers, war eine Wende im internationalen Handel eingetreten, die auch den Handel mit Leinen betraf. Die Erschließung Südamerikas und die Intensivierung des Handels nach Übersee versprachen große Wachstumsmöglichkeiten und Gewinne. Die Verlagerung der Geschäfte in die Handels- und Hafenstadt Hamburg ermöglichte es den Familien Weber und Woermann bereits zu einem frühen Zeitpunkt - und mit eigenen Schiffen - Handel mit Übersee, vor allem mit Südamerika, zu treiben. So war man unabhängiger und musste den Gewinn nicht mehr mit Dritten teilen. Der Handel mit Südamerika blieb auch in den späteren Generationen der Familien Weber und Woermann Tradition. Vgl auch: Hamburger Geschlechterbuch. Bd. 10 (1962), S. 409f.

[70] Auch diese Firma betrieb vorwiegend Handel mit Südamerika. Siehe auch bei Paul Th. Hoffmann: Die Elbchaussee. Hamburg 1937, S. 83.

[71] Mehr über die geschäftlichen Aktivitäten Konsul Webers, siehe hier unter Punkt 2.3.

Dank seiner kaufmännischen Tüchtigkeit und Erfolge und nicht zuletzt dank seiner Verdienste um die westfälische und sächsische Leinenindustrie wurde David Friedrich Weber im Jahre 1836 von König Friedrich Wilhelm IV. der Titel eines Königlich Preußischen Kommerzienrates verliehen.

David Friedrich Weber entsprach zweifellos dem Typ des erfolgreichen und überaus wohlhabenden Hamburger Großkaufmanns. Ihm war es gelungen, sich bereits in erster Generation als „butenminsch“[72] im Hamburger Geschäftsleben und in der Hamburger Gesellschaft zu etablieren. Er bekleidete zahlreiche Ehrenämter der Hansestadt Hamburg und wurde 1834 zum Handelsrichter gewählt.[73]

Dies rasche Etablierung der Familie Weber in Hamburg belegt zudem die Tatsache, daß sie bereits in zweiter Generation nach ihrem Übersiedeln nach Hamburg in das Verzeichnis *Hamburgische Wappen und Genealogien* (1890), in das *Hamburger Geschlechterbuch* (1911) sowie in die *Hamburgische Wappenrolle* (1912) Aufnahme fand. Dies war keineswegs selbstverständlich für alle wohlhabenden Hamburger Familien. Auch Lorenz-Meyer zählte die Familie Weber zu den Hamburger Familien, deren Kraft, Tätigkeit und Wagemut die Stadt Hamburg viel zu verdanken habe und die dadurch zu Hamburgs bedeutendsten Bürgern gehörten. [74]

Die engen geschäftlichen und verwandtschaftlichen Beziehungen der Familien Weber und Woermann setzten sich auch in späteren Generationen fort. So absolvierte der berühmte Hamburger Kaufmann und Reeder Carl Woermann, Sohn des Bielefelder Geschäftspartners Gottlieb Woermann, seine kaufmännische Lehre in der Hamburger

---

[72] Als solche bezeichnet bei Karl Woermann, in: Ders.: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. I. Leipzig 1924, S. 2.

[73] Das Handelsgericht setzte sich aus zwei Juristen und neun Vertretern der Kaufmannschaft zusammen, die über alle den Handel betreffenden Streitigkeiten entschieden.

[74] Vgl. Eduard Lorenz Lorenz-Meyer: Vorwort. In: Hamburgische Wappenrolle nach Hamburgischen Wappenbüchern. Hamburg 1912, o. S.
In der *Hamburgischen Wappenrolle* findet sich auch eine Beschreibung des Weberschen Familienwappens. Über die Bedeutung des Führens von Wappen als Ausdruck bürgerlichen Selbstbewusstseins vgl. zudem Lorenz-Meyer/Tesdorp, in: Hamburgische Wappen und Genealogien. Hamburg 1890, S. I-XII.
Ein Stammbaum der Familie Weber findet sich im *Hamburger Geschlechterbuch* (siehe: Deutsches Geschlechterbuch. Bd. 128 (Zehnter Hamburger Band). Limburg an der Lahn 1962, S. 411).
Abbildung 1 zeigt das Wappen der Familie Weber.

Firma David Friedrich Webers, seines späteren Schwiegervaters. Den weiter oben bereits genannten *Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen*[75] seines Sohnes, Karl Woermann, verdanken wir eine der umfangreichsten und zuverlässigsten Schilderungen des Lebens und der Geschäftstätigkeit der Familien Weber und Woermann.

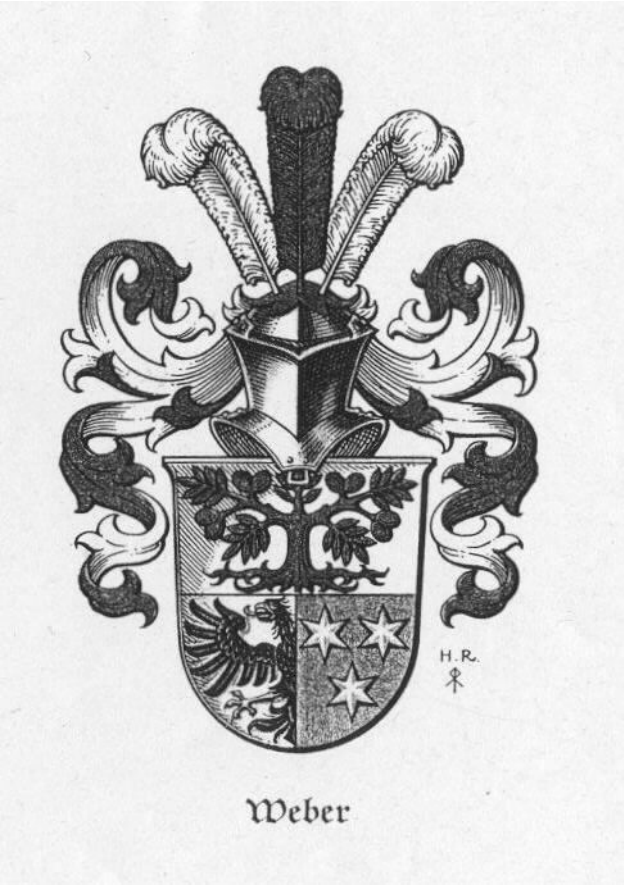


Abbildung 1: Wappen der Familie Weber

[75] Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. 2 Bde. Leipzig 1924.

Zwischen Konsul Weber und seinem Neffen Karl Woermann bestand – vor allem auch aufgrund des gemeinsamen Interesses für Kunst und Wissenschaften – ein besonders enges und von gegenseitiger Hochachtung geprägtes Verhältnis. Wie kein anderer außer Konsul Weber selbst war Woermann mit den Sammlungen des Onkels vertraut gewesen. Er hatte sie – in enger Zusammenarbeit mit Weber – wiederholt wissenschaftlich bearbeitet und war Verfasser der Verzeichnisse der Sammlungen Alter wie Neuerer Meister.[76] Darüber hinaus hatte er oftmals für seinen Onkel den Kontakt zu mit ihm befreundeten Kunstgelehrten, Kennern und Kritikern hergestellt und auf diese Weise dazu beigetragen, daß vor allem Webers Galerie Alter Meister einem breiteren kunstinteressierten Publikum bekannt wurde und kontinuierlich Inhalt wissenschaftlicher Betrachtung und Diskussion blieb.[77]

Wohnhaft war die Familie David Friedrich Webers in Hamburg zunächst in der Altstadt an der Adresse Am Grimm Nr. 25. Nach dem Verkauf des Hauses im Jahre 1833 zog sie in das Haus Am Grimm Nr. 8, eines der alten hamburgischen Kaufmannshäuser[78], das als eines der wenigen Häuser der Altstadt vom Großen Brand im Jahre 1842 weitgehend verschont geblieben war. Dieses Haus bewohnte die Familie bis 1851.

Im selben Jahr bezog sie das ehemalige Hotel „Stadt London“ am Neuen Jungfernstieg 11, das heutige Hotel „Vier Jahreszeiten“.[79] Dieser Umzug war zweifellos Ausdruck des immensen materiellen Wohlstands und des Ansehens, das die Familie seit 1814 in Hamburg genoß.

---

[76] Mehr dazu hier in den Kapiteln 5 und 9.

[77] Karl Woermann (1842-1933) hatte sich nach einem abgeschlossenen Jurastudium den Kunstwissenschaften zugewandt. Nach langjähriger Tätigkeit als Dozent in Heidelberg sowie als Professor für Archäologie, Literatur und Kunstwissenschaft in Düsseldorf war er 1882 als Direktor der Königlichen Gemäldegalerie nach Dresden berufen worden. Sein besonderer Verdienst für Dresden war die Neuordnung und Katalogisierung der Königlichen Sammlungen (siehe hierzu auch Kapitel 5). Er war ein überaus angesehener Kunstkenner und -gelehrter.

[78] Siehe auch Woermanns Beschreibung des Kontorhauses der Familie Weber Am Grimm, in: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. I. Leipzig 1924, S. 11ff.

[79] Nach dem Tod von Henriette Weber im Jahre 1886 und dem Verkauf durch die Erben wurde es 1887 wieder zum Hotel umgebaut und 1897 von F. Haerlin erworben und erweitert.
Abbildung 2 zeigt eine Darstellung des Hauses am Neuen Jungfernstieg 11 aus dem Jahre 1897; zu dieser Zeit entsprach es der Größe nach dem Zustand, als es von der Familie Weber bewohnte wurde.

Neben dem Stadthaus Am Grimm bewohnte die Familie Weber – wie es bei den wohlhabenden Hamburger Familien üblich war – ein großzügiges Landhaus in Oevelgönne. David Friedrich Weber hatte es in den Jahren 1837/38 vom Architekten F. G. Forsmann (1795-1878), dem Erbauer der Hamburger Börse, auf dem Grundstück des vormals Linnigschen und dann geteilten Besitzes[80] errichten lassen.

Bereits vor Antritt der weiter unten beschriebenen Italienreise der Eltern Weber hatten sie für ihr Landhaus eine Architektur im klassischen Stil gewählt, „wie es dem Geschmack verwöhnter Italienfahrer entsprach“[81]. Im Oevelgönner Landhaus wurden die Gäste in der Eingangshalle von einer lebensgroßen klassischen Marmorgestalt einer Flora empfangen. Der Gartensaal war mit pompejanischen Gestalten ausgemalt. Außerdem befand sich dort ein lebensgroßes Marmorbild eines sitzenden Knabens mit Hirtenflöte von der Hand des Bildhauers Heinrich August Georg Kümmel (1810-1855). Zahlreiche Nachbildungen Thorwaldsenscher Reliefs schmückten die Wände des Speisesaales. In beiden Gesellschaftszimmern hingen Ölgemälde von Ludwig Richter, Karl Markó, Karl Roß und Ernst Willers. In weiteren Zimmern des Hauses begegneten den Gästen Nachbildungen von Werken bedeutender Meister, darunter Raffaels *Heilige Cäcilie* aus dem Museum in Bologna sowie *Die Madonna der Granduca* aus dem Palazzo Pitti in Florenz.[82]

Auch nach dem Tod von David Friedrich Weber im Jahre 1868 behielt seine Frau Henriette den Landsitz bis zu ihrem eigenen Tode im Jahre 1886. Noch im gleichen Jahr wurde das Landhaus von den Erben an den Geh. Kommerzienrat Wilhelm Volckens (1848-1920) verkauft.[83]

---

[80] Siehe bei Paul Th. Hoffmann: Die Elbchaussee. Hamburg 1937, S. 81-84: Der Hamburger Kaufmann H. J. Linnig hatte das Anwesen 1806 von Sophie Albrecht erworben, der Jugendfreundin Friedrich Schillers und Ehefrau des Mediziners und Theaterdirektors Dr. J.F.E. Albrecht. 1829 erwarb David Friedrich Weber das Anwesen von Linnig und ließ das Albrechtsche Haus 1835 abreißen, um dort eine Villa nach seinen eigenen Wünschen errichten zu lassen.

[81] Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. I. Leipzig 1924, S. 16: Das im italienischen Stil gehaltene Landhaus war 1838 von der Familie bezogen worden. Das sogenannte »Landhaus Weber« existiert noch heute (Elbchaussee 153).
Das Sommer- bzw. Winterleben der Familie Weber wurde auch von Hans Wendt ausführlich beschrieben, in: Ders.: Erinnerungen an Großmama Weber. Heidelberg 1889.

[82] Siehe Woermanns Schilderung, in: Ders.: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. I. Leipzig 1924, S. 35/36.

[83] Vgl. Paul Th. Hoffmann: Die Elbchaussee. Hamburg 1937, S. 83/84.

Ganz anders als im Landhaus war die Atmosphäre im Stadthaus am Neuen Jungfernstieg: „Kunstwerke größerer Art lernten wir in dem großen neuen Stadthause unserer Großeltern kennen, daß diese 1851 am Neuen Jungfernstieg erwarben. [...] Künstlerisch fein aber war das Innere des Hauses ausgestattet: der große Festsaal war in gelblicher Holztäfelung mit lebensgroßer Friesdarstellung im Kartonstil von der Hand eines Meisters aus der Schule Thorvaldsens, Wilhelm Engelhards (1813-1902), geschmückt, der gerade damals mit seinem Relieffries aus der Eddasage einiges Aufsehen in London erregt hatte. Das lange Hauptbild im Saale meiner Großeltern stellte Bonifazius, „den Apostel des Deutschen“ dar, wie er, die alten Hessen zu bekehren, deren Wodanseiche fällte. Die Nebenbilder schilderten, zugleich die verschiedenen Lebensalter vergegenwärtigend, das Tun und Treiben der alten Germanen.“[84] Die Wände der Gesellschaftszimmer schmückten Ölgemälde, darunter eine *Ätnalandschaft* des Münchner Malers Karl Rottmann, ein Madonnenbild des Hamburger Malers Christian Magnussen sowie ein Bildnis des Bruders von Konsul Webers Mutter von der Hand Ary Scheffers.[85]

Wie die Ausstattung der Häuser bereits verdeutlicht, besaßen die Eltern Konsul Webers ein ausgesprochen ausgeprägtes kulturelles Interesse, und sie vereinte eine große Liebe zur Kunst, die – nicht nur gemessen an Hamburger Verhältnissen – weit über den Rahmen der üblichen, bürgerlichen Aktivitäten hinausging. Vor allem Henriette Weber war zudem, so Karl Woermann, eine ebenso wohltätige wie fromme, geistvolle wie unterrichtete, gemütvolle wie weltkluge Frau.[86] Auch Hans Wendt würdigte die herausragende Persönlichkeit seiner Großmutter und ihre besondere Liebenswürdigkeit, geistige Lebendigkeit und Wißbegierde.[87]

[84] Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. I. Leipzig 1924, S. 27.
[85] Eine ausführliche Beschreibung des Hauses und des gesellschaftlichen Lebens am Neuen Jungfernstieg 11 findet sich auch bei Hans Wendt (a.a.O.).
[86] So charakterisiert von Karl Woermann, in: Ders.: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. I. Leipzig 1924, S. 11.
[87] Vgl. Hans Wendt: Erinnerungen an Großmama Weber. Heidelberg 1889, S. 14/15 sowie S. 20-22.

In einem Brief von Henriette Weber an ihren Enkel Hans Wendt aus dem Jahr 1871 beschrieb sie ihre Vorstellung von Kunstgenuß und -erfahrung. Auf einen Reisebericht des Enkels aus Kopenhagen antwortend schrieb sie: „Die Eindrücke werden dir für dein ganzes Leben unvergeßlich bleiben, und sie werden dir ein Leitstern sein, das wahrhaft Schöne in der Kunst, wo sie weiter im Leben dir dargeboten sein wird, zu erkennen, zu schätzen und zu lieben und veredelnd auf Gefühl und Geist einwirken zu lassen. Ich sage veredelnd, denn wo die Kunst dies nicht in uns wirkt, da haben

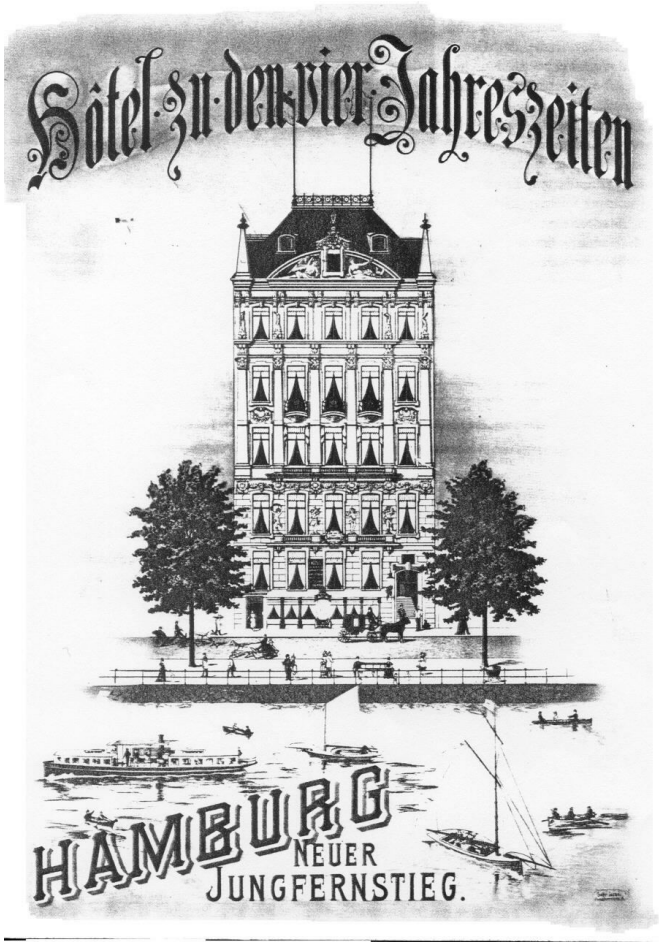


Abbildung 2: Hotel Vier Jahreszeiten (1897)

wir das Herrliche, Göttliche noch nicht in ihr erkannt. Es pflegt auch dabei zu gehen, wie sonst wohl; - wie die Seele, so das Auge.“[88] Zweifellos prägte sie mit dieser Kunstauffassung bereits auch das Kunstverständnis ihrer Kinder, nicht zuletzt das ihres Sohnes Eduard F. Weber.

2.1 Hamburger Wirtschafts- und Bildungsbürgertum

Dank des raschen kaufmännischen Erfolges und des daraus resultierenden materiellen Wohlstandes zählte die Familie Weber schon bald zum führenden Hamburger Wirtschaftsbürgertum. Das Selbstbewußtsein und -verständnis der Eltern Konsul Webers gründete sich jedoch nicht allein auf geschäftlichem Erfolg und Wohlstand. Es war vor allem geprägt von einem großen Interesse an persönlicher Bildung sowie der Bereitschaft und dem Bedürfnis, an der Kunst und Kultur verschiedener Länder und Epochen teilzuhaben und sie selbst zu erfahren.

Man darf die Webers – als Vertreter der gesellschaftlichen Elite Hamburgs – durchaus als eine der wenigen Familien bezeichnen, denen es im Laufe des 19. Jahrhunderts gelungen war, durch ihre Bildung, ihr kulturelles Engagement und ihren Lebenswandel die Eigenschaften und Qualitäten des sogenannten Wirtschafts- und Bildungsbürgertums in sich zu vereinen.[89] Wie auch Jürgen Kocka bemerkt, war die gesellschaftliche Stellung des Individuums und der Familie nicht allein vom materiellen Reichtum bestimmt.[90] Und wie in der Einleitung bereits bemerkt worden ist,

---

[88] Siehe bei Hans Wendt: Erinnerungen an Großmama Weber. Heidelberg 1889, S. 69/70. Möglicherweise lag die Abneigung Konsul Webers gegenüber der modernen Kunst um 1900 teilweise auch in dieser prägenden Kunstauffassung der Mutter begründet. Siehe dazu auch Kapitel 9.

[89] Siehe dazu auch die Beiträge zur Bürgertumsforschung bei Jürgen Kocka, Lothar Gall, Dieter Hein und Andreas Schulz; mehr dazu in Kapitel 3.
Die Charakteristika und die Bedeutung des Hamburger Bürgertums sind zudem umfassend von Birgit-Katharine Seemann beschrieben worden, siehe dieselbe: Stadt. Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens. Husum 1998, S. 18-29.

[90] Vgl Jürgen Kocka: Bürger als Mäzene. Ein historisches Forschungsproblem. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 32ff.: Neben der Hochachtung von individueller Leistung durch wirtschaftlichen Erfolg, besaß das - vorwiegend städtische - Bürgertum um 1900 zudem großen Respekt vor den Wissenschaften und der sogenannten »Hochkultur«.

wurde der persönlichen Bildung – nicht allein in Form eines Wissenszuwachses, sondern auch als Möglichkeit der Entwicklung der eigenen Persönlichkeit – als Grundlage des Umgangs miteinander sowie als Mittel und Voraussetzung zur Integration in die bürgerliche Gesellschaft und der gleichzeitigen Distinktion von anderen Gesellschaftsgruppen besondere Bedeutung und Wertschätzung beigemessen.[91] Ein höheres Maß an Wissen und Bildung hatte seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zur Emanzipation des Bürgertums gegenüber dem Adel beigetragen und war gleichzeitig Mittel zur Legitimierung eines Führungsanspruches innerhalb der Gesellschaft sowie Garant für soziales Ansehen und verstärkten politischen Einfluß gewesen.

Auch den Eltern Konsul Webers war es gelungen, ihr eigenes Wissen und ihre Wertschätzung für Bildung und Kunst an ihre Kinder weiterzugeben und sie daran teilhaben zu lassen. Durch ihr Vorbild und ihre Erziehung förderten sie die wissenschaftlich-künstlerischen Interessen und Fähigkeiten ihrer Kinder. Sie selbst pflegten in ihren Häusern Umgang mit zahlreichen Künstlern. Darüber hinaus waren sie durch eigene Reisen mit der Kultur anderer Länder vertraut und konnten – wenn die Kinder nicht sogar mit ihnen reisten – ihre Erfahrungen an die Familie weitergeben.

Wie es in den Kreisen der bürgerlichen Gesellschaft des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts häufig zu beobachten war, hielten auch die Eltern Konsul Webers trotz aller Liberalität und Offenheit gegenüber Fremdem und Neuem an den traditionellen Werten und an einer eher konservativen Grundeinstellung – auch was den Umgang mit Kunst anging – fest.[92]

---

[91] Siehe auch Ralf Roth: Von Wilhelm Meister zu Hans Castorp. Der Bildungsgedanke und das bürgerliche Assoziationswesen im 18. und 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. Hein, Dieter/ Schulz, Andreas. München 1996, S. 127ff.: Roth weist auf die Differenzierung zwischen „Bildung“ und „Erziehung“ hin, auf die Unterscheidung zwischen „höherer“ Bildung und der Erziehung des „einfachen“ Volkes. Die Chance der Integration eröffnete sich keineswegs allen Bevölkerungsschichten, siehe Roth: „Die universale Utopie einer Gesellschaft der Gebildeten, die sich sukzessive zur bürgerlichen Gesellschaft erweitern sollte, blieb [...] auf eine Gesellschaft der Bürger beschränkt“ (Roth, ebd., S. 135).
Siehe außerdem bei Hans-Ulrich Wehler: Bürger, Arbeiter und das Problem der Klassenbildung 1800-1870. In: Arbeiter und Bürger im 19. Jahrhundert. Varianten ihres Verhältnisses im europäischen Vergleich. Hg. Jürgen Kocka. München 1986, S. 15ff.

[92] Vgl. bei Jürgen Kocka: Bürger als Mäzene. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 33: Sie waren Bürger mit liberaler Gesinnung, deren Umgangsformen und Werte dennoch festen Normen entsprachen. Gerade auch dadurch wurde der Zusammenhalt des Bürgertums gefestigt.

2.1.1 Die »Weber-Abende«

Der alltägliche Umgang mit Kunst und Kultur war fester Bestandteil des Weberschen Familienlebens und der Lebensqualität. So veranstaltete Henriette Weber während der Wintermonate im noblen Stadthaus der Familie am Neuen Jungfernstieg alle zwei Wochen die in Hamburg damals unter der Bezeichnung »Weber-Abende« bekannten Zusammenkünfte, während derer die Gäste die Gelegenheit erhielten, Vorträge wechselnder Redner der unterschiedlichsten Fachgebiete zu hören, um anschließend in geselliger Runde darüber zu diskutieren. Diese Abende bildeten „in ihrer Zeit einen Faktor in dem wissenschaftlichen Leben Hamburgs“[93].

Das bürgerliche Privathaus war seit der Mitte des 19. Jahrhundert zum gesellschaftlichen Treffpunkt geworden. Es war nicht mehr nur „Ort kleinfamilialer Privatheit, sondern stets auch bedeutsam für die gesellschaftliche Konstituierung des modernen Bürgertums“[94]. Auf der Suche nach eigenen Formen kultureller Ausdrucks- und Entfaltungsmöglichkeiten des vorwiegend städtischen Bürgertums eröffnete der »halböffentliche« gesellige Verkehr und Austausch neue Lebens- und gesellschaftliche Umgangsformen. So wurde die häusliche Geselligkeit ein Bestandteil des „Prozesses bürgerlicher Selbstfindung und Selbstdefinition“[95].

Sie bot vor allem den Frauen ein aktives Betätigungsfeld. Wie bei kaum einer anderen Gelegenheit nahmen sie im Haus bei den entsprechenden Anlässen eine wichtige Position ein: So „repräsentierte die Hausfrau die gesellschaftliche Stellung

---

[93] Siehe Paul Th. Hoffmann: Die Elbchaussee. Hamburg 1937, S. 84: Neben den Vortrags- und Diskussionsabenden der Familie Weber veranstaltete die nur wenige Häuser entfernt am Neuen Jungfernstieg wohnende Familie Abendroth regelmäßig Musikabende (siehe dazu auch bei Felix Wolff: Auf dem Berliner Bahnhof. Das Leben einer Hamburger Familie um 1860. Hamburg 1925, S. 79). Beides waren herausragende Ereignisse und Mittelpunkt des geselligen Verkehrs während der Wintermonate in Hamburg.

[94] Vgl. Gisela Mettele: Der private Raum als öffentlicher Ort. Geselligkeit im bürgerlichen Haus. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 155ff.: Dabei wurde aber eine „Ausdifferenzierung des Wohnraumes nach gesonderten Funktionen“ (Mettele, ebd., S. 161) unternommen sowie die Trennung in öffentliche und private Sphären.
Siehe auch bei Michael Sobania: Vereinsleben. Regeln und Formen bürgerlicher Assoziationen im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 170-190.

[95] Gisela Mettele: Der private Raum als öffentlicher Ort. Geselligkeit im bürgerlichen Haus. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 155.

der Familie nach außen und spielte damit eine gewissermaßen offizielle Rolle“[96] und hatte dadurch großen Anteil am beruflichen und gesellschaftlichen Erfolg des Mannes bzw. der Familie.

Die »Weber-Abende« boten den Gästen die Gelegenheit, unter Gleichgesinnten und in geselliger Runde über Kunst, Literatur, Theologie und neueste Errungenschaften der verschiedensten Wissenschaftsbereiche zu diskutieren.[97] Als Gegengewicht zum geschäftlichen Alltag sollten sie gleichermaßen der Erbauung und Erholung dienen.

Die Einladungen zu den »Weber-Abenden« wurden einmalig zu Beginn jeden Winters verschickt und hatten für alle Veranstaltungen des Winters Gültigkeit.[98] Zum Kreise der Besucher und Redner gehörten – neben den zahlreichen Familienmitgliedern, Verwandten und Freunden – unter anderem auch die Gelehrten Karl Bertheau, Georg Röpe und Karl Ludwig Ägidi, die Theologen Joh. Hinrich Wichern[99], Prof. Gustav Baur und sein Bruder Wilhelm Baur, Dr. Mönckeberg[100] und Pastor Berend Carl Roosen, außerdem die Künstler Hermann Kauffmann, Günther Gensler, Otto Speckter, Valentin Ruths und Christian Magnussen sowie die Herren Abendroth, Dr. Hermann Sieveking, Geheimrat Neumeyer[101], Direktor Johannes Classen[102] und Direktor Guido Wolff sen.[103] Die Herren erschienen in Begleitung ihrer Gattinnen und

[96] Gisela Mettele: Ebd., S. 162.
[97] Eine Beschreibungen dieser Abende findet sich sowohl bei Karl Woermann (Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen), Hans Wendt (Erinnerungen an Großmama Weber), Paul Th. Hoffmann (Die Elbchaussee), als auch bei Felix Wolff (Auf dem Berliner Bahnhof), dem Bruder von Guido Wolff jun., der mit einer Tochter von Bürgermeister Dr. Weber, einem der älteren Brüder Konsul Webers, verheiratet war.
[98] Vgl. Hans Wendt: Erinnerungen an Großmama Weber. Heidelberg 1889, S. 47.
[99] Begründer des »Rauhen Hauses« in Hamburg, einer sog. „Rettungsanstalt“.
[100] Pastor an St. Nikolai, Vater des späteren Bürgermeisters Dr. Johann Georg Mönckeberg (1839-1908).
[101] Neumeyer war Direktor der Seewarte.
[102] Classen verfaßte 1882 anläßlich des neunzigsten Geburtstages von Henriette Weber sogar ein Gedicht über die »Weber-Abende«. Abgedruckt ist es bei Hans Wendt: Erinnerungen an Großmama Weber. Heidelberg 1889, S. 49/50.
[103] Er war Direktor der Berlin-Hamburger Bahn. Einer seiner Söhne, Guido Wolff jun., war ab 1886 Direktor der HAPAG zu Hamburg und, wie bereits erwähnt, seit 1884 Schwiegersohn von Bürgermeister Hermann Anth. Weber. Letztgenannter war nach dem Tode von David Friedrich Weber im Jahre 1868 das Haupt der Familie Weber.

der erwachsenen Kinder. Im Anschluß an Vortrag und Diskussion wurde den in der Regel rund 80 Gästen ein spätes Mahl gereicht.

Zweifellos kann man die Hamburger »Weber-Abende« nicht mit den großen Berliner Salons gegen Ende des 19. Jahrhunderts vergleichen.[104] Sie waren auch nicht unverzichtbarer Treffpunkt der Hamburger Künstlerschaft, die sich dort vor allem Anregung und Aufträge erhoffen konnte.[105] Dennoch sind sie Beweis für die kulturelle Praxis und das wissenschaftliche Interesse der Familie Weber, verknüpft mit einem pädagogischen Nutzen für die Familie und das unmittelbare Umfeld.

Es ist nicht überliefert, ob Konsul Weber nach dem Tod seiner Mutter im Jahre 1886 die Tradition der »Weber-Abende« in seinem eigenen Hause fortführte. Jedoch gab er in den Wintermonaten regelmäßig große Gesellschaften und Bälle in seinem Haus An der Alster 58 und veranstaltete kleinere Konzerte.[106]

2.1.2 Förderung sozialer und wissenschaftlicher Einrichtungen

Neben der Liebe zur Kunst beeinflußte auch die tiefe Religiosität der Eltern das tägliche – private wie öffentliche – Leben der Familie. Wie andere wohlhabende Hamburger Familien fühlte sich auch die Familie Weber als Mitglied der bürgerlichen Elite dazu verpflichtet, wohltätig und gemeinnützig aktiv zu sein. Im Bereich der Armenpflege fand diese Wohltätigkeit vor allem durch Spenden und andere, direkte Hilfe

[104] Zur Salonkultur des ausgehenden 19. Jahrhundert, siehe bei Petra Wilhelmy: Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914). Berlin 1989.

[105] Die Salons als neue Form der „Künstlersoziabilität“, siehe bei Wolfgang Hardtwig: Drei Berliner Porträts: Wilhelm von Bode, Eduard Arnhold, Harry Graf Kessler. Museumsmann, Mäzen und Kunstvermittler - drei herausragende Beispiele. In: Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen. Hg. Günter und Waldtraut Braun. Berlin 1993, S. 50ff.

[106] Siehe bei Paul Th. Hoffmann: Hervorragende Hamburger aus vergangener Zeit. V: Der Kaufmann und Kunstsammler Eduard F. Weber. in: HN, Nr. 273, 3.10.1937, o. S.
Siehe auch bei Gustav Arthur Roosen: Der Sammler Consul Ed. F. Weber in Hamburg. Zu seinem 30. Todestage, dem 19. September 1937 aufgezeichnet für seine Enkel. o. O. 1937, S. 4 (unveröffentlicht): Neben der weitverzweigten Verwandtschaft, verkehrten dort auch die bekannten Senats- und Kaufmannsgeschlechter, die Generalität und das Offizierskorps.

ohne viel öffentlichen Aufhebens statt.[107] In Anbetracht des hohen symbolischen Wertes der Armenpflege – durch die die materielle Existenz aller Einwohner und somit auch die innere Stabilität einer Stadt angestrebt wurde – sowie der durch sie betonten und teilweise auch verwirklichten Idee der „bürgerlichen Solidargemeinschaft“[108], wird es verwundern, daß die Familie Weber es offensichtlich bewußt vorzog, fern von öffentlicher Publizität wohltätig zu sein. Diese Zurückhaltung – die durchaus dem Etikett »hanseatischer Zurückhaltung« entspricht – sowie der Verzicht auf große, im Namen der Familie errichtete Stiftungen, ist sicher auch zu einem Teil dafür verantwortlich, daß die Familie Weber in Hamburg heutzutage nur wenigen als eine der ersten Familien der Stadt in Erinnerung geblieben bzw. bekannt ist.

Eine Ausnahme bildete lediglich die im Andenken an ihren verstorbenen Ehemann, Bürgermeister Dr. Hermann Anthony Cornelius Weber, von seiner Witwe Louise Weber, geb. Vorwerk[109], gegründete »Bürgermeister Weber-Stiftung«. Konsul Weber war seit Gründung der Stiftung im Jahre 1886 aktives und überaus engagiertes Mitglied im Vorstand der Stiftung seiner Schwägerin. Neben Konsul Weber gehörten dem Vorstand der Stiftung zahlreiche weitere bedeutende Hamburger Persönlichkeiten an, darunter auch der Senator – und spätere Bürgermeister – Dr. Möncke-berg sowie Hauptpastor Gustav Ritter[110] von St. Michaelis. Die sogenannte »Bürger-

[107] Hans Wendt berichtet über die großzügigen Geschenke seiner Großmutter an die Hamburger Kirchen und andere Einrichtungen sowie über die alljährliche weihnachtliche Armenbescherung.
[108] Andreas Schulz: Weltbürger und Geldaristokraten. Hanseatisches Bürgertum im 19. Jahrhundert. In: *Historische Zeitschrift*. Bd. 259 (1994), S. 654: Diese „Solidargemeinschaft“ sollte jedoch nicht mißverstanden werden, in dem Sinne, daß die Oberschicht daran interessiert war, soziale Gegensätze abzubauen oder Hierarchien zu überwinden bzw. abzuschaffen. Durch die einseitige Wohltätigkeit wurde die soziale Ungleichheit stattdessen noch mehr betont und gefestigt.
[109] Sie war die Tochter des bedeutenden Hamburger Kaufmanns, Reeders und Bankiers Georg Friedrich Vorwerk (siehe bei Hauschild-Thiessen, Renate: Zwischen Hamburg und Chile. Hamburg 1995, S. 50). Vorwerk war seit 1846 Alleininhaber der Firma „Hochgreve & Vorwerk“ und hatte 1847 eine Niederlassung der Firma in Chile gegründet. Über die engen und freundschaftlichen Verbindungen der Familien Vorwerk und Weber, siehe auch bei: Alfred Vorwerk: Der Kaufmann Georg Friedrich Vorwerk (1793-1867) und seine Ehefrau Christiane, geb. de Voß (1809-1885). Bearbeitet von Renate Hauschild-Thiessen. Hamburg 1991.
[110] Er war mit der ältesten Schwester Karl Woermanns, Henriette (1842-1911), verheiratet.

meister Weber-Stiftung«[111] war zwar durchaus eine wohltätige Stiftung, sie betätigte sich jedoch nicht im Bereich der Armenpflege.

Das Kapital der Stiftung betrug im Gründungsjahr 20.000 Mark und wurde durch ein Vermächtnis Konsul Webers um 5.000 Mark vermehrt. Aus den Zinsen der Stiftung wurden jährlich mehrere Stipendien in Höhe von je 100 Mark (später 125 Mark) an „junge Leute christlicher Konfession, vorzugsweise Hamburger" vergeben, „die auf Universitäten, Kunst- und Musikschulen oder technischen Schulen höhere Ausbildung in den Wissenschaften oder einer Kunst oder technischen Studien erstreben, die aber selbst oder deren Familien ausreichende eigene Mittel nicht haben"[112].

Die jährlich gegen Ende November stattfindenden Sitzungen der Stiftung wurden zumeist in den Geschäftsräumen oder im Hause Konsul Webers abgehalten. Die Stiftungsmitglieder berieten dann über die Vergabe der Stipendien für das darauffolgende Jahr. Nach der ersten Bewilligung eines Stipendiums bestand für die Stipendiaten die Möglichkeit, eine Verlängerung der Förderung zu beantragen, so daß in der Regel eine Förderung über etwa drei bis vier Jahre – in seltenen Fällen auch länger – gewährleistet werden konnte. Zu den Bewerbern gehörten vorwiegend Studenten der Medizin, Theologie, Chemie, Ingenieur- und Rechtswissenschaften. Es wurden jedoch auch regelmäßig Stipendien an Musiker und Kunstmaler vergeben, darunter im Jahre 1894 auch an zwei junge Frauen.

Auch nach dem Tode der Stifterin imJahr 1906 und Webers Tod im Jahr 1907 existierte die Stiftung weiter bis 1929. Während der Sitzung der Stiftung am 30.11.1907 würdigte Bürgermeister Dr. Mönckeberg das Engagement Konsul Webers für die Stiftung, die er trotz seiner umfangreichen geschäftlichen und sonstigen Tätigkeit mit größter Gewissenhaftigkeit und Liebe unterstützt habe, „immer darauf bedacht, daß

---

[111] Siehe Hermann Joachim: Handbuch für Wohltätigkeit in Hamburg. 1. Aufl. Hamburg 1901 (dort auf S. 177). Die zweite Auflage erschien im Jahre 1909 (dort auf S. 194).
Die Protokolle, das Kassabuch und weitere Akten der Stiftung befinden sich im Besitz des Staatsarchivs der Freien und Hansestadt Hamburg, Bestand 611-19 WEBER 1, 2 und 3.
Im Falle dieser Stiftung bestätigt sich auch für die Familie Weber eine „Bedeutungserweiterung des mäzenatischen Handelns in den sozialen Bereich", vgl. Manuel Frey: Die Moral des Schenkens. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 19: Dadurch erfolgte zudem eine Annäherung der Begriffe „Stifter" und „Mäzen". Mehr dazu in Kapitel 3.

[112] Hermann Joachim: Handbuch für Wohltätigkeit in Hamburg. 1. Aufl. Hamburg 1901, S. 177. Im Jahr 1900 vergab die Stiftung insgesamt sieben Stipendien.

keiner der Bewerber übersehen und die Stipendien an die Würdigsten und Bedürftigsten ausgezahlt wurden“[113].

Über Stiftungen und Vermächtnisse Konsul Webers ist in der Hamburger Öffentlichkeit kaum etwas bekannt, nicht zuletzt, weil dies sein Wunsch gewesen ist. Lediglich sein Testament gibt Auskunft über die Vermächtnisse, Stiftungen und Legate, die er letztwillig verfügt hatte.[114] Er bestimmte, daß nach seinem Tode der »Niederländischen Armenkasse« 5.000 Mark gestiftet werden sollten, aus deren Zinsen jährlich einem Pensionär 150 Mark zugute kommen sollten. Darüber hinaus verfügte er die Bereitstellung des Betrages von 5.000 Mark zugunsten verschiedener, von seiner Ehefrau zu bestimmender Stiftungen und Anstalten sowie die Stiftung von 5.000 Mark, aus deren Zinsen die Wiederaufnahme des um 9 Uhr abends stattfindenden Choralblasens vom Turm der St. Georger Kirche ermöglicht werden sollte. [115]

Zu den Vorhaben, die Weber zu seinen Lebzeiten finanziell unterstütze und die in einigen Fällen auch bekannt und dokumentiert sind, gehörten neben der obengenannten Wohltätigkeit jedoch vorrangig die Unterstützung von wissenschaftlichen Einrichtungen.[116]

2.2 Die akademische und kulturelle (Aus-) Bildung Eduard F. Webers

Bereits vor seiner Einschulung in die Knabenschule bei Mademoiselle Henrici im Jahre 1836 erhielt Eduard Friedrich Weber den ersten, privaten Unterricht durch seine Mutter sowie durch die französische Gouvernante Charlotte Bérond. [117]

---

[113] Siehe Protokoll der Sitzung vom 30.11.1907, S. 59/60 (SAH: Bestand 611-19 WEBER 1).
[114] Siehe: Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments, siehe Nachtrag I vom 4.3.1897.
[115] Siehe ebd.
[116] Über die Beteiligung Konsul Webers am sogenannten »kollektiven Mäzenatentum« siehe hier in Kapitel 3. Weber engagierte sich vorrangig für Einrichtungen, deren Ziel die wissenschaftliche und künstlerische Ausbildung der kommenden Generationen war.
[117] Vgl. Joachim Weber: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J., S. 2 (unveröffentlicht).

Im Jahre 1839 hatte Konsul Webers Vater das Geschäft an seinen ältesten Sohn, David Friedrich Weber (1815-1907), übergeben. Die Eltern reisten daraufhin mit den beiden jüngsten Kindern, Marie Friederike Emilie[118] und dem damals neunjährigen Eduard Friedrich sowie in Begleitung der Gouvernante Antonie Eckermann und eines Dieners nach Italien. Die Eltern Konsul Webers besaßen, so Woermann, eine große Vorliebe für Italien, und sie teilten die Italien-Sehnsucht vieler deutscher Zeitgenossen.[119]

Reisen nach Italien, und vor allem nach Rom, standen damals in der Tradition der sogenannten Kavalierstour bzw. der »Grand Tour«. Die Reisemotivation beruhte seit dem späten 16. Jahrhundert nicht mehr, wie zuvor, vorrangig auf religiösen Beweggründen, sondern war vielmehr eine Bildungsreise privilegierter junger Adeliger und seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, dank des gestiegenen Wohlstandes und der neuen Verkehrsmittel, auch bürgerlicher Kreise. Die Reisen dienten als Möglichkeit des Erfahrens von Kunst und Wissenschaft sowie der Selbsterfahrung und -findung.[120] Sie unterlagen größtenteils Standards und Ritualen und sollten im Idealfall etwa ein Jahr dauern, um sowohl den Sehenswürdigkeiten gerecht werden zu können, als auch dem religiösen Festkalender folgen zu können.[121] Zu ihrer Vorbereitung ge-

[118] Sie heiratete später Pastor Hans Hinrich Wendt und ist die Mutter des bereits genannten Hans Wendt, der wie sein Vater Theologe - und nicht, wie bei Gert Hatz (1992, S. 156) fälschlicherweise angegeben, Geologe - war. Hans Wendt berichtet, daß Eduard Friedrich Weber zu seiner Schwester Marie ein besonders enges Verhältnis hatte, das nicht zuletzt auch auf die gemeinsame Reise nach Italien zurückzuführen sein dürfte (siehe Wendt, 1889, S. 26). Dr. Joachim Weber, ein Enkel Konsul Webers, bestätigt die besondere Freundschaft zwischen den Geschwistern.

[119] Vgl. Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. I. Leipzig 1924, S. 15: Man reiste in einem „mit allen Bequemlichkeiten ausgestatteten Reisewagen“ von Hamburg bis Italien und wieder zurück.

[120] Vgl. Barbara Wolbring: «Auch ich in Arkadien!» Die bürgerliche Kunst- und Bildungsreise im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 86: Der Begriff der „Persönlichkeitsbildung“ gilt hier also im reinsten Sinne des Wortes.

[121] Vgl. Michael Maurer: Italienreisen - Kunst und Konfession. In: Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. Hg. Hermann Bausinger/Klaus Beyrer/Gottfried Korff. München 1991, S. 221-229. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte jedoch kaum noch ein Reisender Zeit für solche langen Aufenthalte; das Programm mußte gestrafft werden. Im Vordergrund stand das „Abspulen eines quantitativ ehrgeizigen Programmes“ (siehe Barbara Wolbring: «Auch ich in Arkadien!». a. a. O., S. 99), veranschaulicht am Beispiel eines Reiseberichts des Hamburger Bankiers Max von Schinckel, der 1882 zusammen mit Martin Garlieb Amsinck Florenz besuchte.

hörten in der Regel umfangreiche Kunstgeschichts- und Sprachstudien, was im Falle der Familie Weber als selbstverständlich angenommen werden darf.[122]

Um 1840 gehörte die Familie Weber zweifelsohne noch zu einer kleinen Gruppe bürgerlicher Italienreisender. Erst später gehörte der Italientourismus zum Pflichtprogramm des deutschen Bildungsbürgertums. Das Reisen galt vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts als „wesentlicher Bestandteil des bürgerlichen kulturellen Kanons“ [123], war ein Beweis der Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Elite sowie ein Nachweis von Bildung und Geschmack.

Fast zwei Jahre lang bereisten Webers Eltern mit den beiden Kindern Italien, hielten sich in den Wintermonaten hauptsächlich in Rom, im Sommer in Albano und Neapel, auf. Rom galt auch damals noch als Zentrum der abendländischen Kultur.[124] In Rom verkehrte die Familie Weber im Kreise der dort ansässigen deutschen Künstler und Gelehrten, mit denen sie zum Teil auch nach ihrer Rückkehr nach Hamburg weiterhin Kontakt pflegten.[125] Inwieweit ihre Kunstauffassung während ihres Aufenthaltes in Italien auch von den Überzeugungen der Nazarener beeinflußt wurde, ist

---

[122] Siehe auch bei Paul Th. Hoffmann: Hervorragende Hamburger aus vergangener Zeit. V: Der Kaufmann und Kunstsammler Eduard F. Weber. In: HN, Nr. 273, 3.10.1937, o. S.; Hoffmann bestätigt, daß Konsul Weber überaus sprachbegabt gewesen sein soll und daß er neben italienisch (und lateinisch) sowohl die französische, englische und spanische Sprache hervorragend beherrschte. Das berichtet auch sein Schwiegersohn, G. A. Roosen, siehe ders.: Der Sammler Consul Ed. F. Weber in Hamburg, o. O. 1937 (unveröffentlicht).

[123] Barbara Wolbring: «Auch ich in Arkadien!» Die bürgerliche Kunst- und Bildungsreise im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 83; siehe ebd. auch S. 95: „Innerhalb des breiten Spektrums möglichen kulturellen Handelns kam dem Reisen durchaus eine bedeutende Rolle zu“.

[124] Michael Maurer zitiert eine Einschätzung Wilhelm Heinses aus dem Jahr 1782 über Rom: «Für die bildenden Künste bleibt es ohnedem die Hauptstadt der Welt» und weiter bei Maurer: „Der europäische Kulturzusammenhang hat in Italien sein Zentrum: ohne Italien keine Kunst“. Siehe Michael Maurer: Italienreisen - Kunst und Konfession. In: Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. Hg. Hermann Bausinger/Klaus Beyrer/Gottfried Korff. München 1991, S. 226/227 (Reisen in Anlehnung an Goethes *Italienische Reise* und seiner Suche nach „Arkadien“).

[125] Siehe Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. I. Leipzig 1924, S. 15. Als Beispiel nennt er den Bildhauer Heinrich August Georg Kümmel, den sie in Rom kennengelernt hatten und dessen Arbeiten das Landhaus der Familie in Oevelgönne schmückten. Darüber hinaus hatten sie in Rom und später auch in Hamburg Kontakt zu Hermann Kauffmann, Karl Eybe und Otto Speckter (vgl. Woermann: Ebd., S. 35). Eindeutig belegt ist zwar auch der Kontakt zu den Gensler-Brüdern - vor allem zu Günther Gensler - aber erst nach dessen Rückkehr aus Italien (vgl. Woermann: Ebd., S. 35). Weitere Hinweise darauf, welche Künstler zu ihrem Kreis in Rom gehörten, bei Paul Th. Hoffmann (Die Elbchaussee, S. 45 bzw. S. 85): Hoffmann erwähnt u. a. Ludwig Richter, Karl Roß, Thorwaldsen und F. A. Jacobi.

nicht dokumentiert. Sie müssen jedoch einigen Künstlern dieser Richtung nahegestanden haben und waren ihrer Kunst durchaus auch zugetan. Dies beweist die Tatsache, daß die Eltern ein Porträt der beiden Kinder, Marie und Eduard, beim Nazarener Joh. Riepenhausen (1789-1860) in Auftrag gaben, das sich auch heute noch im Besitz von Dr. Joachim Weber, einem der Enkel Konsul Webers, in Hamburg befindet.[126] Auch in Hamburg pflegten die Webers – auch abseits der »Weber-Abende« - regen Umgang mit zahlreichen Hamburger und auswärtigen Künstlern.[127]

Obwohl die Eltern Auftraggeber zahlreicher Porträts und Käufer einer Vielzahl von Kunstwerken der unterschiedlichsten Gattungen und Techniken waren, waren ihre Kunstschätze keineswegs vergleichbar mit den späteren Sammlungen des Sohnes Eduard Friedrich Weber.[128]

Auch ist ein Engagement des Vaters im Hamburger Kunstverein sowie eine Beteiligung an den Aktivitäten der sogenannten »Galerie-Kommission«, die sich die Einrichtung einer permanenten, staatlichen Gemäldegalerie für Hamburg zur Aufgabe gemacht hatte, nicht bekannt.

In einem bei Paul Th. Hoffmann zitierten Brief des hannoverschen Gesandten in Rom, August Kestner, an seine Schwester Charlotte beschreibt dieser die Webers, die er in Rom kennengelernt hatte, als „ganz vortreffliche Leute, die in ihrer Art zu den größten Vollkommenheiten gehören, welche mir vorgekommen. Lautere Humanität, Güte, wahre Religiosität, Demut, Heiterkeit und sehr reiche Leute. Er hat von der Pieke auf gedient, welches in Ideenkreis, Sprachorgan und Wortausdruck hervorleuchtet, aber welch reine Menschen, wie begabt mit dem vollkommensten Herzenstact! Und leben heiter, nachgiebig, wohlwollend wie Engel zusammen. Der Eindruck dieses Hauses allein ist eine Erquickung. Sie thun sehr viel für die jungen Deutschen

[126] Nach dem Tode der Eltern Konsul Webers gelangte dieses Werk 1887 zunächst in seinen Besitz und wurde von ihm inventarisiert: siehe Inventur der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II (Inv. Nr. 753). Anschließend schmückte es, wie andere weniger bedeutende Erwerbungen Webers, die Wände seines Gutes Radschütz.
[127] Vgl. Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. I. Leipzig 1924, S. 11.
[128] Eine überdurchschnittlich umfangreiche Sammeltätigkeit ist im Falle der Eltern Konsul Webers nicht bekannt oder dokumentiert.

hier durch ausgebreitete Gastfreundschaft, und bestellen viel bei den Künstlern. Zu ihren Lieblingen gehören Riepenhausen aus alter Freundschaft, Kümmel und Busse, denen sie viel zu verdienen geben. Sie haben zwei artige Kinder, Sohn und Tochter, und eine excellente Gouvernante. An die Kinder wird alles gewandt in Erziehung, und die Mutter lernt Alles mit, um den Kindern zu helfen."[129]

Der zweijährige Aufenthalt in Italien und die Erlebnisse und Eindrücke dieser Reise haben zweifellos starke Spuren sowohl bei den Eltern als auch den beiden Kindern hinterlassen. Gewiß beeinflußten sie auch nach der Rückkehr nach Hamburg im Jahr 1841 ihr Wesen und ihr weiteres Leben und werden gerade im Falle Konsul Webers dazu beigetragen haben, daß er ein besonders ausgeprägtes, allgemeines und weitreichendes Interesse für Kunst und Kultur entwickelte.

Wie seine Eltern besaß auch Konsul Weber sein Leben lang eine Vorliebe für Italien. Mehrere Reisen führten ihn auch als Erwachsenen – selbst in hohem Alter, in den Jahren 1901 und 1902 – dorthin. Julius von Pflugk-Hartung berichtet von einer Reise Konsul Webers nach Oberitalien im Jahr 1881, der Weber auch einige Erwerbungen für seine Galerie Alter Meister verdankte.[130] Seine Neigung für Italien belegt zudem die Tatsache, daß er einige Wohnräume des Hauses An der Alster 58 mit alten italienischen Möbeln ausstattete und daß er die Wände des festlichen Speisesaales seines Wohnhauses bereits 1877 mit italienischen Landschaften und Szenen ausschmücken ließ.[131] Diese Wandgemälde schmücken seit dem Umzug von

---

[129] Siehe bei Paul Th. Hoffmann: Hervorragende Hamburger aus vergangener Zeit. V: Der Kaufmann und Kunstsammler Eduard F. Weber. In: HN, Nr. 273, 3.10.1937, o. S.; Hoffmann zitiert diesen Brief nur unvollständig, siehe daher auch: Hermann Kestner-Köchlin (Hg.): Briefwechsel zwischen August Kestner und seiner Schwester Charlotte. Straßburg 1904, S. 251.

[130] Vgl. Julius von Pflugk-Hartung: Die Weber'sche Gemäldesammlung, Hamburg. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 8 (1885), S. 80-94.

[131] Siehe eine Beschreibung der Wandbilder in: *Zeitschrift für bildende Kunst*. Bd. 12 (1878), Sp. 653-655: Weber hatte den Auftrag an die jungen Weimarer Künstler Fr. Arndt und Herm. Chr. Krohn erteilt. Die Wandmalereien waren aufgeteilt in vier Hauptfelder (die vier Jahreszeiten), darin Genreszenen in großem landschaftlichem oder architektonischem Rahmen (Winterbild: weihnachtliche Familienidylle; Frühlingsbild: Landschaft mit Weiher und Liebespaar in venezianischer Tracht; Sommerbild: Erntetanz; Herbstbild: Weinlese in italienischer Landschaft); alle Kostüme und Landschaften waren italienisch. Eine kurze Erwähnung der Wandgemälde außerdem bei von Pflugk-Hartung: Die Weber'sche Gemäldesammlung, Hamburg. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 8 (1885), S. 93.

Webers Witwe in das von ihr nach 1912 erworbene Haus Schöne Aussicht 14 die Wände des dortigen Treppenhauses.

Der Kunsthändler und Numismatiker Jakob Hirsch stellte in dem Vorwort des Versteigerungskataloges der Münzsammlung von 1908 fest, daß Konsul Weber bereits als junger Mensch eine ausgesprochene Vorliebe für die historischen Wissenschaften besaß.[132] Hirsch erwähnte in diesem Zusammenhang zwei Lehrer, die Webers „glänzende Anlagen“ entwickeln halfen: Zum einen den berühmten Juristen, Historiker und Träger des Literatur-Nobelpreises, Theodor Mommsen (1817-1903), der zudem ein bedeutender Numismatiker war, zum anderen den Archäologen und Historiker Ernst Curtius (1814-1896), der zunächst Professor in Göttingen und Berlin war, später Direktor des Alten Museums in Berlin und seit 1884 Erzieher des Kronprinzen Friedrich Wilhelm wurde. Diese Vorliebe für die historischen Wissenschaften, die Weber bis ins hohe Alter pflegte, bewahrte Weber, so Hirsch, seine „bewunderungswürdige Jugendfrische“[133].

Nach der Rückkehr der Familie aus Italien im Jahr 1841, erhielt Eduard F. Weber in Hamburg zunächst bis 1843 Privatstunden im Hause verschiedener Lehrer.[134] Anschließend besuchte er das Gymnasium in Schwerin und verließ dieses 1847 mit dem Abschluß der Unterprima, um in seiner Heimatstadt bei Gustav Wieber eine kaufmännische Lehre zu beginnen.[135]

---

[132] Siehe Jakob Hirsch: Vorwort. In: Sammlung Consul Eduard Friedrich Weber †, Hamburg. Erste Abteilung: Griechische Münzen. Versteigerung No. XXI, 16.11.1908, München 1908, o. S.
[133] Siehe Jakob Hirsch: Ebd., o. S.
[134] Siehe Joachim Weber: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J., S. 3 (unveröffentlicht).
[135] Siehe dazu auch die Schilderungen des Werdeganges und der Ausbildung der Hamburger Kaufmannssöhne bei Alfred Lichtwark, in: Ders.: Hamburg. Dresden 1897, S. 46f. Lichtwarks Schilderung trifft weitgehend auch auf Konsul Weber zu:
In der Regel erhielten die Kaufmannssöhne keine Gymnasial- oder Realgymnasialbildung, sondern eine Ausbildung auf Privatschulen (bis zum 16. Lebensjahr); es folgten 3 Jahre Lehre, dann zunächst ein Dienstjahr und anschließend üblicherweise längere Auslandsaufenthalte, je nach den Geschäftsverbindungen des elterlichen Unternehmens und den Notwendigkeiten der späteren Berufsrichtung. „Das Lebensalter von 20-30 ist in einer Hamburger Gesellschaft selten zu treffen“ (Lichtwark, ebd., S. 47), da alle jungen Männer sich in dieser Zeit im Ausland aufhielten, um dort zu lernen und anschließend die überseeischen Handelsplätze der Familie zu leiten und zu kontrollieren. Erst später kehrten sie zurück, wenn es Zeit war, eine Familie zu gründen. Nach der Hochzeit wurde dann zunächst am eigenen materiellen Wohlstand gearbeitet, um sich später Aktivitäten für das Allgemeinwohl widmen

2.3 Der kaufmännische und familiäre Werdegang

Nach Beendigung der Lehre war Weber von 1849 bis 1850 zunächst in England bei den Firmen „Paul & Steinberg“ und „Bernh. Leibert“ beschäftigt.[136] Nach seiner Rückkehr nach Hamburg im Jahre 1850 reiste er schließlich 1851 nach Mexiko, um dort eventuelle Geschäftsmöglichkeiten zu erkunden. Aufgrund der Besetzung Mexikos durch amerikanische Truppen und den daraus resultierenden politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen erschien ein geschäftlicher Erfolg in Mexiko jedoch wenig aussichtsreich. Daher verlagerte Weber seine Aktivitäten nach Chile, das wegen der größeren politischen Stabilität und günstigeren wirtschaftlichen Perspektiven vielversprechender erschien. Bis 1862 hielt er sich in Valparaiso, der wichtigsten chilenischen Hafenstadt, auf.

Mit Chile und anderen südamerikanischen Staaten hatte bereits die Firma seines Vaters ein Im- und Exportgeschäft betrieben. Da Eduard Friedrich Weber auch selber dort geschäftlich Fuß fassen wollte, hatte er 1856 in Valparaiso zusammen mit Robert Münchmeyer ein In- und Exportgeschäft, die Firma „Weber, Münchmeyer & Co.“, gegründet, die nach dem Rückzug Münchmeyers ab 1860 den Namen „Weber & Cia.“ trug. Diese Firma entwickelte sich zu einer der größten Firmen an der südamerikanischen Westküste.

Nach seiner Rückkehr nach Hamburg nahm Weber die europäischen Interessen der Firma war. Dazu gründete er 1862 in Hamburg ein von Chile unabhängiges Unternehmen, die Firma „Ed. F. Weber“.[137]

---

zu können. Einen „Ruhestand“ im Alter gab es nicht: Bis zum Lebensende blieb man, wenn auch in geringerem Maße, in die Geschäfte eingebunden.

[136] Siehe Joachim Weber: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J., S. 3 (unveröffentlicht).

[137] Siehe: Kaufmännisches Adressbuch von Hamburg, Altona und Ottensen. 1886. Adressbuch für Handel, Industrie und Gewerbe. Bearbeitet und herausgegeben von Gebrüder Broemel. 1. Jg. Hamburg 1886, S. 36.

Die Hauptbranche des Valparaiso-Hauses war das Kommissionsgeschäft.[138] Dazu zählten der Ein- und Verkauf von Waren (vor allem Manufakturwaren), von Schiffen und Edelmetallen, darüber hinaus Einkassierungen oder Auszahlungen (z. B. gegen Kreditbriefe), Frachtbesorgungen und der Nachweis von Verschiffungsmöglichkeiten, die Besorgung von Bodmereigeld[139], Wechselgeschäfte und sonstige Bankgeschäfte aller Art, die Einkassierung von Beträgen von zahlungsschwachen Schuldnern, die Besorgung von Aufträgen und Einkäufen für in Chile ansässige Kunden, Speditionsgeschäfte und Zollabfertigungen, das Aus- und Einschiffen in Havariefällen, die Auslieferung von sogenannten Consignationen, Feuer- und Seeversicherungen sowie sonstige Agenturtätigkeiten.

Durch den vorwiegend kommissionsweise betriebenen Im- und Export konnte das Risiko für die Firma reduziert werden. Gleichzeitig schmälerte dies jedoch auch die Gewinnspanne. Durch die Vorgabe der Statuten des Valparaiso-Geschäftes waren Geschäfte mit außergewöhnlichem Risiko, darunter geschäftliche Beziehungen nach Australien, Asien und Afrika, ausdrücklich ausgeschlossen.[140] Nach Chile importiert wurden vor allem Textilien – entsprechend der Tradition der Familie, die bekanntlich in Bielefeld durch den Leinenhandel groß geworden war – aber auch industrielle Erzeugnisse, Chemikalien und Lebensmittel aller Art, da Chile in den 1850er Jahren noch nicht über eine ausreichende einheimische Industrie verfügte. Als der Leinen- und Textilhandel schließlich an Bedeutung verlor, gehörte auch Konsul Weber zu denjenigen europäischen Kaufleuten, die in Chile zusätzlich zum Textilimport eigene Fabriken errichteten. In Concepcion, einem etwa 450 km von Valparaiso entfernten Zentrum für Textilverarbeitung eröffnete Weber „El Tigre“, eine Fabrik zur Herstellung von Strickwaren.[141]

---

[138] Die Auflistung der Geschäftszweige der Firmen „Weber & Co.“ und „Eduard F. Weber“ hat die Verfasserin einer Auflistung bei Joachim Weber entnommen, siehe ders.: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J., S. 17ff. (unveröffentlicht).

[139] Ein seerechtliches Darlehensgeschäft unter Verpfändung von Schiff, Frachtgeld und Ladung, siehe Joachim Weber, ebd., S. 17/18.

[140] Siehe Joachim Weber: Ebd., S. 18.

[141] Siehe Joachim Weber: Ebd., S. 22.

Den größten Teil des Warenexportgeschäfts der Firma „Weber & Cia." aus Chile bildete jedoch der Handel mit Salpeter, das anfänglich vorwiegend zur Herstellung von Schießpulver und Salpetersäure gedient hatte, später aber auch als Düngemittel in der Landwirtschaft an Bedeutung gewann. Nach dem Sieg Chiles über Peru und Bolivien im sogenannten Salpeterkrieg von 1883/1884 hatte Chile durch den Besitz sämtlicher Salpeterfelder eine Monopolstellung auf dem Weltmarkt errungen. Wegen der steigenden Nachfrage nach Chilesalpeter gelang es auch der Firma „Weber & Cia." überaus erfolgreich, vom Aufschwung dieses Handelszweiges zu profitieren.

Hamburg hatte sich – als Nachfolger von Liverpool – in Europa als Zentrum des Salpeterhandels etabliert. Und unter den Hamburger Firmen nahm die Firma „Ed. F. Weber" eine prominente Stellung ein, was Konsul Weber in Hamburg schließlich den Namen „Salpeter-Weber"[142] eintrug. Zusätzlich zum Export des Salpeters nach Europa beteiligte sich Konsul Weber auch an der Finanzierung von Salpeterwerken in Chile. [143]

Um seine geschäftlichen Interessen im Salpeterhandel mit Chile zu sichern, hatte sich Konsul Weber zwischen 1879 und 1891 wiederholt aktiv an Ersuchen an den Hamburger Senat sowie an Petitionen an das Auswärtige Amt beteiligt, in denen er – federführend – gemeinsam mit zahlreichen anderen namhaften Hamburger Firmen um Entsendung deutscher Kriegsschiffe nach Chile bat, um dort die deutschen Interessen während der chilenischen Bürgerkriege, die den deutschen Überseehandel lähmten und zu großen finanziellen Verlusten der deutschen Firmen führten, zu sichern.[144]

---

[142] Siehe NHZ, Nr. 446, 23.09.1907.

[143] Eine Schilderung des Salpetergeschäfts in Südamerika am Beispiel Henry Brarens Sloman (1848-1931) findet sich auch bei Hildegard von Marchtaler: Die Slomans. Geschichte einer Hamburger Reeder- und Kaufmannsfamilie. Hamburg 1939, S. 214f. sowie S. 226ff.: Der Handel mit Salpeter war vor 1860 noch in den Anfängen und versprach glänzende Aussichten - was sich im Fall Webers absolut bewahrheitete - vor allem auch durch den Krieg gegen Frankreich 1870/71 und auch später bestand eine unvermindert große Nachfrage nach Salpeter. Zwischen Konsul Weber und Sloman hatten enge geschäftliche Verbindungen bestanden, und noch in den Jahren 1902 und 1904 hatte Weber Sloman „die notwendigen Kapitalien" zum Bau einer neuen Salpeterfabrik zur Verfügung gestellt (vgl. Marchtaler, ebd., S. 226). Konsul Weber hatte, so Marchtaler, größtes Ansehen in Valparaiso genossen (siehe: Marchtaler, ebd., S. 227).

[144] Vgl. Ekkehard Böhm: Überseehandel und Flottenbau. Hanseatische Kaufmannschaft und deutsche Seerüstung 1879-1902. Düsseldorf 1972, S. 40 und S. 276.

Darüber hinaus exportierte die Valparaiso-Firma Konsul Webers Gold, Silber und Kupfer sowie Kupfer- und Silbererze, Mineralien und weitere Bodenschätze Chiles. Auch einige Produkte der Landwirtschaft wurden nach Europa verschifft, darunter Hülsenfrüchte, Honig und Wolle.

Neben dem Im- und Exportgeschäft war es der Firma „Weber & Cia." gelungen, die Vertretungen bedeutender Reedereien in Chile zu übernehmen, darunter die Generalagentur der Hamburger Reederei „F. Laeisz", der Bremer „Roland Linie AG" sowie die Vertretung der „Hamburg-Südamerika Linie" und der „Hamburg-Amerika-Linie" (HAPAG).[145] Des weiteren war die Firma Generalagent zahlreicher bedeutender Versicherungen, beispielsweise der „Home Insurance Co. Ltd." aus New York sowie der „Aachener und Münchener Feuer-Versicherungsgesellschaft".[146]

Nach seiner Rückkehr aus Südamerika im Jahre 1862 hatte Eduard Friedrich Weber am 5.11.1863 Mary Elizabeth Goßler, gen. Lizzy (4.11.1845-13.11.1927) geheiratet.[147] Sie war die Tochter des Hamburger Großkaufmanns Johann Heinrich Goßler (1805-1879) und seiner aus Boston stammenden Frau Mary Elizabeth, geb. Bray.[148] In den Jahren 1863 bis 1876 wohnte die junge Familie am Alsterufer 1. Da dieses Haus die Familie, vor allem aber die anwachsende Kunstsammlung Webers, bald nicht mehr beherbergen konnte, ließ Weber in den Jahren 1875/1876 auf einem Grundstück zwischen den heutigen Straßen Alstertwiete und Gurlittstraße – unweit

[145] Siehe Joachim Weber: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J., S. 28 (unveröffentlicht).
[146] Siehe Joachim Weber: Ebd., S. 29.
[147] Etwa einen Monat zuvor hatte Weber in Hamburg den Bürgereid geleistet und das hamburgische Großbürgerrecht erworben. Siehe dazu bei Joachim Weber: Ebd., S. 8.
[148] Mary Elizabeth Bray entstammte mütterlicherseits der aus England nach Amerika eingewanderten Familie Eliot, der auch der amerikanische Dichter T. S. Eliot (1888-1965) entstammte. Der Bruder von Webers Gattin war der 1889 in den preußischen Adelsstand erhobene Baron Johann von Berenberg-Goßler. Eine ältere Schwester von Lizzy Weber, Susanna Catharina Goßler (1835-1901), war mit dem Hamburger Kaufmann Martin Garlieb Amsinck (1831-1905) verheiratet. Die Familie Goßler gehörte zu den angesehensten Hamburger Familien und war mit zahlreichen anderen bedeutenden Hamburger Familien verwandtschaftlich verbunden. Gleiches galt auch für die Familie Weber, die neben den Goßlers und Woermanns auch mit den Familien Amsinck, Vorwerk, Thaden, Roosen, Schultze, Wolff und Wendt verschwägert war. Besonders anschaulich wird auf die zahlreichen verwandtschaftlichen Verhältnisse der Webers bei Paul Th. Hoffmann hingewiesen, in: Ders.: Die Scholz-Forni und ihre Anverwandten. Geschichte eines deutsch-italienischen Geschlechts. Hamburg 1941.

des Hotels „Atlantic“ – durch den renommierten Architekten Hugo Stammann das Haus An der Alster 58 errichten.[149]

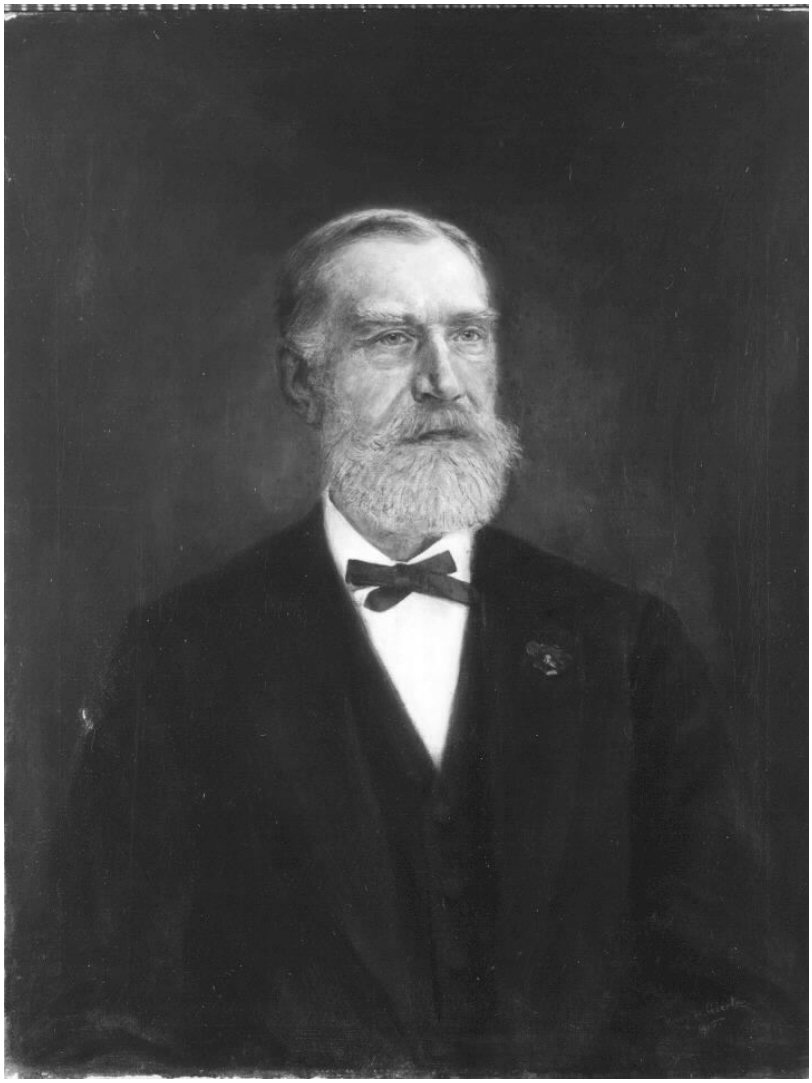


Abbildung 3: Hubert von Herkomer: *Konsul Ed. F. Weber* (1900)

[149] In den Hamburgischen Adreßbücher existierten seit 1878 unterschiedliche Angaben der Hausnummer Konsul Webers An der Alster: Zunächst war die Hausnummer mit Nr. 49 angegeben, später mit Nr. 58. Auf einen Umzug Konsul Webers in den Jahren ab 1878 deutete jedoch nichts hin. In der Tat läßt sich die unterschiedliche Angabe der Hausnummern auf eine Änderung der Straßennumerierung An der Alster zurückführen. Dies belegen die Eintragungen im sog. „Hauptbuch St. Georg I“ der Hamburger Feuerkasse, siehe: SAH: Bestand 333-1/1 Hamburger Feuerkasse II 6, Band 4, Teil 1, S. 10.



Abbildung 4: Hubert von Herkomer: *Lizzy Weber* (1900)

Im Jahr 1877 wurde Eduard Friedrich Weber zum „Consul für das Königreich der Hawaii-Inseln“[150] ernannt; bis 1902 hatte er dieses Amt, dessen Titel seit der Annektierung Hawaiis durch die USA im Jahre 1900 „Consul für die Hawaii-Inseln“ lautete,

[150] Siehe: Diplomatische und Konsularische Vertretungen fremder Staaten in Hamburg, 1870-1929 (SAH). Im Hamburgischen Adreßbuch von 1878 (Abschnitt I, S. 6) ist Ed. F. Weber zudem erstmals als „Konsul für das Königreich der Hawaii-Inseln“ erwähnt. Im Bestand 132-6 „Hanseatische und hamburgische konsularische Vertretungen“ des SAH sind leider keine Unterlagen zum Konsulat „Hawaii“ enthalten.

offiziell inne. Weber hatte dieses Amt von seinem Schwiegervater, Johann Heinrich Goßler, übernommen, der von 1853-1876 Generalkonsul der Hawaii-Inseln gewesen war. Die Hawaii-Inseln waren bereits vor Webers Einsetzung als Konsul für die Firma seines Vaters, David Friedrich Weber, aufgrund der dortigen Plantagenbetriebe und des Anbaus von Kaffee und Reis sowie des Imports von deutschen Textilien und Artikeln geschäftlich attraktiv gewesen, so daß eine Fortsetzung des Handels auch für die Geschäfte Konsul Webers weiter nützlich blieb und durch die Ausübung des Konsulamtes noch weiter begünstigt wurde.

Ehrungen Konsul Webers durch die Hansestadt Hamburg für seine herausragende kaufmännische oder kulturelle Leistung für seine Vaterstadt wurden ihm nicht zuteil.[151]

Im Jahr 1906 zog sich Weber offiziell aus dem Geschäftsleben zurück, er war jedoch weiterhin Teilhaber der von ihm gegründeten Firmen. Wie die Zeitungsartikel, die nach seinem Tode in der Hamburger Presse erschienen, belegen, fuhr er bis zum Tage seines Todes am 19. September 1907 noch täglich in sein Kontor am Jungfernstieg und an die Börse. Ab 1906 führte sein ältester Sohn, John Henry David Weber, die Geschäfte zusammen mit Ed. Steinle unter dem Firmennamen „Weber & Steinle“.

2.3.1 Immobilien und Grundbesitz Eduard F. Webers

Abgesehen von seinen Hamburger Immobilien[152] war Konsul Weber ebenfalls Eigentümer großen landwirtschaftlichen Grundbesitzes in Schlesien: 1886 hatte er die Rittergüter Radschütz, Irrsingen und Alexanderhof erworben, bald nach 1886 folgte

[151] Laut freundlicher Mitteilung von Herrn Jürgen Schütt, Mitarbeiter des Staatsamtes der Senatskanzlei der Freien und Hansestadt Hamburg.
[152] Zusätzlich zum Haus An der Alster 58 erwarb Weber in späteren Jahren insgesamt drei weitere, im folgenden aufgeführte Häusern an dieser Adresse. Darüber hinaus besaß er Grundstücke an der Koppel 5, 6, 7 und 9 sowie am St. Georger Kirchhof 22 und 23.

die Erwerbung des an Radschütz angrenzenden Gutes Nistitz. Schließlich erwarb er 1895 das benachbarte Gut Gurkau hinzu. Alle diese Güter umfaßten zusammen einen Grundbesitz von rund 2.500 ha. Einen Teil des Besitzes verkaufte er schließlich im Jahre 1905 wieder, danach betrug der Grundbesitz rund 1.500 ha.[153] Zusätzlich zu den Rittergütern hatte Weber 1888 das Schloß Wilhelmsburg mit dem gleichnamigen Gute und der Ruine Nimmersatt, beides Kreis Boltenhain in Schlesien, erworben.[154] Die Güter Wilhelmsburg und Radschütz wurden bereits 1908 bzw. 1925 verkauft, die Güter Gurkau und Nistitz mußten von Webers Sohn Wolfgang und seiner Familie, in deren Besitz sie übergegangen waren, 1945 verlassen und aufgegeben werden.

Konsul Weber hatte gemeinsam mit seiner Frau und den jüngeren Kindern alljährlich mehrere Wochen auf seinen schlesischen Gütern, vorzugsweise auf dem Gut Wilhelmsburg, verbracht.[155] Während der Sommermonate war auch Travemünde ein beliebter Treffpunkt der Weberschen (Groß-) Familie, denn dort hielt sich Henriette Weber, die Mutter Konsul Webers, bis ins hohe Alter alljährlich für mehrere Wochen auf. Ihre Töchter und Schwiegertöchter verbrachten dort mit ihren Kindern ebenfalls einige Wochen des Sommers und wurden in der Regel am Wochenende von den Ehemännern besucht.[156]

Von Webers zahlreichen Reisen nach Italien war bereits die Rede. Und selbst in hohem Alter, im Jahre 1905, plante Weber noch eine Reise nach Teneriffa.[157] Neben Reisen zu geschäftlichen Zwecken, auf denen er zweifellos die geschäftlichen mit den privaten kulturellen Interessen verknüpfen konnte und von denen Weber bereits während seiner Anfänge als Sammler stets auch Erwerbungen für seine Sammlungen mitbrachte, reiste Konsul Weber zudem regelmäßig zu großen deutschen und inter-

[153] Siehe Joachim Weber: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J., S. 70 (unveröffentlicht).
[154] Siehe Koerner/Lutteroth: Hamburger Geschlechterbuch. 2. Hamburger Band. Görlitz 1911, S. 451.
[155] Siehe Joachim Weber: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J., S. 73 (unveröffentlicht).
[156] Vgl. Hans Wendt: Erinnerungen an Großmama Weber. Heidelberg 1889, S. 53-55, S. 81, S. 88, S. 91, S. 95, S. 101 und S. 105.
[157] Darauf verweist das Testament der Ehegatten Weber, siehe: Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments. Nachtrag IV des Testaments vom 8.3.1905: Aufgrund der geplanten Teneriffa-Reise und wegen seines bevorstehenden Rückzuges aus dem Geschäft sollte die geschäftliche Zukunft im Testament nochmals fixiert werden.

nationalen Versteigerungen, nicht selten in Begleitung von kundigen Beratern und Kunstkennern.[158]

Im Hamburgischen Adreßbuch von 1928 findet sich ein Eintrag über Webers Witwe, Frau Konsul Ed. F. Weber, unter der Adresse Schöne Aussicht 14. Dies entspricht jedoch nicht den tatsächlichen Gegebenheiten[159]:

Nachdem die Galerie Alter Meister 1912 versteigert worden war, gab Frau Konsul Weber das Haus An der Alster 58/59 auf und erwarb das ebenso prächtige Haus Schöne Aussicht 14, das sie bis 1926 bewohnte. Aufgrund finanzieller Verluste[160] mußte sie es jedoch veräußern. Bis zu ihrem Tode im Jahr 1927 bewohnte sie schließlich mit ihrer Zofe einige Zimmer im Erdgeschoss des Hauses ihres ältesten Sohnes, John Henry David Weber, in der Fährhausstraße, ebenfalls an der Alster gelegen.

Neben den Häuser An der Alster 58 und 59 hatte Konsul Weber zudem die angrenzenden Häuser Nr. 60 und Nr. 61 besessen.[161] Das Haus An der Alster 60 war bereits 1903 von Konsul Weber an eine Frau l'Arronge verkauft worden, das Haus Nr. 61 blieb jedoch bis 1927 im Besitz der Familie und wurde nach dem Tod von Webers Witwe von den Erben an die Volksfürsorge-Versicherung verkauft.

Durch die Vereinigung der rückwärtigen Gärten der vier Häuser war es Weber gelungen, auch diese nach seinen künstlerischen Vorstellungen zu gestalten: Der an einen Galerieanbau[162] angrenzende Garten war im italienischen Stil gehalten und mit zahlreichen Statuen geschmückt; der übrige Garten entsprach, so Hoffmann[163], dem englisch-deutschen Parkstil.

---

[158] Siehe auch in Kapitel 5.
[159] Laut mündlicher Schilderung von Dr. Joachim Weber.
[160] Mehr dazu in Kapitel 9.
[161] Siehe die Akten der Baupolizei (SAH: 324-1 Baupolizei K 295) sowie das „Hauptbuch St. Georg I" der Hamburger Feuerkasse im Bestand des SAH unter: 333-1/1 Hamburger Feuerkasse II 6, Band 4, Teil 1, S. 10.
[162] Siehe dazu Kapitel 4.3.
[163] Paul Th. Hoffmann: Hervorragende Hamburger aus vergangener Zeit. V.: Der Kaufmann und Kunstsammler Eduard F. Weber. In: HN, Nr. 273, 3.10.1937, o. S.

Alle diese vier Häuser existieren heute nicht mehr. Nachdem sie nacheinander von der Volksfürsorge-Versicherung erworben worden waren, beantragte diese 1929 den Abriß der Häuser Nr. 58-61.[164]

Nach dem Ersten Weltkrieg war das Haus An der Alster 61 in Hamburg durch seine zwischenzeitlichen Mieter in die Schlagzeilen geraten: Unter dem Vorwand, im Garten des Hauses einen Anbau mit Oberlichtsaal für Gemäldeausstellungen zu errichten, hatten die Mieter, die Herren Först und Prediger von der Firma „Alster-Galerie-Gesellschaft“, die Erlaubnis der Erben erhalten, das Grundstück zu bebauen und das bis dahin leerstehende Wohnhaus zu nutzen. Anstatt jedoch diese Pläne zu verwirklichen, richteten die Herren Först und Prediger im Haus Nr. 61 einen „Spielklub mit Schankbetrieb“[165] ein, in dem vor allem Glücksspiel betrieben wurde. Aufgrund dieser gesetzeswidrigen Nutzung wurden die Klubräume am 22.9.1919 durch Verfügung des Polizei-Präsidenten geschlossen.

2.3.2 Die Nachfahren der Eheleute Weber

Eduard Friedrich und Lizzy Weber waren Eltern von zehn Kindern, zwei von ihnen starben jedoch bereits im Kindesalter.[166]

Das älteste Kind, Mary Henriette Elisabeth Weber (1865-1940), heiratete 1885 den Juristen und späteren Hamburger Landgerichtsdirektor Dr. Wilhelm Adolf Schultze

[164] Die Akte der Baupolizei des Hauses An der Alster 61 enthält einen Antrag zum Abriß der Häuser An der Alster 58-61 vom 27.2.1929 (siehe: SAH: Bestand 324-1 Baupolizei K 295). Auf dem Grundstück zwischen Alstertwiete und Gurlittstraße wurde schließlich das Gebäude der Hauptverwaltung der „Volksfürsorge Deutsche Lebensversicherung AG“ errichtet.

[165] Siehe: SAH: Bestand 324-1 Baupolizei K 295: Akte des Hauses An der Alster 61.

[166] Angaben laut Koerner/Lutteroth: Hamburger Geschlechterbuch. 2. Hamburger Band. Görlitz 1911 sowie in: Deutsches Geschlechterbuch. Bd. 128 (Zehnter Hamburger Band) Limburg a. d. Lahn 1962; siehe auch Lorenz-Meyer, Eduard Lorenz: Hamburgische Wappenrolle nach Hamburgischen Wappenbüchern. Hamburg 1912; darüber hinaus bei Lorenz-Meyer, Ed./Tesdorp, Oscar L.: Hamburgische Wappen und Genealogien, Hamburg 1890.

(1855-1917).[167] Aus dieser Ehe gingen vier Kinder hervor, darunter als einziger Sohn Wilhelm Hermann Schultze, geb. 1888 in Hamburg, ab 1911 Farmer in Peru.

Konsul Webers ältester Sohn, John Henry David Weber (1866-1934), hatte in Chile das Salpetergeschäft seines Vaters übernommen und dort 1884 die in Valparaiso gebürtige Anna Sophia Adolphine Georgine von Bischoffshausen geheiratet, deren Vater ebenfalls Kaufmann in Paraiso war. Aus dieser Ehe stammte eine Tochter, Lizzy Anita Henriette Weber (geb. 17.10.1895), die 1919 den aus Nürnberg stammenden August Baptist Otto Zippelius heiratete, der später ebenfalls als Kaufmann in Chile tätig war. Wie bereits erwähnt, führte John Henry David Weber seit 1906 die Geschäfte des Vaters in Hamburg fort und war dort bis zu seinem Tode ansässig.

Webers zweitgeborener Sohn, Alfred Eduard Wolfgang Weber (1871-1934), vermählte sich 1897 in Danzig mit der in Ostpreussen geborenen Marie Bremer, der Tochter des Pächters von Konsul Webers Gut Gurkau in Schlesien. Das Gut Gurkau ging später in den Besitz von Alfred Eduard Wolfgang Weber über. Darüber hinaus pachtete er die väterlichen Güter Nistitz und Radschütz (letzteres wurde später vom jüngsten Sohn Konsul Webers gepachtet). Ihr einziges Kind, Friedrich Carl Weber (1898-1958), heiratete 1929 Gertrud Gilka-Bötzow. Bis 1945 war er Besitzer der bereits genannten Güter Gurkau und Nistiz. Nach dem Zweiten Weltkrieg übersiedelte die Familie nach Hannover.

Sophie Elisabeth Weber (1877-1941), sechstes Kind der Eheleute Konsul Weber, war seit 1902 in erster Ehe mit dem aus Trier stammenden Kgl. Preuß. Oberleutnant Hartwig von Linstow verheiratet, der bereits 1907 verstarb. Aus dieser Ehe stammten die Kinder Hans Hartwig und Renata. 1920 heiratete die Mutter Hermann Beutler.

Der vierte Sohn der Webers, Franz Herbert Martin Weber (1877-1941), war zusammen mit zwei seiner Brüder Mitinhaber der Firma „Weber & Steinle“ in Hamburg. Er hatte im Jahre 1908 Margaretha Renate Elisabeth Siemsen geheiratet, die Tochter des Hamburger Kaufmanns Peter Siemsen und seiner Gattin Susanne Helene, geb.

[167] Angaben zu Familie Schultze im *Hamburger Geschlechterbuch*, Band 2, 1911, S. 323; es ist überaus schwierig, die weiblichen Linien der Familie Weber weiter zu verfolgen, da lediglich die männlichen Linien Aufnahme in die Geschlechterbücher fanden.

Amsinck. Ihr jüngster Sohn, Dr. Joachim Eduard Weber (geb. 1919), ist auch heute noch in Hamburg ansässig.

Webers fünfter Sohn, Wilhelm Edgar Weber (1879-1929), der ebenfalls Mitinhaber von „Weber & Steinle“ war, blieb unverehelicht. Die jüngste Tochter, Toni-Charlotte Berta Henriette (1882-1951) heiratete 1903 den Hamburger Kaufmann Gustav Arthur Roosen.[168]

Der jüngste Sohn, Max Oscar Erdwin Weber (geb. 1886), war zunächst Landwirt auf dem schlesischen Rittergut Radschütz. Nach dem Verkauf des Gutes 1925 kehrte er zunächst nach Lübeck und später nach Hamburg zurück. Drei seiner vier Söhne starben als Soldaten während des Zweiten Weltkrieges, der jüngste Sohn, Klaus-Dietrich Weber (geb. 1925), war als Kaufmann in Chile tätig.

2.4 Die Persönlichkeit Eduard F. Webers

Den im Anschluß an seinen Tod 1907 erschienenen Artikeln in der Hamburger Presse verdanken wir zahlreiche Hinweise auf die Persönlichkeit Konsul Webers.[169]

Der *Hamburgische Correspondent*[170] charakterisierte ihn als „kräftige, zähe Natur“ sowie als „belebende Persönlichkeit“; ihn zeichneten vor allem die „Universalität seiner Kenntnisse und die herzliche Liebenswürdigkeit“ aus. Er sei, so das *Hamburger Fremdenblatt*[171], ein „lebensfroher Mann“ und „ein treuer, frommer Christ“ gewesen. Bekannt war er hingegen auch für „seine wissenschaftlich strenge, äußerst zurückhaltende Art“[172]. Durch „seltenen Eifer und liebevolles Verständnis“ hätte Weber, so die *Hamburger Woche*[173], sein Haus zum „Rendezvousplatz der Kunstwelt

[168] Siehe: Deutsches Geschlechterbuch. Bd. 18 (Erster Hamburger Band), S. 354.
[169] Da es sich bei diesen Schilderungen vor allem um postume Würdigungen von Webers Persönlichkeit und Verdiensten handelt, ist ihre Authentizität jedoch nur eingeschränkt gesichert und verläßlich.
[170] HC, Nr. 480, 21.09.1907.
[171] HF, Nr. 224, 24.09.1907.
[172] Siehe Paul Th. Hoffmann: Die Scholz-Forni und ihre Anverwandten. Geschichte eines deutsch-italienischen Geschlechts. Hamburg 1941, S. 408.
[173] HW, Nr. 39 (1907), S. 3.

Hamburgs“ gemacht und sei in einer Stadt, in der der Handel die treibende Kraft sei, als Mann der Kunst „ein wahrhaft nacheifernswertes Beispiel für ach so Viele“.

Auch Anton Lindner, Autor der *Neuen Hamburger Zeitung* und seinen Zeitgenossen vor allem als Befürworter der Kulturpolitik Alfred Lichtwarks bekannt, würdigte Webers herausragende Persönlichkeit und seine Bedeutung für das Hamburger Kulturleben: „Konsul Weber gehörte zu jenem alten Schlage echter und ehrlicher Maecenaten, die in der Sammeltätigkeit nicht die Befriedigung selbstgefälliger oder sportlicher Triebe suchten. Zu jenem aussterbenden Schlage werktätiger Kenner, die zu schaffen pflegen, wenn sie lieben, wenn sie Kunstwerke lieben. Und so schuf er denn, indem er sammelte.“[174] Weber fügte, so Lindner weiter, alles zu einem „logisch gedachten, historisch entwickelten und gleichsam kunstanatomisch gefügten Gesamt-Körper zusammen.“ Geld alleine genügte jedoch nicht, einen solchen Organismus zu schaffen: „Und zu einer solchen Schöpfung gehört der unfehlbare Instinkt, gehört die zentralisierende Kraft, gehört vor allem das lebendige Herz eines Schöpfers. Diese schöpferische Potenz lag in Eduard Webers Natur.“[175]

Trotz seines gefestigten Geschmacks in allen Angelegenheiten der Künste war er „[...] dankbar für jede Anregung und interessierte sich für alles, was mittelbar und unmittelbar sich auf Kunst bezog und war nie nervös ausfallend selbst gegen ihm Unbegreifliches; das widerstand seiner ausgereiften und überlegenen Weltanschauung“[176].

Sein Schwiegersohn, Gustav Arthur Roosen, äußerte sich ebenfalls über das Wesen und die herausragenden Eigenschaften Konsul Webers: „Trotz Freude an schöner und eleganter Geselligkeit war Weber in seinem inneren Wesen und seinem äußeren Auftreten und seiner Kleidung nach eine bescheidene, schlichte Persönlichkeit. Von seinen Eltern her besaß er Pietätsgefühl und Anhänglichkeit an kirchlichen und häuslichen Andachten. Einigen Menschen schien er unter Umständen un-

[174] Anton Lindner, in: NHZ, Nr. 446, 23.09.1907.
[175] Anton Lindner, in: NHZ, Nr. 446, 23.09.1907.
[176] HC, Nr. 94, 21.02.1912.

nahbar. War er auch auf Gesellschaften ein humorvoller Plauderer, so liebte er es nicht, sich in größerem Kreise über seine Arbeit und sein Werk als Sammler zu unterhalten, auch nicht seinen Kindern gegenüber. Nur mit einzelnen Personen, die ebensoviel oder mehr als er auf diesen Gebieten verstanden, pflegte er über seine Sammlungen zu sprechen."[177]

Hingegen fiel das Urteil des Hamburger Architekten Martin Haller über Konsul Weber und seine Gattin weniger wohlwollend aus. Haller hatte gegen Ende der 1880er Jahre das an das Webersche Wohnhaus grenzende Nachbarhaus in einen Galerieanbau umgebaut.[178] Er zählte die Webers zu den „temperamentvollen" Kunden, meinte jedoch damit eher die „Mißtrauischen, Besserwisser und die Schikanösen" [179].

2.5 Geschwister und Verwandte

Das in Hamburg zweifellos bekannteste Mitglied der Familie Weber war Konsul Webers bereits erwähnter Bruder Hermann Anthony Cornelius Weber (1822-1886). Als studierter Jurist war er zunächst Handelsrichter in Hamburg (1859), kurz darauf Senator (seit 1860) und ab 1876 einige Jahre lang Hamburger Bürgermeister.[180] In seiner Eigenschaft als Bürgermeister war er zudem Präses der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. In dieser Funktion hatte er maßgeblich dazu beigetragen,

[177] Bei Gustav Arthur Roosen: Der Sammler Consul Ed. F. Weber in Hamburg, o. O. 1937,S. 4f. (unveröffentlicht).
[178] Mehr dazu, siehe in Kapitel 4.3.
[179] Siehe: Martin Haller: Leben und Werk 1835-1925. Hg. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1997, S. 41. Hingegen zählte Haller Konsul Webers Neffen Adolph Woermann, den Bruder von Karl Woermann, als Bauherrn zu den „Einwandsfreien und Idealen".
[180] Die Bürgermeister wurden jeweils nur für ein Jahr gewählt, konnten sich jedoch wiederholt zur Wahl stellen, so daß Hermann Anthony Cornelius Weber das Amt des Bürgermeisters in den Jahren 1876, 1878, 1879, 1881, 1882, 1884 und 1885 bekleidete. Aus Anlaß der Wahl seines Bruders als Bürgermeister der Stadt Hamburg hatte Konsul Weber - der auch ein begeisterter Münzsammler war - eine Gedenkmünze zu Ehren seines Bruders prägen lassen. Abgebildet ist diese bei Hans Kirsten: Porträts und Medaillen Hamburger Bürgermeister und Ratsherren, Hamburg 1916, S. 12.

daß Alfred Lichtwark die Stelle des Direktors der Hamburger Kunsthalle angeboten worden war.[181]

Bürgermeister Weber hatte das Interesse für Kunst und Kultur ebenfalls von den Eltern geerbt. Auch er besaß eine kleine private Sammlung, die jedoch nicht mit den Sammlungen des jüngeren Bruders vergleichbar war. Zudem war er in Hamburg als privater Förderer junger Künstler bekannt. Als Politiker und Staatsmann verlagerte er sein kulturelles Engagement jedoch vorwiegend in den öffentlichen Bereich. Er sah es als seine Aufgabe und seine Pflicht an, das öffentliche Hamburger Kulturleben zu unterstützen und zu beleben. Dabei war ihm die Förderung der Hamburger Kunsthalle und ihre Etablierung im Kulturleben der Stadt ein besonderes Anliegen.[182] Denn er hatte die Kunsthalle seit ihren Anfängen begleitet und war bereits 1863 – und demnach auch schon zu seiner Zeit als Senator – Mitglied des 1858 gegründeten »Comités für die Erbauung der Kunsthalle« gewesen.[183]

Die Tatsache, daß Konsul Weber das Feld der (Kultur-) Politik seinem älteren Bruder überließ, ist ein nicht selten zu beobachtendes Phänomen.[184] Aufgrund seiner überaus vielfältigen geschäftlichen Verpflichtungen und der Beanspruchung durch die Pflege der eigenen Sammlungen – die er durchaus weitgehend öffentlich zugänglich machte – ist aber auch nicht anzunehmen, daß Konsul Weber überhaupt die Zeit,

[181] Siehe auch bei Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 41: Woermann und Lichtwark hatten sich zu Beginn der 1880er Jahre kennengelernt. Bürgermeister Weber hatte Woermann gebeten, ihm eine „geeignete Persönlichkeit" für den Posten des Direktors der Kunsthalle zu empfehlen, da er wußte, daß Woermann seine Stellung in Dresden nicht aufzugeben gedachte: „Ich besann mich keinen Augenblick, vor allen anderen Lichtwark zu empfehlen. Daß auch andere ihn empfohlen haben, bezweifle ich nicht; aber ich bin stolz darauf, mein Scherflein zu seiner Berufung nach meiner Vaterstadt beigetragen zu haben" (Woermann, ebd., S. 41).

[182] Siehe: HN vom 16.04.1888, Nr. 90 („Enthüllung der Büste Bürgermeister Webers in der Hamburger Kunsthalle") sowie bei Paul Th. Hoffmann: Die Elbchaussee. Hamburg 1937, S. 88/89.

[183] Siehe: Hauschild-Thiessen, Renate: Zwischen Hamburg und Chile. Hamburg 1995, S. 50. Siehe dazu hier auch unter Punkt 3.3.3: Der Name des besagten Comités lautet dort jedoch „Comité für den Bau eines öffentlichen Museums".

[184] Vgl. Ralf Roth: »Der Toten Nachruhm«. Aspekte des Mäzenatentums in Frankfurt am Main (1750-1914). In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Kocka, Jürgen/Frey, Manuel. Berlin 1998, S. 112: Roth stellt fest, daß nur wenige der Frankfurter Mäzene ein politisches Amt wahrnahmen, stattdessen „wurde die eigene Passivität durch politische Aktivitäten naher Familienmitglieder kompensiert" (Roth, ebd., S. 112). Somit konnten die eigenen Interessen auch in der Politik vertreten werden.

geschweige denn Ambitionen besaß, an vorderster Stelle (kultur-) politisch aktiv zu sein.

Konsul Webers älteste Schwester, Clara Eleonore Friederike Weber (1818-1860), heiratete 1837 den bereits obengenannten Carl Woermann (1813-1880). Er war Begründer des äußerst erfolgreichen Hamburger Handelsunternehmens „C. Woermann“. Nachdem deren erstgeborener Sohn, Karl Woermann, sich gegen eine kaufmännische Laufbahn entschieden hatte, übernahm schließlich sein jüngerer Bruder Adolph die Geschäfte des Vaters.[185] Es gelang ihm, das Handelshaus und die Reederei des Vaters überaus erfolgreich fortzuführen und auszubauen, vor allem durch die Einrichtung einer Dampferlinie nach Westafrika: 1885 gründete er die „Afrikanische Dampfschiffs Actiengesellschaft“, 1890 folgte die von ihm mitbegegründete „Deutsche Ostafrika-Linie AG“.

Carl Woermann und sein Sohn Adolph zählten um die Mitte und gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu den erfolgreichsten Hamburger Kaufleuten. Adolph Woermann, der auch über die Grenzen Hamburgs hinaus zu den wichtigsten Persönlichkeiten im wirtschaftlichen Leben des Kaiserreiches gehörte und der Hamburg zwischen 1884 und 1890 im Reichstag auf Seiten der Nationalliberalen vertrat, war vom Reichskanzler Otto von Bismarck – in Anlehnung an William Shakespeare – als „königlicher Kaufmann“[186] bezeichnet worden. Adolph Woermann war es auch gewesen, der 1884 mit den Stammeshäuptlingen Kameruns sogenannte »Schutzverträge« ausgehandelt und das Land auf diese Weise für das deutsche Reich als Kolonie erworben hatte.[187]

Der zweitälteste Bruder Konsul Webers, Carl Heinrich Leo Weber (1819-1893), Kaufmann und Begründer der Firma „Weber und Schaer“[188] war seit 1846 mit der aus Dresden stammenden Anna Constantia Johanna Uhde (1825-1915) verheiratet. Sie

[185] Bemerkenswert ist die Parallele zu den Hamburger Warburg-Brüdern, siehe: Kleßmann, Eckart: M. M. Warburg & Co. Geschichte eines Bankhauses. Hamburg 1999.
[186] Vgl. Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 50.
[187] Siehe Matthias Schmoock anläßlich des 150. Geburtstages von Adolph Woermann, in: HA, Nr. 298, 22.12.1997, S. 12.
[188] Diese Firma betreibt auch heute noch Import- und Exporthandel in Hamburg.

war die Tochter von Ferdinand Uhde und Schwester von Konsistorialpräsident Bernhard von Uhde, dem Vater des berühmten deutschen Künstlers Fritz von Uhde.[189]

Als Kunstsammler im größeren Rahmen hat sich, neben Konsul Weber selbst, nur sein Neffe, David Friedrich Weber (1863-1912), hervorgetan. Er war der Sohn von Willhelm Julius Karl Weber (1826-1911) und seiner Gattin Stephanie Maria Louise, geb. Thaden (1834-1917), einer Tochter des in Gent ansässigen Kaufmanns Julius Christian Thaden. Wie vielen anderen Sammlern diente auch ihm das Sammeln als Ausgleich zu seiner beruflichen Tätigkeit als Jurist und Notar in Hamburg. Nach einem Reitunfall verstarb er im Alter von 48 Jahren. Seine umfangreiche Graphik-sammlung wurde 1913 in Berlin versteigert.[190]

[189] Trotz dieser relativ engen verwandtschaftlichen Beziehung - und dem offensichtlich guten Verhältnis der Familien Uhde und Weber - besaß Konsul Weber in seiner Sammlung Neuerer Meister kein einziges Werk des Neffen seiner Schwägerin. Über die Sammlung Neuerer Meister Konsul Webers, siehe Kapitel 9.

[190] Mehr dazu, siehe unter Punkt 9.4.

3. BEGINN DER SAMMELTÄTIGKEIT EDUARD F. WEBERS

3.1 Private Sammeltätigkeit und Förderung von Kunst gegen Ende des 19. Jahrhunderts

Die Voraussetzungen und Motive, durch die ein Mensch zum Sammler wird, sind bereits beschrieben worden, ebenso die enge – jedoch nicht zwangsläufige – Verbindung zwischen bürgerlichem Sammler- und Mäzenatentum.[191]

Sammlungen, vor allem Kunst- und Gemäldesammlungen, sind nicht allein Ausdruck der Persönlichkeit des Sammlers bzw. seiner individuellen ästhetischen und inhaltlichen Vorlieben, sondern auch des Geschmacks einer jeweiligen Zeit sowie der Wertschätzung, die bestimmten Kunstgattungen bzw. -inhalten entgegengebracht wird.

Das verstärkte bürgerliche Interesse an Bildung und Wissenschaften sowie an Kunst und Kultur im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte im Wilhelminischen Kaiserreich zu einem außerordentlichen Aufschwung des privaten Sammelns beigetragen. Dabei hatten sich die bürgerlichen Sammler, so Manuel Frey, in ein verändertes „Anforderungsprofil“[192] einfügen müssen: Das Sammeln sollte nicht mehr nur der Erbauung und der Bildung des Besitzers sowie der Erlangung von Prestige bzw. einer gesellschaftlichen Stellung dienen; sondern vom neuen „Bürger“ wurde auch öffentliches, kulturelles und mäzenatisches Engagement gefordert.[193]

---

[191] Vgl. hierzu vor allem die Beiträge über (bürgerliches) Mäzenatentum im 19. und 20. Jahrhundert, in: Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Hg. Gaehtgens, Thomas W./Schieder, Martin. Berlin 1998.
Die unterschiedlichen Motive und Handlungsfelder des Mäzens werden außerdem von Philipp Sarasin festgestellt und beschrieben, siehe Sarasin: Stiften und Schenken in Basel im 19. und 20. Jahrhundert. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Jürgen Kocka/Manuel Frey. Berlin 1998, S. 192-211.

[192] Siehe Manuel Frey: Die Moral des Schenkens. In: Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Hg. Gaehtgens, Thomas W./Schieder, Martin. Berlin 1998, S. 18.

[193] Mäzenatentum, das sich auf die unterschiedlichsten Bereiche kultureller und sozialer Förderung erstreckte, war seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem durch die infolge der Industriellen Revolution entstandenen großen Vermögen möglich geworden und erhielt in der Gesellschaft eine zunehmend bedeutende Rolle.

Die Künste waren – einhergehend mit dem Aufstieg des Bürgertums – im Laufe des 19. Jahrhunderts in besonderem Maße einem Funktionswandel unterlegen gewesen: Kunst wurde als „Ersatzreligion“[194] fester Bestandteil des bürgerlichen Alltags und somit Gegenstand gemeinsamer Beschäftigung und Pflege sowie Inhalt öffentlicher Auseinandersetzung und Diskussion. Zudem wurde die Förderung der Künste und Wissenschaften als (gemeinsame) Bürgerpflicht betrachtet. Institutionalisiert war die private Förderung nicht selten in Form zahlreicher Vereine.[195] Die breitangelegte Förderung kam zwar durchaus auch dem Gemeinwohl zugute, jedoch – zumindest im Falle der Kunstförderung – nicht vorrangig der breiten Masse der Bevölkerung, sondern orientierte sich vor allem an den Bedürfnissen und Interessen der eigenen Gesellschaftsgruppe und diente darüber hinaus der Untermauerung bzw. Betonung der bürgerlichen Werte und ihrer Überlegenheit.

Christoph Behnke erläutert die veränderte Funktion und Bedeutung der Mäzene, den Wandel im Verhältnis zwischen Mäzen und Künstler seit der Antike sowie die Institutionalisierung von Kunst in Form von Vereinen durch die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. [196]

Zu allen Zeiten habe, so Behnke, zwischen Mäzenen und Künstlern ein „symbiotisches Wechselverhältnis“[197] bestanden. Die Motive hinter diesem auf beiderseitigem Nutzen bestehenden Verhältnis hätten sich allerdings seit der Antike geändert: In der Antike diente das Verhältnis zwischen Mäzen und Künstler vor allem dem gegenseitigen „Ruhmverleihen“[198]. Dieser Nutzen war jedoch abhängig von der Bedingung, daß die durch den Mäzen geförderte künstlerische Tätigkeit zur Aufwertung der sozialen Position sowohl des Mäzens als auch des Künstlers geeignet sein mußte.

---

[194] Siehe bei Andreas Schulz: Weltbürger und Geldaristokraten. Hanseatisches Bürgertum im 19. Jahrhundert. In: *Historische Zeitschrift*. Hg. von Lothar Gall. Bd. 259. München 1994, S. 657 (in Anlehnung an Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat. München 1983, S. 533ff.).

[195] Siehe u. a. auch die Beiträge zur Entwicklung, Expansion und Auffächerung des bürgerlichen Vereinswesen im 19. Jahrhundert bei Dann, Gerlach, Grasskamp und Hardtwig.

[196] Vgl. Christoph Behnke: Vom Mäzen zum Sponsor. Eine kultursoziologische Fallstudie am Beispiel Hamburgs. Hamburg 1988.

[197] Christoph Behnke: Ebd., S.20.

[198] Christoph Behnke: Ebd., S. 19.

Durch die Aufwertung der bildenden Künste – vor allem auch der Malerei – während und seit der Renaissance hatte sich zwangsläufig auch die soziale Stellung der Künstler geändert: In Konkurrenz zu Adel und Kirche mußten sich auch die Bürger – als Auftraggeber und Kunstteilhabende – jenseits des Wirtschaftslebens in der Gesellschaft etablieren und ihren Herrschaftsanspruch formulieren sowie legitimieren. Die eigene Bildung, der „Reichtum des Wissens“[199], die Pflege von Kunst und Kultur wie auch ein großzügiges Mäzenatentum waren für die bürgerlichen Schichten geeignetes Mittel, den Anspruch auf eine veränderte, gehobenere Stellung in der Gesellschaft öffentlich zu demonstrieren.

Zur Identifikation der neuen Oberschicht mit der Kunst war, so Behnke, eine bestimmte, geeignete „Symbolwelt“[200] in der Kunst notwendig. Die Vertrautheit und Übereinstimmung mit dieser Symbolwelt verschaffte nicht nur den gewünschten Prestigegewinn, sondern auch die Grundlage für die soziale Differenzierung von niedrigeren Gesellschaftsgruppen und die Berechtigung zur Integration in die führende Gesellschaftsschicht bzw. zur Festigung des eigenen Status in der bestehenden Ordnung.

Die Art des mäzenatischen Engagements läßt, so Behnke weiter, auch Rückschlüsse auf die momentane soziale Position des Mäzens zu. Schließlich richten sich die mäzenatischen Aktivitäten unter anderem auch nach dem Grad der gesellschaftlichen Akzeptanz einer bestimmten Kunstrichtung.

Durch das Entstehen eines breiteren Kunstmarktes – nicht zuletzt dank der Aktivitäten der Kunstvereine – relativierte sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Abhängigkeit der Künstler von den Mäzenen bzw. Auftraggebern. Die Künstler erlangten neben größerer schöpferischer Autonomie auch eine neue soziale Position, die dem gestiegenen Stellenwert der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts entsprach. Das Bedürfnis der bürgerlichen Schichten, Kunstverstand durch Kunstpflege und Mäzenatentum zu beweisen und somit die eigene gesellschaftliche Position zu demonstrieren oder weiter zu festigen, hatte einerseits die Assoziation der

[199] Christoph Behnke: Ebd., S. 25.
[200] Christoph Behnke: Ebd., S. 30.

Bürger sowie die Institutionalisierung von Kunst- und Kulturpflege bzw. -förderung in den Vereinen zur Folge. Andererseits bestand das individuelle, private bürgerliche Mäzenatentum weiter fort.[201] Durch den hohen Stellenwert der Kunst in der Gesellschaft existierte jedoch auch im 19. Jahrhundert weiterhin die bereits genannte „symbiotische Wechselbeziehung“ zwischen Mäzenen und Künstlern. Hingegen widersprach, so Behnke, das altruistische Motiv des (uneigennützigen) Mäzenatentums eigentlich dem bürgerlichen „Nützlichkeitsprinzip“[202].

Wie in Kapitel 2 bereits veranschaulicht, war die gesellschaftliche Position der Familie Weber in Hamburg bereits in der Generation Konsul Webers so stark gefestigt, daß das Sammeln von Kunst sowie das mäzenatische Engagement keineswegs als notwendige Mittel erachtet werden können, eine höhere gesellschaftliche Stellung zu erlangen. Sie eigneten sich zwar durchaus dazu, die eigene Position an der Spitze der Hamburger Gesellschaft zu unterstreichen – und tatsächlich verschaffte Konsul Weber neben seinen herausragenden kaufmännischen Erfolgen auch das Sammeln großes Ansehen – jedoch wäre es verfehlt, diese Auswirkungen als den eigentlichen Antrieb oder die ursprüngliche Motivation seines Sammlertums anzusehen. Darüber hinaus benötigte er es nicht, um seine eigene Bildung zu demonstrieren. Die Auseinandersetzung mit Kunst und Wissenschaften waren für Weber nicht nur inneres Bedürfnis und somit fester Bestandteil seines alltäglichen Lebens, sondern machten einen großen und notwendigen Teil seiner Lebensqualität aus.[203] Dies bestätigen einhellig alle Fachleute, Kunstkenner und -kritiker, mit denen er im Laufe seiner rund vierzigjährigen Sammeltätigkeit regen Kontakt pflegte. Weber darf daher durchaus als ein Sammler „von Natur“ im Sinne Lichtwarks[204] bezeichnet werden. Es steht daher

[201] Der Aspekt des „Ruhmverleihens“ trat jedoch in den Hintergrund; vgl. Christoph Behnke: Ebd., S. 39.
[202] Christoph Behnke: Ebd., S. 43.
[203] Die besondere Bedeutung, die die Sammlungen für Weber besaßen, bestätigte auch Hans Harbeck: „Die einzelnen Kunstwerke waren Bestandteile seines Innenlebens geworden“; siehe ders. in: HC, Nr. 320, 27.06.1909.
[204] Vgl. Alfred Lichtwark: Der Sammler. In: Jb GHK. Hamburg 1911, S. 15.

außer Frage, daß er auch mit einem weitaus geringeren Vermögen als dem, das ihm zur Verfügung gestanden hatte, ein eifriger und ernsthafter Sammler geworden wäre.

3.2 Die frühe Sammeltätigkeit Eduard F. Webers

Die Anfänge Konsul Webers als Sammler lassen sich anhand der Angaben in den drei Verzeichnissen seiner Gemäldesammlungen[205] und des Inventars[206] weitgehend zurückverfolgen. Darüber hinaus geben einige der frühen zeitgenössischen Publikationen über die Gemäldesammlungen Konsul Webers – hervorzuheben ist der Beitrag von Julius von Pflugk-Hartung im *Repertorium für Kunstwissenschaft*[207] - Auskunft über das Entstehen der Sammlungen bis 1885. Dem Münchener Kunsthändler Jakob Hirsch verdanken wir den Hinweis, daß Weber bereits in seinen Kinder- und Jugendjahren begonnen hatte, Münzen zu sammeln und daß er auch im reifen Alter noch voller Stolz diejenigen Stücke, die er als „Schulknabe mit Aufwand seines ganzen Taschengeldes erworben“[208] hatte, Besuchern und Kennern zeigte. In Fachkreisen galt die Sammlung antiker Münzen Konsul Webers als eine der bedeutendsten privaten Münzsammlungen in Deutschland überhaupt.[209]

Ein von Alfred Lichtwark beschriebenes Phänomen, trifft auch weitgehend auf den Sammler Konsul Weber zu, obgleich dieser sich nicht mit „Marken und Muscheln“ begnügte: „Sie [die Sammler; Anm. d. Verf.] pflegen früh zu beginnen, als Knaben mit Marken und Muscheln, als Jünglinge mit Büchern, als Männer erst zur Kunst ge-

---

[205] Siehe Karl Woermann: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 1. Aufl. 1892, 2. Auflage Dresden 1907.
Siehe auch Karl Woermann: Verzeichnis der Oelgemälde, Deck- und Wasserfarbenbilder, Kartons und Zeichnungen neuerer Meister im Besitze der Frau Konsul Ed. F. Weber in Hamburg. Dresden 1907 (die dortigen Angaben der Jahreszahlen der Erwerbungen sind hier im Anhang zusammengefaßt).
[206] Siehe: Inventur der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II.
[207] Julius von Pflugk-Hartung: Die Weber’sche Gemäldesammlung, Hamburg. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 8 (1885), S. 80-94 (mehr dazu, siehe unter Punkt 3.2.1).
[208] Siehe Jakob Hirsch: Vorwort. In: Sammlung Consul Eduard Friedrich Weber †, Hamburg. Erste Abteilung: Griechische Münzen. Versteigerung No. XXI, 16.11.1908 (Versteigerung bei Jakob Hirsch), München 1908, o. S.
[209] Mehr dazu weiter unten unter Punkt 3.4.

langend. Der Sammeltrieb liegt im Keim in jeder Seele, seine Energie hängt von dem übrigen Komplex der seelischen Eigenschaften und deren Entwicklung und von der Zeitlage ab.“[210] Innerhalb jeder Sammlerkarriere, so Lichtwark weiter, gebe es Phasen unterschiedlicher Sammelintensität sowie einen Wechsel bzw. eine Ausweitung der Sammelgebiete. Ähnlich wie von Lichtwark geschildert, hatte auch Weber erst im Mannesalter – wenngleich als relativ junger Mann von Anfang Dreißig – seine Tätigkeit als Sammler von Kunstwerken nach seiner Rückkehr aus Südamerika im Jahre 1862 bzw. nach seiner Hochzeit mit Elizabeth Goßler im Jahre 1863 begonnen.

Es sei, so Lichtwark, immer von Vorteil, den Grundstein der Sammeltätigkeit so früh wie möglich zu legen, denn: „Das Glück des Sammlers [...] wächst mit den Jahren, wo Seele und Körper für andere Freuden stumpfer werden. Wer sich ein inhaltsreiches Alter schaffen will, beginne frühe oder zur rechten Zeit zu sammeln. Im Hinblick auf die möglichen Freunden des Alters ist ein rechtzeitiger Beginn der Sammeltätigkeit die wichtigste Lebenspolitik.“[211] Ein Sammler, der früh mit dem Sammeln begonnen habe, verfüge letztlich nicht nur über eine reiche Sammlung – die zuweilen auch als gute Kapitalanlage betrachtet werden dürfe – sondern auch über einen unbezahlbaren Schatz an Bildung und Wissen.

Der Antrieb zum Sammeln könne zwar, so Lichtwark, durchaus vielfältig sein, bei den wahren Sammlern erfolge er jedoch zwangsläufig und nicht zufällig. Zum Sammler werde man „durch seine Natur bestimmt, sonst wäre der Anlaß nicht zum Antrieb geworden“[212]. Selbstverständlich gebe es auch einige Fälle, in denen die Motivation von außen komme, beispielsweise durch Tradition und Familienpflicht, aber dies sei seltener der Fall und es handele sich dann um Sammler einer anderen Art.

Zwar erhielt Weber den Anstoß zum Sammeln zweifellos auch durch das Vorbild seiner Eltern sowie durch den eigenen, sehr frühen Umgang mit Kunst; aus-

[210] Siehe Alfred Lichtwark: Der Sammler. In: Jb GHK. Hamburg 1911, S. 16. Oftmals handelt es sich bei derartigen Schilderungen der Anfänge eines Sammlers jedoch eher um eine rückblickende Verklärung oder „Romantisierung“ der eigenen Anfänge, als um eine Schilderung der tatsächlichen Entwicklung als Sammler.
[211] Alfred Lichtwark: Der Sammler. In: Jb GHK. Hamburg 1911, S. 18.
[212] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 14/15.

schlaggebend war jedoch die Tatsache, daß der Sammeltrieb Teil seines Wesens, seiner Persönlichkeit war. Daß diese Sammelleidenschaft und dieser Sammeltrieb sein ganzes Leben beeinflußten, bestätigen die Worte seines Schwiegersohns, Gustav A. Roosen: „Auch war er ein ganz berühmter Weinkenner. [...] Daß der Weinkeller des Sammlers Weber auch eine Sammlung war, kann nicht verwundern.“[213]

Einer Klassifizierung Wilhelm von Bodes[214] folgend, gehörte Weber zur Gruppe der passionierten und gebildeten Sammler. Eine Unterstützung bzw. Beratung durch Bode, wie etwa im Falle zahlreicher Berliner Sammler[215], hat es bei Konsul Weber nie gegeben, obwohl die beiden sich kannten und Bode Weber 1887 den Erwerb eines Werkes von Peter Paul Rubens (*Das apokalyptische Weib*, Abbildung 11) vermittelt hatte. Möglicherweise sah Bode in einer intensiveren Beratertätigkeit zugunsten Webers aber auch keinen großen Nutzen für die Berliner Museen. Und da Webers Neffe, Karl Woermann, das Erstellen der Sammlungsverzeichnisse des Weberschen Besitzes an Kunstwerken übernommen hatte, ergab sich für Bode auch hier keine Möglichkeit, sich seine Arbeit oder Unterstützung in Form von Schenkungen an die Berliner Museen o. ä. vergüten zu lassen.

An einer Beratung durch Alfred Lichtwark hatte sowohl auf Seiten Webers, als auch des Museumsmanns Lichtwark allem Anschein nach kein verstärktes Interesse bestanden.

Eine Partnerschaft zum beiderseitigen Nutzen zwischen dem Museumsmann und dem Sammler bzw. Mäzen mit dem Ziel, das „Potential an aktivierbarem Mäzenatentum“[216] zu nutzen, wie es im Falle zahlreicher Berliner Sammler durch die dortigen Museumsleiter geschehen ist, war bei Lichtwark und Weber nahezu ausgeschlossen,

---

[213] Gustav Arthur Roosen: Der Sammler Consul Ed. F. Weber in Hamburg, zu seinem 30. Todestage, dem 19. September 1937, aufgezeichnet für seine Enkel. o. O. 1937, S. 4 (unveröffentlicht).
[214] Vgl. Thomas W. Gaehtgens: Wilhelm von Bode und seine Sammler. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. von E. Mai/P. Paret. Köln 1993, S. 160.
[215] Vgl. Wilhelm von Bode: Mein Leben. Hg. von Thomas W. Gaehtgens. Bd. I. Berlin 1997, S. 162ff. und S. 369f. (siehe außerdem Gaehtgens Einführung, ebd., S. XII/XIII).
[216] Günter Braun: Nachwort. In: Mäzenatentum in Berlin. Hg. Günter und Waldtraut Braun. Berlin 1993, S. 241.

da das Interesse Webers an einer solchen »Aktivierung« nicht bestand – er betätigte sich auf anderen Gebieten der Förderung – und weil er aufgrund seiner eigenen Bildung und der Beratung durch andere renommierte Kenner auf eine professionelle Beratung durch Lichtwark nicht angewiesen war. Hinzu kommt, daß Lichtwark bekanntlich erst ab 1886 als Direktor der Kunsthalle in Hamburg tätig war, und zu diesem Zeitpunkt blickte Weber bereits auf eine rund zwanzigjährige Sammeltätigkeit zurück. Zudem war es in Hamburg kein Geheimnis, daß das persönliche Verhältnis zwischen Lichtwark und Weber nicht frei von Spannungen war: Die unterschiedliche Wertschätzung der modernen Kunst durch Weber und Lichtwark trübte das Verhältnis der beiden ebenso wie die Tatsache, daß Weber sich übergangen gefühlt hatte bei der Aufnahme in die Museumsverwaltung der Hamburger Kunsthalle. [217]

Und für Lichtwark war Weber nur in eingeschränktem Maße als Förderer seiner eigenen Interessen für den Ausbau der Sammlungen der Kunsthalle attraktiv, da Weber aufgrund seiner eigenen künstlerischen Bildung im Falle der Werke Alter Meister eine Beratung durch Lichtwark kaum benötigte und weil Weber darüber hinaus – auch aufgrund der unterschiedlichen ästhetischen Vorlieben und Kunstanschauungen – dem Urteil Lichtwarks weniger vertraute als dem anderer namhafter Kenner.[218]

Das erste Gemälde eines Alten Meisters erwarb Weber im Jahre 1864. Den Angaben des Wissenschaftlichen Verzeichnisses älterer Meister zufolge war es das *Pantheon in Rom* von der Hand Bernardo Bellottos, gen. Canaletto II [219] (siehe Abbildungen 12 und 32). Weber verdankte diese Erwerbung dem Hamburger Kunsthändler Christian Meyer (1811-1886), der seit 1868 Inspektor der Hamburger Kunst-

[217] Mehr dazu, siehe in den Kapiteln 6 und 9.
[218] Siehe dazu die Angaben Woermanns in den Vorreden der beiden Auflagen des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Galerie Weber; siehe: Karl Woermann: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 1. Aufl. 1892, 2., stark vermehrte und verbesserte Aufl. Dresden 1907.
[219] Siehe: WV 1892, Nr. 151. Weber hatte es als Werk Antonio Canales (gen. Canaletto I) erworben. Diese Bezeichnung konnte jedoch nicht aufrecht erhalten werden. Vormals stammte es aus der Sammlung Hildebrandt, siehe bei von Pflugk-Hartung, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 8 (1885), S. 80ff.

halle gewesen war und der Weber auch zu späteren Gelegenheiten vereinzelt Erwerbungen vermittelt hatte.

Weber hatte zuvor – ebenfalls im Jahre 1864 – bereits ein Gemälde eines Neueren Meisters erworben. Dies belegt die Vergabe der Inventarnummern der Erwerbungen des Jahres 1864 in den Verzeichnissen der Weberschen Sammlungen. Es handelte sich um eine *Italienische Ruinenlandschaft* von Christoph Heinrich Kniep.[220] Das Inventar des Weberschen Besitzes an Kunstwerken[221] vermerkt vor der Erwerbung dieser beiden Gemälde den Erwerb einiger weniger Stiche nach Werken berühmter Meister. Diese Stiche hatte Weber bereits im Jahre 1862 auf seiner Rückreise aus Südamerika in Madrid erworben. Den Angaben im Weberschen Inventar folgend war jedoch das allererste Kunstwerk überhaupt in Webers Besitz – zumindest dasjenige, das die Inventarnummer 1 erhielt – ein Geschenk seiner Brüder aus dem Jahre 1848 gewesen. Es handelte sich dabei um einen Stich eines unbekannten englischen Meisters.[222]

Karl Woermann bezeichnete Konsul Weber in den Vorbemerkungen zur 1892 erschienenen, ersten Auflage des *Wissenschaftlichen Verzeichnisses der älteren Gemälde der Galerie Weber* als einen unermüdlichen, kenntnisreichen und geschmackvollen Sammler, der sowohl einen ausgeprägten Kunstsinn, als auch Sammeleifer besessen habe. Die Galerie Alter Meister Konsul Webers dürfe dank dieses Sammeleifers „in manchen Beziehungen als die erste deutsche Privatsammlung dieser Art bezeichnet werden. [...] An Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit ist ihr keine zweite überlegen; und in Bezug auf den Besitz hervorragender Werke von Meistern ersten Ranges steht sie kaum einer anderen nach.“ [223] Woermann räumte jedoch später ein, daß trotz der beeindruckenden und fast beispiellosen Vielzahl von Werken Alter Meister der unterschiedlichsten Schulen, Länder und Zeiten, nur eine kleine

[220] Siehe: VNM, 1907, Nr. 109.
[221] Siehe: Inventur der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II.
[222] Genaueres über das Webersche Inventar und die Entwicklung der Sammlungen, siehe Kapitel 5 und 9.
[223] Karl Woermann: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 1. Aufl. Dresden 1892, S. V.

Zahl von Werken (aller-) ersten Ranges in der Galerie enthalten gewesen sei und daß daher die Ablehnung der Galerie Weber durch Lichtwark in den Jahren 1907 bis 1912 aus der Sicht eines Museumsmannes durchaus Berechtigung gehabt hätte.[224]

Hingegen hatte Adolph Donath die Galerie Weber auch noch einige Jahre nach ihrer Auflösung als die „größte deutsche Privatsammlung alter Meister“[225] bezeichnet, wobei auch er dieses Prädikat in erster Linie auf den Umfang der Sammlung bezogen hatte, als auf die durchweg erstrangige Qualität. Dennoch sei Konsul Weber ohne Zweifel „eine Sammlerpersönlichkeit von Weltruf“[226] gewesen. Auch Carl von Lützow, der Herausgeber der *Zeitschrift für bildende Kunst* hatte bereits 1892 bemerkt, es sei „ein außerordentlich vielseitiger und aufrichtiger Sammlergeist, der sich in den Schätzen der Galerie Weber“[227] offenbare.

Bereits in den Jahren 1871 und 1872 wurde Weber in den Hamburgischen Adreß-büchern[228] als Besitzer einer Sammlung von Ölgemälden der älteren Schulen sowie von Werken Neuerer Meister erwähnt. Zu diesem Zeitpunkt wurden sowohl die Gemälde Älterer als auch Neuerer Meister im Wohnhaus der Familie Alsterufer 1 beherbergt. [229] Im Jahre 1875 zog die Familie in das im Auftrage Konsul Webers vom bekannten Architekten Hugo Stammann errichtete Haus An der Alster 58 um. Auch

[224] Mehr dazu in den Kapiteln 6, 7 und 8.
[225] Adolph Donath: Psychologie des Kunstsammelns. 2. Aufl. Berlin 1917, S. 160.
[226] Adolph Donath: Ebd., S. 107.
[227] Carl von Lützow: Aus der Galerie Weber in Hamburg. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*. N. F. Bd. 3 (1892), S. 22.
[228] Hamburgisches Adreßbuch, 1871, Abschnitt IV, S. 847 sowie Hamburgisches Adreßbuch, 1872, Abschnitt IV, S: 869.
[229] Siehe dazu auch eine Beschreibung der räumlichen Aufteilung zahlreicher Berliner Privatsammlungen gegen 1900 durch Jan Kelch in Anlehnung an Wilhelm von Bode im Vorwort des Kataloges der Ausstellung „Holländische Malerei aus Berliner Privatbesitz“, Berlin 1984, S. 5: „Die kunstgeschichtlichen Epochen waren stilistisch und inhaltlich verschiedenen Lebensbereichen im Hause zugeordnet: die flämisch-holländische Barockmalerei dem Speisezimmer, die altdeutsche dem Zimmer des Hausherrn, das französische Rokoko dem Zimmer der Dame. Dies mag auch nur in wenigen Beispielen strikt befolgt worden sein. Es charakterisiert aber ein ungebrochenes Verhältnis zur prägenden Kraft der Kunst der Vergangenheit, mit der man lebte“. Inwieweit diese Einteilung der tatsächlichen Hängung der Werke im Hause Konsul Webers entsprach, läßt sich nicht klären, da eine Beschreibung des Hauses Alsterufer 1 sowie der Aufteilung der Gemälde auf die unterschiedlichen Räume nicht überliefert ist.

dort schmückten die Sammlungen die Wohnräume der Familie.[230] Im Hamburgischen Adreßbuch von 1878 wird Webers Name in der Kategorie »Kunstsammlungen«, zusammen mit den Hamburger Sammlern Johs. Wesselhoeft, J. Amsinck, J. C. A. Mestern, Oberalter J. G. J. Goering, C. W. Lüdert und Eduard L. Behrens genannt.[231]

Im Hamburgischen Adreßbuch des Jahres 1879 wurde erstmals auch Webers Münzsammlung – an erster Stelle unter den privaten Münzsammlern der Stadt – erwähnt.[232] Als die Wohnräume des Hauses An der Alster 58 schließlich die ständig anwachsenden Sammlungen nicht mehr aufnehmen konnten, veranlaßte Weber 1887 den Umbau des angrenzenden Hauses An der Alster 59 in ein Galeriegebäude. Die Pläne für den Umbau dieses Hauses, das mit dem Haus An der Alster 58 verbunden werden sollte, entwarf der renommierte Hamburger Architekt Martin Haller.[233]

Vor der Fertigstellung des Galerieumbaus wurde der Zugang zu den Weberschen Sammlungen – nach vorheriger Absprache – lediglich einem kleinen, ausgewählten Kreis von Kunstinteressierten und -kennern, Gelehrten und Künstlern gewährt. Eine ungehinderte, öffentliche Zugänglichkeit – vor allem der Galerie Alter Meister – war erst nach Fertigstellung des Galerieumbaus im Jahre 1889 praktikabel. Das Hamburger Publikum interessierte sich jedoch nur wenig für Webers Galerie Alter Meister. Dies bestätigten sogar die Kritiker der Entscheidung Lichtwarks, die Galerie Weber nach dem Tode des Sammlers nicht als Ganzes in Hamburg zu er- bzw. behalten.[234]

---

[230] Die einzige Schilderung der Aufteilung der Sammlungen im Haus An der Alster 58 vor Fertigstellung des Galerieanbaus im Jahre 1889 verdanken wir Alfred Lichtwark, mehr dazu in Kapitel 9.
Julius von Pflugk-Hartung verwies lediglich darauf, daß die Sammlungen „feinsinniger Schmuck der schönen Wohnung“ Webers waren, siehe ders.: a.a.O. (1885, S. 80).

[231] Hamburgisches Adreßbuch, 1878, Abschnitt II.

[232] Hamburgisches Adreßbuch, 1879, Abschnitt IV.

[233] Das Staatsarchiv Hamburg besitzt die Originalbauzeichnungen dieses Umbaus, siehe: SAH: Plankammer. 388-1.2 23/7b/1-16 (über den Galerieumbau ab 1887 sowie die Auslagerung zahlreicher Werke Alter Meister im Besitze Konsul Webers während der Umbauarbeiten in die Hamburger Kunsthalle, siehe Kapitel 4.3).
Aufgrund einer Änderung der Straßennumerierung der Adresse An der Alster in den 1880er Jahren weicht die Angabe der Hausnummer Konsul Webers in den verschiedenen Hamburgischen Adreßbüchern voneinander ab: Aus der ursprünglichen Hausnummer 49 wurde die Hausnummer 58, siehe SAH: 333-1/1 Hamburger Feuerkasse II 6, Band 4, Teil 1 (Hauptbuch St. Georg).

[234] Mehr dazu in den Kapiteln 6, 7 und 8.

Die Abbildungen 5 und 6 zeigen Porträts der Ehegatten Weber von der Hand von Julius Geertz aus dem Jahre 1884. [235] Konsul Weber ist hier dargestellt in einer Pose, erinnernd an „den herrscherlichen Porträtprototyp des Bildnisses Ludwig XIV.“[236] von



Abbildung 5: Julius Geertz: *Konsul Ed. F. Weber* (1884)

[235] Sie befinden sich, wie auch die Gemälde der Abbildungen 3 und 4 sowie 18, als Dauerleihgaben im Museum für Hamburgische Geschichte, siehe: Gisela Jaacks: Gesichter und Persönlichkeiten. Bestandskatalog der Porträtsammlung im Museum für Hamburgische Geschichte I, Hamburg 1992.
[236] Siehe Gisela Jaacks: Ebd., Inv. Nr. 1959/88: Als Kopfbedeckung trägt Weber einen sogenannten „Homburger“, wie er vom englischen Prinzen und späteren König Eduard VII. (1841-1910) getragen worden war.
Konsul Weber ist vor einer Wand mit Gemälden dargestellt (auf der Reproduktion des Gemäldes leider nur schwer zu erkennen); da das Porträt aus dem Jahre 1884 stammt, kann es sich noch nicht um die erst 1889 fertiggestellten Galerieräume handeln; siehe dazu Punkt 4.3.



Abbildung 6: Julius Geertz: *Lizzy Weber* (1884)

der Hand Hyacinthe Rigauds. Die beiden Porträts erhielten bei Weber die Inventarnummern 643 und 644 und wurden im Inventar Weber mit dem Hinweis versehen: „Sollen dem ältesten Stammhalter verbleiben, jedoch in der Galerie, so lang dieselbe als ein Fidei-Comiß den Nachkommen zusammenhängend vermacht ist.“[237]

[237] Siehe: Inventur der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II (S. 12).

3.2.1 Zeitgenössische Publikationen über die Weberschen Sammlungen

Im Jahre 1885 erschien die erste, umfassende Publikation über die Sammlungen von Werken Älterer sowie Neuerer Meister im Besitz Konsul Webers. Der Kunsthistoriker Julius von Pflugk-Hartung, der die Sammlungen von seinen zahlreichen Besuchen in Hamburg gut kannte, zeichnete darin nicht nur die chronologische Entstehung der Sammlung bis 1885 nach, sondern verwies zudem auf einige historische Ereignisse, die Erwerbungen Konsul Webers begünstigt hatten, darunter die Unruhen in Spanien während der 1860er Jahre. Darüber hinaus diskutierte er die fragliche Bestimmung zahlreicher Werke der Sammlung Alter Meister.[238]

Mit dem Artikel von Pflugk-Hartungs wurden die Weberschen Kunstsammlungen erstmals einem breiteren Publikum vorgestellt. Denn auch in Hamburg waren die Sammlungen Webers in den 1880er Jahren nur einem kleinen, kunstbeflissenen Publikum bekannt gewesen. Erst im Jahre 1887 erhielt die Hamburger Öffentlichkeit die Gelegenheit, Werke der Galerie Alter Meister Konsul Webers auch außerhalb seines Wohnhauses An der Alster 58 – in den Räumen der Hamburger Kunsthalle – zu besichtigen.[239]

Nach Ansicht von Pflugk-Hartungs war Konsul Weber gegen Ende des 19. Jahrhunderts der bedeutendste Hamburger Privatsammler überhaupt. Zu Sammeln bedeute für Weber vor allem „in bestimmter Richtung zu sammeln, nämlich: ästhetisch und culturgeschichtlich wichtige Stücke in sicherer Reihenfolge zu erwerben“[240], und dies gelte für alle seiner unterschiedlichen Sammlungen. Wie andere zeitgenössische Kenner und Kritiker räumte von Pflugk-Hartung ein, daß dadurch auch zahlreiche - zuweilen zwar seltene – zweitrangige Werke den Weg in die Weberschen Sammlungen gefunden hätten. Dies dürfe jedoch nicht ausschließlich als nachteilig be-

[238] In einigen Fällen läßt sich diese Diskussion jedoch nicht mehr nachvollziehen, da diese Werke nicht Teil der beiden Auflagen des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Galerie Weber waren, d. h., daß sie entweder vor 1892 von Weber bereits wieder abgegeben worden waren oder daß sie aufgrund mangelnder Qualität keine Aufnahme in die Verzeichnisse fanden und daher nicht weiter Inhalt wissenschaftlicher Forschungen waren.

[239] Siehe Kapitel 4.3.

[240] Julius von Pflugk-Hartung: Die Weber’sche Gemäldesammlung, Hamburg. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 8 (1885), S. 80.

trachtet werden, da nur auf diese Weise das Gesamtbild der Sammlungen abgerundet werden könnte. Durch die Unruhen in Spanien Ende der 1860er Jahre und die Vertreibung von Königin Isabella seien zahlreiche Werke „aus den Kellern des Escurial“[241] zum Verkauf gelangt. Auch Konsul Weber habe von diesen politischen Ereignissen in Spanien profitiert.

In den Jahren 1868 und 1869 erwarb er – nachdem die »Sammlung« Alter Meister bis dahin aus nur einem einzigen Werk bestanden hatte – insgesamt 14 Werke, von denen fünf vormals aus spanischen Sammlungen stammten. Es handelte sich jedoch durchweg um zweitrangige Werke, deren Eigenhändigkeit nicht eindeutig gesichert war.[242] Die Jahre 1868-1871 waren für Weber – unabhängig von der Qualität der Erwerbungen – ein überaus wichtiger Zeitraum, in dem sein Sammlertum von Werken Alter Meister großen Aufschwung erhielt: Nicht nur infolge des Kunstraubs durch Napoleon und die Enteignung und Säkularisierung des Kunstbesitzes zu Beginn des 19. Jahrhunderts, sondern auch durch die Auflösung zahlreicher italienischer und französischer Sammlungen aufgrund von finanziellen Verlusten ihrer Besitzer sowie durch die Auswirkungen des deutsch-französischen Krieges, war im Laufe des 19. Jahrhunderts das Angebot an Werken Alter Meister auf dem internationalen Kunstmarkt bereichert worden. Auch Konsul Weber verdankte der Tatsache, daß eine Vielzahl privater – unter anderem französischer – Sammlungen zu Beginn der 1870er Jahre zur Versteigerung gelangten, einige Erwerbungen.[243]

Darüber hinaus hatte durch den Sieg Deutschlands über Frankreich im Jahre 1871, durch die deutsche Reichseinigung und die vermeintliche deutsche Überlegenheit im Wettstreit der europäischen Nachbarn in Deutschland eine „Verherrlichung des Deutschtums“[244] eingesetzt, was auch bei den Sammlern die Wiederentdeckung und -belebung vor allem der Kunst der deutschen Renaissance zur Folge

[241] Julius von Pflugk-Hartung: Ebd., S. 81.
[242] Es handelte sich um die Nummern 138, 140, 177, 181 und 187 der zweiten Auflage des Verzeichnisses der Galerie Weber von 1907.
[243] Siehe dazu auch das chronologisch geordnete Verzeichnis der Versteigerungen, auf denen Weber kaufte, in den beiden bereits genannten Auflagen des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg.
[244] So bezeichnet in: HC, Nr. 94, 21.02.1912.

hatte. Auf der Suche nach den »großen Schätzen« der deutschen Vergangenheit wurden zahlreiche deutsche Künstler des 16. Jahrhunderts wiederentdeckt und ihre Werke als sammelwürdig empfunden, darunter auch Hans Holbein d. Ä., Hans Burgkmair d. Ä., Hans Baldung Grien, Albrecht Altdorfer, Barthel Beham, Lucas Cranach und Albrecht Dürer, die allesamt auch in der Galerie Weber vertreten waren.

1881 war, so von Pflugk-Hartung, für die weitere Bereicherung der Galerie Weber eines der wichtigsten Jahre: Zum einen gelang es Konsul Weber, von der Versteigerung der Sammlung Hohenzollern-Hechingen zu Löwenberg zahlreiche Meisterwerke für seine Sammlung zu erwerben – darunter Werke von Jakob Jordaens, Rembrandt, Johannes (Jan) Both, Emanuel de Witte und Jan Steen[245] – zum anderen brachte er von seinen Reisen nach Oberitalien und Paris einige Erwerbungen mit.[246] Der Versteigerung der Hamburger Sammlung J. C. A. Mestern im Jahre 1882 verdankte Weber schließlich die Erwerbung von Werken von Jacob van Ruisdael I., Karel du Jardin, David Teniers d. J. und Philips Wouwerman.[247]

In zahlreichen Fällen der von von Pflugk-Hartung beschriebenen Werke weicht die Bezeichnung des Autors von der Konsul Webers und Karl Woermanns in den *Wissenschaftlichen Verzeichnissen der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg* ab. Zum einen lag dies daran, daß die Werke bei Weber – der eine Umtaufe, falls diese gerechtfertigt und begründet war, und den möglichen Verlust bedeutender Namen für seine Sammlung nicht scheute – auch weiterhin lebendiger Teil der wissenschaftlichen Forschungen blieben. Zum anderen entsprachen die abweichenden Bestimmungen oftmals allein dem subjektiven Urteil des jeweiligen Kenners. In einigen, von Julius von Pflugk-Hartung beschriebenen Fällen, herrschte in der Fachwelt Unsicherheit darüber, ob es sich bei vereinzelten Werken tatsächlich um eigenhändige Werke bestimmter Meister handelte oder lediglich um Schulwerke, Werkstattarbeiten oder Arbeiten eines Nachahmers. Gravierende Unterschiede ergaben sich

[245] Es sind dies die Nummern 200, 248, 256, 268 und 291 des Verzeichnisses der Galerie Weber von 1907.
[246] Dazu zählten die Nummern 136, 203 und 213 des Verzeichnisses von 1907.
[247] Siehe dazu das o. g. Verzeichnis der Versteigerungen in den beiden Auflagen des WV.

bei von Pflugk-Hartung jedoch in der Bezeichnung der 1892er Nummern 27 (hier als Botticelli, bei Weber/Woermann als Bernardino de' Conti), Nr. 129 (hier als Caravaggio, bei Weber/Woermann als Guido Canlassi, gen. Cagnacci), Nr. 149 und Nr. 150 (hier als Werke Francesco Guardis, bei Weber/Woermann als Bernardo Bellotto, gen. Canaletto II), Nr. 171 (von Weber zunächst als Rubens erworben, von von Pflugk-Hartung als Anton van Dyck bezeichnet und bei Weber/Woermann als Jakob Jordaens) sowie Nr. 216 (hier als Rubens, bei Weber/Woermann als Jan Lievens).

Im Falle der Werke Neuerer Meister im Besitz Konsul Webers verzichtete von Pflugk-Hartung weitgehend auf eine den Alten Meistern vergleichbare Darstellung bzw. Würdigung. Er listete lediglich eine Anzahl der Werke Neuerer Meister auf, die Weber bis 1885 erworben hatte.[248] Darunter befanden sich auch zahlreiche Werke, die 1907 nicht Teil des Verzeichnisses der Werke Neuerer Meister waren, die also wieder verkauft worden waren oder die Weber aufgrund ihrer minderen Qualität oder Attraktivität absichtlich nicht in das Verzeichnis aufgenommen hatte.

Die weitere Entwicklung der Galerie Weber zwischen 1885 und 1887 wurde vor allem durch die Erfordernisse der für das Jahre 1887 geplanten Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle beeinflußt.[249]

Der Dresdner Kunsthistoriker Fritz Harck war durch seinen Kollegen und Freund Karl Woermann auf die Galerie Weber aufmerksam geworden und hatte sie mehrfach besucht. 1891 erschien in der italienischen Fachzeitschrift *Archivio Storico dell' Arte* ein Artikel Harcks in italienischer Sprache über die Galerie Weber.[250] Auf diese Weise sollte einem breiteren italienischen Publikum diese deutsche Sammlung, die zahlreiche Werke italienischer Meister beherbergte, erstmals vorgestellt werden.

---

[248] Mehr zur Sammlung von Werken Neuerer Meister im Besitz Konsul Webers in Kapitel 9.
[249] Siehe unter Punkt 4.3.
[250] Fritz Harck: QUADRI DI MAESTRI ITALIANI nelle Gallerie private di Germania. III. La Galleria Weber di Amburgo. In: *Archivio storico dell' arte*. Bd. IV (1891), S. 81-91.
Fritz Harck (1855-1917) war zudem ein angesehener Kunstschriftsteller und Sammler (vorwiegend Malerei des späten Mittelalters und der italienischen Renaissance). Er hinterließ seine Sammlung dem Leipziger Kunstgewerbemuseum und dem Museum der Bildenden Künste in Leipzig.

Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen beschrieb Harck daher in seinem Artikel ausschließlich die Werke italienischer Meister, die bis 1891 in die Galerie Weber gelangt waren.[251] Mit Konsul Weber besäße die Hansestadt Hamburg einen der ersten Sammler Deutschlands. Seine Bedeutung als Sammler von Werken älterer Meister sei für Hamburg besonders hoch einzuschätzen, da die Hamburger Kunsthalle, so Harck, ein relativ modernes Institut sei und daher auch die kuratorische Orientierung des Hauses seit Mitte der 1880er Jahre vorrangig die moderne Kunst sei. Daher stelle Webers Galerie Alter Meister ein Gegengewicht zur Hamburger Kunsthalle dar. Webers Besitz an Kunstwerken sei, so Harck weiter, die größte private Sammlung, die er in Deutschland bislang kennengelernt habe. Nicht nur durch ihre Größe und Geräumigkeit, sondern auch durch die Art ihrer Zusammensetzung, hebe sie sich von anderen Privatsammlungen ab, da die Liebe des Sammlers sich nicht nur auf ein bestimmtes Land bzw. eine Epoche oder Schule beschränke, sondern sich gleichmäßig auf fast alle Gebiete der Kunstgeschichte erstrecke.

Über die weitere Entwicklung der Sammlungen Konsul Webers in den späteren Jahren nach der Veröffentlichung der ersten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses von 1892 gibt Kapitel 5 Auskunft. Daß nicht nur die Sammlungen ihr Gesicht veränderten und kontinuierlich bereichert und verbessert wurden, sondern daß auch der Sammler Konsul Weber und sein sammlerisches Selbstbewußtsein sich im Laufe seiner Sammeltätigkeit veränderten, verdeutlicht die Tatsache, daß Weber zunehmend an den großen internationalen Versteigerungen teilnahm und dort Erwebungen tätigte. Ausdruck seiner »Reife« als Sammler sowie der gestiegenen Qualität seiner Sammlung war zudem, daß er in den letzten rund 15 Jahren seiner Sammeltätigkeit vermehrt die Dienste der renommiertesten internationalen Kunsthändler, darunter auch Sedelmeyer in Paris und Colnaghi in London, in Anspruch nahm.[252] Weber hatte

[251] Von den insgesamt 68 Werken italienischer Meister, die bis 1891 zu Weber gelangt waren, beschreibt Harck - allerdings nur in wenigen Worten und für ein breites, kunstinteressiertes Publikum - annähernd 50 Werke in seinem Artikel. Wie auch bei von Pflugk-Hartung weichen die Bezeichnungen Harcks in einigen Fällen von denen von Weber und Woermann ab.

[252] Darauf wies auch Karl Woermann ausdrücklich hin: siehe Vorbemerkungen zu WV 1907, S. VIII.

sich als Sammler auf dem internationalen Parkett etabliert und ergänzte und bereicherte seine Sammlungen ab 1892 wesentlich ausgesuchter und mit mehr kritischem Abstand als in den Jahren, als der Grundstock der Galerie gelegt werden mußte.

3.2.2 Die Weberschen Sammlungen als Sehenswürdigkeiten Hamburgs

Die Galerie Alter Meister entwickelte sich durch Webers unermüdliches Sammlertum zu einer der Sehenswürdigkeiten Hamburgs. Im Baedeker[253] von 1871 war die Sammlung Weber zwar noch nicht in die Liste der Sehenswürdigkeiten der Stadt aufgenommen worden: Dies lag vor allem aber darin begründet, daß sie zu diesem Zeitpunkt noch vergleichsweise klein und unbedeutend war und daß sie – da sie damals noch in den Wohnräumen des Hauses Alsterufer 1 untergebracht war – nur eingeschränkt öffentlich zugänglich war. Die Aufnahme der Galerie Weber in spätere Reiseführer dokumentiert jedoch die wachsende Bedeutung der Sammlung für die Stadt Hamburg und den Fremdenverkehr. In dem 1902 erschienenen Baedeker[254] erhält der Reisende eine ausführliche Beschreibung der Weberschen Galerie Alter Meister sowie Angaben über die Möglichkeiten der Besichtigung. Darüber hinaus wird darauf hingewiesen, daß die Sammlung von Werken Neuerer Meister lediglich auf besondere Anfrage hin zugänglich sei.

Der 1905 erschienene *Wegweiser durch Hamburg und Umgebung*[255] vermerkt bei der Auflistung der privaten Hamburger Sammler u. a. auch: „Consul Ed. F. Weber, An der Alster 59, Sammlung alter Gemälde aller Schulen, wissenschaftlicher Katalog im Buchhandel oder im Sekretariat [der Galerie; Anm. d. Verf.] (nur sich auszuweisenden Personen zugänglich auf vorherige Anfrage im Sekretariat daselbst; Kunst-

[253] Vgl. Karl Baedeker: Deutschland und Österreich. Handbuch für Reisende. 14. Aufl. Koblenz 1871.
[254] Vgl. Karl Baedeker: Nordwest-Deutschland. Buch für Reisende. Leipzig 1902.
[255] Herausgegeben vom Verein zur Förderung des Fremden-Verkehrs in Hamburg, 4. Aufl., Hamburg 1905, S. 107.

beflissenen und Gelehrten wird grösstes Entgegenkommen erwiesen).“[256] Und sogar nach Webers Tod hatte seine Witwe die öffentliche Zugänglichkeit der Galerie Alter Meister unverändert aufrechterhalten. Dies bestätigen die Angaben in: *Woerl's Reisehandbücher. Illustrierter Führer durch Hamburg, Altona und Umgebung mit Einschluß von Cuxhaven und Helgoland*[257] von 1908. Dort findet sich außerdem der Hinweis, daß auch die Münzsammlung – jedoch nur nach vorheriger Anmeldung – ebenfalls zu besichtigen sei.

3.3 Mitgliedschaft in bürgerlichen Vereinen

Abgesehen von seinem ausgeprägten Sammlertum und seiner eigenen Beschäftigung mit den Künsten und Wissenschaften nahm Konsul Weber darüber hinaus regen Anteil am kulturellen und gesellschaftlichen Leben seiner Vaterstadt und war Mitglied zahlreicher bürgerlicher Vereine.

Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts hatte sich in Deutschland ein breites Spektrum von Bürgervereinen der unterschiedlichsten Zielrichtungen entwickelt. Dem aufstrebenden Bürgertum dienten sie vor allem als Instrument und geeignete Organisationsform der Aneignung und Pflege von Kunst und Kultur sowie zur Verbreitung der eigenen, bürgerlichen Wertvorstellungen und Ideale.

Zugang zu den meisten dieser Vereine hatte – aufgrund der hohen Eintrittsgelder und Mitgliedsbeiträge – in der Regel ausschließlich die bürgerliche (städtische) Elite, die durch ihre Mitgliedschaft den eigenen gesellschaftlichen und kulturellen Führungsanspruch sowie ihre Vorbildfunktion und Überlegenheit innerhalb der Gesellschafts-

[256] Vgl.: Wegweiser durch Hamburg und Umgebung. Hg. vom Verein zur Förderung des Fremden-Verkehrs in Hamburg. 4. Aufl. Hamburg 1905, S. 107.
[257] Vgl.: Woerl's Reisehandbücher. XI. Aufl. Hamburg 1908, S. 24.

ordnung zu dokumentierten suchte.[258] Die Mitglieder verband neben einem weitgehend gemeinsamen ästhetischen (Kunst-) Geschmack vor allem auch eine gemeinsame Auffassung von – bürgerlichen – Werten und Tugenden sowie Bildungsvorstellungen und -idealen. Die Vereine ermöglichten den Mitgliedern nicht nur die gesellige Unterhaltung und Kommunikation unter Gleichgesinnten, sondern dienten darüber hinaus als Instrument verschiedener Formen bürgerlicher Assoziation[259] sowie des kollektiven Mäzenatentums, das sich auf die unterschiedlichsten sozialen und kulturellen Betätigungsfelder bzw. Einrichtungen erstreckte.

Die Ziele der seit dem Anfang und der Mitte des 19. Jahrhunderts gegründeten Kunstvereine waren vor allem die Förderung der zeitgenössischen, modernen Kunst bzw. der Künstler durch die Schaffung von Ausstellungs- und somit Verkaufsmöglichkeiten sowie das Erwecken eines bürgerlichen Kunstinteresses. Die Gründungsmotive waren zudem beeinflußt von massiven „materiellen und sozialen Eigeninteressen“[260] ihrer Mitglieder, denn die Schaffung und Etablierung eines neuen Kunstmarktes versprach nicht nur kommerziellen Erfolg, sondern auch eine Erstarkung und Aufwertung der bürgerlichen Schichten gegenüber dem Adel.

Durch die verstärkte Konkurrenzsituation zwischen Adel und Bürgertum seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verlangte, so Wolfgang Kaschuba, das sich emanzipierende Bürgertum nach der „Entwicklung eigener politischer und ästhetischer For-

---

[258] Siehe Wolfgang Kaschuba: „Je schmaler der direkte bürgerliche Zugang zur politischen Macht ist, desto mehr Gewicht erhalten zwangsläufig jene Medien bürgerlicher Kulturpraxis, die den Entwurf eines Menschen- und Gesellschaftsbildes zumindest in ethischer und politisch-ästhetischer Hinsicht ermöglichen“, in: Ders.: Kunst als symbolisches Kapital. In: Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine. Hg. Peter Gerlach. Aachen 1994, S. 18/19.
Dies trifft jedoch auf Hamburg aufgrund seiner republikanischen Tradition nur bedingt zu, denn dort hatte die bürgerliche Elite - das Patriziat - seit jeher die Politik des Stadtstaates bestimmt. Die von Michael Sobania geschilderte, egalitäre Idee einiger dieser (Bürger-) Vereine war für Konsul Weber aufgrund seiner eigenen, prominenten gesellschaftlichen Stellung allem Anschein nach ohne Belang. Siehe: Michael Sobania: Vereinsleben. Regeln und Formen bürgerlicher Assoziationen im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. Hein/Schulz. München 1996, S. 170-190.

[259] Vgl. Ralf Roth: Von Wilhelm Meister zu Hans Castorp. Der Bildungsgedanke und das bürgerliche Assoziationswesen im 18. und 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. von Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 127-133.

[260] Wolfgang Kaschuba: Kunst als symbolisches Kapital In: Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine. Hg. Peter Gerlach. Aachen 1994, S. 9.

men der Selbstdarstellung“[261]. Neben einer von den Kunstvereinen antizipierten Demokratisierung und Popularisierung von Kunst stand gleichzeitig das bereits genannte Motiv der Schaffung eines Mittels der Verbreitung der eigenen, bürgerlichen Weltbilder mit im Vordergrund: Kunst wurde als „propagandistisches Vehikel bürgerlicher Werte und bürgerlichen Lebensstils“[262] und als Vorbild für alle Gesellschaftsgruppen eingesetzt. „So scheinen bei dieser Idee der *Bürgerlichkeit* demokratischer Anspruch und elitäres Bewußtsein gerade im Bereich der Kunst auf äußerst widersprüchliche Weise ineinander verflochten“[263] und den Zeitgenossen – zumindest denen, die daran teilhaben konnten – dennoch kein Widerspruch gewesen zu sein.

Im Gegensatz zu dem in den Vereinen betonten, „selbstgeschaffenen historischen Mythos von der besonderen *Weihe* bürgerlicher Bildung und Kultur“[264] und ihrer uneigennützigen Förderung durch die Mitglieder, wurde, so Kaschuba, bereits in den frühen Jahren der Kunstvereine zu Anfang und um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine angestrebte Verbindung von Kunst und Kommerz bereits erfolgreich praktiziert. Es gelang der Aufbau eines Kunstmarktes durch ein „Netzwerk sozialer und kommerzieller Strukturen“[265]. Die Mitglieder verstanden es, so Kaschuba, ihre bürgerlichen Interessen und Talente gleichermaßen gewinnbringend einzusetzen und dadurch neben dem kommerziellen Gewinn auch das „soziale und kulturelle Kapital“[266] der Vereine und somit der eigenen sozialen Gruppe zu erhöhen.

Die Kunstförderung der bürgerlichen „Genossenschaft von Konsumenten“ [267] war, so Walter Grasskamp, im Gegensatz zur individuellen Kunstförderung bzw. zum individuellen, privaten Mäzenatentum nicht „kompensatorisch“, sondern „affirmativ“.[268] Anders als im Falle der einzelnen, bürgerlichen Mäzene wollten die Vereine nicht die

[261] Wolfgang Kaschuba: Ebd., S. 10.
[262] Wolfgang Kaschuba: Ebd.
[263] Wolfgang Kaschuba: Ebd.
[264] Wolfgang Kaschuba: Ebd., S. 11.
[265] Wolfgang Kaschuba: Ebd., S. 14.
[266] Wolfgang Kaschuba: Ebd., S. 20.
[267] Vgl. Walter Grasskamp: Die Einbürgerung der Kunst, Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. von E. Mai/P. Paret. Köln 1993, S. 107.
[268] Vgl. Walter Grasskamp: Ebd., S. 107/108.

eigene „Preistreiberei und kulturelle Rücksichtslosigkeit“[269] auf dem Kunstmarkt durch ihr Gönnertum kompensieren, sondern vielmehr den Markt für zeitgenössische moderne Kunst schaffen und dauerhaft stabilisieren, um somit eine größtmögliche Unabhängigkeit der Künstler – fern von den Akademien und anderen äußeren (kulturpolitischen) Einflußnahmen – zu erlangen. „Sie [die Kunstvereine; Anm. d. Verf.] pflegten also nicht das (romantische) schlechte Gewissen der bürgerlichen Gesellschaft, selbst vor der Vermarktung der Kunst nicht zurückgeschreckt zu sein, sondern betrieben die Vermarktung als Einbindung der Kunst in die gleichsam objektive bürgerliche Gerechtigkeit von Angebot und Nachfrage, die eine andere ist als die subjektive aristokratische Souveränität der willkürlichen Huld.“[270] Es ist deshalb umstritten, ob man diese Assoziationsform noch als (uneigennütziges) »Mäzenatentum« bezeichnen darf.[271]

Neben den bereits genannten Zielen verfolgten die Kunstvereine im 19. Jahrhundert noch weitere, unter anderem auch patriotische Ziele. Durch die Förderung und Verbreitung bzw. Vermarktung von Kunst sollte zudem durch das Bewußtsein des eigenen kulturellen Status bzw. der eigenen, vermeintlichen Überlegenheit das nationale Bewußtsein im europäischen Wettstreit gefördert werden. [272]

Darüber hinaus ist der Initiative einiger der frühen Kunstvereine die Musealisierung der Kunst und somit auch eine leichtere öffentliche Zugänglichkeit ihrer Sammlungen zu verdanken: So hatte der Hamburgische Staat dem 1817 gegründeten Hamburger Kunstverein beispielsweise die Einrichtung einer ersten permanenten Ausstellung von Gemälden zu verdanken, aus der 1868/69 schließlich die Hamburger Kunsthalle her-

---

[269] Vgl. Walter Grasskamp: Ebd., S. 108.
[270] Vgl. Walter Grasskamp: Ebd.
Ein „huldvolles“ Gönnertum hat es im Falle Konsul Webers jedoch auch nicht gegeben. Seine Beteiligung am kollektiven Mäzenatentum in Hamburg wird im folgenden unter 3.3.3 beschrieben.
[271] Siehe dazu auch Dieter Hein: Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Kocka, Jürgen/Frey, Manuel. Berlin 1998, S. 84.
[272] Vgl. Robin Lenman: Der deutsche Kunstmarkt 1840-1923. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. von Mai/Paret. Köln 1993, S. 136. Vgl. außerdem bei Wolfgang Kaschuba: Kunst als symbolisches Kapital. In: Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine. Hg. Peter Gerlach. Aachen 1994, S. 15f.

vorging, durch die wiederum die künstlerische Bildung eines breiteren Publikums erst möglich gemacht worden war.[273] Die „Musealisierung der Kunst durch Leihgaben, Stiftungen und durch die Propagierung und Ausrüstung von Museumsneubauten“[274] durch die Kunstvereine ist jedoch eine nicht nur in Hamburg zu beobachtende Erscheinung gewesen, durch die das Bürgertum seine „Kulturfähigkeit“[275] unter Beweis stellen konnte. [276]

Die Hansestadt Hamburg war jedoch auch schon im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts – also noch vor der Gründung des Hamburger Kunstvereins und der Einrichtung eines regelmäßigen, kommerziellen Ausstellungswesens – eines der bedeutenden Zentren des deutschen Kunstmarktes gewesen: „Hamburgs Rolle als Heimstätte kostbarer Sammlungen wird durch seine Bedeutung als Kunstmarkt, als Umschlagsplatz von Kunstgütern aller Art, noch in den Schatten gestellt.“[277] Bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts wurde in Hamburg eine beachtliche Anzahl deutscher sowie ausländischer Sammlungen versteigert, was jedoch, so von Holst, bedauerlicherweise auch zu einem teilweisen „Ausverkauf des Hamburger Privatbe-

[273] Vgl. Volker Plagemann: Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Bd. II (1966), S. 61-88.
[274] Vgl. Walter Grasskamp: Die Einbürgerung der Kunst, Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. von E. Mai/P. Paret. Köln 1993, S. 109.
[275] Vgl. Walter Grasskamp: Ebd., S. 109.
[276] Die Entwicklung der Kunstvereine seit ihrer Gründung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die zunehmende Ausdifferenzierung der Kunstvermittlung wird auch bei Heine von Alemann ausführlich beschrieben: Vgl. ders.: Kunstvereine als gesellschaftliches Ereignis. Einige Überlegungen zum Prozeß der Ausdifferenzierung von sozialen Institutionen der Kunstvermittlung. In: Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine. Hg. Peter Gerlach. Aachen 1994, S. 38-44.
[277] Niels von Holst: Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700 bis 1840. In*: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*. Band XXXVIII. Hamburg 1939, S. 257/258. In Hamburg hat es, so von Holst, bereits seit Ende des 15. Jahrhunderts dort ansässige Kunsthändler gegeben. Das Vorbild für den Hamburger Kunsthandel war Amsterdam, zu dem man in Hamburg, wie auch zum übrigen Holland, von jeher enge wirtschaftliche und kulturelle Beziehungen pflegte.
In Zusammenhang mit der Versteigerung der Sammlung Güntermann im Jahre 1785 beschreibt Helmut Gerhard Schulz die Praktiken der frühen Kunsthändler und Käufer in Hamburg, siehe ders.: Zur Geschichte des Sammlertums in Hamburg. In: *Hamburgische Geschichts- und Heimatblätter*. 13. Jg. Hamburg 1950. Nr. 4, S. 129-132.
Über die Bedeutung Hamburgs als eines der Zentren des europäischen Kunstmarktes bzw. -handels um 1800, siehe auch bei Thomas Ketelsen: Künstlerviten, Inventare, Kataloge: Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis. Ammersbek bei Hamburg 1990.

sitzes“[278] geführt hatte.

Zudem hatte die Bedeutung der Kunstvereine als Erwerbsquelle der privaten Sammler auf dem wachsenden und sich festigenden Kunstmarkt im Laufe des 19. Jahrhunderts und zu Anfang des 20. Jahrhunderts vielerorts immer mehr abgenommen, da die Konkurrenz von seiten der Künstler-Salons, durch den Handel der professionellen Kunsthändler sowie durch das an Bedeutung zunehmende Auktionswesen immer größer geworden war und weil die Qualität der Ausstellungen der Kunstvereine sich verschlechtert hatte.

Über eine Mitgliedschaft Konsul Webers im Hamburger Kunstverein im Anschluß an seine Rückkehr aus Südamerika zu Beginn der 1860er Jahre ist in den Quellen nichts dokumentiert. Dennoch verdankte auch er dem Hamburger Kunstverein vereinzelte Erwerbungen von Werken Neuerer Meister; dies waren jedoch allesamt keine Werke moderner Kunstrichtungen. [279]

3.3.1 Förderung des künstlerischen Dilettantismus

„Als Hauptträger eines aktiven und partizipatorischen Kunstverständnisses war der Bürger Zuschauer, Förderer und Mäzen, vor allem aber sah er sich zum praktizierenden Kunstliebhaber berufen.“[280] Das städtische Bürgertum bestimmte nicht nur den Inhalt der künstlerischen Darbietungen und entschied über ihren Erfolg oder Mißerfolg, es beteiligte sich zunehmend – als »Laie« oder »Dilettant« – aktiv an den zahl-

[278] Niels von Holst: Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700 bis 1840. In*: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*. Band XXXVIII. Hamburg 1939, S. 260.
Dieser „Ausverkauf“ wird auch von Kurt Dingelstedt bestätigt, siehe ders.: Hamburgische Kultur um 1900. In: *Hamburgische Geschichts- und Heimatblätter*. 11. Jg. Hamburg 1939. Heft 4, S. 199: Die früheren Hamburger Sammlungen seien meist in alle Winde verstreut worden und hätten nach ihrem Verlust für Hamburg oft den Grundstock mancher berühmter europäischer Museen gelegt.
Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte erneut ein deutlicher Aufschwung des privaten Sammelwesens in Hamburg eingesetzt.
[279] Es waren dies die Nummern 34, 49 und 105 des Verzeichnisses Neuerer Meister von 1907.
[280] Andreas Schulz: Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. von Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 47.

reichen verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen, sei es im Theater, in Form von (Haus-) Musik oder in der bildenden Kunst. Mit der vermehrten Praktizierung und steigenden Akzeptanz dieser Art der Präsentation und Aneignung von Kunst und Kultur durch ein breiteres, bürgerliches Publikum erfolgte jedoch zwangsläufig auch die Aufteilung in eine elitäre, weiterhin Bildungsbestrebungen dienende Kultur und eine reine Unterhaltungskultur.

Alfred Lichtwarks Programm des künstlerischen Dilettantismus[281] stand im deutlichen Gegensatz zu dieser wachsenden Unterhaltungskultur. Die von ihm propagierte und geförderte Kunsterziehungsbewegung zielte zwar durchaus auch auf eine breitere Bevölkerungsschicht ab und sollte zur Popularisierung und einfacheren Zugänglichkeit der Künste beitragen, jedoch sollte diese Art der künstlerischen Bildung und Kunstpflege auf hohem Niveau unter fachkundiger Anleitung erzielt werden. Wegen dessen unermüdlichen Eifers und erfolgreichen Engagements für die Ziele der Dilettantismusbewegung in Deutschland hatte Gustav Pauli, der Nachfolger Lichtwarks als Direktor der Hamburger Kunsthalle, seinen Vorgänger rückblickend als „Anwalt des Dilettantismus“[282] bezeichnet.

Jedoch war die Bezeichnung »Dilettant« gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein äußerst ambivalenter Begriff: „Er füllte vielmehr das Bedeutungsfeld zwischen allgemein anerkannter Kunst und bloßer Stümperei vollständig aus.“[283] Wie bei Andreas Schulz erläutert, standen für den wahren Liebhaber von Kunst das „zielgerichtete Streben nach Entwicklung der individuellen Anlagen und Fähigkeiten, der Genuß des Teilhabens und des Sichübens an den Kulturleistungen großer Vorbilder“[284] im Vor-

[281] Vgl. u. a. Alfred Lichtwark: Wege und Ziele des Dilettantismus (1894); Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus (1897).
Lichtwark gründete in Hamburg zahlreiche Einrichtungen zur Förderung des Dilettantismus. Dazu gehörten neben der 1893 gegründeten »Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde« auch die »Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie« und die »Lehrervereinigung zur künstlerischen Pflege in der Schule« von 1896.
[282] Siehe Gustav Pauli: Alfred Lichtwark. Hg. Kunsthalle zu Hamburg. Kleine Führer Nr. 2. Hamburg 1920, S. 8.
[283] Andreas Schulz: Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. von Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 35: Dort verdeutlicht am Beispiel des Gegensatzes zwischen Lichtwarks pädagogischen Ideen und Zielen und der „Liebhaberei“ von Kunst und Wissenschaften durch Kaiser Wilhelm II.
[284] Andreas Schulz: Ebd., S. 35.

dergrund. Im Laufe des 19. Jahrhunderts erwuchs, so Schulz weiter, aus einer von einer Minderheit des Bildungsbürgertums getragenen „universalisierten Bildungsvorstellung“ eine auf Kunst und Wissenschaft konzentrierte kulturelle und soziale Bewegung. Am Beispiel des Dilettantismus könne daher der „Prozeß der kulturellen Konstituierung des Bürgertums“[285] besonders anschaulich verfolgt werden.

Das Instrument dieser Bewegung waren die zahlreichen Vereine, die es dem Kunstliebhaber ermöglichten, seine Talente öffentlich darzustellen und in geselliger Runde mit anderen, gleichgesinnten Kunstliebhabern zu teilen sowie durch gemeinsame Aktivitäten gemeinsame Ziele zu verfolgen. Die zumeist musikalischen, schauspielerischen oder dichterischen Darbietungen der Vereine entwickelten sich zum festen Bestandteil des – vor allem städtischen – Kulturlebens und bewirkten dadurch die Hinwendung breiterer Kreise des Bürgertums zur Kunst.

Die Teilnahme Konsul Webers an der Dilettantismusbewegung ist durch seine Mitgliedschaft in der von Lichtwark initiierten und 1893 unter seiner Federführung gegründeten »Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde« dokumentiert. [286] Diese Gesellschaft sollte – für einen Jahresbeitrag von 10 Mark – die Hamburger Sammler, Dilettanten und Kunstverständigen vereinen und hatte sich die Aufgabe gestellt, „das Verständnis für die Zweige der bildenden Kunst und für deren volkswirtschaftliche Bedeutung in Hamburg verbreiten zu helfen“[287]: Zu den Zielen der Gesellschaft gehörten darüber hinaus die „Erörterung von Kunstfragen“, die „Förderung von Veröffentlichungen zur Geschichte der Kunst in Hamburg“ sowie die „Unterstützung von Unternehmungen der Kunstpflege in Hamburg“, d. h die Veranstaltung von Ausstellungen sowie die Vermittlung von Aufträgen an einheimische Künstler. Die Dokumente des Hamburger Staatsarchivs über die Aktivitäten der »Gesellschaft Hambur-

[285] Andreas Schulz: Ebd., S. 35.
[286] Siehe: SAH: 614-1/56 2 (Mitgliederverzeichnis der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde). Dort sind sowohl Konsul Weber als auch seine Frau als Mitglieder seit 1893 vermerkt.
[287] Siehe: SAH: 614-1/56 2, Satzung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, § 1 und § 2.

gischer Kunstfreunde« geben jedoch keine Auskunft darüber, inwieweit sich Weber tatsächlich für die Belange der Gesellschaft einsetzte und wie groß sein persönliches Engagement – oder das seiner Gattin – gewesen ist.

Die Durchdringung des alltäglichen Lebens mit Kunst und Kultur, wie sie die »Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde« beabsichtigte, war für Konsul Weber ohnehin Teil seines eigenen Lebenswandels. Einer Anregung dazu in Form der Mitgliedschaft in dieser Gesellschaft bedurfte es nicht. Und aufgrund seiner konservativen Gesinnung und seiner traditionellen Auffassung von Kunst und Kunstpflege bzw. -aneignung ist nicht anzunehmen, daß er eine solche „Popularisierung und Demokratisierung der Beschäftigung mit Kunst“[288] im Sinne von Lichtwarks Programmatik des Dilettantismus uneingeschränkt befürwortete. Zwar standen auch seine eigenen Sammlungen der Bevölkerung offen, doch wird das »einfache Volk« nicht zu ihren Besuchern gezählt haben. Darüber hinaus unterschieden sich seine Vorstellungen von sammlungs- und förderungswürdiger zeitgenössischer Kunst zu sehr von denen Alfred Lichtwarks.[289]

Es ist nichts darüber bekannt, ob Weber als Erwachsener selbst in irgendeiner Form künstlerisch aktiv war. Unterricht im Zeichnen und Klavierspielen hatte jedoch zu seiner Erziehung gehört.[290] Die fehlenden Hinweise auf ein künstlerisches Dilettantentum Webers bestärken die Auffassung von Andreas Schulz, wonach „der dilettierende Bürger um 1900 [...] ein gesellschaftliches Randphänomen, in erster Linie das Objekt sozialer Reformutopien“[291] bleibt. Hinsichtlich des künstlerschen Schaffens, das über den Dilettantismus hinausgehe, weist Dieter Hein auf das eigentliche Para-

[288] Andreas Schulz: Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. von Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 49.
[289] Siehe dazu auch Kapitel 9.
[290] Siehe Weber, Joachim: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J., S. 3 (unveröffentlicht).
[291] Andreas Schulz: Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. von Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 52.

doxon des bürgerlichen Künstlertums sowie die Spannung zwischen »Bürgerlichkeit« und künstlerischer Genialität hin.[292]

Es ist dennoch nicht auszuschließen, daß auch im Hause Konsul Webers dilettiert wurde. Hinweise auf ein Dilettantentum in seinem familiären Umfeld finden sich zumindest im Falle von Webers Neffen Karl Woermann und dessen Schwestern.[293]

Die (aktive) Beschäftigung Webers mit Kunst und Kultur konzentrierte sich – neben dem Sammeln – vor allem auf das intensive Studium der seinen Sammlerneigungen entsprechenden Fachliteratur und auf den Austausch mit anderen Kennern.[294] So sei Weber regelmäßig bis zur späten Stunde „im milden Lichte einer einsamen Lampe“[295] in seinem Arbeitszimmer im Erdgeschoß des Galerieanbaus für die Vorübergehenden beim Studium der einschlägigen Literatur zu beobachten gewesen.

Da Weber darüber hinaus in engem, fast freundschaftlichen Kontakt mit dem Berliner Restaurator A. Hauser gestanden hatte, werden sich dank dieser Verbindung und durch die wiederholte Inanspruchnahme von Hausers Diensten ebenfalls zahlreiche Gelegenheiten zur Beschäftigung mit der »praktischen« Seite von Kunst ergeben haben.

3.3.2 Bürgerliche Geselligkeit und Pflege von Kunst und Wissenschaften in Hamburger Vereinen und Gesellschaften um 1900

Die Mehrzahl der im 19. Jahrhundert gegründeten bürgerlichen Vereine war jedoch nicht solche, die sich vorrangig den Künsten widmeten, sondern sogenannte Ge-

[292] Dieter Hein zitiert aus Thomas Manns „Betrachtungen eines Unpolitischen“, siehe Hein: Bürgerliches Künstlertum. Zum Verhältnis von Künstlern und Bürgern auf dem Weg in die Moderne. In : Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. von Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 102.

[293] Laut Angabe von Paul Th. Hoffmann: Die Scholz-Forni und ihre Anverwandten. Ein deutsch-italienisches Geschlecht. Hamburg 1941, S. 401-402: Die Schwestern Karl Woermanns dilettierten in Aquarellmalerei, er selbst als Dichter.

[294] Über den »passiven« Kunstgenuß Webers, beispielsweise sein Interesse an Konzerten, siehe unter 3.3.2.

[295] Siehe H. E. Wallsee, in: HN, Nr. 666. 21.09.1907.

selligkeitsvereine, die – in Anknüpfung an die Lesegesellschaften[296] – in den großen und kleineren deutschen Städten in der Regel den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens bildeten. Für die Kaufmannschaft in den Handelsstädten war die Mitgliedschaft zudem „nicht nur ein Maßstab für die Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft, sondern auch der Garant für die kaufmännische Seriosität“[297] und dadurch zwangsläufig auch für den geschäftlichen Erfolg. In Hamburg war in diesem Sinne 1789 die Gesellschaft »Die Harmonie« gegründet worden, der Weber bereits im Jahre 1858 – also noch vor seiner endgültigen Rückkehr aus Südamerika – beigetreten war.[298]

Fritz Schumacher bestätigte die bedeutende Rolle dieser geselligen Zusammentreffen und bezeichnete Alfred Lichtwarks Rat, den dieser ihm anläßlich seines Amtsantritts als Oberbaudirektor in Hamburg im Jahre 1909 gegeben hatte, als einen der wertvollsten, die er in Hamburg erhalten habe: „Sagen Sie nie ein Herrendiner ab. Es ist der einzige Boden, wo Sie wichtige Geschäfte machen können. Sonst hat niemand Zeit, Sie auch nur anzuhören. Aber rauchen!“[299] Die Diners stellten, so Schumacher, „den Punkt dar, auf den sich Hamburgs Kulturwille konzentriert zu haben schien“[300].

Eine Mitgliedschaft Konsul Webers in der »Patriotischen Gesellschaft« (Hamburgische Gesellschaft zur Förderung der Künste und nützlichen Gewerbe von 1765) läßt sich anhand des Subscriptions-Buches der Gesellschaft sowie des Mitgliederverzeichnisses von 1906 nicht nachweisen.[301]

---

[296] Vgl. Michael Sobania: Vereinsleben. Regeln und Formen bürgerlicher Assoziationen im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. von Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 170-190.
Vgl. auch Ralf Roth: Von Wilhelm Meister zu Hans Castorp. Der Bildungsgedanke und das bürgerliche Assoziationswesen im 18. und 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. von Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 127ff.
Siehe außerdem Otto Dann (Hg.): Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland. München 1984.

[297] Michael Sobania: Vereinsleben. Regeln und Formen bürgerlicher Assoziationen im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. von Hein, Dieter/Schulz, Andreas. München 1996, S. 178.

[298] Siehe: SAH: 614-1/44 5 und 614-1/44 6.

[299] Zitiert bei Fritz Schumacher: Stufen des Lebens. Stuttgart und Berlin 1935, S. 314.

[300] Fritz Schumacher: Ebd, S. 315.

[301] Siehe: Subscriptions-Buch der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe von 1765. Siehe außerdem: Mitgliederliste der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe (Patriotische Gesellschaft, gestiftet im Jahre 1765). Hamburg 1906.

Hingegen war Konsul Weber seit der Gründung im Jahre 1896 Mitglied des »Vereins Hamburgischer Musikfreunde«[302] sowie der »Philharmonischen Gesellschaft in Hamburg«[303] von 1891. Er selbst verfügte, so Hoffmann[304], über ein ausgeprägtes musikalisches Gehör. Darüber hinaus ist auch eine Mitgliedschaft Konsul Webers im »Hamburgischen Verein der Münzenfreunde« dokumentiert.[305] Ob Konsul Weber zudem Mitglied des 1839 gegründeten »Vereins für Hamburgische Geschichte« gewesen ist, der aus der »Patriotischen Gesellschaft« hervorgegangen war, läßt sich nicht mehr feststellen, da die frühen Protokolle und Akten des Vereins im Jahre 1943 bei einem Brand des Gebäudes der »Patriotischen Gesellschaft« fast vollständig vernichtet wurden.[306]

Eine Mitgliedschaft Konsul Webers im 1886 gegründeten Kunstgewerbeverein des Museums für Kunst und Gewerbe läßt sich anhand der vorhandenen Quellen nicht nachweisen.[307] Es ist durchaus möglich, daß Weber sich in diesem Verein nicht engagierte, zum einen, weil er selber keine ausgeprägte Neigung für das Sammeln von Kunstgewerbe besaß, zum anderen, weil sein älterer Bruder – der bereits genannte Bürgermeister Dr. Weber – offensichtlich zu den vordersten Förderern des Kunstgewerbevereins gehörte. Darauf weist auch die Tatsache hin, daß Bürgermeister Weber in der Gründungsversammlung des Vereins am 23. Februar 1886 die Ehrenmitgliedschaft im Kunstgewerbeverein verliehen worden war.[308]

Gesichert ist hingegen, daß Konsul Weber nicht zu den Mitgliedern der sogenannten »Deliberationsversammlung der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförde-

---

[302] Siehe: SAH: 614-1/26 56 (Mitglieds-Nr. 157).
[303] Siehe: SAH: 614-1/26 55.
[304] Vgl. Paul Th. Hoffmann: Hervorragende Hamburger aus vergangener Zeit. V. Der Kaufmann und Kunstsammler Eduard F. Weber. In: HN, 03.10.1937, Morgenausgabe (Beilage), Nr. 273, o. S.
[305] Siehe Vera und Gert Hatz: Der Sammler Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907), in: Florilegium Numismaticum. Studia in Honorem U. Westermark Edita. [Red. Harald Nisson]. Stockholm: Svenska Numismatika Föreningen 1992, S. 155.
[306] Angabe laut SAH: 614-1/33 „Verein für Hamburgische Geschichte".
[307] Laut freundlicher Mitteilung von Fr. Dr. J. Lessmann vom Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg besitzt das Museum keine Unterlagen über die frühe Vereinstätigkeit des „Kunstgewerbevereins" und über seine Mitglieder bis 1907. Der 1886 gegründete Verein wurde 1969 umbenannt in die „Justus Brinckmann-Gesellschaft".
[308] Siehe bei Adolf Glüenstein: Festschrift zur Feier des 25jährigen Stiftungsfestes des Kunstgewerbevereins zu Hamburg am 27. Februar 1911. Hamburg 1911, S. 9.

rung der Künste und nützlichen Gewerbe« gehörte, die sich seit 1868 zur Gründung des späteren Museums für Kunst und Gewerbe zusammengefunden hatte; dies belegt das Protokollbuch der Versammlung.[309]

Abgesehen von der unter Punkt 3.4 erwähnten – nach Webers Tod erfolgten – Schenkung seiner Sammlung von Hamburgischen Münzen und Medaillen im Jahre 1915 an das Museum für Kunst und Gewerbe ist zudem die Schenkung eines antiken mexikanischen Götzenbildes aus Lima (von Weber 1852 in Mexiko erworben), eines Paares gestickter Frauenschuhe, „wie das Volksweib in Lima solche trägt, mitgebracht von Lima 1856“ sowie eines Pferdegeschirrs, „Landesfabrikat der Eingeborenen von Chile, und daselbst auf dem Lande sowie bei den Indianern gebräuchlich. Mitgebracht 1854“[310] durch Konsul Weber in einem Schreiben an Dr. Brinckmann vom 18.10.1875 dokumentiert. In diesem Schreiben kündigte Weber zudem die Schenkung einer Anzahl von Tongefäßen „aus den Indianergräbern von Central Amerika“[311] an, die nur wenige Tage später erfolgte: „Im Anschluß an meine kürzliche Schenkung, erlaube ich mir, Ihnen anbei noch einige Thon-Gebilde und Gefäße aus den alten Indianer-Gräbern in der Nähe von Panama, Central-Amerika, zu überreichen, welche ich daselbst im Jahre 1854 erworben habe.“[312] Es handelte sich dabei um drei kleine, fußlose Tongefäße, die – anders als die im Schreiben vom 18.10.1875 beschriebenen Schenkungen – im Museum für Kunst und Gewerbe inventarisiert worden sind.[313]

[309] Siehe: Archiv MKG: Deliberationsversammlung der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe. Protokollbuch 1868-1869.
[310] Schreiben von Konsul Weber an Dr. Brinckmann vom 18.10.1875, siehe: Archiv MKG: Korrespondenz mit Gelehrten und Interessenten. 1873-1940. W I.
[311] Ebd.
[312] Schreiben von Konsul Weber an Dr. Brinckmann vom 20.10.1875, siehe: Archiv MKG: Korrespondenz mit Gelehrten und Interessenten. 1873-1940. W I.
[313] MKG: Inventarnummern 1878/733-735. Das Gefäß mit der Inventarnummer 1878/734 wurde im Jahre 1951 an das Museum für Völkerkunde in Hamburg abgegeben.

3.3.3 Kollektives Mäzenatentum

Eine weitere, im Vergleich zu den musikalischen und schauspielerischen Darbietungen seltener praktizierte Form der dilettantischen Bewegungen, war die sogenannte Kunstsammlungsbewegung, die dem dilettierenden Bürger den direkten Kontakt mit der Kunst ermöglichen sollte. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden zur Unterstützung dieser Bewegung auf Initiative und mit tatkräftiger Beteiligung professioneller Museumsdirektoren vielerorts Museums-Vereine gegründet, deren vorrangiges Ziel der Ausbau und die Förderung der Museumssammlungen war. Die Mitglieder der Museums-Vereine besaßen häufig aber auch eigene, private Kunstsammlungen, so daß durch die Kontakte zu den Museumsdirektoren – und somit zum beiderseitigen Nutzen – auch die privaten Sammler bei Erwerbungen für ihre eigene Sammlung professionell beraten wurden. [314]

Der Zusammenschluß der privaten Sammler in den Museumsfördervereinen und ihre Beteiligung am Ausbau der öffentlichen Sammlungen in Form von kollektivem Mäzenatentum waren Ausdruck des bürgerlichen Bewußtseins der „Eigenverantwortung der Kulturteilhabenden“[315], dank derer die staatliche Kunstförderung zusätzlich unterstützt werden sollte.

Den Höhepunkt erreichte diese Form des kollektiven Mäzenatentums im Bereich der öffentlichen Museen durch die Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin im Jahre 1904, die trotz staatlicher (Teil-) Förderung und trotz des Wohlwollens des Kaisers ohne die Aktivitäten und finanzielle Unterstützung des von Bode initiierten Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins nicht zustande gekommen wäre. Die Eröffnung

---

[314] Siehe bei Wilhelm von Bode über die Gründung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins, in: Ders.: Mein Leben. Hg. von Thomas W. Gaehtgens. Bd. I. Berlin 1997, S. 267f.
Siehe auch Günter und Waldtraut Braun (Hg.): Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen. Berlin 1993.
Am Beispiel Berlins untersucht Sven Kuhrau die Bedeutung der bürgerlichen Sammler und ihres Mäzenatentums für den Aufstieg und die Blüte der Berliner Museen während des wilhelminischen Kaiserreichs; siehe ders.: Der Kunstsammler als Mäzen. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens, Thomas W./Schieder, Martin. Berlin 1998, S. 39-59.

[315] Vgl. Judith Metz/Claudia B. Reschke: Kollektives Mäzenatentum. Freundeskreise und Födervereine an Kunstmuseen in Deutschland und ein Blick in die USA. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens, Thomas W./Schieder, Martin. Berlin 1998, S. 196.

dieses neuen Museums für Berlin war daher „nicht nur ein Selbstdarstellungsakt des Monarchen Kaiser Wilhelms II., sondern auch eine Demonstration selbstbewußten Mitwirkens bürgerlicher Mäzene bei der kulturellen Repräsentation Deutschlands und der Metropole Berlin gegenüber den konkurrierenden Nationen des Auslands“[316].

Aber auch in zahlreichen anderen deutschen Metropolen äußerte sich das bürgerliche Selbst- und Verantwortungsbewußtsein in Form einer Förderung der öffentlichen (Kunst-) Sammlungen. Nachdem in Hamburg die permanente Ausstellung von Gemälden im Besitze des Hamburger Kunstvereins in den Börsenarkaden ihre Pforten für die Öffentlichkeit geöffnet hatte, war bereits 1858 das »Comité für den Bau eines öffentlichen Museums in Hamburg« gebildet worden.[317] Unterstützt wurde es in den folgenden Jahre vom »Verein von Kunstfreunden von 1870«, der sich – durch die Assoziation Hamburger Bürger und durch ihre finanzielle Unterstützung – den Erwerb von Kunstwerken für die Kunsthalle zur Aufgabe gemacht hatte, um dieses Museum als kulturellen Mittelpunkt der Stadt im Bewußtsein der Bevölkerung und der auswärtigen Besucher zu verankern.

Eine Mitgliedschaft Konsul Webers in dem oben genannten Komite ist nicht bekannt, und anhand des Mitgliederverzeichnisses des »Vereins von Kunstfreunden von 1870« läßt sich auch in diesem Verein eine Mitgliedschaft Konsul Webers nicht nachweisen.[318] Eine anderweitige Unterstützung der Hamburger Kunsthalle zum

---

[316] Siehe Manuel Frey/Tilmann von Stockhausen: Potlatsch in Preußen? Schenkriten an der Berliner Gemäldegalerie im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Kocka, Jürgen/Frey, Manuel. Berlin 1998, S. 18.
Siehe außerdem Bodes eigene Schilderung der Aktivitäten des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins sowie der Eröffnung des Kaiser-Friedrich Museums, in: Ders.: Mein Leben. Hg. von Thomas W. Gaehtgens. Bd. I. Berlin 1997, S. 268ff. sowie S. 310ff.
In Hamburg hatten die Verantwortung und Initiative im Bereich der Pflege der Künste und der Kultur – und somit auch des privaten Mäzenatentums – von jeher vorrangig beim Bürgertum gelegen, so auch im Falle der zahlreichen Museumsgründungen in der Hansestadt (siehe Birgit-Katharine Seemann: Stadt, Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens. Husum 1998). Das in der Reichshauptstadt Berlin sich stärker offenbarende „Kulturmonopol der Monarchie“ (Tilmann von Stockhausen: Gemäldegalerie Berlin: Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830-1904, Berlin 2000, S. 139), das sich dort nach Ansicht von Stockhausens eher negativ auf das private bürgerliche Mäzenatentum auswirkte, kam in Hamburg nicht gleichermaßen zum Tragen.

[317] Vgl. Ulrich Luckhardt: Vom privaten zum öffentlichen Sammeln. In: Die Hamburger Kunsthalle. Hg. Schneede, Uwe M./Leppien, Helmut R. Hamburg 1997, S. 20.

[318] Siehe HKH: Aktenarchiv, „Verein von Kunstfreunden“ (Mitgliederverzeichnis).
Webers ältester Sohn, Henry Weber, der selber nicht sammelte, trat schließlich 1920 dem „Verein von Kunstfreunden“ bei.

Ausbau ihrer Sammlungen durch Konsul Weber ist nicht bekannt. Da er jedoch sein persönliches und finanzielles Engagement auf den Aufbau seines eigenen »Museums« für Hamburg, die Galerie Alter Meister, konzentrierte, ist sein mangelndes Interesse an einer Unterstützung der Hamburger Kunsthalle nicht überraschend, zumal Weber der Überzeugung war, daß „eine wissenschaftliche Leitung für alte bildliche Kunst [...] in Hamburg [i. e. in der Kunsthalle; Anm. d. Verf.] überhaupt nicht vorhanden“[319] sei, und eine Förderung von seiner Seite daher nicht auf fruchtbaren Boden falle.

Der von Sven Kuhrau im Falle Berlins geschilderten Praxis bzw. einer „Sammlerkultur, innerhalb derer privater Kunstbesitz mit der Verpflichtung zum öffentlichen Engagement mittels Schenkungen an die Museen einherging“[320], fühlte sich Konsul Weber – zumindest was seine Unterstützung der Hamburger Kunsthalle betraf – nicht oder nur wenig verpflichtet. Es sind lediglich zwei Schenkungen von Gemälden an die Hamburger Kunsthalle dokumentiert: Im Jahre 1881 – also noch bevor Lichtwark nach Hamburg kam – erhielt die Hamburger Kunsthalle als Geschenk Konsul Webers ein Werk Cornelis Cornelisz van Haarlems (*Adam und Eva*). Über die Hintergründe dieser Schenkung geben die Quellen der Hamburger Kunsthalle jedoch keine Auskunft.[321] Darüber hinaus schenkte Weber der Kunsthalle 1887 als Dank für die ihm von der Kunsthalle zur Verfügung gestellten Räume anläßlich der Ausstellung Alter Meister aus dem Besitze Webers in der Hamburger Kunsthalle ein Werk eines Neueren Meisters.[322]

Neben diesen beiden Gemälden erhielt die Kunsthalle von Konsul Weber im Jahre 1885 eine Fotografie eines Gemäldes seiner Sammlung, die *Heilige Familie* von Domenico Beccafumi (1907er Nr. 122), das er im gleichen Jahre von dem befreunde-

[319] So die Worte Konsul Webers in seinem Testament; siehe: Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments, S. 81.
[320] Sven Kuhrau: Der Kunstsammler als Mäzen. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens, Thomas W./Schieder, Martin. Berlin 1998, S. 39.
[321] Siehe HKH: Aktenarchiv, „Geschenke in Kunstwerken“. Das Werk erhielt in der Kunsthalle die Inventar-Nr. 67, sein Wert betrug damals 800 Mark.
[322] Siehe unter Punkt 4.3.

ten Sammler Eduard Habich in Kassel erworben hatte.[323] Im Jahre 1891 schenkte Weber der Kunsthalle ein Exemplar der 23 Radierungen William Ungers nach Gemälden aus der Sammlung Weber, das in diesem Jahr bei Miethke in Wien mit einem Geleitwort von Hofrat Dr. Friedrich Schlie, dem Direktor der Großherzoglichen Kunstsammlungen in Schwerin, erschienen war.[324] Dokumentiert ist diese Schenkung durch ein Schreiben Webers an die Kunsthalle vom 30.5.1891 und durch einen Auszug des Protokolls der Sitzung der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle vom 4.6.1891.[325]

Hingegen ist in anderen Bereichen der privaten Förderung öffentlicher Institutionen oder Projekte Webers Teilnahme am kollektiven Mäzenatentum dokumentiert.

Werner von Melles Auflistung der Spender für den Neubau des Museums für Völkerkunde verdanken wir den Hinweis, daß auch Konsul Weber im Jahre 1904 zu den Gönnern dieser Institution gehörte.[326] Zudem zählte Konsul Weber zu dem Kreise Hamburger Bürger, der 1907 die in diesem Jahr begründete »Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung«, die eine der frühen Grundlagen der 1919 gegründeten Hamburger Universität bildete, durch „Hergabe größerer Summen“[327] unterstützte.

Webers Förderung zielte offensichtlich vorrangig auf die finanzielle Unterstützung wissenschaftlicher und pädagogischer Einrichtungen ab. Dies beweist vor allem auch sein besonders engagierter und langjähriger Einsatz für die Stiftung seines verstorbenen Bruders, Bürgermeister Weber.[328] Der von Hatz[329] geäußerten Ansicht, daß durch die Spende zugunsten der »Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung« noch

---

[323] Siehe: HKH: Aktenarchiv, „Geschenke in Kunstwerken“.
[324] Siehe: Hervorragende Gemälde niederländischer Meister der Galerie Weber, Hamburg. In: Radierungen von William Unger. Mit kunstgeschichtlichen Erörterungen von Hofrath Dr. Friedrich Schlie. Wien 1891.
(Siehe dazu auch hier die Abbildungen 21 und 22).
[325] Siehe: HKH: Aktenarchiv, „Geschenke in Kunstwerken“.
[326] Werner von Melle: Dreißig Jahre Hamburger Wissenschaft. Bd. I. Hamburg 1923, S. 274.
[327] Werner von Melle: Ebd.,S. 407 (neben Konsul Weber gehörten u. a. auch sein Neffe Adolph Woermann und seine Nichte Luise Bohlen, geb. Woermann, zu der illustren Liste der großzügigen Spender).
[328] Siehe unter 2.1.2.
[329] Siehe Vera und Gert Hatz: Der Sammler Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907), in: Florilegium Numismaticum. Studia in Honorem U. Westermark Edita. [Red. Harald Nisson]. Stockholm: Svenska Numismatika Föreningen 1992, S. 155.

nicht von einem ausgeprägten wissenschaftlichen und kulturellen Engagement Webers gesprochen werden dürfe, ist – in Anbetracht des bereits geschilderten, breit gefächerten Engagements Webers und seiner regen Teilnahme am kulturellen Leben der Stadt – insofern nicht zuzustimmen, da Weber als generöser Spender auch ein anderes Projekt als die Unterstützung der Universitätsidee für Hamburg, die in der Hamburger Bürgerschaft sehr umstritten war, hätte auswählen können. Daß er dennoch dieses Projekt wählte, wird keinesfalls eine zufällige Entscheidung gewesen sein und ist somit ein weiterer Beweis für sein ausgeprägtes Engagement hinsichtlich der Förderung wissenschaftlicher Einrichtungen.

Einer testamentarischen Bestimmung Webers folgend erhielt die Hamburger St. Michaeliskirche nach Webers Tod einen Betrag von 5.000 Mark, der für die Vergoldung der Gipsornamente und Stuckaturen an der Decke und an den Säulen bestimmt war. [330] Daß dieses großzügige Geschenk, das man nicht unbedingt als »Mäzenatentum« bezeichnen würde, der dekorativen Ausstattung der prominentesten Hamburger Kirche zugute kam, verdeutlicht nicht nur Webers Sinn für eine künstlerische Bereicherung aller Lebensbereiche, sondern auch seine eigene, tiefe Gläubigkeit, die offensichtlich allen Mitgliedern der Familie Weber eigen war.

Daß Weber vorrangig die Form des kollektiven Mäzenatentums bevorzugte – obgleich dieses im 19. Jahrhundert eher als eine, so Grasskamp, Kunstförderung „zweiter Klasse“ betrachtet wurde, „zumal es ihr an einer historischen Nobilitierungsformel mangelt, wie sie mit dem Begriff des Mäzens für die individuelle Förderung bereitsteht“[331] – lag zum einen sicherlich in Webers »hanseatischer« Überzeugung der gemeinnützigen, gemeinsamen Bürgerpflicht begründet, war zum anderen aber auch

[330] Siehe: Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments, siehe § 5 und Nachtrag I vom 4.3.1897.
[331] Walter Grasskamp: Die Einbürgerung der Kunst, Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. von E. Mai/P. Paret. Köln 1993, S. 104.

dadurch beeinflußt, daß er es als Sammler – dessen Schwerpunkt auf dem Sammeln alter Kunst lag – nicht als seine vorrangige Aufgabe betrachtete, noch nicht etablierte zeitgenössische Künstler zu fördern. Dies war unter anderem auf die Tatsache zurückzuführen, daß Weber – obgleich er wiederholt Aufträge an zeitgenössische Künstler erteilte – die Werke der modernen zeitgenössischen Kunst vehement ablehnte und somit die Künstler keineswegs als förderungswürdig betrachtete. Diejenigen zeitgenössischen Künstler, die er durch seine Aufträge und Erwerbungen unterstützte, waren durchweg angesehene und nicht selten auch wohlhabende Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft, die der Unterstützung eines Mäzens nicht mehr bedurften.

Als erfolgreichem Hamburger Kaufmann darf man Weber dennoch unterstellen, daß es auch für ihn eine Art »pfeffersäckisches Nützlichkeitsprinzip« hinsichtlich seiner Beteiligung am korporativen Mäzenatentum gegeben haben wird. Zwar diente sie ihm nicht als Mittel der Integration in die gesellschaftliche Führungsschicht, jedoch konnte er damit seine berechtigte Zugehörigkeit zu dieser Gruppe und sein Verantwortungsbewußtsein für das Allgemeinwohl unterstreichen.

Konsul Weber als Inbegriff des uneigennützigen »Mäzens« zu bezeichnen, scheitert in erster Linie an der Unschärfe des Begriffs. [332] Darüber hinaus wäre es verfehlt, eine zwangsläufige und notwendige Verbindung zwischen Sammler- und Mäzenatentum zu konstatieren.

Wenn sich im Falle Konsul Webers dennoch eine individuelle, mäzenatische Leistung erkennen läßt, dann zum einen in Form seiner oben genannten Förderung ausgesuchter Projekte, zum anderen – und vor allem – aber auch wegen seiner Verdienste als Sammler: Mit der Galerie Alter Meister wollte er den Bürgern seiner Vaterstadt eine museumsähnliche und -würdige Sammlung zugänglich machen. Darüber hinaus war er ein überaus bereitwilliger Leihgeber zahlreicher Ausstellungen[333] und

[332] Siehe bei Manuel Frey: Die Moral des Schenkens. Zum Bedeutungswandel des Begriffs »Mäzen« in der Bürgerlichen Gesellschaft. In: Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns. Hg. Gaehtgens, Thomas W./Schieder, Martin. Berlin 1998, S. 11-29.
[333] Siehe Kapitel 4.

ermöglichte bzw. förderte dadurch den lebendigen Diskurs und wissenschaftlichen Fortschritt, was nicht selten auch die qualifizierte, wissenschaftliche Bearbeitung der Werke seiner eigenen Sammlung durch renommierte Fachleute zur Folge hatte.

3.4 Die Münzsammlung

Seine Vorliebe für die historischen Wissenschaften wird nicht zuletzt dazu beigetragen haben, daß der Schwerpunkt seines Sammelns auf den Alten Meistern bzw. den antiken Münzen lag. Seit seiner Kindheit hatte er sich dem Studium der Kunst und Kulturen vergangener Zeiten gewidmet und folgte der Überzeugung, daß ein Kunstwerk bzw. Sammelobjekt nur in seinem historischen Zusammenhang richtig verstanden und gewürdigt werden könne. Durch die frühe Liebe zu den Münzen habe Weber sich, so Hoffmann, die „unendlich Welt der Geschichte, der Völker, der Wirtschaft und der Religion“ [334] erschlossen.

Weber teilte die Auffassung seines Neffen Karl Woermann, wonach der „Kunst als Dolmetscherin der Geschichte“ [335] eine besondere Bedeutung zukam. Seine Vorliebe für die holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts hatte darüber hinaus weitere, eigene Gründe.[336]

Neben den Sammlungen von Gemälden Älterer und Neuerer Meister besaß Weber eine Sammlung von antiken Münzen sowie von hamburgischen Münzen und Medaillen, die er mit dem gleichen Eifer und derselben (wissenschaftlichen) Ernsthaftigkeit zusammengetragen und gepflegt hat.

Jede der annähernd 12.000 Münzen, Medaillen sowie Münzgewichte, die er bis zu seinem Lebensende erworben hatte, wurde von Konsul Weber inventarisiert und von

---

[334] Paul Th. Hoffmann: Hervorragende Hamburger aus vergangener Zeit. V: Der Kaufmann und Kunstsammler Eduard F. Weber, in: HN, Nr. 273, 3.10.1937, o. S.
[335] Karl Woermann: Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei. 2. Aufl. Dresden 1894, S. 98: Mit Hilfe der (Historien-) Malerei könne Geschichte, so Woermann, empfunden und begriffen werden.
[336] Siehe in Kapitel 5.

ihm selbst oder einem von ihm beauftragten Kenner, allen voran Philipp Lederer, einem Mitarbeiter des Münchener Kunst- und Münzenhändlers sowie renommierten Numismatikers Jakob Hirsch, beschrieben: „Er hegte und pflegte seine Münzen mit der Liebe des passionierten Sammlers und mit der Sorgfalt des gelehrten Kenners, nie durfte ein Stückchen in die Schränke ohne das beschreibende Begleitzettelchen.“[337] Ähnlich wie im Falle der Sammlungen von Gemälden ließ sich Konsul Weber auch bei den Münzen von hervorragenden Kennern beraten.

In Dr. Jakob Hirsch hatte Weber einen ausgezeichneten Kenner und Berater gefunden, mit dem er über lange Jahre zusammenarbeitete und in dessen Geschäft schließlich die Münzsammlung Konsul Webers in den Jahren 1908 und 1909 im Auftrage der Erben zur Versteigerung gelangte. Bereits in seinem Testament hatte Weber Hirsch sein Vertrauen ausgesprochen und ihn im Falle einer Versteigerung der Münzsammlung als Auktionator bestimmt.[338] Aufgrund der verwandtschaftlichen Verbindungen Konsul Webers zu dem berühmten, in England lebenden Arzt und Münzsammler Sir Hermann David Weber (1823-1918), hatte Weber diesen ebenfalls in seinem Testament als geeigneten Berater in Sachen einer möglichen Versteigerung der Münzsammlung bestimmt. [339]

Darüber hinaus hatte Konsul Weber in seinem Testament vorgeschlagen, die griechischen und römischen Münzen getrennt voneinander zu versteigern, so wie es schließlich in den Jahren 1908 und 1909 auch geschehen ist.

Alfred Lichtwarks Bemühungen, die Münzsammlung Konsul Webers in Hamburg zu halten, waren erfolglos geblieben. Lichtwark hatte sich bereits im Dezember 1907 – nur wenige Wochen nach Webers Tod und noch bevor der Verkauf der Gemälde-

---

[337] Jakob Hirsch: Vorwort. In: Sammlung Consul Eduard Friedrich Weber †, Hamburg. Erste Abteilung. Griechische Münzen. Kat. No. XXI, München 1908, o. S.

[338] Siehe: Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments, S. 76/77.

[339] Der 1899 von Königin Victoria geadelte Sir Hermann David Weber war ein Cousin väterlicherseits von Konsul Weber und der Begründer des Londoner Astes der Familie Weber.
Siehe auch bei Gert und Vera Hatz (a.a.O.) ein Verweis auf Leonard Forrer: Descriptive Catalogue of the Collection of Greek Coins formed by Sir Hermann Weber M.D. 1823-1918, The Weber Collection, 3 Bde, London 1922-1929.

galerie zur Debatte stand – mit den Erben in Verbindung gesetzt und versucht, die Bedingungen für einen Erwerb der Münzsammlung durch den Hamburgischen Staat zu erfahren. Die Familie verlangte für den Verkauf der Münzsammlung die Summe von 600.000 Mark. Jedoch hatte Lichtwark aufgrund fehlender Mittel sowie mangelnden Interesses auf Seiten des hamburgischen Staates auf Dauer keine Mitstreiter für diese Idee gefunden und schließlich seine Bemühungen auf den Erwerb von Werken der Galerie Alter Meister konzentriert.[340]

Die Münzsammlung Konsul Webers wurde damals – so das einhellige Urteil der Fachwelt – „an wissenschaftlicher Bedeutung und Ausdehnung von keiner anderen Privatsammlung in der Welt augenblicklich übertroffen“[341]. Sogar Karl Woermann räumte ein, daß die Münzsammlung Konsul Webers „vielleicht noch berühmter als seine Gemäldegalerie“[342] sei, die vorwiegend in der Fachwelt bekannt war und vom Hamburger Publikum nicht häufig besucht wurde.

Bis ins hohe Alter sei die Beschäftigung mit der Numismatik, so Hirsch, „die liebste Erholung von den Anstrengungen und Aufregungen des Berufes“[343] gewesen. Eine derartige Bevorzugung der Münzsammlung als Beschäftigung seiner Abende ist jedoch durch keine anderen Angaben belegt, vielmehr widmete Weber sich allen Sammlungen mit dem gleichen Interesse, Eifer und Ernsthaftigkeit.[344]

Im November 1908 wurden in München im Auktionshaus Dr. Jakob Hirsch zunächst die rund 7.000 griechischen Münzen (im Katalog zu 4747 Nummern zusammengefaßt) versteigert. Auf 61 Lichtdrucktafeln sind im Katalog der Versteigerung die bedeutendsten von ihnen abgebildet.

---

[340] Über die Bemühungen Lichtwarks sowie den Verbleib des Weberschen Besitzes nach 1907, siehe Kapitel 6.
[341] Jakob Hirsch: Vorwort. In: Sammlung Consul Eduard Friedrich Weber †, Hamburg. Erste Abteilung. Griechische Münzen. Kat. No. XXI, München 1908, o. S.
[342] Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. I. Leipzig 1924, S. 113.
[343] Jakob Hirsch: Vorwort: In: Sammlung Consul Eduard Friedrich Weber †, Hamburg. Erste Abteilung. Griechische Münzen. Kat. No. XXI, München 1908, o. S.
[344] Vgl. Karl Woermann: Vorbemerkungen: In: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 1. Aufl. Dresden 1892, S. VII.

Im Mai des folgenden Jahres gelangten schließlich die römischen und byzantinischen Münzen, die Münzgewichte, die numismatische Bibliothek Konsul Webers sowie ein Nachtrag der griechischen Münzen ebenfalls bei Hirsch in München zur Versteigerung. Die Sammlung von römischen und byzantinischen Münzen umfaßte rund 4.650 Stücke (im Katalog sind sie zu 3407 Nummern zusammengefaßt). Darüber hinaus wurden während dieser zweiten Versteigerung etwa 80 antike Münzgewichte, rund 120 numismatische Bücher und Zeitschriften sowie drei Goldbarren aus dem berühmten Fund von Czófalva in Siebenbürgen versteigert. Die wichtigsten der 1909 versteigerten Stücke waren im Katalog auf 63 Lichtdrucktafeln abgebildet.

Die römischen Münzen waren, so Hirsch, Webers Spezialität. „Das stolze Gefühl als Besitzer der bedeutendsten Privatsammlung römischer Münzen hatte ihm gewissermaßen die Verpflichtung auferlegt, ein möglichst lückenloses Bild der römischen Iconographie zu schaffen, und er hatte weder Mühe noch Opfer gescheut, dieses sich selbstgesteckte hohe Ziel zu erreichen.“[345]

Der Erlös der ersten Versteigerungen im Jahre 1908 belief sich auf 256.200,25 Mark. Auf der zweiten Versteigerung 1909 wurden 325.984 Mark zzgl. 3.469 Mark für die Bibliothek erzielt, so daß der Gesamterlös der Münzsammlungen 585.653,25 Mark betrug, also annähernd so viel, wie die Familie 1907 bereits für den Verkauf verlangt hatte.[346]

Die Preise lagen zwischen einer und 11.600 Mark. Das teuerste Stück der Versteigerung von 1909 war eine Kaisermünze Konstantins des Großen, ein „Cabinettstück allerersten Ranges. Prachtexemplar [...] von allergrößter Seltenheit, wohl

[345] Jakob Hirsch: Vorwort. In: Sammlung Consul Eduard Friedrich Weber †, Hamburg. Zweite Abteilung. Römische und byzantinische Münzen. Nachtrag griechische Münzen. Münzgewichte. Numismatische Bibliothek. Kat. No. XXIV, München 1909, o.S.

[346] Leo Lippmann hatte den Erlös der Versteigerung mit etwa 600.000 Mark angegeben, siehe ders.: Mein Leben und meine amtliche Tätigkeit. Erinnerungen und ein Beitrag zur Finanzgeschichte Hamburgs. Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte. Bd. XIX. Hamburg 1964, S. 143.
Die genauen Preisangaben sind bei Vera und Gert Hatz mit Literaturverweisen auf die zeitgenössische, numismatische Fachpresse festgehalten, in: Der Sammler Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907), in: Florilegium Numismaticum. Studia in Honorem U. Westermark Edita. [Red. Harald Nisson]. Stockholm: Svenska Numismatika Föreningen 1992, S. 149 sowie Anmerkung 9.

Unicum“[347]. Konsul Weber hatte sie 1887 aus der Sammlung Ponton d´Amécourt erworben.

Im gemeinschaftlichen Testament der Ehegatten Weber hatte Konsul Weber den Wunsch geäußert, daß die Sammlung von Hamburgischen Münzen und Medaillen „als Ganzes vielleicht der Stadt Hamburg, d. h. einem Hamburger Sammler erhalten bleiben könnte“[348]. Da aber offensichtlich kein Hamburger Sammler sein Interesse an der Sammlung bekundet hatte bzw. es nicht zu einem Verkauf gekommen war, wurde die Sammlung von hamburgischen Münzen und Medaillen von Frau Konsul Weber zum Andenken an ihren verstorbenen Gatten 1915 dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe geschenkt.[349]

Eine umfassende Beschreibung und Würdigung dieser bedeutenden Sammlung erfolgte 1916 in Form der Veröffentlichung eines von Adolf Gottschewski im November 1915 während einer gemeinsamen Sitzung des Vereins für Hamburgische Geschichte und des Hamburgischen Vereins der Münzenfreunde gehaltenen Vortrages.[350]

---

[347] Siehe Nr. 2592 des Kataloges: Sammlung Consul Eduard Friedrich Weber †, Hamburg. Zweite Abteilung. Römische und byzantinische Münzen. Nachtrag griechische Münzen. Münzgewichte. Numismatische Bibliothek. Kat. No. XXIV, München 1909, S. 179.

[348] Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments, S. 56.

[349] Berichte über die Schenkung in: HC, Nr. 199, 20.4.1914; in: HN, Nr. 183, 20.4.1915 sowie in: NHZ, Nr. 199, 20.4.1915.

[350] In gedruckter Form erschien dieser Vortrag Adolf Gottschewskis 1916 unter dem Titel: Hamburgische Denkmünzen des 17. Jahrhunderts und die Zeitgeschichte. In: Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe. Flugblatt 16. Hamburg 1916.
Gottschewski, ein Mitarbeiter des Museums für Kunst und Gewerbe, war bereits 1912 auf der Versteigerung der Galerie Weber persönlich anwesend gewesen und hatte im Auftrage des Hamburger Sammlers Martin Bromberg einige Gemälde erworben. Siehe dazu auch Kapitel 7 sowie im Anhang in der Liste der Käufer auf der Versteigerung der Galerie Weber 1912 in Berlin.
Martin Bromberg war mit einer Schwester der Brüder Moritz und Rudolph Kann verheiratet. Sie entstammten einer gegen 1870 nach Paris übergesiedelten Frankfurter Bankiersfamilie. Die Brüder waren beide namhafte Sammler. Die Sammlung Rudolph Kann, an deren Entstehen Wilhelm von Bode maßgeblich beteiligt gewesen war, gelangte zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahezu komplett in den Besitz des Sammlers Benjamin Altmann. Die Bemühungen und Verhandlungen sowohl Bodes als auch Lichtwarks, die Sammlung für Berlin bzw. Hamburg gewinnen zu können, waren zuvor gescheitert.

Herausragende Stücke dieser Sammlung waren nach Einschätzung Gottschewskis unter anderem der erste Bankoportugaleser von 1624, die Denkmünze von Sebastian Dattler von 1636, auf deren Rückseite ein Plan der Stadt Hamburg abgebildet war, eine Medaille zu Ehren des Bürgermeisters Barthold Moller von 1661 (aus Anlaß des Baus und der Einweihung der Michaeliskirche, die auf der Rückseite der Medaille abgebildet ist), die Denkmünze auf den Brand des Schiffbauerbrook und des Kehrwieder von 1684 sowie die vier Denkmünzen auf die vergebliche Belagerung Hamburgs durch die Dänen im Jahr 1686.[351]

Neben den bereits genannten Bankoportugalesern gehörten zu Webers Sammlung von hamburgischen Münzen und Medaillen außerdem eine beachtliche Anzahl offizieller »Portugaleser« des 16.-18. Jahrhunderts sowie neun sogenannte »Scharfrichterpfennige«[352]. Diese »Scharfrichterpfennige« wurden jeweils immer nur einmal gefertigt. Von den 89 davon überhaupt bekannten Stücken besaß Weber insgesamt neun, darunter die älteste bekannte dieser Münzen aus dem Jahre 1541.

1922 gelangte diese Sammlung Konsul Webers nach einer Neuordnung der Münzbestände des Hamburgischen Staates[353] an das neugegründete Museum für Hamburgische Geschichte, wo sie sich auch heute noch befindet.

Eine aus Anlaß seines 70. Geburtstages geprägte Gedenkmünze zu Ehren Konsul Webers ist bei Hatz abgebildet. [354] Sie wurde 1900 durch Bruno Kruse gefertigt.

---

[351] Beschrieben und abgebildet bei Gottschewski: Hamburgische Denkmünzen des 17. Jahrhunderts und die Zeitgeschichte. In: Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe. Flugblatt 16. Hamburg 1916, S. 3-9.

[352] Siehe: Berichte über die Schenkung in: HC, Nr. 199, 20.4.1914; in: HN, Nr. 183, 20.4.1915 sowie in: NHZ, Nr. 199, 20.4.1915.

[353] Siehe bei Vera und Gert Hatz: Der Sammler Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907), in: Florilegium Numismaticum. Studia in Honorem U. Westermark Edita. [Red. Harald Nisson]. Stockholm: Svenska Numismatika Föreningen 1992, S. 159: Das Museum für Hamburgische Geschichte erhielt dadurch insgesamt 182 Münzen und 202 Medaillen der ehemals Weberschen Sammlung.

[354] Vera und Gert Hatz: Ebd., S. 151.

3.5 Die Postmarkensammlung

Erst gegen Ende seiner langjährigen Sammeltätigkeit hatte Konsul Weber begonnen, eine, wie er sie selbst nannte, „Postmarkensammlung“[355] anzulegen. H. E. Wallsee, ein Mitarbeiter der *Hamburger Nachrichten*, bestätigte diese späte Sammeltätigkeit Konsul Webers.[356] Die Briefmarkensammlung Konsul Webers erlangte in Hamburg sowie in der Fachwelt zweifelhafte Berühmtheit durch die Tatsache, daß sie – zusammen mit einigen, nicht näher benannten Kunstwerken – im Jahre 1902 durch Webers Privatsekretär gestohlen und nach England gebracht worden war.[357] Die Briefmarkensammlung war, den Angaben der Presse zufolge, damals etwa 150.000 Mark wert. Konsul Weber selbst hatte ihren Wert in seinem Testament mit „reichlich Mark 250.000“[358] angegeben.

Was die Hamburger Tagespresse 1907 verschwiegen hatte, darüber war im Jahre 1902 in der numismatischen Fachpresse ausführlich berichtet worden, daß nämlich nicht nur Webers Briefmarkensammlung 1902 durch seinen Sekretär – der schließlich in London gefaßt worden war – gestohlen worden war, sondern auch eine beträchtliche Zahl der antiken Goldmünzen Konsul Webers.[359] Das gestohlene Briefmarkenalbum erhielt Konsul Weber zurück.[360]

Ob schließlich aber auch alle gestohlenen antiken Münzen und Kunstwerke ihrem Besitzer zurückgegeben werden konnten, läßt sich nicht mehr klären.[361] Die Briefmarkensammlung wurde nach Webers Tod versteigert.[362]

---

[355] Joachim Weber: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J., S. 66 (unveröffentlicht).
[356] Siehe Wallsee, in: HN, Nr. 666, 21.09.1907.
[357] Berichte in der Fachpresse: Die Hamburger Presse berichtete nach Webers Tod im Jahre 1907 sowie im Anschluß an die Versteigerung der Galerie Weber 1912 nochmals darüber, siehe: HN, Nr. 666, 21.09.1907; NHZ, Nr. 446, 23.09.1907; HW, Nr. 4, 25.01.1912.
[358] Joachim Weber: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J., S. 66 (unveröffentlicht).
[359] Darüber berichten Vera und Gert Hatz mit zahlreichen Hinweisen auf die zeitgenössische Fachpresse, in: Der Sammler Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907), in: Florilegium Numismaticum. Studia in Honorem U. Westermark Edita. [Red. Harald Nisson]. Stockholm: Svenska Numismatika Föreningen 1992, S. 150 sowie Anmerkung 14 und 15.
[360] Laut Angabe von Wallsees, in: HN, Nr. 666, 21.09.1907.
[361] Siehe Vera und Gert Hatz, in: Der Sammler Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907), in: Florilegium Numismaticum. Studia in Honorem U. Westermark Edita. [Red. Harald Nisson]. Stockholm: Svenska Numismatika Föreningen 1992, Anmerkung 15.

Für die Werke der Bildhauerei, wie sie beispielsweise in den Häusern seiner Eltern vertreten waren, besaß Konsul Weber offenbar keine ausgeprägte Neigung. Keines der Verzeichnisse enthält einen Hinweis auf eine Sammeltätigkeit in dieser Richtung, und auch die zeitgenössischen Autoren und Kenner, die sich mit den Sammlungen Webers befaßten, erwähnen nichts darüber. Lediglich das Webersche Inventar vermerkt in einer Bestandsaufnahme des Besitzes an Kunstwerken aus dem Jahre 1905 die Existenz von vier, nicht weiter benannten Bronzearbeiten sowie acht Holzfiguren und zehn Marmorarbeiten. Darüber hinaus schmückten vereinzelt antike, vorwiegend italienische, Möbel sowie Kunstgewerbe die Galerieräume Konsul Webers An Alster 59.

[362] Nach Aussage von Joachim Weber: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J., S. 66 (unveröffentlicht).

4. ÖFFENTLICHE PRÄSENTATION DER SAMMLUNGEN

Wie bereits bemerkt worden ist, waren die Sammlungen Konsul Webers dem interessierten Publikum und besonders auch der Fachwelt in den Räumen des Wohnhauses der Familie An der Alster 58 bereits vor Fertigstellung des Galerieanbaus im Jahre 1889 weitgehend zugänglich gewesen.

Darüber hinaus hatte sich Konsul Weber als Leihgeber in den Jahren 1879 und 1889 an zwei in Hamburg veranstalteten, im folgenden beschriebenen Ausstellungen von Werken zeitgenössischer Kunst beteiligt. Auf diese Weise bot sich ihm die Gelegenheit, eine Vielzahl von Werken Neuerer Meister seiner Sammlung einem breiteren Publikum erstmals öffentlich zu präsentieren.

4.1 Ausstellungswesen in Hamburg

Bereits um 1800 waren in Hamburg dank der Initiative und mit der Unterstützung der »Patriotischen Gesellschaft« öffentliche Ausstellungen zeitgenössischer Kunst veranstaltet worden.[363] Die 1790 eröffnete Hamburger Kunst- und Gewerbeausstellung war die erste ihrer Art in Deutschland.[364] Es folgte im Jahre 1803 die große „Ausstellung von Kunstwerken, nützlichen Erfindungen und Arbeiten, von Künstlern und Kunstarbeitern der drei Hanse-Städte“[365]. Bis etwa 1815 war die »Patriotische Gesellschaft« für die Organisation und Veranstaltung weiterer derartiger Ausstellungen verantwortlich.

Durch die Gründung des Hamburger Kunstvereins im Jahre 1817 und die seit 1826 durch ihn veranstalteten Ausstellungen von Werken zeitgenössischer Kunst entstand in der Folgezeit ein regelmäßiges Ausstellungswesen in der Hansestadt. Im Jahre

[363] Vgl. Volker Plagemann: Die Anfänge der hamburgischen Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle. In: Die Hamburger Kunsthalle. Hg. Uwe M. Schneede/Helmut R. Leppien. Hamburg 1997, S. 10.
[364] Vgl.: Hamburg-Lexikon. Hg. Kopitzsch, Franklin/Tilgner, Daniel. Hamburg 1998, S. 43.
[365] Vgl. Andreas Schulz: Weltbürger und Geldaristokraten. Hanseatisches Bürgertum im 19. Jahrhundert. In: *Historische Zeitschrift*. Bd. 259. Hg. Lothar Gall. München 1994, S. 657.

1848 wurde schließlich eine „Permanente Ausstellung“ in den Räumen der »Patriotischen Gesellschaft« eingerichtet, die den jungen – vorwiegend Hamburger – Künstlern dauerhaft die Gelegenheit zur Ausstellung und zum Verkauf ihrer Werke bot. Die zunehmende Zahl dieser Ausstellungen – in denen darüber hinaus vermehrt auch die bürgerlichen Privatsammlungen der Stadt ausgestellt wurden – repräsentierten, so Andreas Schulz, die Kunst ihrer Bürger nach außen und waren zudem Ausdruck des wachsenden bürgerlichen Interesses an Kunst. [366] Zugleich waren sie ein Anreiz zur individuellen Beschäftigung mit Kunst und zum verstärkten privaten Sammlertum. Die bereits weiter oben beschriebene bürgerliche Auseinandersetzung mit Kunst in den (Kunst-) Vereinen sowie auf den Ausstellungen und Auktionen war nicht nur, so Schulz, „gemeinbürgerliches Bedürfnis“, sondern wurde dank ihrer verbindenden Kraft ein „bürgerliches Gemeinschaftserlebnis“[367]. Neben dem ästhetischen Genuß erhielt die Beschäftigung mit Kunst zunehmend auch eine gesellschaftliche Funktion: Durch sie und mit ihrer Hilfe wurde – wenngleich nur wenig erfolgreich – der Versuch unternommen, gesellschaftliche und soziale Grenzen zu überwinden und einen neuen, sozialen Zusammenhalt zu begründen. Denn – im Gegensatz zu den Aktivitäten der zumeist elitären Kunstvereine – sollte durch die vermehrte und breiter gefächerte, öffentliche Veranstaltung von (Kunst-) Ausstellungen der Zugang aller sozialer Gruppen zur Kunst ermöglicht bzw. erleichtert werden. Dennoch blieben vor allem auch in den Hansestädten, so Schulz weiter, Kunstgeschmack und –auffassung sowie die Formen der Kunstaneignung durch die bürgerlichen Eliten bestimmt.

Parallel zur Veranstaltung dieser vorrangig zu Verkaufszwecken eingerichteten Ausstellungen hatte sich ein Kreis von Hamburger Bürgern mit dem Ziel zusammengefunden, eine permanente, öffentliche Sammlung für Hamburg aufzubauen: 1850 wurde schließlich die »Hamburgische Städtische Öffentliche Gemälde-Gallerie« in

[366] Vgl. Andreas Schulz: Ebd., S. 657ff.
[367] Vgl. Andreas Schulz: Ebd., S. 659 bzw. 663.

den Börsenarkaden eröffnet.[368] Zunächst beherbergte diese Galerie rund vierzig Gemälde, ihre Zahl stieg jedoch durch Geschenke und Stiftungen Hamburger Bürger stetig an.[369] 1858 folgte die Gründung des bereits genannten »Comités für den Bau eines öffentlichen Museums in Hamburg«, das durch zahlreiche Hamburger Bürger, darunter auch der Sammler Nicolaus Hudtwalcker und der ältere Bruder Konsul Webers (damals noch Senator Dr. Hermann Weber) gefördert wurde. Unterstützung erhielt die Galerie in den Anfangsjahren auch durch private Stiftungen, beispielsweise durch Nicolaus Hudtwalcker (1863), Ernst Georg Harzen (1863) und Fräulein Susette Sillem (1865).

4.1.1 Die Ausstellung im Jahre 1879

Auch in der 1869 eröffneten Hamburger Kunsthalle, die schließlich aus der permanenten Sammlung des Kunstvereins hervorgegangen war, fanden bereits vor dem Amtsantritt Alfred Lichtwarks im Jahre 1886 parallel zu den Veranstaltungen und Ausstellungen des Kunstvereins vereinzelt Ausstellungen von Werken aus Hamburger Privatbesitz statt. Auch Konsul Weber beteiligte sich an einer solchen Präsentation: Die „Ausstellung von neueren Gemälden und Zeichnungen aus Hamburgischem Privatbesitz (zum Besten des Lessing-Denkmals)“ wurde im Jahre 1879 in der Hamburger Kunsthalle veranstaltet. Dafür mußte die gesamte Kunsthalle geräumt werden.[370]

Auf der Ausstellung von 1879 stellte Konsul Weber erstmals einen Teil seiner Sammlungen von Werken Neuerer Meister öffentlich aus.[371] Das Bestreben der Ausstellung war, so die Angaben im Vorwort des Ausstellungsverzeichnisses, „soweit

[368] Vgl. Ulrich Luckhardt: Vom privaten zum öffentlichen Sammeln. In: Die Hamburger Kunsthalle. Hg. Uwe M. Schneede und Helmut R. Leppien. Hamburg 1997, S. 20.
[369] Vgl. Ulrich Luckhardt: Ebd., S. 20 (das erste Verzeichnis bzw. der erste Katalog dieser Galerie wurde vom Hamburger Künstler Günther Gensler verfaßt).
[370] Vgl. Ulrich Luckhardt: Ebd., S. 22.
[371] Siehe: Verzeichnis neuerer Gemälde und Zeichnungen in Hamburgischem Privatbesitz, ausgestellt in der Kunsthalle zu Hamburg zum Besten des Lessing-Denkmals vom 15. Mai - 15. Juli 1879. 2. verbesserte Aufl. Hamburg 1879.

möglich beizutragen zu dem Verständnis des Entwicklungsganges der modernen Kunst, wie dieser sich in den Gemälden und Zeichnungen der Ausstellung abspiegelt. [...] Die Ausstellung umfaßt eine solche Fülle hervorragender Kunstwerke, daß wir aussprechen können: Hamburg darf mit Stolz auf diesen Beweis des Kunstsinnes seiner Bewohner blicken. Mit freudiger Genugthuung werden die Besucher bestätigen, wie verständnisvoll und erfolgreich die Hamburger arbeiten, für den ihnen versagten Besitz altererbter Kunstschätze Ersatz zu sammeln [...].“[372]

Dem Ausstellungskomitee gehörte neben zahlreichen anderen Hamburger Persönlichkeiten wie Ed. L. Behrens, A. O. Meyer, Valentin Ruths, Otto Speckter und Direktor Dr. Brinckmann[373] vom Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg auch Konsul Weber an, der nicht nur einer der zahlreichen Leihgeber war, sondern der sich offensichtlich auch aktiv am Entstehen der Ausstellung beteiligt hatte. Dies belegt ein Schreiben Konsul Webers an Dr. Brinckmann vom 10. März 1879, in dem Weber in der Angelegenheit der bevorstehenden Ausstellung um ein Treffen mit Dr. Brinckmann bat.[374]

Die Liste der Leihgeber im Katalog der Ausstellung enthält die Namen zahlreicher Mitglieder der führenden Hamburger Gesellschaft. Die Ausstellung präsentierte den Besuchern insgesamt 1083 Exponate. Konsul Webers Sammlung war mit insgesamt 25 Gemälden, Aquarellen und Handzeichnungen vertreten, darunter unter anderem Werke der Brüder Andreas und Oswald Achenbach, von Anton Braith, Peter von Cornelius, Jean Baptiste Camille Corot, Franz von Defregger, Julius Geertz, Buonaventura Genelli, Wilhelm von Kaulbach, Joseph Anton Koch, Carl Friedrich Lessing,

[372] Siehe: Vorwort des Verzeichnisses neuerer Gemälde und Zeichnungen in Hamburgischem Privatbesitz, ausgestellt in der Kunsthalle zu Hamburg zum Besten des Lessing-Denkmals vom 15. Mai - 15. Juli 1879. 2. verbesserte Aufl. Hamburg 1879, o. S.

[373] Anders als zu Lichtwark war das Verhältnis zwischen Brinckmann und Weber ein fast freundschaftliches. Die Beteiligung Brinckmanns am Entstehen der Weberschen Kunstsammlungen ist jedoch an keiner Stelle dokumentiert. Es ist sicherlich aber nicht als Zufall zu bewerten, daß Webers Witwe 1915 die Sammlung von hamburgischen Münzen und Medaillen Konsul Webers gerade dem von Brinckmann in Hamburg geschaffenen Museum für Kunst und Gewerbe schenkte. Siehe dazu auch Kapitel 3.

[374] Siehe: Archiv MKG: Korrespondenz mit Gelehrten und Interessenten. 1873-1940. W I. Schreiben von Ed. F. Weber an Dr. Brinckmann vom 10.3.1879.

Michael Munkàcsy, Eduard Schleich, Moritz von Schwind, Louis Spangenberg und Felix Ziem.[375]

4.1.2 Die Ausstellung im Jahre 1889

Die zweite Gelegenheit, bei der Werke Neuerer Meister aus Webers Besitz öffentlich ausgestellt wurden, eröffnete sich aus Anlaß einer Ausstellung im Anschluß an die von der Patriotischen Gesellschaft veranstalteten „Hamburgischen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung“ im Jahre 1889, die – besonders nach dem Zollanschluß von 1888 – die „Konkurrenzfähigkeit hamburger Waren dokumentieren“[376] sollte. Die insgesamt 77 Leihgaben Konsul Webers zu dieser Ausstellung sind in drei verschiedene Gruppen aufgeteilt: Die Gemälde zeitgenössischer deutscher Künstler, die Gemälde zeitgenössischer „fremder“ (d. h. ausländischer) Künstler sowie die Aquarelle und Zeichnungen vorwiegend deutscher aber auch vereinzelter „fremder“ Künstler.[377] Neben der Angabe über den Künstler und den Titel des Werkes findet sich in der Liste der Hamburger Kunsthalle auch eine Angabe über die Versicherungssumme bzw. den Wert jedes einzelnen Werkes.

Die Versicherungssumme der Werke der ersten Gruppe betrug 166.800 Mark. Zu dieser ersten Gruppe gehörten die Leihgaben, die im Verzeichnis von Werken Neuerer Meister im Besitz Konsul Webers[378] die Nr. 45, 57 (Karl Rottmann), 65 und 66 (Andreas Achenbach), 69, 73 und 74 (Valentin Ruths), 76 und 77 (Oswald Achenbach), 80 und 81 (Ludwig Knaus), 83, 85 (Franz von Defregger), 89, 90 (Franz

[375] Die komplette Liste der Exponate laut Nummern des Verzeichnisses der Ausstellung von 1879: Nr. 6, 25, 60, 98, 137, 138, 147, 201, 279, 282, 375, 426, 520, 571, 643, 681, 692, 717, 793, 820, 844, 889, 913, 991 und 1041.

[376] Vgl.: Hamburg-Lexikon. Hg. Kopitzsch, Franklin/Tilgner Daniel. Hamburg 1998, S. 43.

[377] Zu dieser Ausstellung besitzt die Hamburger Kunsthalle eine handschriftliche Liste der Leihgaben Konsul Webers.
Siehe auch: Offizieller Katalog der Hamburgischen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung im Jahre 1889. 2. Aufl. Hamburg 1889.

[378] Dieses Verzeichnis wurde erst kurz nach Webers Tod im Jahre 1907 veröffentlicht, siehe: Verzeichnis der Oelgemälde, Deck- und Wasserfarbenbilder, Kartons und Zeichnungen neuerer Meister im Besitze der Frau Konsul Ed. F. Weber in Hamburg. Dresden 1907.
Mehr zu Webers Sammlung von Werken Neuerer Meister, siehe in Kapitel 9.

von Lenbach), 92, 95, 97, 99 (Karl Rodeck), 103 und 104 besaßen sowie sieben weitere Werke, die 1907 nicht Teil des Verzeichnisses Neuerer Meister waren.[379]

In der zweiten Gruppe waren die Nr. 17, 18 (Eugène Delacroix), 19, 20, 28 (Charles François Daubigny), 31, 32, 33, 35, 41 (Louis Gallait), 43, 47, 48, 50, 55 (Karl Markó) und 96 (Hans Makart) des Verzeichnisses Neuerer Meister von 1907 vertreten sowie neun Werke der Künstler Gustave Courbet, Virgilio Diaz, V. J. Genisson, H. Harpignies, Michael Munkàcsy, A. Th. Ribot, P. Rousseau, Ferd. Roeybet und E. Semenowsky, die ebenfalls nicht Teil des Verzeichnisses Neuerer Meister von 1907 waren. Die Versicherungssumme betrug in dieser zweiten Gruppe insgesamt 132.300 Mark.

Die dritte Gruppe umfaßte die Nr. 34, 39 (Alexandre Calame), 42, 72 (Louis Spangenberg), 93, 94, 100 und 101 (Ascan Lutteroth), 113 (Buonaventura Genelli), 119, 120 (Adolph Menzel), 122 (Ludwig Knaus) und 123 (Anton von Werner) des Verzeichnisses Neuerer Meister von 1907 sowie je ein Werk von G. Byhse, Peter von Cornelius, Heinr. Leitner, R. Löwendei, P. Stortenbeker, vier nicht im Verzeichnis von 1907 enthaltenen Werke Ascan Lutteroths und schließlich zwei Werke Anton Melbyes. Die Versicherungssumme belief sich in der dritten Gruppe auf insgesamt 21.750 Mark, so daß die Gesamt-Versicherungssumme aller Leihgaben 320.850 Mark betrug.

4.2 Leihgaben aus der Sammlung Neuerer Meister nach 1889

Auch nach der oben genannten Ausstellung von 1889 unterstützte Konsul Weber in einigen wenigen Fällen auswärtige Ausstellungen von Werken zeitgenössischer Kunst. Das Verzeichnis der Werke Neuerer Meister gibt jedoch nur ganz vereinzelt Hinweise auf solche Leihgaben. Zum einen lag dies zweifellos darin begründet, daß Ausstellungsmacher im Falle der Werke der Neueren Meister – anders als bei den

[379] Letztere waren Gemälde von Aug. Holmberg, Ed. Hildebrandt, Claus Meyer, Ad. Schreyer, Ed. Schleich, Wm. Sohn und B. Vautier.

Werken Alter Meister – aufgrund des großen Angebotes nicht im gleichen Maße auf ganz bestimmte Leihgaben angewiesen waren, zum anderen darf angenommen werden, daß Weber sich als einer der prominentesten und bedeutendsten Hamburger Sammler an den beiden genannten Hamburger Ausstellungen gerade auch deshalb so großzügig in Form der Leihgaben beteiligt hatte, um das Ansehen der Hamburger Sammler – und nicht zuletzt auch sein eigenes – auch außerhalb Hamburgs zu erhöhen und die Bedeutung der Hansestadt als lebendige Kulturstätte zu unterstreichen. Darüber hinaus ist nicht davon auszugehen, daß sich Weber für ein auswärtiges Projekt dazu bereit erklärt hätte, auf ähnlich viele Exponate, wie er sie den Hamburger Ausstellungen zur Verfügung gestellt hatte, zu verzichten, besonders in Anbetracht der Tatsache, daß nach dem Galerieumbau von 1889 die Wohnräume ausschließlich den Werken Neuerer Meister vorbehalten waren und durch allzu zahlreiche und häufige Leihgaben das private Umfeld bzw. der Wohnkomfort und dadurch schließlich auch die Lebensqualität der Familie beeinträchtigt worden wären.

Das 1907, nach Webers Tod veröffentlichte *Verzeichnis der Oelgemälde, Deck- und Wasserfarbenbilder, Kartons und Zeichnungen neuerer Meister im Besitze der Frau Konsul Ed. F. Weber in Hamburg* erwähnt lediglich insgesamt 14 Leihgaben zu vier verschiedenen Ausstellungen zwischen 1889 und 1905.

Die Kunstausstellung 1889 in Berlin unterstützte Weber mit einem Werk Andreas Achenbachs (*Strand bei Scheveningen,* Abbildung 30)[380], das zuvor auch Teil der Hamburger Ausstellung von 1889 gewesen war. Erst 1904 verlieh Weber – den Angaben im Verzeichnis Neuerer Meister folgend – erneut Werke Neuerer Meister an eine auswärtige Ausstellung. Auf der sogenannten „großen Dresdner Kunstausstellung“[381] waren 13 Werke Neuerer Meister der Sammlung Weber zu sehen gewesen, darunter unter anderem Werke von John Constable, John Hoppner, Jean Baptiste

[380] Nr. 65 des VNM (1907), S. 26. Das Verzeichnis macht keine Angabe über das Jahr der Erwerbung dieses Werkes, lediglich über die Quelle (aus Sammlung Narischkin). Anhand des Weberschen Inventars läßt sich die Jahreszahl jedoch feststellen: Es wurde von Weber 1883 erworben (Inv. Nr. 600); siehe hier auch Abbildung 30.
[381] Vgl.: VNM, S. 13.

Camille Corot, Jacques-Louis David, Eugène Delacroix, Constantin Troyon und Rosa Bonheur sowie der deutschen Künstler Eduard von Heuss, Wilhelm von Kaulbach, Karl Rottmann und Johann Michael Wittmer. Die Leihgaben Konsul Webers waren zusammen mit den Leihgaben anderer namhafter Sammler, darunter aus der Sammlung Konsul Wagener aus Berlin, zu einer sogenannten „Retrospektiven Abteilung“[382] zusammengefaßt, die den thematischen wie räumlichen Auftakt der Dresdner Ausstellung bildete.

Für das folgende Jahr 1905 sind zwei Leihgaben dokumentiert: Karl Rottmanns *Der Aetna und Taormina*, das Weber bereits 1904 nach Dresden ausgeliehen hatte, ging vorübergehend „zur grossen Ausstellung nach Berlin“[383], das andere, ein *Bruchstück eines Abendmahls* von der Hand Franz von Lenbachs, wurde zur Lenbach-Ausstellung nach München ausgeliehen.

Im Jahre 1906 wurde in Berlin auf der „Deutschen Jahrhundertausstellung“ die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts erstmals im großen Stil öffentlich ausgestellt. Diese Ausstellung war unter anderem auf Anregung Lichtwarks und unter seiner maßgeblichen Beteiligung entstanden.

Durch diese umfassende Präsentation deutscher Kunst des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts (bis etwa 1875) erfolgte eine Revision und Rehabilitation der deutschen Kunst, durch die einige deutsche Künstler, darunter auch Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge »wiederentdeckt« worden waren.[384] Neben Lichtwark gehörten auch Hugo von Tschudi – zu diesem Zeitpunkt noch Direktor der Nationalgalerie in Berlin – und Woldemar von Seidlitz aus Dresden (Dezernent für Kunstangelegenheiten im Königlich Sächsischen Ministerium) zum Vorstand des Ausschusses der Jahrhundertausstellung.

---

[382] Vgl.: Offizieller Katalog der Grossen Kunstausstellung Dresden 1904. 2. Aufl. Dresden 1905.
[383] Vgl.: VNM, S. 24.
[384] Über das Projekt der Jahrhundert-Ausstellung, siehe auch Helmut R. Leppien (Hg.): Kunst ins Leben. Hamburg 1986.

Die Vermutung liegt nahe, daß auch Konsul Weber sich als Leihgeber an dieser Ausstellung beteiligte.[385] In dem von Woldemar von Seidlitz verfaßten Katalog der Ausstellung von 1906 findet sich jedoch kein Hinweis darauf.[386]

4.3 Die Ausstellung Alter Gemälde aus der Galerie Weber in der Hamburger Kunsthalle im Jahre 1887

Im Jahre 1887 präsentierte die Hamburger Kunsthalle dem Publikum eine Ausstellung von 40 Gemälden Alter Meister aus der Galerie Weber. Die Galerie Alter Meister wie auch die Sammlungen von Werken Neuerer Meister waren zu diesem Zeitpunkt einer breiteren Öffentlichkeit noch nicht bekannt, obgleich Konsul Weber sie Interessierten sowie vor allem auch Künstlern, Gelehrten und Wissenschaftlern bereitwillig öffnete, ihre Benutzung zu Studienzwecken gestattete und die Arbeit der Forscher tatkräftig durch seine eigenen Kenntnisse unterstützte.

Nachdem Konsul Weber in Hamburg bereits rund zwanzig Jahre Werke Alter Meister gesammelt hatte, beruhte dieser Schritt in die Öffentlichkeit vorrangig auf zwei Überlegungen: Einerseits wurde dem Hamburger Publikum durch die auf mehrere Jahre angelegte Ausstellung in der Kunsthalle die Gelegenheit geboten, eine Vielzahl von Werken Alter Meister zu besichtigen, wie sie in keiner anderen privaten und öffentlichen Sammlung der Hansestadt gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu finden war – denn erst durch den Erwerb der Sammlung Hudtwalcker-Wesselhoeft durch den Hamburgischen Staat im Jahre 1888 erhielt die Kunsthalle eine größere Anzahl von bedeutenden Gemälde Alter Meister – andererseits erhielt Konsul Weber durch die Auslagerung einer ausgesuchten Anzahl von Alten Meistern aus seinem Besitze den notwendigen Raum, der es ihm gestattete, auch während der 1887 begonnenen Umbauarbeiten des angrenzenden Nachbarhauses An der Alster 59 in eine Galerie

[385] Vor allem aufgrund der Tatsache, daß Karl Woermann - der sich ebenfalls sehr für die zeitgenössische deutsche Kunst einsetzte - eng mit Woldemar von Seidlitz befreundet war und mögliche Leihgaben Konsul Webers hätte vermitteln können.
[386] Woldemar von Seidlitz: Führer durch die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung 1906. München 1906.

seine Sammlungen auch weiterhin auszubauen.[387] Die dauerhafte Auslagerung der Alten Meister aus den Wohnräumen der Familie in die geplanten Galerieräume war aufgrund der stetig wachsenden Größe der beiden Sammlungen (Alte und Neue Meister) unumgänglich geworden. Außerdem war durch Fertigstellung eines Galeriegebäudes eine ungehinderte öffentliche Präsentation der Werke Alter Meister auch nach Beendigung der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle gewährleistet.

Konsul Weber hatte das Haus An der Alster 59 vom Vorbesitzer Carl Ferdinand Michahelles[388] erworben und den renommierten Hamburger Architekten Martin Haller mit der Umgestaltung beauftragt. Fotos der beiden Häuser An der Alster 58 und 59 sind nicht überliefert, jedoch besitzt das Hamburger Staatsarchiv die Original-Baupläne Martin Hallers[389] (siehe Abbildungen 7-10).

Die vorhandenen Quellen geben keinerlei Auskunft über den Zustand des vormaligen Wohnhauses An der Alster 59 vor Beginn der Umbauarbeiten. Zweifellos werden jedoch erhebliche Modifizierungen sowohl im Grundriß als auch in der Fassadengestaltung unumgänglich gewesen sein:

Nach Fertigstellung des Umbaus bestand das Galeriegebäude im wesentlichen aus drei großen Ausstellungssälen, einer davon im Hochparterre, die anderen beiden, durch Oberlicht beleuchteten Säle im ersten Obergeschoß. Die Verbindung zum Wohnhaus erfolgte in allen Geschossen durch einen Zugang durch das im vorderen Teil des Gebäudes liegende Treppenhaus, im Obergeschoß darüber hinaus noch

---

[387] Wie bereits erwähnt, waren in Hamburg wiederholt Ausstellungen von Werken zeitgenössischer Kunst aus Hamburger Privatbesitz veranstaltet worden. Hingegen hatte - so Alfred Lichtwark im Vorwort des von Cornelius Hofstede de Groot und Max J. Friedländer verfaßten Ausstellungskataloges der Hamburger Sammlung Glitza - bis zum Ende des 19. Jahrhunderts noch keine Gesamtausstellung von Werken älterer Meister aus Hamburger Privatbesitz stattgefunden. „Wenn man kennen zu lernen wünscht, was das Hamburger Bürgerhaus auf diesem Gebiete noch besitzt, hat man es von Haus zu Haus aufzusuchen“, siehe Alfred Lichtwark: Vorwort. In: Cornelius Hofstede de Groot: Gedächtnisausstellung der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde: Katalog der deutschen und holländischen Meister der Sammlung Glitza. Hamburg 1896, S. 1.
Die Ausstellung von Teilen der Galerie Weber im Jahre 1887 war daher eine der frühesten Gelegenheiten, in Hamburg eine Vielzahl von Werken Alter Meister aus privatem Besitz in einem öffentlichen Rahmen zu besuchen.

[388] Siehe: SAH: 333-1/1 Hamburger Feuerkasse II 6, Band 4, Teil 1 („Hauptbuch St. Georg I“).

[389] SAH: Plankammer: 388-1.2 23/7b/1-16 (Original-Bauzeichungen Martin Hallers zum Galerieumbau An der Alster 59).

durch einen direkten Zugang im vorderen Oberlichtsaal. Der hintere, an der Rückfront des Hauses gelegene Oberlichtsaal erhielt auf beiden Längsseiten einen Galeriegang, wie auf den Abbildungen 11 und 14 zu sehen ist. Der an der Rückfront des Galerieanbaus gelegene Wintergarten (Abb. 10) war den Besuchern der Galerie Alter Meister nicht zugänglich, ebenso wie der im italienischen Stil angelegte angrenzende Garten.

Die Symmetrie der Fassadengestaltung des von Hugo Stammann im Stil der Neorenaissance entworfenen Wohnhauses An der Alster 58 konnte durch die seitliche Erweiterung durch das Galeriegebäude natürlich nicht aufrecht erhalten werden. Jedoch wurde durch die übereinstimmende Aufteilung der Geschosse sowie durch die Fortsetzung der Gesimse des Wohnhauses im Galeriegebäude die horizontale Gliederung der Fassade beibehalten. Gleiches gilt für die sich über beide Gebäudeteile erstreckende Ballustrade im ersten Obergeschoß und das durch einen Ornamentfries betonte Traufgesims mit Brüstung. Die funktionale Zweiteilung des Gebäudes in Wohnhaus und Galerietrakt wurde durch einen leicht vorspringenden Turm markiert.

Nach der Fertigstellung des Umbaus betrug die Versicherungssumme des Hauses An der Alster 59 laut Taxierung durch die Hamburger Feuerkasse 162.000 Mark.[390] Diese im Vergleich zu den Nachbarhäusern der gleichen Adresse unverhältnismäßig hohe Versicherungssumme ergab sich zweifellos aufgrund der dort beherbergten Kunstsammlung. Auch das Haus An der Alster 58 war mit 243.500 Mark sehr hoch versichert, was auf die gleiche Ursache wie im Falle des Hauses Nr. 59 zurückzuführen ist, da das Haus Nr. 58 auch nach der Auslagerung der Alten Meister weiterhin wertvolle Kunstschätze beherbergte.

Die bevorstehende Auslagerung der Alten Meister in die neuen Galerieräume bedeutete nicht nur notwendigen Zugewinn weiterer Ausstellungsfläche, sondern war vor allem auch Folge und Dokumentation der funktionalen Trennung der verschie-

[390] Siehe: SAH: 333-1/1 Hamburger Feuerkasse II 6, Band 4, Teil 1 („Hauptbuch St. Georg I“).

denen Weberschen Sammlungen entsprechend des mit ihnen verfolgten Zweckes. Die Sammlung Neuerer Meister blieb weiterhin Schmuck der Räume des Wohnhauses. Eine öffentliche Zugänglichkeit wurde nicht beabsichtigt und entsprach zudem nicht der Zusammensetzung und dem Charakter der in Kapitel 9 beschriebenen Sammlung.

Die Sammlung Alter Meister hingegen erhielt endlich den Raum und den Rahmen, die der Art und Idee einer öffentlichen Galerie entsprachen, wie auch Weber sie für seine Galerie beabsichtigte. Dazu gehörten die öffentliche Zugänglichkeit gleichermaßen wie der ernsthafte wissenschaftliche und pädagogische Anspruch, dem Weber seine Sammlung Alter Meister unterwarf. Eine derartige Differenzierung der verschiedenen Sammlungen war in Hamburg damals einzigartig im Kreise der privaten Sammlern und zeichnet Weber als besondere Sammlerpersönlichkeit aus.

Erst wenige Monate vor Beginn der Ausstellung zu Ostern 1887 war Alfred Lichtwark im Jahre 1886 zum Direktor der Hamburger Kunsthalle ernannt worden. Zur Zeit seines Amtsantritts waren sowohl die Organisation der Ausstellung sowie die Auswahl der Ausstellungsexponate jedoch bereits weitgehend abgeschlossen. Konsul Weber hatte zu diesem Zweck mit seinem Bruder Dr. Hermann Anthony Cornelius Weber, der in seiner Eigenschaft als Bürgermeister der Hansestadt bis 1886 gleichzeitig auch Präses der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle war, einen Vertrag hinsichtlich der bevorstehenden Ausstellung geschlossen.[391]

[391] Die Protokolle der Sitzungen der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, die sich ausschließlich im Besitz des Hamburger Staatsarchivs befinden, sind lückenhaft und fehlen für das Jahr 1886 bzw. 1887. Daher gibt es keine näheren Angaben über den zwischen den Brüdern geschlossenen Vertrag, auf den lediglich im Vorwort des Führers der Ausstellung von 1887 hingewiesen wird. Die Hamburger Kunsthalle besitzt ebenfalls keine Unterlagen zu diesem Ausstellungsprojekt.

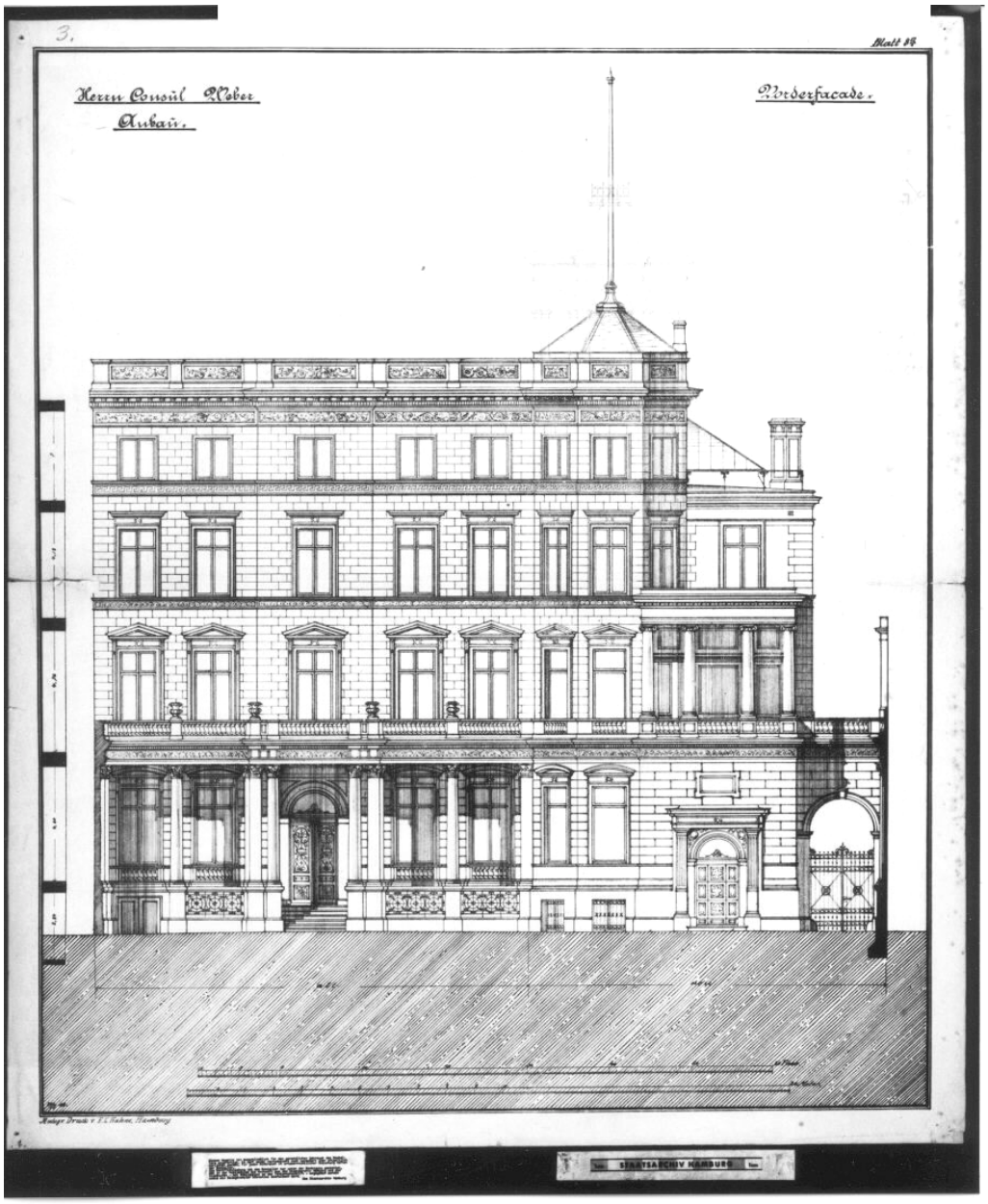


Abbildung 7: Vorderfassade des Galerieanbaus

Der 1887 erschienene *Führer zur Ausstellung alter Gemälde welche der Hamburger Kunsthalle von Herrn Consul Ed. F. Weber leihweise übergeben sind* enthält eine Liste der insgesamt vierzig Ausstellungsexponate, die nur zeitweilig, d. h. an bestimmten Wochentagen, zu besichtigen waren, da die Räumlichkeiten nur eingeschränkt

unter Aufsicht gestellt werden konnten. Für weitergehende Besuchsmöglichkeiten sei die „Erlaubnis der Gefälligkeit des Herrn Directors der Kunsthalle, oder von dem Eigner selbst einzuholen [...], indem die Convenienz dieser Herren für den Besuch ausserhalb der bestimmten Stunden massgebend sein wird“[392].

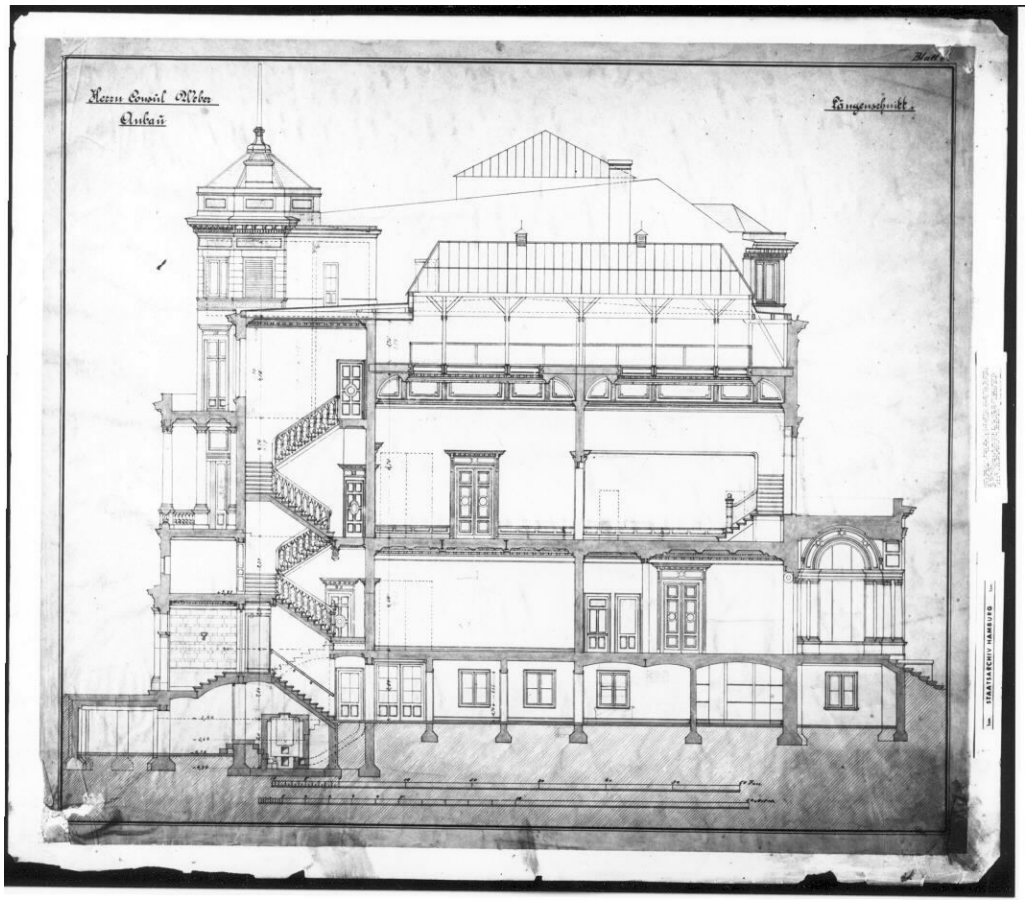


Abbildung 8: Längsschnitt des Galerieanbaus

[392] Siehe: Vorwort. In: Führer zur Ausstellung alter Gemälde welche der Hamburger Kunsthalle von Herrn Consul Ed. F. Weber leihweise übergeben sind. Hamburg 1887, o. S.

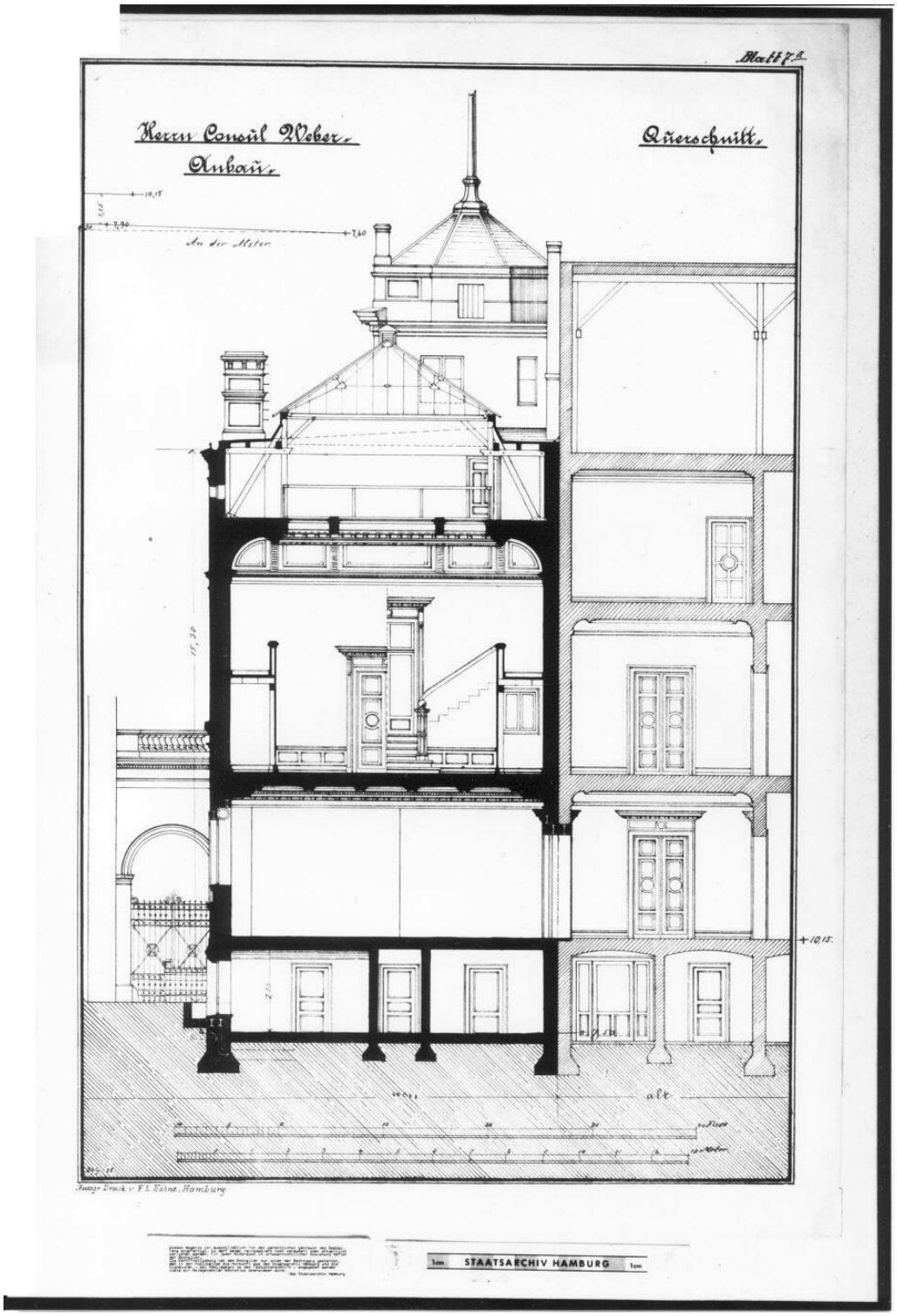


Abbildung 9: Querschnitt des Galerieanbaus

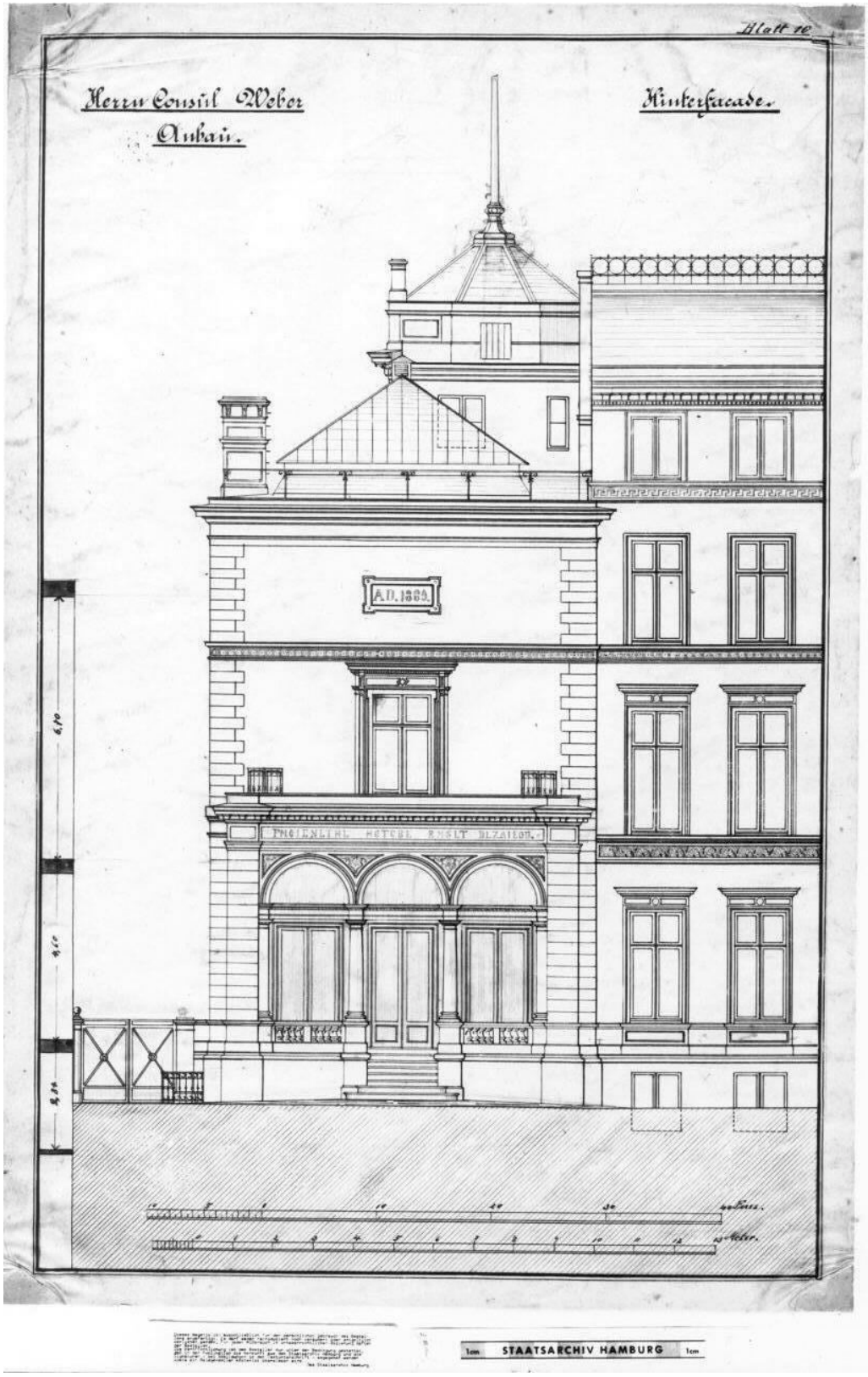


Abbildung 10: Rückfassade des Galerieanbaus

Anfänglich war es Konsul Webers Absicht gewesen, in der Ausstellung eine „chronologische Folge aus den Haupt-Epochen der Malerkunst zusammen zu tragen“[393]. Von diesem Vorhaben mußte er jedoch Abstand nehmen, da die zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten – es handelte sich hierbei lediglich um einen einzigen Raum – dies nicht zuließen und auch „vom ästhetischen Gesichtspunkte aus [...] die Harmonie nicht herzustellen“[394] war, wenn die Werke der verschiedenen Schulen zu eng beieinander hingen. „Dagegen boten sich, wie zum Ersatze, zufälliger Weise seit dem eingegangenen Contrakte ungewöhnlich günstige Gelegenheiten, um aus einer auf etwa zwei Jahrhunderte beschränkten Periode grosse bedeutende Werke anzukaufen und in die Vaterstadt zu bringen, wie solche zuvor hier kaum eine Stätte fanden.“[395] Denn zwischen 1885 und 1887 war es Weber gelungen, seine Galerie um einige bedeutende Erwerbungen zu bereichern, die er vor allem der Auflösung einer Anzahl bedeutender internationaler Privatsammlungen verdankte, worauf im folgenden noch näher eingegangen werden wird.

Um dem Publikum eine größere Vielzahl von Werken Alter Meister zugänglich machen zu können, beabsichtigte der Leihgeber, die Auswahl der auf vierzig Werke beschränkten Ausstellung während der mehrjährigen Laufzeit zu verändern, um sowohl die Qualität der Ausstellung durch hinzugekommene Neuerwerbungen ab 1887 weiter zu verbessern, als auch gleichzeitig die Ausstellung durch einen stetigen Wechsel lebendig zu erhalten. Die Ausstellung in der Kunsthalle endete schließlich 1889 mit der Fertigstellung von Webers Galerieumbau.

Aufgrund des bereits 1886 vor dem Amtsantritt von Alfred Lichtwark geschlossenen Vertrages zwischen den Brüdern Weber war die Möglichkeit zur Einflußnahme durch Lichtwark auf die Inhalte dieser Ausstellung vermutlich nur gering. Inwieweit Lichtwark dieses Ausstellungsvorhaben befürwortete, läßt sich nicht feststellen. Man darf aber davon ausgehen, daß er es bedauert haben wird, durch die auf längere

[393] Vorwort, ebd., o. S.
[394] Ebd.
[395] Ebd.

Dauer angelegte Ausstellung einen Raum der Kunsthalle zu verlieren, für den er zweifellos für die von ihm in Angriff genommene Neuordnung der Hamburger Kunsthalle, die nach zwischenzeitlicher Schließung 1890 wiedereröffnet wurde, selber großen Nutzen gehabt hätte. Darüber hinaus betrachtete er die Förderung der Alten Meister nicht als seine vorrangige Aufgabe an der Hamburger Kunsthalle.

Bereits seit seiner erstmaligen Wahl zum Bürgermeister Hamburgs im Jahre 1876 hatte sich Dr. Hermann Anthony Cornelius sehr engagiert für die Belange der Kunsthalle eingesetzt, und auch in seiner Zeit als Senator war er, wie bereits bemerkt, Mitglied des 1858 gegründeten »Comités für den Bau eines öffentlichen Museums« in Hamburg gewesen. Sein plötzlicher Tod im Jahre 1886 setzte jedoch seinem umfangreichen Schaffen für die Kunsthalle ein frühes Ende. Als postumen Dank in Anerkennung seiner Verdienste für die Kunsthalle wurde zwei Jahre nach seinem Tod in der Hamburger Kunsthalle, am 15.4.1888, eine Büste Bürgermeister Webers von der Hand Bruno Kruses enthüllt. Anläßlich dieser Enthüllung bezeichnete ihn Senator Dr. Burchard in seiner Laudatio nicht nur als einen bedeutenden Staatsmann, sondern auch als Menschen, dessen Herz überaus empfänglich gewesen sei für alles „Edle und Schöne“[396] und der bestrebt gewesen sei, dieses weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Aufgrund seines verständnisvollen Interesses für Kunst sei es ihm, so Burchard, ein besonderes Anliegen gewesen, junge aufstrebende Talente zu unterstützen und der Öffentlichkeit vorzustellen. „Ihm vor anderen verdanken wir den Aufschwung, welchen das Kunstleben unserer Vaterstadt im letztverflossenen Jahrzehnt genommen hat. Seine Anregung rief die neue Organisation der Kunsthalle ins Leben, welche zu den schönsten Hoffnungen für die Zukunft berechtigt. Ihm, der stets den rechten Mann an den rechten Platz zu stellen wußte, sind wir verpflichtet für die Erwählung des gegenwärtigen Leiters unseres verdientermaßen schnell volkstümlich gewordenen Kunstinstitutes.“[397]

---

[396] Siehe Burchard, in: HN, Nr. 90, 16.4.1888.
[397] Siehe Burchard, ebd.
In dem gleichen Zeitungsartikel wird zudem die Ansicht eines weiteren Redners, Herrn C. Kalls, wiedergegeben, daß zu Bürgermeister Webers besonderen Verdiensten außerdem zählte, daß es ihm

Wäre Bürgermeister Weber nicht so früh verstorben, hätte er sich nicht nur weiter für den Ausbau der Hamburger Kunsthalle einsetzen können, sondern hätte möglicherweise auch dazu beitragen können, zwischen Lichtwark und Konsul Weber ein besseres, konstruktiveres Verhältnis aufzubauen. Vielleicht hätte er zudem auch seinen Bruder dazu bewegen können, sich stärker für die Belange der Kunsthalle einzusetzen, was dieser abgelehnt hatte, da er sich bei der Aufnahme in die Verwaltung der Kunsthalle übergangen gefühlt hatte.[398] Zum Zeitpunkt der Ausstellung war das Verhältnis zwischen Weber und Lichtwark allem Anschein nach jedoch noch ungetrübt.[399]

Die von Konsul Weber getroffene Auswahl der 40 Exponate ist im Führer der Ausstellung nachzulesen. Wie bereits bemerkt, war es Konsul Weber in den Jahren 1885 bis 1887 gelungen, seine Galerie und somit auch die Ausstellung um einige, mitunter bedeutende Werke zu bereichern. Dies verdankte er unter anderem der Tatsache, daß gerade im Jahr 1886 zahlreiche bedeutende Sammlungen zur Versteigerung gelangt waren. Insgesamt 24 der 40 Exponate erwarb Weber in den Jahren 1885 bis 1887, vier weitere Erwerbungen bzw. Exponate stammten aus dem Jahre 1884. Bei den restlichen 12 Werken handelte es sich um Erwerbungen der frühen Jahre ab 1866.

Der hohe Anteil von Erwerbungen der jüngsten Vergangenheit verdeutlicht jedoch, welch großen Aufwand Weber betrieb, um seine Galerie Alter Meister erstmals öffentlich in seiner Vaterstadt vorzustellen und wie viel ihm offensichtlich daran gelegen war, bereits zu diesem relativ frühen Zeitpunkt in seiner Laufbahn bzw. Entwicklung als Sammler von Werken der alten Schulen dem Publikum ein möglichst abgerundetes Bild präsentieren zu können, zumal er die Option hatte, die Ausstellung konti-

---

1884 gelungen war, verbleibende Schwierigkeiten hinsichtlich der Schenkung der Sammlung Schwabe an die Hamburger Kunsthalle zu beseitigen, und daß nur dadurch diese Schenkung auch tatsächlich zustande kam, die einen weiteren Grundstock der damaligen Sammlungen der Kunsthalle legte.

[398] Mehr dazu, siehe in Kapitel 6.

[399] Lichtwark berichtete in den Briefen an seine Familie von der freundlichen Aufnahme durch Konsul Weber und seine Gattin, siehe: Alfred Lichtwark: Briefe an seine Familie. 1875-1913. Hg Carl Schellenberg. Hamburg 1972, S. 76/77.

nuierlich zu verändern bzw. ihre Qualität durch weitere Erwerbungen zu verbessern. Der Aspekt, daß Platzmangel in Webers Häusern An der Alster 58 bzw. 59 einer der Gründe für die Ausstellung in der Kunsthalle gewesen war, trat – in Anbetracht der hohen Zahl an (teilweise) eigens für die bevorstehende Ausstellung erworbenen Gemälde – schließlich in den Hintergrund.

Im Führer der Ausstellung waren die Gemälde in zwei unterschiedliche Gruppen eingeteilt, innerhalb derer sie jeweils nicht chronologisch, sondern alphabetisch geordnet waren.[400] Die erste Gruppe umfaßte, so die Angabe im Führer, die „romanischen Schulen“, die zweite die „niederländischen und deutschen Schulen“. Eine Trennung in diese beiden Gruppen konnte bei der Hängung der Gemälde im Ausstellungsraum jedoch nicht konsequent durchgeführt werden.

Zu dem bereits vor 1884 erworbenen Stamm von Gemälden gehörten Werke von Francisco Antonio y Sarabia (Nr. 183, später jedoch nicht mehr als eigenhändiges Werk des Meisters bezeichnet), Sandro Botticelli (Nr. 30, erworben Schule des Leonardo, ab 1892 als Werk des Bernardino de’ Conti), Guido Canlassi (Nr. 6 der Ausstellung von 1887, wurde bereits vor 1892 wieder verkauft), Giov. Benedetto Castiglione, gen. il Grechetto (Nr. 151), Luca Giordano, gen. Fa Presto (Nr. 154, erworben als Ribera), Bartolomé Esteban Murillo (Nr. 181, später wurde die Eigenhändigkeit bezweifelt), Jusepe de Ribera, gen. Spagnoletto (Nr. 174), der Schule des Tiziano Vecelli da Cadore (Nr. 111), von Claes Pietersz Berchem (Nr. 277, *Italienisches Hafenleben*, Abbildung 14), Ferdinand Bol (Nr. 266), Bartholomeus van der Helst (Nr. 262, *Bürgerwehrversammlung vor dem Dordrechter Rathause*, Abbildung 14) und Jan Steen (Nr. 291, *Vaterfreuden bei der Geburt von Zwillingen*, Abbildung 14).

In den Jahren 1884 und 1885 gelang es Weber, Gemälde folgender Meister für seine Galerie bzw. die bevorstehende Ausstellung in der Kunsthalle zu erwerben:

[400] Die im folgenden angegebenen Nummern der Werke entsprechen, soweit nicht anders angegeben, denen der zweiten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Werke älterer Meister der Galerie Weber von 1907. Die Schreibweisen der Künstlernamen weichen teilweise leicht voneinander ab.

Lorenzo di Credi (Nr. 29 des Verzeichnis von 1892, wurde vor 1907 bereits wieder verkauft), Marco di Antonio Palmezzano (Nr. 31), Cesare da Sesto (Nr. 117), Frans Hals d. J. (Nr. 260, seit 1892 als Werk des Harmen Hals), Domenico Beccafumi (Nr. 122), Alessandro Bonvicino, gen. il Moretto (Nr. 128, *Die Beweinung Christi*, Abbildung 12), Govaert Flinck (Nr. 265), Theod. Rombouts und Jan Wildens (Nr. 197, erworben aus der Dom-Sakristei in Pisa als Rubens bzw. Schule desselben, seit 1892 bei Weber als Werk des Gerard Zeegers) und Peter Paul Rubens (Nr. 189).

Der Versteigerung der Sammlungen Artaria und Sterne in Wien im Jahre 1886 verdankte Weber die Erwerbung der 1887 ausgestellten Gemälde von Giovanni Francesco Barbieri (Nr. 128 des Verzeichnisses von 1892, dort nicht mehr sicher dem Meister zugeschrieben und vor 1907 bereits wieder verkauft worden), Pietro Novelli, gen. il Monrealese (Nr. 146), Jacopo Robusti, gen. il Tintoretto (Nr. 133*, Männliches Bildnis,* siehe hier Abbildung 12), Salvatore Rosa (Nr. 150, *Die Tötung Abels*, siehe hier Abbildung 13) und Hans Müelich (Nr.58, *Männliches Bildnis*, siehe hier Abbildung 15). Ebenfalls in Wien erwarb Weber ein Gemälde des Dosso Dossi oder seines Zeitgenossen Garofalo (Nr. 10 der Ausstellung von 1887) von der Versteigerung der Sammlung Bossi, das jedoch bereits 1892 nicht mehr Teil der Galerie Weber war.

Durch die Versteigerung der Sammlung des in London ansässigen holländischen Sammlers Nieuwenhuys erhielt die Galerie Weber jeweils ein Werk von Annibale Carracci (Nr. 140), Raffaelino del Garbo (Nr. 34, später dem Sebastiano di Bartolo Mainardi zugeschrieben) und Aelbert Cuyp (Nr. 276).

Im gleichen Jahr wurde in London die berühmte und bedeutende Sammlung des Herzogs von Marlborough auf Blenheim Castle versteigert. Diese Versteigerung stellte für Weber eine weitere, ausgezeichnete Gelegenheit dar, seine Galerie um eine Anzahl von hervorragenden Werken zu bereichern. Neben einigen wenigen Werken Neuerer Meister erwarb Weber dort Gemälde von Carlo Maratti (Nr. 153), Anton van Dyck (Nr. 202, *Bildnis der Geneviève d´Urfé*, siehe Abbildung 14), Jakob Jordaens

(Nr. 198) und Peter Paul Rubens (Nr. 190, *Kimon und Pero*, Abbildung 11), die allesamt 1887 Teil der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle waren.

Darüber hinaus gelangten durch die Versteigerung der Sammlungen Freifrau von und zu Brenken sowie Baron Julius Bechade 1886 in Köln Werke von Pedro de Moya (Nr. 178), Barend (Bernaert) Fabritius (Nr. 308) und Meindert Hobbema (Nr. 321) in Webers Besitz. Im Kölner Kunsthandel erwarb er zudem ein Werk des Domenico Zampieri, gen. il Domenichino (Nr. 142, später nur noch dem Meister zugeschrieben). In Berlin erwarb Weber schließlich von der Versteigerung Waldenburg ein Gemälde des Pietro Vanucci, gen. il Perugino (Nr. 24, später nur noch als Werk der Schule des Pietro Vanucci, gen. il Perugino, bezeichnet).

Da die Ausstellung in der Kunsthalle bereits zu Ostern 1887 eröffnet wurde, gelang es Weber in diesem Jahr lediglich noch ein weiteres Werk zu erwerben, das die Ausstellung weiter bereichern konnte. Dabei handelte es sich um ein Gemälde des Andrea Previtali (Nr. 114, *Heilige Familie*, siehe Abbildung 13), das er durch Vermittlung des befreundeten Kunstkenners und Kritikers Giovanni Morelli (alias Ivan Lermolieff) aus der Mailänder Sammlung Andreossi erwerben konnte.

Als Dank für die Beherbergung der Werke in der Kunsthalle während der Umbauarbeiten seiner Galerie schenkte Weber der Kunsthalle im Januar 1887 ein Gemälde des Horace Vernet, *Judith mit dem Haupte des Holophernes*, das vormals aus der Sammlung des Prinzen August von Preußen stammte.[401] Weber hatte es 1886 von der Versteigerung Waldenburg erworben, durch die auch das weiter oben genannte Gemälde des Pietro Vanucci, gen. il Perugino, zu ihm gelangt war. Dieses Geschenk blieb jedoch nur bis 1912 im Besitz der Hamburger Kunsthalle und wurde am 22.12. des Jahres an den Hamburger Kunsthändler Louis Bock verkauft.

[401] Siehe HKH: Aktenarchiv, „Geschenke in Kunstwerken“. An dieser Stelle ist auch ein Auszug des Protokolls der Sitzung der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle vom 5.2.1887 enthalten, in dem über diese Schenkung berichtet wird. Das Bild wurde in der Kunsthalle mit 5.000 Mark versichert.

Seit der Fertigstellung des Galerieumbaus An der Alster 59 im Jahre 1889 zählten regelmäßig auch bekannte Kenner und Kritiker sowie Museumsleute zu den Gästen der Galerie Weber in Hamburg, darunter auch Wilhelm von Bode und Max J. Friedländer, Friedrich Schlie, William Unger, Julius von Pflugk-Hartung, Woldemar von Seidlitz und Cornelius Hofstede de Groot. Der berühmteste internationale Gast war zweifellos der amerikanische Sammler John Pierpont Morgan.[402]

Ein Besuch Kaiser Wilhelms II. „im Hause Weber“[403] läßt sich anhand der von Hatz angegebenen Quellen nicht nachweisen. Es handelte sich bei diesem vermeintlichen Besuch vielmehr um die Besichtigung der Sammlung Weber durch den Kaiser in den neuen Räumlichkeiten des Auktionshauses Lepke in Berlin im Jahre 1912 im Vorfeld der Versteigerung Weber.

4.4 Leihgaben zu Ausstellungen von Werken Alter Meister

Auch außerhalb der Grenzen Hamburgs waren nicht selten Werke der Galerie Weber auf Ausstellungen zu besichtigen gewesen. Angaben dazu finden sich in der zweiten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der älteren Gemälde der Galerie Weber; hingegen fehlen in der ersten Auflage dieses Verzeichnisses derartige Hinweise, so daß lediglich die Leihgaben Konsul Webers zu Ausstellungen seit 1892 dokumentiert sind.

Webers Galerie Alter Meister wird im folgenden in Kapitel 5 einer eingehenden Betrachtung und Untersuchung unterzogen. Die Leihgaben aus dieser Sammlung sollen jedoch – im Rahmen der öffentlichen Präsentation außerhalb Hamburgs – bereits an dieser Stelle genannt werden.

Den Angaben im Wissenschaftlichen Verzeichnis von 1907 zufolge darf Konsul Weber durchaus als freizügiger Leihgeber bezeichnet werden. Zu 12 deutschen so-

[402] Siehe bei Anton Lindner in: NHZ, Nr. 30. 18.01.1908.
[403] Vera und Gert Hatz: Der Sammler Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907), in: Florilegium Numismaticum. Studia in Honorem U. Westerma.rk Edita. [Red. Harald Nisson]. Stockholm: Svenska Numismatika Föreningen 1992, S. 154.

wie internationalen Ausstellungen zwischen 1895 und 1907 waren insgesamt 53 Werke ausgeliehen worden, also etwa fünfzehn Prozent seiner insgesamt rund 350 Werke umfassenden Galerie Alter Meister.

So war Weber dem Bericht Paul Schubrings über die von Eduard Firmenich-Richartz 1904 in Düsseldorf veranstaltete „Kunsthistorische Ausstellung“ zufolge hinter dem Herzog von Arenberg (Brüssel), der 35 Werke zur Ausstellung auslieh, mit 34 Leihgaben der zweitgrößte Leihgeber der Ausstellung überhaupt.[404] Die Düsseldorfer Ausstellung hatte neben den Leihgaben aus öffentlichen Sammlungen insgesamt 372 Leihgaben von 85 privaten Leihgebern erhalten. Dem Herzog von Arenberg und Konsul Weber verdankten die Ausstellungsmacher demnach annähernd 20 Prozent der privaten Leihgaben.

Da in Webers Galerie Alter Meister jedoch auch zahlreiche zweitrangige und umstrittene Werke enthalten waren, war es nicht selten der Fall, daß diese, wenn sie zu Ausstellungen ausgeliehen wurden, dort Anlaß zu heftigen Diskussionen in der Fachwelt gaben und infolge neuer, auf den Ausstellungen gewonnener Erkenntnisse zuweilen neue Bezeichnungen erhielten. Diese Tatsache hinderte Konsul Weber jedoch keineswegs daran, weiterhin Werke auszuleihen, zumal er offensichtlich immer an einer möglichst objektiven, wissenschaftlich fundierten und aktuellen Beurteilung seiner Werke interessiert war. Das wissenschaftliche Interesse Webers wird daher auch das vorrangige Motiv gewesen sein, weshalb er so bereitwillig Ausstellungsprojekte durch Leihgaben unterstützte. Abgesehen von einem möglichen (materiellen) Verlust, den eine neue Bestimmung zur Folge haben konnte, profitierten dennoch Sammler wie Sammlung gleichermaßen von den neugewonnenen Erkenntnissen, da sie ihre Seriosität steigerten und potentiellen Kritikern weniger Gelegenheit gaben, das Urteil des Sammlers und Qualität der Sammlung in Frage zu stellen.

Auch zweitranige Werke oder Schulwerke eines bedeutenden Meisters, wie sie Weber mitunter besaß, konnten für eine Ausstellung von Interesse sein, da sie das

---

[404] Siehe Paul Schubring, in: *Kunstchronik*. N. F., Bd. 15 (1904), Sp. 481-187.
Laut Ludwig Scheibler war Weber sogar der größte unter den privaten und öffentlichen Leihgebern, siehe ders., in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. XXVII (1904), S. 521-573.

Gesamtbild einer Ausstellung abrunden konnten. Daher erklärt sich möglicherweise die Tatsache, daß Weber nicht ausschließlich erstrangige und hervorragende Werke seiner Galerie auslieh, sondern durchaus auch weniger bedeutende Werke.[405]

Die Bereitschaft Konsul Webers, ausgewählte Ausstellungen durch Leihgaben zu unterstützen, lag in einigen Fällen auch darin begründet, daß er die Ausstellungsmacher persönlich kannte und diese wiederum mit seiner Galerie - durch eigene Besuche und Studien – oftmals bestens vertraut waren. An erster Stelle stand dabei natürlich Karl Woermann, der in den Jahren 1899 und 1901 in Dresden zwei Cranach-Ausstellungen organisierte. Aber auch Cornelius Hofstede de Groot[406], der für die Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung im Jahre 1898 verantwortlich war, und Eduard Firmenich-Richartz, der Organisator der großen „Kunsthistorischen Ausstellung“ 1904 in Düsseldorf, gehörten dazu.

Auch die mögliche Gefahr, daß Gemälde seiner Sammlung durch das Ausleihen und die Belastungen des Transports Schaden nehmen könnten, hinderte Weber nicht an seiner Bereitwilligkeit, Ausstellungen außerhalb Hamburgs zu unterstützen. Von den insgesamt 53 Leihgaben wurden jedoch lediglich fünf Gemälde zwei Mal ausgeliehen.[407]

Ein weiteres – jedoch nicht vorrangiges – Motiv, das Weber dazu bewogen haben mag, immer wieder in Kauf zu nehmen, daß Gemälde für Wochen oder Monate in seiner Galerie fehlten, war zweifellos auch die Tatsache, daß durch eine öffentliche Präsentation außerhalb Hamburgs auch der eigene Sammlerstolz befriedigt werden konnte. Einer der Gründe für die großen Ausstellungen von Werken aus Berliner Privatbesitz, wie sie zunächst durch Bode initiiert und veranstaltet worden waren, war

[405] Siehe unter Punkt 4.5 in der Auflistung der Leihgaben.
[406] Hofstede de Groot war ein bekannter niederländischer Kunsthistoriker, der bei Anton Springer in Leipzig promoviert hatte und der anschließend am Dresdner Kupferstichkabinett tätig gewesen war und dort engen Kontakt zu Karl Woermann pflegte. Später war er in den Niederlanden, u. a. in Den Haag und Amsterdam, tätig. Nach Ansicht von Karl Woermann war Hofstede de Groot im Laufe seiner Karriere zu einem der allerbesten Kenner der holländischen Meister geworden und ein ausgezeichneter und bereitwilliger Berater von privaten Sammlern. Vgl. Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 36.
[407] Es handelte sich um die 1907er Nr. 3, 6, 18, 49 und 230.

nicht nur die anregende Wirkung, die sie für andere Sammler haben sollten, sondern nicht zuletzt die Möglichkeit, durch eine öffentliche Präsentation des Kunstbesitzes den Ruhm und das Prestige des Sammlers zu erhöhen.[408] In Hamburg hat es solche, mit denen in Berlin vergleichbare Ausstellungen von Werken Alter Meister aus Privatbesitz nicht gegeben, da es neben Weber in Hamburg nur einige wenige Sammler alter Kunst gab und weil von seiten der Museumsleitungen, allen voran Lichtwark, das Interesse an solchen Ausstellungen nicht bestand. Jedoch ist die Teilnahme Konsul Webers als Leihgeber an einer Berliner Ausstellung im Jahre 1901 dokumentiert.[409] Da der Begriff »Mäzen« - wie bereits beschrieben – bereits um 1900 äußerst dehnbar und unpräzise war, wurde die Teilnahme der privaten Sammler an solchen Ausstellungen mitunter zwar als Form des kollektiven Mäzenatentums betrachtet, gleichwohl handelte es sich hierbei keineswegs um ein besonders großzügiges oder uneigennütziges Mäzenatentum.

[408] Siehe beispielsweise: Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitze veranstaltet zu Ehren der Silbernen Hochzeit des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preussen. Hg. von Wilhelm von Bode und R. Dohme. Berlin 1883 oder: Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz. Veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. 20.05.-03.07.1898. Katalog herausgegeben von Wilhelm von Bode, Berlin 1899.
Über die Bedeutung dieser Ausstellungen siehe auch bei Thomas W. Gaehtgens (Hg.): Wilhelm von Bode: Mein Leben. Bd. I. Berlin 1997, S. 332.

[409] Siehe in der unter 4.5 folgenden Auflistung der Ausstellungen und Leihgaben.

4.5 Chronologische Auflistung der Ausstellungen von Werken Alter Meister

Die erste Ausstellung, für die eine Teilnahme Konsul Webers dokumentiert ist, war die „Ausstellung für Kunst und Altertum Elsass-Lothringens“ in Straßburg im Jahre 1895, zu der Weber lediglich ein Werk der Art des Hans Baldung Griens (Nr. 49, Abbildungen 16 und 17) auslieh.[410] Auch auf der großen „Rembrandt-Ausstellung“ 1898 in Amsterdam war er mit nur einem Werk vertreten, das, so der Veranstalter der Ausstellung, Cornelius Hofstede de Groot, „der große Zankapfel“ der Ausstellung war und „von manchen ebenso hoch gepriesen, wie von anderen (freilich der Mehrzahl) unbedingt verworfen“[411] worden war. Es handelte sich um Rembrandts *Ehebrecherin vor Christus* (Nr. 250), das bei Weber trotz der Uneinigkeit der Kenner weiterhin als eigenhändiges Werk des Meisters bezeichnet wurde. Weber hatte es 1895 von Ch. Sedelmeyer in Paris erworben, vormals stammte es aus der Sammlung des Herzogs von Marlborough/Blenheim. Obwohl Hofstede de Groot einräumte, daß es sowohl in der Komposition als auch in der Malweise Abweichungen zu Rembrandts eigenhändigen Arbeiten aufweise, blieb er weiterhin der Meinung, daß „das Bild in seinen Haupttheilen auf Rembrandt selbst zurückgeht“[412]. Hofstede äußerte zudem die Vermutung, daß dieses Gemälde „zu den Ehrengeschenken gehörte, die dem grossen Herzog von Marlborough nach seinen Siegen über die Franzosen in den Niederlanden gegeben wurden. Ist dies richtig, dann galt das Bild bereits um 1710 als ein echtes und auch bedeutendes Werk Rembrandts“[413].

In den Jahren 1899 und 1901 war Karl Woermann Veranstalter zweier Cranach-Ausstellungen in Dresden. Einige der Werk des Meisters im Besitz von Konsul Weber waren ebenfalls nicht unumstritten. Die *Verspottung Christi* von Lucas Cranach d. Ä. (Nr. 41) wurde auf der Ausstellung von 1899 kontrovers diskutiert und anschließend

---

[410] Es ist eines der wenigen Werke der Galerie Weber, das mehr als einmal ausgeliehen wurde: Im Jahre 1902 war es zudem Teil der „Jubiläumsausstellung“ in Baden-Baden.
[411] Siehe Hofstede de Groot, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. XXII (1899), S. 160/161.
[412] Siehe Hofstede de Groot: Ebd., S. 160.
[413] Siehe Hofstede de Groot: Ebd., S. 161.
Eine weitere Schilderung dieser Ausstellung und der Diskussion über Webers Rembrandt verdanken wir A. Bredius, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*. N. F. Bd. 10 (1898/99), S. 198: Er lehnt dort die Echtheit entschieden ab und bezeichnet es als eine „schlechte Kopie [...] ohne Ausdruck“.

sicher dem Meister gegeben, nachdem es in der ersten Auflage von Woermanns Wissenschaftlichem Verzeichnis der Galerie Weber lediglich der Werkstatt des Meisters zugeschrieben worden war. Weniger günstig war das Urteil der Fachwelt über die Leihgabe Konsul Webers zur Dresdner Cranach-Ausstellung von 1901. Das *Bildnis des Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen von Sachsen* (Nr. 61), das Woermann selbst in der ersten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Galerie Weber noch der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. zugeschrieben hatte, wurde infolge neuer Erkenntnisse auf der Ausstellung bei Weber fortan nur noch als Werk eines Oberdeutschen Meisters bezeichnet.

Zur „Ausstellung alter Meister aus Berliner Privatbesitz“ im Verein Berliner Künstler im Jahre 1901 entlieh Weber ein Werk der Art des Liesborner Meisters (Nr. 18, *Der Erzengel Michael*) sowie ein Werk der Florentinischen Schule, um 1475 (Nr. 23, *Maria mit dem Kinde in einer Renaissancenische*).

Die „Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance“ in der Münchener Sezession im gleichen Jahr unterstützte er mit acht Leihgaben. Vermutlich war die Verbindung zur Münchner Sezession durch Woermann zustande gekommen, denn dieser pflegte engen Kontakt zu zahlreichen deutschen Sezessionen. Die Münchner war im Vergleich zu anderen deutschen Sezessionen konservativer und pflegte engen Kontakt zur etablierten Gesellschaft[414], so daß Weber sich zweifellos eher dazu bereitgefunden hatte, diese Ausstellung zu unterstützen, als das bei einer Ausstellung beispielsweise der Berliner Sezession der Fall gewesen wäre, da er bekanntlich ein entschiedener Gegner der modernen Kunst war.[415] Zu den Leihgaben der Ausstellung in München gehörten aus der Galerie Weber Werke von David Teniers d. J. (Nr. 212, *Bauerntanz*), Gillis (Aegidius) Tilborch (Nr. 218, *Familienbildnis*; dieses war von Weber 1893 als Gonzales Cox erworben und auch als Werk desselben auf der Ausstellung der Sezession, bevor es schließlich dem Tilborch gegeben wurde), Jacob Gerritsz Cuyp (Nr. 230, *Die Zwillingskinder*), Philips Wouwerman (Nr. 272, *Ein*

[414] Vgl.: Der deutsche Kunstmarkt 1840-1923. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. Mai/Paret Köln 1993, S. 136.
[415] Siehe dazu Kapitel 9.

ungesattelter Schimmel), Willem Kalff (Nr. 282, *Ein Frühstücks-Stilleben*), Paulus Potter (Nr. 290, *Der Grauschimmel*; siehe Abbildung 25), Jan Wouwerman (Nr. 298, *Die Furt*, siehe Abbildung 14) und Meindert Hobbema (Nr. 322, *Ein Bauernhaus unter Eichbäumen*, Abbildung 14).

Die Ausstellung flämischer und altniederländischer Meister, die „Exposition des Primitifs Flamands“ 1902 in Brügge, war eine in der Fachwelt äußerst beachtete Ausstellung. Dies läßt sich auch anhand der großen Zahl von Beiträgen in der Fachpresse sowie der Beschreibungen in anderen Quellen ablesen.[416] Nach Ansicht Friedländers sei die Ausstellung deshalb von solch großer Bedeutung gewesen, weil „vieles, was die deutsche Kunstforschung seit Jahrzehnten vertreten hat, bei Gelegenheit der Brügger Ausstellung einem internationalen Forscherkreise klar geworden [ist; Anm. d. Verf.], wie eine Vergleichung der älteren Arbeiten Scheiblers, Justis, v. Tschudis mit den in den letzten Jahren publizierten belgischen und französischen Aufsätzen zeigt“[417].

Die Einschätzung Lichtwarks fiel hingegen weniger euphorisch aus. Er berichtete der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle von dieser Ausstellung und stellte fest, „[...] es ist alles zusammengeschleppt, was an Meistern des 14. und 15. Jahrhunderts aus den Niederlanden zu haben war, das ist das Anziehendste. Das sechszehnte Jahrhundert, das auch noch reich vertreten ist, will uns nur noch in den großen originellen Meistern munden, den Bosch, Brueghel usw.“.[418]

Neben den öffentlichen Sammlungen gehörten auch zahlreiche private Sammler zu den Leihgebern, darunter auch Baron Oppenheim und die Herren A. Thiem, Somzée, Hainauer, J. Simon und Glitza (Hamburg). Konsul Weber war mit sechs Werken vertreten, allen voran ein äußerst umstrittenes *Flügelaltärchen in gotischer*

[416] Es erschienen zwei Kataloge unterschiedlicher Autoren zu dieser Ausstellung, siehe dazu bei Max J. Friedländer, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. XXVI (1903), S. 66-91 sowie 147-195. Eine Schilderung der Ausstellung auch bei Wilhelm von Bode: Mein Leben. Hg. Thomas W. Gaehtgens. Bd. I. Berlin 1997, S. 298ff. sowie bei Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Hg. Gustav Pauli. Bd. II. Hamburg 1924, S. 25.
[417] Max J. Friedländer, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. XXVI (1903), S. 66.
[418] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Hg. Gustav Pauli. Bd. II. Hamburg 1924, S. 25.

Vierpassform eines Altfranzösischen Meisters, um 1390 (Nr. 3). Nach Ansicht Friedländers sei eine Lokalisierung äußerst schwierig.[419] Auf der Brügger Ausstellung galt es als Werk Broederlams. Als solches hatte Weber es erworben und war es 1894 auf der Versteigerung der Sammlung Baudot in Dijon versteigert worden.[420]

Weniger Beachtung fanden Webers *Die Messe des heiligen Gregor* eines Nachfolgers des Meisters von Flémalle (Nr. 6), die *Maria mit dem Kinde und einem Stifter zwischen der heiligen Katharina und der heiligen Barbara* vom Meister der Heiligenblutkapelle (Nr. 74) und die *Landschaft mit Christi Krüppelheilung* von der Hand Lukas Gassels (Nr. 93). Hingegen konnten über den Meister Jean Prévost (Nr. 80, *Das jüngste Gericht*) auf der Brügger Ausstellung, so Friedländer weiter, wertvolle Kenntnisse gewonnen werden. Der *Heilige Christophorus mit dem Christuskinde* in der Art des Hendrik Bles (Nr. 81) führte nach Ansicht Friedländers seine Bezeichnung bei Weber mit Unrecht, jedoch verzichtete Friedländer auf eine eigene Bestimmung.

Die „Kunsthistorische Ausstellung“ in Düsseldorf im Jahre 1904 war ebenfalls ein Ereignis, das in Deutschland wie auch im Ausland große Beachtung fand. Wie bereits erwähnt, gehörte Weber zu den bedeutendsten privaten Leihgebern dieser Ausstellung.[421] Cornelius Hofstede de Groot betonte ausdrücklich, daß sich die Düsseldorfer Ausstellung „auf das vorteilhafteste von vielen anderen Ausstellungen durch die hohe Qualität und die richtige Benennung der Bilder“[422] unterschied und daß lediglich einige wenige Bilder weiterhin Anlaß zu kritischen Bemerkungen gäben. Zu diesen zählte er jedoch einen *Männlichen Studienkopf* der Art der Frühzeit Anton van Dycks (Nr. 203), den Weber 1881 als Werk Peter Paul Rubens erworben hatte und

[419] Siehe Max J. Friedländer, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. XXVI (1903), S. 67.
[420] Siehe Paul Leprieur, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. XVII (1894), S. 496. Jedoch war die Bezeichnung nach Ansicht Leprieurs bereits damals unsicher; er selbst sah darin ein Werk mit Kölner Ursprung. Auch Lichtwark hatte große Zweifel an der Bezeichung Broederlam, siehe ders.: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Hg. Gustav Pauli. Bd. II. Hamburg 1924, S. 25.
[421] Siehe Ludwig Scheibler: Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 27 (1904), S. 524-573. Der Schilderung Scheiblers schließt sich eine Beurteilung Hofstede de Groots der Düsseldorfer Ausstellung an, siehe ebd., S. 573-578. Siehe außerdem bei Paul Schubring, in: *Kunstchronik*. N. F. Bd. 15 (1904), Sp. 481-187.
[422] Hofstede de Groot, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 27 (1904), S. 573.

der von Friedrich Schlie später dem Jan Lievens zugesprochen worden war. Als solcher hatte er Aufnahme in die erste Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Galerie Weber gefunden (dort Nr. 216) und war auch noch 1904 auf der Düsseldorfer Ausstellung als Werk des Meisters ausgestellt worden. Dank der Studien Hofstede de Groots erhielt er schließlich bei Weber in der zweiten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses die Bezeichnung Art der Frühzeit van Dycks.

Weitere Leihgaben Webers waren ein *Triptychon* der Schule des Kölnischen Meisters Wilhelm, gegen 1400 (Nr. 4, Abbildungen 16 und 17), der *Christus am Kreuze mit den Seinen* vom Meister des Heisterbacher Altarwerkes (Nr. 12), die *Himmelfahrt Christi* vom Meister des Marienlebens (Nr. 13, nach Ansicht Scheiblers[423] keines der besseren Werke des Meisters, falls es sich überhaupt um ein eigenhändiges Werk handelte), die *Maria mit dem Kinde zwischen der heiligen Agnes und der heiligen Katharina* vom Meister des Marienlebens (Nr. 14), der *Heilige Petrus als Patron des Kölner Kurfürsten Hermann, Landgraf von Hessen* von einem Kölnischen Nachfolger des Meisters des Marienlebens (Nr. 15) und der *Erzengel Michael* in der Art des Liesborner Meisters (Nr. 18). Dieses Werk sei, so Scheibler, erst durch den „Übergang in die Sammlung Weber bekannt geworden“[424] und seiner Ansicht nach gut genug, um als ein eigenhändiges Werk des Meisters zu gelten.

Unumstritten waren auf der Ausstellung Webers *Großer Passionsaltar* des Meisters von Sankt Severin (Nr. 62, Abbildung 16) sowie drei Werke Bartel Bruyns d. Ä., darunter die *Heilige Familie mit dem heiligen Gereon* (Nr. 64), die *Heilige Familie und die heilige Elisabeth* (Nr. 65) und *Die drei Stände* (Nr. 66). Auch über die Bezeichnung eines *Weilichen Bildnisses* von Ludger tom Ring d. J. (Nr. 72; siehe Abbildungen 16, 17 und 27), eines *Klappaltärchens mit dem Bildnis des Peter Ulner* von Bartel Bruyn d. J. (Nr. 73, Abbildung 15), eines *Christus am Kreuze mit Maria und Johannes* des seit der Brügger Ausstellung als Joos van Cleve d. Ä. identifizierten Meisters des Todes Mariæ (Nr. 84, Abbildungen 16 und 17) sowie der *Ophuysenschen Stifterflügel*

[423] Ludwig Scheibler: Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 27 (1904), S. 558.
[424] Ludwig Scheibler: Ebd., S. 565.

als Werke der Richtung des Jan van Scorel (Nr. 90) bestand kein Zweifel. Unabhängig von der auf der Düsseldorfer Ausstellung gewonnenen Auffassung Scheiblers, daß es sich bei der *Lautenspielerin* (Nr. 96) lediglich um ein Werk eines Nachfolgers des Meisters der weiblichen Halbfiguren handelte, galt es in der Galerie Weber auch weiterhin als ein Originalwerk des Meisters. Jedoch wurde die Unsicherheit der Bezeichnung auch dort nicht verschwiegen.

Alle weiteren Leihgaben Konsul Webers zur Düsseldorfer Ausstellung waren offensichtlich damals über jeden Zweifel erhaben. Es waren dies das *Bildnis der Familie (bzw. Helene) Fourment* (Nr. 188, siehe Abbildungen 13 und 22) sowie *Das apokalyptische Weib* (Nr. 191, Abbildung 11) von Peter Paul Rubens, ein *Männliches Bildnis* von Frans Hals d. Ä. (Nr. 223, siehe Abbildung 21), die *Zwillingskinder* von Jacob Gerritsz Cuyp (Nr. 230), das *Ländliche Wirtshaus* von Jan van Goyen (Nr. 232), eine *Flusslandschaft* von Salomon van Ruisdael (Nr. 239, siehe Abbildung 14), eine *Winterlandschaft* von Aert van der Neer (Nr. 244), *Das Innere der „Nieuwe Kerk" zu Delft mit dem Grabmal Wilhelm I. von Oranien* von Gerard Houckgeest (Nr. 247, Abbildung 14), *Die Darstellung Christi im Tempel* von Rembrandt (Nr. 248, siehe Abbildung 24), der *Einsiedler in seiner Hütte* von Adriaen van Ostade (Nr. 257), die *Vier Reiter vor einem Marketenderzelt* von Philips Wouwerman (Nr. 270), die *Hühner und Meerschweinchen* von Melchior d'Hondekoeter (Nr. 316), die *Weidelandschaft* von Adriaen van de Velde (Nr. 317) sowie *Der tote Hase* von Jan Weenix (Nr. 326).

Die große Düsseldorfer Ausstellung im Jahre 1904 war die letzte Ausstellung, zu der Weber eine große Zahl von Leihgaben beisteuerte. Daran anschließend folgten lediglich noch drei weitere Ausstellungen, zu denen Weber jedoch nur einige wenige Werke entlieh:

Eine endgültige Bezeichnung des bereits auf der Brügger Ausstellung äußerst umstrittenen *Flügelaltärchens* eines Altfranzösischen Meisters (um 1390) war auch auf der „Exposition des Primitifs Français" 1904 in Paris, zu der es ein weiteres Mal ausgeliehen wurde, nicht möglich.

Die „Jordaens-Ausstellung“ 1905 in Antwerpen unterstütze Weber mit drei Werken des Meisters aus seiner Galerie; es waren dies die *Beweinung Christi* (Nr. 198), der *Faunskopf mit Fruchtkorb* (Nr. 199) und der *Lockenkopf* (Nr. 200).

Fünf Jahre nach der großen Brügger Ausstellung fand dort 1907 eine weitere Ausstellung statt, die „Exposition de la Toison d’Or“, zu der Weber in Brügge ein letztes Mal drei seiner Werke auslieh, und zwar *Die Messe des heiligen Gregor* eines Nachfolgers des Meisters von Flémalle (Nr. 6, siehe oben), das *Jüngste Gericht* von Barend van Orley (Nr. 85) sowie *Die heilige Familie mit dem Früchte bringenden Engel* eines Niederländischen Meisters, um 1530 (Nr. 87, Abbildungen 16 und 17).

5. DIE GALERIE ALTER MEISTER

5.1 Das Sammeln von Kunst Alter Meister

Den Grundstock der Galerie Alter Meister hatte Weber in den frühen 1860er Jahren gelegt. Im Laufe seiner rund vierzigjährigen Sammeltätigkeit hat Weber annähernd 400 Werke Alter Meister zusammengetragen, die größtenteils auch Aufnahme in die beiden Auflagen des *Wissenschaftlichen Verzeichnisses der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg* von 1892 bzw. 1907 fanden.

Daß Weber gerade die Alten Meister als eines seiner Spezialgebiete auserwählte, hing nicht nur von seinen individuellen ästhetischen Vorlieben und einem ausgeprägten Interesse an der Kunst und Kultur vergangener Zeiten ab, das er seit seiner Kindheit besaß, sondern war gleichzeitig Ausdruck einer bestimmten, weitgehend konservativen Gesinnung und einer traditionellen Kunstauffassung.

Was ihn – im Vergleich zu weniger kenntnisreichen und unsichereren Sammlern – weniger dazu bewogen haben wird, die Alten Meister als sein bevorzugtes Gebiet zu wählen, war die Tatsache, daß die Qualität und Bedeutung der Werke der Alten Meister weitgehend unumstritten war und es weniger Mut und Risikobereitschaft bedurfte als das Sammeln der modernen Kunst. Auch waren die Alten Meister eine weitaus sicherere Kapitalanlage als die Neueren Meister, was sich im Falle der Galerie Weber – wie die Versteigerung im Jahre 1912 zeigte – durchaus bewahrheitete, was aber ebenfalls keineswegs als vorrangiges Motiv Webers betrachtet werden darf.

Darüber hinaus war das Angebot auf dem Kunstmarkt für die Werke Alter Meister zu Beginn von Webers Sammeltätigkeit um 1870 – nicht zuletzt aufgrund der Auflösung zahlreicher bedeutender französischer und englischer Privatsammlungen – noch wesentlich größer als zu Beginn des 20. Jahrhunderts[425], so daß die Preise in

[425] Dies galt bis in die 1890er Jahre. Siehe auch bei Carl von Lützow, der von einem „reichbesetzten Markt“ sprach, von dem auch Weber profitierte, siehe von Lützow: Aus der Galerie Weber in Hamburg. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*. N. F. Bd. 3 (1892), S. 22.
Siehe außerdem bei Max J. Friedländer: Zwei Galerie-Publikationen Johann Nöhring's. In *Kunstchronik*. N. F. Bd. 9 (Nr. 26), Leipzig 1898, S. 417-423: Zahlreiche der (oftmals aristokratischen) englischen Sammler hätten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts von ihrem überaus reichen Besitz an Gemälden

den Anfangsjahren seiner Sammeltätigkeit zunächst nicht vergleichbar waren mit den um 1900 gezahlten Preisen und es daher leichter war, eine Galerie Alter Meister aufzubauen. Eine Sammlung ausschließlich erstrangiger Werke zusammenzutragen, war hingegen mit den Mitteln, die selbst einem überaus wohlhabenden und opferbereiten Sammler, wie Konsul Weber es war, nahezu unmöglich. Um dennoch ein weitgehend geschlossenes Bild des Kunstschaffens annähernd aller unterschiedlichen Schulen und Meister der europäischen Malerei seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in einer Galerie vereinen zu können, mußte der Erwerb von zweitrangigen oder weniger bedeutenden bzw. charakteristischen, zuweilen auch umstrittenen, Werken in Kauf genommen werden, wie dies auch im Falle der Galerie Weber geschehen ist.

Nähere Auskunft über die in der Galerie Weber vertretenen Werke geben die Kapitel 5.2.3, 5.4 und 5.4.1 sowie Kapitel 7 und 8.

Ein – aufgrund der im Laufe des 19. Jahrhunderts in Teilen der bürgerlichen Gesellschaft zu beobachtenden Aufstiegs- bzw. Integrationsbestrebungen – verbreitetes Motiv für das Sammeln der Kunst der Alten Meister beschreibt Thomas W. Gaehtgens wie folgt: „Sammeln bedeutet, eine Kultur zu erwerben, die man selber nicht hat.“[426] Und dies galt um 1900 in besonderem Maße für die Kunst vergangener Zeiten, mit der sich die bürgerlichen Sammler in der Regel aufgrund der Wahl der Themen und ihrer Behandlung sowie der Malweise leichter identifizieren konnten als mit den Erzeugnissen der modernen Malerei.[427] Die italienische Kunst der Renaissance als Höhepunkt der abendländischen Kultur sowie die in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts dargestellten (bürgerlichen) Werte und Tugenden eigneten sich, so

---

Alter Meister, vor allem der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, trennen müssen. Die im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmende Zahl von deutschen (bürgerlichen) Sammlern verdankte dieser Tatsache eine Bereicherung des Besitzes von Werken Alter Meister. Zu ihnen gehörte auch Konsul Weber, der nicht nur auf einigen Versteigerungen bedeutender englischer Sammlungen erfolgreich kaufte, sondern auch durch seine enge Verbindung zum Wiener Kunsthändler Leopold Hirsch annähernd dreißig Werke aus englischem (Privat-) Besitz erwerben konnte, wie im folgenden beschrieben wird.

[426] Thomas W. Gaehtgens: Wilhelm von Bode und seine Sammler. In: Sammler, Stifter und Museen. Gg. von E. Mai/P. Paret. Köln 1993, S. 159.

[427] Siehe dazu auch Kapitel 9.

Thomas W. Gaehtgens weiter, offensichtlich besonders gut zur eigenen Identifikation und zur „historischen Einbindung in die eigene Kultur“[428].

Max J. Friedländer, bis 1930 Direktor an den Berliner Museen, hatte bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts treffend formuliert, was darüber hinaus ebenfalls auf alle Formen des Kunstsammelns, vor allem aber für die Sammler bzw. Sammlungen von Werken Alter Meister, zuträfe: „Der Kunstbesitz ist so ziemlich die einzige anständige und vom guten Geschmack erlaubte Art, Reichtum zu repräsentieren. Den Anschein plumper Protzigkeit verjagend, verbreitet er einen Hauch ererbter Kultur. Die großen Meister geben dem Besitzer von ihrer Würde ab, erst scheinbar, dann wirklich.“[429]

Jedoch trafen die von Gaehtgens und Friedländer beschriebenen Motive auf Konsul Weber nur bedingt zu, da zum einen die persönliche Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur bereits seit seiner Kindheit Bestandteil seines alltäglichen Lebens und inneres Bedürfnis war und nicht erst durch sein Sammlertum dokumentiert bzw. bewiesen werden mußte, und weil zum anderen für ihn keine dringende Notwendigkeit bestand, durch das Sammeln den eigenen Reichtum zu repräsentieren und somit die daraus abzuleitende gesellschaftliche Stellung zu untermauern.

Dem Sammeln von Werken der Alten Meister kam jedoch noch eine weitere wichtige Bedeutung hinzu: „Ältere Kunst zu sammeln, ihre wissenschaftliche Bearbeitung zu unterstützen und ihre öffentliche Zugänglichkeit durch Stiftungen zu fördern, war ein kulturpolitisch konservatives Phänomen. [...] Die Sammler älterer Kunst, die zu Mäzenen wurden, handelten kulturpolitisch im Deutschen Kaiserreich staatstragend.“[430] In Anbetracht der Tatsache, daß Weber durchaus als konservativer Sammler bezeichnet werden darf, der sich bewußt gegen das Sammeln moderner Kunst entschied, trifft dieses Phänomen zweifellos auch auf Konsul Weber zu. Und obwohl er sein Mäzenatentum auf andere Gebiete der Förderung von Kunst und Wissenschaften konzentrierte, sammelte er die Alten Meister nicht nur zu seiner eigenen

[428] Thomas W. Gaehtgens: a.a.O., S. 159.
[429] Max J. Friedländer, zitiert bei Jan Kelch: Holländische Malerei aus Berliner Privatbesitz. Katalog zur Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins und der Gemäldegalerie. Berlin 1984, S. 5.
[430] Thomas W. Gaehtgens: a.a.O., S. 170.

Freude und zu seinem eigenen Nutzen, sondern ließ auch er sie, wie Gaehtgens es beschreibt, von ausgezeichneten Kennern wissenschaftlich bearbeiten und öffnete sie bereitwillig dem interessierten Publikum, beides in einer Weise, wie sie damals in Hamburg im Kreise der privaten Sammler einzigartig war.

Als konservativer Sammler, dessen Schwerpunkt bei den Alten Meistern auf den Werken der holländischen Meister des 17. Jahrhunderts lag, folgte Weber – abgesehen von seinen individuellen Vorlieben – zudem auch einer Hamburger (Sammel-) Tradition.

Die Hamburger Sammler hätten, so Niels von Holst[431], bereits seit dem 18. Jahrhundert eine ausgeprägte Vorliebe für die holländische Malerei besessen, und dies sei auch im 19. Jahrhundert unverändert der Fall gewesen. Diese Vorliebe beruhte, so von Holst, abgesehen von den engen wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen zwischen der Hansestadt und Holland, auch auf der weitgehenden Identifikation der Hamburger Bürger mit den Inhalten dieser Kunst. Auch Volker Plagemann weist auf eine „Zusammengehörigkeit der bürgerlichen Kunst der Niederlande und Hamburgs“[432] hin, auf der die Tradition des bürgerlichen Sammelns in Hamburg beruhe.

Bereits 1886 hatte Wilhelm von Bode in seiner Publikation der Hamburger Sammlung Johannes Wesselhoeft die nahe Verwandtschaft zwischen Hamburg und den holländischen Städten anschaulich geschildert.[433] Bode beschrieb darin den Besuch eines Amsterdamer Kaufmanns in Hamburg, der sich erstaunt zeigte über die offensichtlichen Gemeinsamkeiten in der Art der Lebensführung, in der Architektur sowie im Kunstgeschmack, der sich in den privaten bürgerlichen Sammlungen offenbarte. Aufgrund der engen wirtschaftlichen Beziehungen zwischen den holländischen

[431] Niels von Holst: Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700 bis 1840. In: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*. Band XXXVIII. Hamburg 1939, S. 253-288; sowie derselbe, in: Künstler, Sammler, Publikum. Darmstadt 1960, S. 170.
[432] Volker Plagemann, in: Die Hamburger Kunsthalle. Hg. Uwe M. Schneede/Helmut R. Leppien. Hamburg 1997, S. 38.
[433] Wilhelm von Bode: Die Gemäldesammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft in Hamburg. Hg. von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Wien 1886.
Die Sammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft war weitgehend aus der Sammlung seine Onkels, Nicolaus Hudtwalcker, hervorgegangen und von Wesselhoeft ausgebaut und bereichert bzw. verbessert worden.

Städten und Hamburg hätten sich vielfältige kulturelle Gemeinsamkeiten entwickelt, und bereits im 17. Jahrhundert habe, so Bode, auch ein reger Austausch der Künstler untereinander stattgefunden: „Nach einer Richtung hin zeigt sich dieselbe enge Verbindung zwischen Hamburg und Holland in den Kunstsammlungen Hamburg's, welche die holländische Kunst stets bevorzugt haben und wesentlich in Holland gebildet wurden; namentlich die Sammlungen von Gemälden. Dies war im vorigen Jahrhundert der Fall und ist auch in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts der Fall gewesen."[434] Die Sammlung Wesselhoeft nehme dabei, so Bode weiter, um die Mitte der 1880er Jahre in Hamburg und auch über seine Grenzen hinaus aufgrund ihres „geschlossenen Charakters" und der großen „Zahl hervorragender Gemälde" sowie deren „gewählten Charakters" eine besondere Stellung ein. Sie könne sich durchaus mit anderen deutschen Privatsammlungen messen, darunter unter anderem auch die Sammlung Weber[435] in Hamburg, die Sammlungen Carstanjen, Hainauer und Simon in Berlin, die Sammlung Oppenheim in Köln sowie die Sammlung Habich in Kassel, wobei Bode einräumte, daß einige dieser Sammlungen der Sammlung Wesselhoeft überlegen seien.

Auch die traditionell engen, wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen Hamburgs zu England mögen dazu beigetragen haben, daß die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts sich in Hamburg – verglichen mit manchen anderen deutschen Staaten – besonderer Beliebtheit erfreute, da man die holländischen Meister in England bereits sehr viel früher als auf dem Kontinent geschätzt und erfolgreich gesam-

---

[434] Wilhelm von Bode: Ebd., S. 5.
Als Beispiele nennt Bode die Hamburger Sammlungen Sieveking, Spangenberg, Commeter, Harzen, Amsinck und Mestern, die Mitte der 1880er Jahre bereits nicht mehr existierten und von denen einige - zumindest in Teilen - an die Hamburger Kunsthalle gelangt waren.

[435] Auf die Bedeutung der Galerie Weber wurde von Bode an dieser Stelle jedoch nicht weiter hingewiesen. Dies lag möglicherweise u. a. darin begründet, daß sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Form eines Kataloges oder Verzeichnisses publiziert worden war, aber auch darin, daß Bode selber mit ihr nicht in dem gleichen Maße vertraut war wie mit der Sammlung Wesselhoeft, an deren Erwerb durch die Hamburger Kunsthalle im Jahre 1888 Bode - nach eigenen Angaben - einen nicht unerheblichen Anteil gehabt hatte, siehe derselbe, in: Mein Leben. Hg. von Thomas W. Gaehtgens. Bd. I. Berlin 1997, S. 201.
Der Einschätzung Bodes in der Publikation über die Sammlung Wesselhoeft folgend waren die in den deutschen und holländischen Privatsammlungen besonders häufig enthaltenen Werke der holländischen Meister Philips Wouwerman, Rembrandt, Jan Weenix und Melchior d'Hondekoeter allesamt auch in der Galerie Weber mit für sie typischen Werken vertreten. Auch der von Bode genannte holländische Marinemaler Bellevois, der sich zwischenzeitlich in Hamburg aufhielt, fehlte bei Weber nicht.

melt hatte.[436] Anders als die meisten – vorwiegend adeligen – deutschen Sammler des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts konnten sich die bürgerlichen Hamburger Sammler offensichtlich besonders gut mit den Inhalten der holländischen (Genre-) Malerei identifizieren und begannen früh, diese zu sammeln. Dennoch hatten die Sammlungen – vor allem zu Beginn und gegen Mitte des 19. Jahrhunderts, jedoch auch noch während Webers Sammeltätigkeit – einen anderen Charakter als in England: „In England ist eine relativ kleine Zahl holländischer Malerei vertreten, darunter sind aber gerade die wahrhaft Grossen, die Selbständigen, die Individualitäten, deren Superiorität über die wimmelnde Menge der tüchtigen Maler, die das kleine Land in drei Generationen hervorgebracht hat, immer deutlicher erkannt wird. [...] In Deutschland wird – fast mehr als in Holland selbst – die viel verzweigte Mannigfaltigkeit der holländischen Malerei offenbar. Hier findet der Forscher auch die kleineren Meister, die seltenen Maler, interessante Besonderheiten, ungewöhnliche Bezeichnungen. Und wenn auch in den deutschen Sammlungen eine stattliche Anzahl hervorragender Werke der Hauptmeister zu finden ist, so giebt doch eben dieser Reichtum an historisch Interessantem unseren Galerien die Signatur.“[437]

Auch die Galerie Weber zählte in gewisser Weise zu dieser Art der deutschen Privatsammlungen, denn auch Weber besaß eine Vielzahl an weniger bedeutenden Werken. Jedoch hatte Weber diese nicht ausschließlich aufgrund unzureichender finanzieller Mittel erworben, sondern weil er – zusammen mit einer beachtlichen Zahl erstrangiger Werke, die sich ebenfalls in seinem Besitz befanden und die nicht selten aus ehemals englischem Besitz stammten – ein möglichst getreues Abbild der europäischen Malerei in seiner Sammlung vereinen wollte und daher auch die „kleinen Sterne“[438] nicht fehlen durften.

---

[436] Vgl. bei Max J. Friedländer: Zwei Galerie-Publikationen Johann Nöhring’s. In: *Kunstchronik*. N. F. Bd. 9. Nr. 26 (Leipzig 1898), S. 417.

[437] Max J. Friedländer: Ebd., S. 417/418: Zu den „wahrhaft Großen“ zählte Friedländer vor allem auch Meindert Hobbema und Aelbert Cuyp. Beide Meister waren in der Galerie Weber vertreten (1907er Nr. 276 sowie Nr. 321 und 322, letzteres siehe Abbildung 14).

[438] Siehe dazu Woermanns Äußerung über die Bedeutung der zweitrangigen Werke, der „kleinen Sterne“, weiter unten in diesem Kapitel unter 5.2.2.

Gustav Pauli, seit 1914 Nachfolger Lichtwarks an der Hamburger Kunsthalle, beschrieb in dem erstmals 1918 erschienenen Katalog der Werke Alter Meister im Besitz der Hamburger Kunsthalle den Werdegang ihrer Sammlungen.[439] Was Pauli an dieser Stelle hinsichtlich der in die Kunsthalle eingeflossenen privaten Hamburger Sammlungen feststellte, galt zum Teil auch für die Galerie Weber.

Die Sammlung Alter Meister der Hamburger Kunsthalle sei, so Pauli, eng mit der Stadt Hamburg verknüpft, da sie – von wenigen Ausnahmen abgesehen – vor allem aus hamburgischen Privatsammlungen hervorgegangen sei. „Wenn sie [die Sammlung Alter Meister der Hamburger Kunsthalle; Anm. d. Verf.] somit des Grundstocks repräsentativer Meisterwerke ermangelt, wie er als das Erbe fürstlichen Besitzes die Galerien der Residenzstädte schmückt, so gewährt sie uns dafür das getreue Abbild des Geschmackes, den die begüterte Gesellschaft einer deutschen Handelsstadt vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis gegen die Mitte des neunzehnten in der Malerei hatte.“[440] Und auch spätere Geschenke und Erwerbungen der Kunsthalle, die aus den Hamburger Privatsammlungen stammten, verdeutlichten die ausgesprochene Vorliebe der Hamburger Sammler für die Niederländer des 17. Jahrhunderts. „Nicht sowohl die äußeren Gründe eines bequemen und ziemlich wohlfeilen Erwerbes aus dem reichlich vorhanden Material sind dafür zu nennen, als vielmehr die inneren Gründe der Geistesverwandtschaft. Nirgendwo hatte bisher die bürgerliche Kultur ein so umfassendes künstlerisches Denkmal erhalten wie in der holländischen Malerei jenes Zeitraumes. Die ganze Welt eines tüchtigen Volkes spiegelte sich in diesen Bildern, doch mit den Augen der herrschenden Oberschicht angeschaut. Das behagliche Dasein der Gesellschaft, die sich wohlgekleidet in sauberen Gemächern beweg-

---

[439] Siehe Gustav Pauli: Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der alten Meister. 1. Aufl. Hamburg 1918, S. XIII: Bereits im 17. Jahrhundert sei eine Gemäldesammlung - in öffentlichem Besitz - in den Räumen des damaligen Hamburger Rathauses ausgestellt gewesen. Sie sei aber, nach Angaben Paulis, ohne wirkliche Bedeutung und durch die gelegentlichen Stiftungen ein „Gebilde des Zufalls“ gewesen; zudem sei nichts bekannt darüber, welche Werke genau zu dieser frühen Sammlung gehört hätten. Im Jahre 1789 wurde sie auf Anordnung des Hamburger Senats versteigert.
Ergänzend zu Gustav Pauli bemerkt Gudrun Calov, daß neben der genannten Sammlung im Rathaus die Sammlung Hamburger Altertümer im Johanneum den Grundstock zu einer öffentlichen Sammeltätigkeit in Hamburg bildete, siehe dieselbe: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland. In: *Museumskunde*. Bd. 38 (1969), S. 42.

[440] Gustav Pauli: Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der alten Meister. 1. Aufl. Hamburg 1918, S. XII.

te, wurde mit nachkostendem Verständnis geschildert. Ihre Freuden der Geselligkeit, der Garten- und der Blumenpflege, der wohlbesetzten Tafel fanden in Sittenbildern und Stilleben ihre Denkmäler. Das Leben der Bauern und anderer kleiner Leute wurde mit jovialer Herablassung angesehen und gern scherzhaft, als Burleske oder, sofern es sich um Italien handelte, auch wohl mit einem Unterton von Sentimentalität geschildert."[441]

Die Betrachtung der holländischen Malerei im 19. Jahrhundert, vor allem der Genremalerei des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts, weicht jedoch von der heutigen Sichtweise deutlich ab. Die Genremalerei ist nicht mehr vorrangig als eine naturalistische Darstellung der alltäglichen Realität anzusehen, wie es im 19. Jahrhundert vor allem der Fall war, sondern enthält vielmehr oftmals einen „satirisch-kritischen Moment"[442], der den Wandel der aktuellen politischen, sozialen, und ökonomischen Verhältnisse reflektiert.

Durch die Darstellung von Alltagssituationen mit „moralischen Konnotationen"[443] wurde auch die niederländische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts zum Medium der Gesellschaftskritik. Durch die Expansion des gesellschaftlich und wirtschaftlich erstarkten Bürgertums suchte dieses zugleich eine Möglichkeit, sich von anderen Gruppen der Gesellschaft, vor allem vom »einfachen Volke« abzugrenzen und die eigene (Führungs-) Position zu betonen. In den Darstellungen von Szenen des Alltags war nicht selten eine „Lasterkritik"[444] verborgen, die sich gegen Zügellosigkeit und Sittenverfall und für – bürgerliche – Werte und Moral aussprach.

Durch den Waffenstillstand zwischen Spanien und den Niederlanden im Jahre 1609 hatte sich Holland im Laufe des 17. Jahrhunderts zu einer der bedeutendsten internationalen Handelsmächte entwickelt. Der daraus resultierende wirtschaftliche Aufschwung hatte ein weiteres Erstarken des Bürgertums zur Folge, das zur führen-

[441] Gustav Pauli: Ebd., S. XII.
[442] Jutta Held/Norbert Schneider: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Köln 1993, S. 84.
[443] Jutta Held/Norbert Schneider: Ebd., S. 89.
[444] Jutta Held/Norbert Schneider: Ebd., S. 91.

den Gesellschaftsschicht aufstieg und als Inhaber ökonomischen Vormachtstellung, so Held/Schneider, nach Wegen der weiteren Abgrenzung nach unten sowie der Untermauerung der eigenen Rechte, Freiheiten und Werte suchte.

Die Historienmalerei hatte in den Niederlanden im Laufe des 17. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung verloren, da ihre Funktion, feudale Machtverhältnisse zu betonen und zu verherrlichen bzw. zu legitimieren, für die neue, bürgerliche Führungsschicht nicht von Belang war und diese nach eigenen Mitteln suchte, eine „kulturelle Abgrenzungsstrategie“[445] zu verfolgen. Die Folge war, so Held/Schneider weiter, nicht nur ein Rückgang der Aufträge für Darstellungen von Szenen aus der klassischen Geschichte und antiken Mythologie, sondern auch eine Angleichung der Historienmalerei an andere, »niedrigere« Gattungen der Malerei und eine Verlagerung der Szenen und Begebenheiten in einen zeitgenössischen Kontext, wodurch sich wiederum nicht selten auch das Format und die Sujetauffassung der Gemälde änderten. Durch ein verstärktes Interesse der Auftraggeber und Rezipienten an der Darstellung von zeitgenössischen Themen fand auch in der Malerei eine „Transformation von der aristokratisch-erhabenen Sphäre ins Volkstümliche“[446] statt, was den weiteren Rückgang der Historienmalerei zur Folge hatte bzw. dazu führte, daß sie „moralisierend aktualisiert“[447] und in den Alltag versetzt wurde, wodurch eine Identifizierung breiterer Gesellschaftsschichten mit ihren Inhalten erleichtert wurde.

Die Genremalerei des 17. Jahrhunderts galt bei ihrer »Wiederentdeckung« in Deutschland im 19. Jahrhundert als die scheinbar höchste Steigerung der „naturalistischen Tendenz“[448] in der Malerei. Man glaubte in ihr eine „geradezu fotografische

---

[445] Jutta Held/Norbert Schneider: Ebd., S. 109.
[446] Jutta Held/Norbert Schneider: Ebd., S. 110.
[447] Jutta Held/Norbert Schneider: Ebd., S. 111.
[448] Jutta Held/Norbert Schneider: Ebd., S. 115.
Siehe auch bei Martin Warnke, der auf G. F. Waagens Katalog des Alten Museums in Berlin (von 1830) hinweist: Dort hatte dieser sich über den „Sinn für Naturwahrheit“ der holländischen Genremalerei geäußert, vgl. Warnke: Epochen als Kunstwerke. Zur Entwicklung der Periodisierungstechnik in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. In: Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900, Hg. Christoph König und Eberhard Lämmert. Frankfurt am Main 1999, S. 131.

Wirklichkeitswiedergabe erkennen zu können“[449], eine spontane Darstellung der Realität ohne tiefere Reflexion. Dies sei aber, so Held/Schneider, eine „naive Theorie“[450], und es könne höchstens von einer bildlichen Darstellung von „Scheinrealismus“ gesprochen werden. Darüber hinaus sei die Genremalerei keineswegs eine „spontane“ Darstellung der Alltagsszenen, sondern war vielmehr nach bestimmten Regeln und Prinzipien komponiert.

Jedoch existierte im 17. Jahrhundert für diese neue Malereigattung noch keine feste, klassifizierende Bezeichnung: „Eine klare gattungsmäßige Abgrenzung, die der klassifizierende Begriff der Genremalerei als von vornehin gegeben unterstellt, findet sich im 17. Jahrhundert also [...] nicht.“[451] Er wurde erst im 18. Jahrhundert eingeführt.

„Unbestreitbar ist aber, daß diese Alltagsszenen aus Soldatenleben, Haus, Wirtschaftsbereich usw. in einem Zusammenhang mit dramaturgischen Vorstellungen von den Aufgaben der Komödie gesehen wurden. Im Sinne der Fallhöhentheorie war im Barock die Tragödie nur Personen hohen Standes vorbehalten, während die Komödie für eher anonyme Handlungen des niederen Volkes beziehungsweise des dritten Standes reserviert blieb.“[452] Die Aufgabe der Komödie war es, so Held/Schneider, unter dem Deckmantel der Ironie und des Witzes bzw. des Lachens die Wahrheit zu sagen („ridendo dicere verum“) mit dem leitenden Grundsatz des „Nützens und Erfreuens“ („prodesse et delectare“).[453]

„Sowohl die Komödien als auch die ihnen analogen „Genrebilder“ sollten implizit eine erzieherische Funktion ausüben, auf Fehlverhalten aufmerksam machen und alternativ dazu Normen und Werte vermitteln. Diese Form subtiler Didaxe war ganz aus dem Horizont der Eliten der sich formenden holländischen bürgerlichen Gesellschaft entwickelt. [...] Es ist daher nicht übertrieben, in der sogenannten Genremale-

[449] Jutta Held/Norbert Schneider: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Köln 1993, S. 115.
[450] Jutta Held/Norbert Schneider: Ebd., S. 115.
[451] Jutta Held/Norbert Schneider: Ebd., S. 116.
[452] Jutta Held/Norbert Schneider: Ebd.
[453] Jutta Held/Norbert Schneider: Ebd.

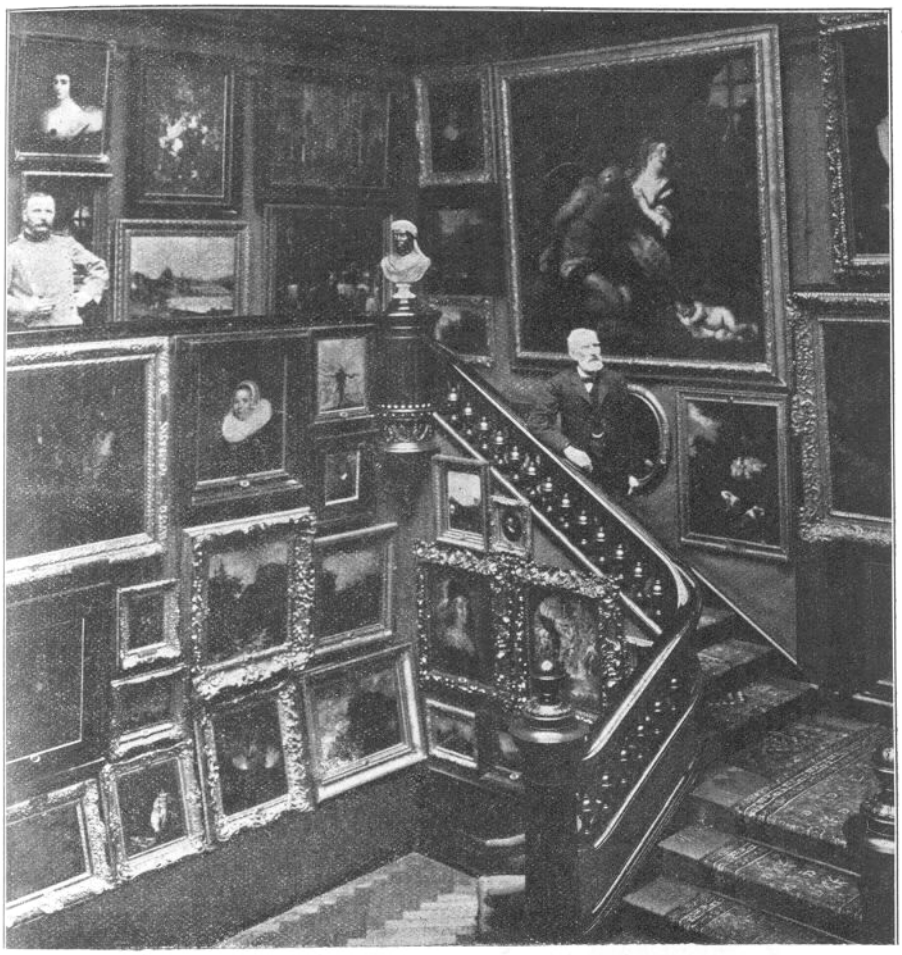
rei ein stark diversifiziertes gesellschaftliches Erziehungsprogramm zu sehen."[454] Seine Aufgabe war es, die neue ökonomische, gesellschaftliche und politische Ordnung in die eigene Alltagskultur zu transferieren und gleichzeitig neue, den bürgerlichen Idealen und Werten entsprechende „Verhaltenspostulate"[455] aufzustellen und die Rollen und Machtverhältnisse innerhalb der Gesellschaft – wie auch innerhalb der Familien – festzulegen.

Es ist anzunehmen, daß der in der niederländischen Genremalerei verborgene, belehrende und moralisierende Unterton bei Konsul Webers Betrachtung und Bevorzugung dieser Gattung nur eine untergeordnete Bedeutung einnahm, da das Motiv einer Abgrenzung nach »unten« mit Hilfe der oben geschilderten Themen und ihrer Behandlung in der Malerei aufgrund seiner eigenen, gefestigten und hohen gesellschaftlichen Position zweitrangig war. Vielmehr ließen sich die Schilderungen des bürgerlichen Alltags- und Geschäftslebens nicht selten in die Bereiche seiner eigenen privaten und kaufmännischen Lebensführung übertragen und entsprachen weitgehend der eigenen Rollenverteilung innerhalb der Familie wie auch der Gesellschaft. Eine Gesellschaftskritik, wie sie sich in der Art der Darstellungen des zeitgenössischen Alltags- und Arbeitslebens des ausgehenden 19. Jahrhunderts und beginnenden 20. Jahrhunderts – beispielsweise in der Malerei Max Liebermanns – äußerte, lehnte Konsul Weber hingegen strikt ab.

5.2 Die Ordnung und Katalogisierung der Galerie Alter Meister Konsul Webers

Durch den Umzug der Galerie Alter Meister in das benachbarte, von Martin Haller in eine Galerie umgebaute Wohnhaus An der Alster 59 mußte die Sammlung einer Neuordnung unterzogen werden. Darüber hinaus wollte Weber die Mitte der 1880er Jahre bereits annähernd 300 Gemälde umfassende Galerie Alter Meister erstmals als

[454] Jutta Held/Norbert Schneider: Ebd.
[455] Jutta Held/Norbert Schneider: Ebd., S. 117.



Konsul Weber in seiner Gemälde-Galerie.

Abbildung 11: Konsul Weber im hinteren Oberlichtsaal des Galerieanbaus

Ganzes wissenschaftlich bearbeitet sehen, so daß er seinen Neffen Karl Woermann mit dem Verfassen eines wissenschaftlichen Verzeichnisses beauftragte, das dieser schon vor 1885 – demnach also noch vor Beginn der Umbauarbeiten im Jahre 1887 – begonnen hatte[456], welches aber in seiner inhaltlichen Aufteilung bereits der

[456] Nach Angaben von Pflugk-Hartungs hatte Woermann bereits vor 1885 - und somit parallel zu seiner wissenschaftlichen Bearbeitung der Dresdner Galerie und des Verfassens eines neuen Kataloges für Dresden - mit der wissenschaftlichen Bearbeitung der Galerie Weber begonnen, vgl. Julius von Pflugk-Hartung: Die Weber'sche Gemäldesammlung, Hamburg. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 8 (1885), S. 80.

zukünftigen Ordnung bzw. Hängung der Gemälde in den neuen Räumlichkeiten entsprach. Die erstmalige Publikation der gesamten Sammlung von Werken Alter Meister in Form eines Kataloges bzw. Verzeichnisses war darüber hinaus ein weiterer Schritt Webers in die Öffentlichkeit, da seine Galerie bislang lediglich einem kleinen Kreis von kunstinteressierten Liebhabern und Kennern bekannt gewesen war.[457]

Mit dem Wunsch nach einer qualifizierten wissenschaftlichen Bearbeitung seiner Sammlung von professioneller Seite sowie angesichts der eigenen, wissenschaftlich fundierten und zugleich von der inneren Empfindung getragenen Beschäftigung mit ihr, entsprach Weber offensichtlich – trotz aller Differenzen zwischen ihnen – ganz Lichtwarks 1911 formulierter Vorstellung des gebildeten und verantwortungsvollen Sammlers: „Das Höchste zu erreichen, ist der Sammlernatur bestimmt, die mit der Gabe der instinktiven Erkenntnis oder mit dem Trieb und Vermögen des Forschers begnadet ist – oder mit beidem. Hier entwickelt der Sammler auf der einen Seite alle Kräfte der Empfindung, die ihn in die Nähe des Künstlers tragen, auf der anderen Seite alle Fähigkeiten, die dem Forscher, dem Wissenschaftler eigen sind. [...] Sobald diese Stufe erreicht ist, und der Sammler vom Beruf erreicht sie rasch, wird das Sammeln aus einer Frage des Besitzes eine Frage der Bildung. [...] Der Sammler steigert den Genuß an seinem Besitz durch die Freuden des Forschers.“[458]

Die Erschließung der Wissenschaften durch den Sammler bewirke schließlich eine Bereicherung des ganzen Daseins, denn: „Kunstwerke sammeln dient mithin nicht nur der Befriedigung eines mehr oder weniger stark in jeder Seele vorhandenen

[457] Engen, teilweise sogar freundschaftlichen Kontakt pflegte Weber in den frühen Jahren seiner Sammeltätigkeit u. a. zu Oskar Eisenmann, dem Direktor der Kasseler Galerie, zum Sammler Eduard Habich aus Kassel, zu Wilhelm von Bode, zum Berliner Restaurator A. Hauser, zu Julius von Pflugk-Hartung und zu Giovanni Morelli (bekannt unter dem Pseudonym Ivan Lermolieff).

[458] Alfred Lichtwark: Der Sammler. In: Jb GHK. Hamburg 1911, S. 17. Unterstützung von professioneller Seite erhielt Weber dabei nicht nur von Woermann, sondern auch von zahlreichen anderen Kennern, darunter u. a. Julius von Pflugk-Hartung, Oskar Eisenmann, Friedrich Schlie, Max J. Friedländer, Cornelius Hofstede de Groot, Fritz Harck, Woldemar von Seidlitz und Ludwig Scheibler.
Thomas W. Gaehtgens unterstreicht die Bedeutung der professionell ausgebildeten Kunsthistoriker und Museumsdirektoren für die Kulturpolitik des Wilhelminischen Kaiserreichs sowie ihre herausragende Rolle in der Geschichte des deutschen Sammlertums, vgl. Gaehtgens (Hg.): Wilhelm von Bode: Mein Leben. Bd. I. Berlin 1997, S. VIII.

Triebs zum Besitz, nicht nur der Ausspannung und Erholung von allerlei Berufsarbeit, der Verwendung überschüssiger, im Beruf nicht verwendeter Lebensenergie, nicht nur zur Befriedigung der Eitelkeit – die Sammeltätigkeit gehört zu den Grundlagen der höchsten Form der Bildung, die wir kennen, der Bildung im Sinne Goethes. Sie ist die notwendige Ergänzung unserer wesentlich auf Wort und Wissen angelegten Bildung, denn sie führt zu den Dingen und in die Dinge hinein, sie weckt und entwickelt Kräfte des Geistes und des Herzens, die sonst ruhen, sie gewährt Zugang zu den geheimnisvollen Wesen der Wissenschaft und der Kunst und erfüllt mit einem erwärmenden, alles durchdringenden Glücksgefühl, das sonst nur der Forscher und der Künstler kennt.“[459]

5.2.1 Das Wissenschaftliche Verzeichnis der Galerie Weber

Mit der Beauftragung seines Neffen Karl Woermann als Verfasser eines wissenschaftlichen Verzeichnisses der Galerie Alter Meister war Weber in der glücklichen Lage, einen ausgezeichneten Berater und anerkannten Wissenschaftler ausgesucht zu haben, dessen Erfahrungen und Kenntnisse, die dieser vor allem durch seine Arbeit an der Dresdner Galerie erworben hatte, nun auch der Galerie Weber zugute kamen. Neben des Gefühls der Verbundenheit gegenüber seinem Onkel rechtfertigten auch die Qualität und die Art der Zusammensetzung der Galerie Weber eine Bearbeitung durch Woermann, da – seinen eigenen Worten zufolge – dieser Sammlung, „bei deren Zusammenstellung neben den künstlerischen, auch stets in reichem Maasse kunstgeschichtliche Gesichtspunkte maassgebend gewesen, in der That eine hervorragende wissenschaftliche Bedeutung beizumessen zu sein schien“[460].

Nach einer mehrjährigen Lehrtätigkeit in Heidelberg und an der Düsseldorfer Akademie hatte Woermann im Jahre 1882 die Stellung als Direktor der Königlichen Ge-

[459] Alfred Lichtwark: Der Sammler. In: Jb GHK. Hamburg 1911, S. 19/20.
[460] Karl Woermann: Vorbemerkungen. In: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 1. Aufl. Dresden 1892, S. VIII.

mäldegalerie in Dresden angetreten. Als seine Hauptaufgabe in den ersten Jahren an der Dresdner Galerie betrachtete er das Ordnen, Katalogisieren und Systematisieren der königlichen Gemäldesammlungen sowie das Erstellen eines neuen, dem aktuellen Stand der Forschungen entsprechenden, wissenschaftlichen Verzeichnisses bzw. die Aktualisierung des 1831 verfaßten und seitdem nur unwesentlich veränderten Kataloges der königlichen Gemäldesammlung, der in seiner Art und in seinem Umfang den wissenschaftlichen Ansprüchen Woermanns nicht mehr genügte. Im Jahre 1887 erschien schließlich die erste Auflage von Woermanns Wissenschaftlichem Verzeichnis der Dresdner Galerie.

Dafür waren seit Woermanns Amtsantritt rund 2000 Werke Alter Meister der Dresdner Galerie wissenschaftlich bearbeitet worden. Für jedes der Werke mußten dabei die „Ansichten der maßgeblichen Sonderkenner“[461] in Betracht gezogen und verglichen werden. Zu diesen zählte Woermann vor allem die renommierten Kollegen wie beispielsweise Morelli und Frizzoni, Crowe und Cavalcaselle, Waagen, Bode, Bredius, Hofstede de Groot, Janitschek und Scheibler.[462]

Wenn nötig, mußten darüber hinaus die Fotografien von fraglichen Dresdner Bilder „mit den beglaubigten Hauptschöpfungen der Meister, denen sie zugeschrieben werden sollten, auch in fernen Ländern verglichen werden“[463]. Zu diesem Zwecke unternahm Woermann zahlreiche sogenannte „Bildervergleichsreisen“[464], durch die sich nicht nur die Bezeichnung zahlreicher Werke der Dresdner Galerie festlegen ließ, sondern durch die er – im Austausch mit anderen Fachleuten – seine eigenen Kenntnisse und seine Kennerschaft der Werke Alter Meister vergrößern konnte.[465]

---

[461] Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 18.
[462] Auch die Galerie Weber profitierte vom Kontakt Woermanns zu diesen Kollegen. Die Literaturhinweise in beiden Auflagen des Verzeichnisses der Galerie Weber weisen darauf hin, daß eine große Zahl dieser Kenner sich wiederholt auch mit Werken der Galerie Weber befaßt hatte. Dazu zählten neben den bereits genannten Kennern u. a. auch Fritz Harck, Woldemar von Seidlitz und Henry Thode.
[463] Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 18.
[464] Karl Woermann: Ebd., S. 29. Auf einer Reise Woermanns nach Amsterdam hoffte dieser, bei seinen dortigen „Ketelstudien“ auch einen Hinweis auf die Bezeichnung eines Werkes von Cornelis Ketel (1907er Nr. 102) im Besitze Webers zu erhalten, siehe: WV 1907, S. 100.
[465] Dies entsprach auch Bodes Ideal: „Kennerschaft bedeutete für Bode identifizieren, katalogisieren und nach Qualität bewerten“, siehe Thomas W. Gaehtgens (Hg.): Vorwort. In: Wilhelm Bode: Mein Leben. Bd. I. Berlin 1997, S. IX.

Davon profitierten die Dresdner wie die Webersche Galerie gleichermaßen: Nach eingehendem Studium und Vergleichen sowie der fundierten „wissenschaftlich-künstlerischen Beschreibung jedes Einzelbildes“[466] war in der Regel eine genaue Bestimmung der Urheberschaft oder zumindest der Schulzugehörigkeit eines Gemäldes möglich. Zuweilen mußten durch die neue oder abweichende Bestimmung eines Werkes jedoch auch Verluste für die beiden Sammlungen hingenommen werden, d. h., althergebrachte Bezeichnungen konnten nicht weiter aufrecht erhalten werden.[467]

Eine weitere Notwenigkeit für die wissenschaftliche Bearbeitung der Dresdner Galerie sah Woermann in der Erstellung eines Bildwerkes der bedeutendsten Werke der Sammlung. Zwischen 1884 und 1887 erschien ein Fotografieband der Dresdner Galerie, der aus insgesamt 15 Heften mit jeweils 40 Blättern bestand und mit einem begleitenden Text von Woermann versehen war. Auch Konsul Weber beauftragte im Laufe seiner Sammeltätigkeit verschiedene, sogenannte fotografische Kunstanstalten mit der Anfertigung von Bildwerken der hervorragendsten Werke seiner Galerie.[468] Darüber hinaus hatte Weber den anerkannten Radierer und Kupferstecher Prof. William Unger mit der Anfertigung von 23 Radierungen nach Werken der Galerie Weber beauftragt. Das Ungersche Radierungswerk erschien 1891 mit einem einleitenden Text von Dr. Friedrich Schlie, dem Direktor der Schweriner Galerie.[469]

---

[466] Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 18.

[467] Für Dresden war ein solcher Verlust beispielsweise die Umtaufe einer bislang Holbein d. Ä. zugeschriebenen Madonna, siehe Karl Woermann: Ebd., S. 19. In seltenen Fällen ergab sich durch eine neue Bestimmung eines Werkes auch ein Gewinn für die Sammlung, im Falle Dresdens beispielsweise bei der *Liegenden Venus* des venezianischen Meisters Giorgione, siehe Woermann, ebendort. Beispiele für veränderte Bezeichnungen von Werken der Galerie Weber werden im folgenden unter 5.4.2 beschrieben.
Daß Woermann gleichzeitig beiden Sammlungen gerecht werden und sie bereichern konnte, beweist seine Schilderung der Versteigerung der Sammlung Habich 1892 in Kassel. Dort erwarb er sowohl für die Dresdner als auch für die Webersche Galerie Gemälde, siehe Karl Woermann: Ebd., S. 69.

[468] So erschienen insgesamt 100 Blätter von Werken der Galerie Weber bei Joh. Nöhring (1897-1904) und 18 Blätter bei Rudolph Dührkoop (1907). Anläßlich der Veröffentlichung der ersten Folge des Bildwerkes der Galerie Weber bei Nöhring verfaßte Max J. Friedländer einen Aufsatz über die Galerie Weber. siehe ders.: Zwei Galerie-Publikationen Johann Nöhring’s. In *Kunstchronik*. N. F. Bd. 9 (Nr. 26), Leipzig 1898, S. 417-423.

[469] Siehe: Hervorragende Gemälde niederländischer Meister der Galerie Weber, Hamburg. In: Radierungen von William Unger. Mit kunstgeschichtlichen Erörterungen von Hofrath Dr. Friedrich Schlie. Wien 1891.
(Siehe hier auch Abbildungen 21 und 22).

Die Grundsätze, nach denen Woermann das Wissenschaftliche Verzeichnis der Galerie Weber verfaßte, entsprachen – seinen eigenen Angaben zufolge – im wesentlichen denen des Dresdner Verzeichnisses.[470]

Dennoch habe jede Sammlung ihre eigenen Notwendigkeiten:
„Eines schickt sich nicht für alle. Der Verfasser [Woermann; Anm. d. Verf.] hält nichts für pedantischer als die Meinung, dass alle Kataloge der Welt nach demselben System angeordnet sein müssten, nichts für irriger als dass dieses überhaupt zweckmässig wäre.“[471] So sei seiner Ansicht nach beispielsweise das alphabetische System gerade für Verzeichnisse kleinerer Sammlungen zweckmäßig.

Daß er die Galerie Weber – wie er es auch im Falle der Dresdner Galerie getan hatte – nach dem „organischen, zugleich historischen und geographischen System angeordnet hat, [...] so war hierfür der wohl überlegte Wunsch des Eigentümers der Galerie massgebend, dem der Verfasser in dieser Frage äusserlicher Zweckmäßigkeit, der er durchaus keine grundsätzliche Bedeutung beimisst, auch nachgegeben haben würde, wenn er sich auf das Gegenteil gerichtet hätte, andererseits aber doch auch der Charakter der Galerie Weber selbst. [...] Gerade die Vielseitigkeit der Galerie Weber aber drängte von selbst zur historischen und topographischen Anordnung; und der praktischen Benutzbarkeit des Verzeichnisses in der Sammlung selbst kommt diese Anordnung ganz besonders in diesem Falle zu Gute, da, von unvermeidlichen Ausnahmen abgesehen, die Reihenfolge der Bilder im Verzeichnis auf diese Weise ihrer Reihenfolge in den Sälen, wenigstens einer fortschreitenden Betrachtung vom ersten, unteren Hauptsaal zuerst in den vorderen, dann in den zweiten oberen Saal entspricht.“[472]

---

[470] Karl Woermann: Vorbemerkungen. In: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 1. Aufl. Dresden 1892, S. VIII.
[471] Karl Woermann: Ebd., S. IX.
[472] Karl Woermann: Ebd., S. IX.
Die historische Ordnung und die Systematisierung nach Ländern und Schulen wurde damals sonst nicht üblicherweise in der Präsentation von Privatsammlungen praktiziert, dies war vor allem Praxis in den Kunstmuseen, vgl. bei Sven Kuhrau: Der Kunstsammler als Mäzen. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens, Thomas W./Schieder, Martin. Berlin 1998, S. 40.
Vgl. auch Martin Warnke: Epochen als Kunstwerke. Zur Entwicklung der Periodisierungstechnik in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. In: Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900. Frankfurt am Main 1999, S. 124-148 (mehr zur Einführung und Weiterentwicklung der historischen Ordnung der Sammlungen in den Museen sowie zum didaktischen Konzept dieser

In der Zusammensetzung und Ordnung der Galerie Weber werden somit die Intentionen des Sammlers offenbar, der – neben der Befriedigung der eigenen Sammelleidenschaft – vor allem pädagogische Ziele verfolgte, nämlich die eigene künstlerische Bildung sowie die einer interessierten Öffentlichkeit. Dabei entsprach eine möglichst lückenlose und untereinander vergleichende Präsentation der Vielfalt der Meister und Schulen der europäischen Malerei seit dem 15. Jahrhundert in der Galerie Weber der Vorstellung des Sammlers von der Kunstgeschichte als ununterbrochene und bis in die Gegenwart fortwährende Entwicklungslinie. Dieses streng wissenschaftliche Konzept, angewandt seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts von einer Generation von Kunstgelehrten und Sammlern, der auch Weber angehörte, machte die Wände der Sammlungen zu „lehrbuchhaften Schautafeln“[473].

Im Jahre 1892 erschien die erste Auflage von Woermanns *Wissenschaftlichem Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg*, fünfzehn Jahre später schließlich die zweite, vermehrte und verbesserte Auflage des Verzeichnisses.[474]

Beide Auflagen des Verzeichnisses der Galerie Weber sind nicht nur eine überaus reiche, wissenschaftlich anspruchsvolle und zuverlässige Quelle über die Entstehung, Zusammensetzung und Qualität der Galerie Weber, sondern zugleich auch über die Persönlichkeit, das Selbstverständnis, das Verantwortungsgefühl und die Ernsthaftigkeit des Sammlers. Sie geben nicht nur Auskunft darüber, was Weber in einem Zeitraum von rund vierzig Jahren sammelte, sondern auch darüber, wie er sammelte und in welcher Weise sich die zeitgenössische Fachwelt während dieser Zeit mit der Galerie auseinandersetzte.

Ordnung siehe vor allem bei Tilmann von Stockhausen (Gemäldegalerie Berlin: Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830-1904, Berlin 2000) und hier unter Punkt 5.2.2).

[473] Tilmann von Stockhausen: a. a. O., S. 184.

[474] Aus Anlaß der Veröffentlichung der zweiten Auflage des Verzeichnisses erschien in den Hamburger Nachrichten eine Rezension H. E. Wallsees dieses Verzeichnisses, die zugleich auch eine Würdigung des Autors der Leistung und Verdienste Webers war. Das Verzeichnis sei, so Wallsee, vor allem auch Ausdruck von Webers künstlerischem Lebenswerk, siehe ders., in: HN, Nr. 29, 12.01.1908.

Neben den wichtigsten Angaben über den jeweiligen Künstler oder die Schulzugehörigkeit sowie einer kurzen Beschreibung jedes einzelnen Gemäldes informiert das Verzeichnis darüber hinaus nicht nur über Material und Format des Werkes, sondern auch über die Quelle und das Jahr der Erwerbung, über vormalige Provenienzen (soweit diese bekannt waren), über die entsprechende Fachliteratur sowie über strittige bzw. abweichende Bezeichnungen und weist auf Abbildungen in der Fachliteratur oder in anderen Bildwerken hin. Der Umfang beider Verzeichnisse und ihr hoher wissenschaftlicher Nutzen bzw. ihre Benutzbarkeit, die nicht nur Woermanns Professionalität, Wissen und Erfahrung, sondern auch der bereitwilligen Unterstützung und aktiven Beteiligung Webers zu verdanken waren, machen sie zu einem außergewöhnlichen Zeugnis des herausragenden Sammeleifers und Verdienstes eines Hamburger Kaufmanns um 1900, der unter den deutschen Privatsammlungen seines Gleichen suchte.[475]

Auch Woermann wies in seinen Vorbemerkungen zur ersten Auflage des Verzeichnisses darauf hin, daß die Galerie Weber „gegenwärtig in manchen Beziehungen als die erste deutsche Privatsammlung dieser Art bezeichnet werden muss. An Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit ist ihr keine zweite überlegen; und in Bezug auf den Besitz hervorragender Werke von Meistern ersten Ranges steht sie kaum einer anderen nach.“[476] Dieser Einschätzung Woermanns mag man durchaus folgen, wenn es um die von ihm erwähnte Kombination von Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit der enthaltenen Gemälde geht. Sein Einwand ist jedoch ebenso

---

[475] Dies bestätigte auch Max J. Friedländer in seiner Besprechung von Nöhrings Publikation der Galerie Weber, deren erste Folge von 25 Blättern im Jahre 1897 erschienen war, siehe ders.: Zwei Galerie-Publikationen Johann Nöhring's. In: *Kunstchronik*. N. F. Bd. 9 (Nr. 26), Leipzig 1898, S. 421: Die Galerie Weber sei „eine der grössten und reichsten deutschen Privatsammlungen“, doch seien „der Umfang und die Universalität nicht die einzigen Ruhmestitel der Hamburger Sammlung“, denn sie umfasse eine stattliche Zahl hervorragender Gemälde.
Die für eine Privatsammlung ungewöhnliche und ausgezeichnete Qualität des *Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Galerie Weber* ist ein anschauliches Beispiel des im Laufe des 19. Jahrhundert veränderten Stils der Sammlungskataloge, die nicht mehr nur Inventare der gesammelten Besitztümer waren, sondern die als „skeptisch-analytische Betrachtungen“ von der Emanzipation der Kunstgeschichte als Wissenschaft zeugten (siehe Tilmann von Stockhausen, a. a. O., S. 64). Zu den engagierten und progressiven Vertretern dieses neuen Selbstverständnisses der Kunstwissenschaftler zählte auch Karl Woermann.

[476] Karl Woermann: Vorbemerkungen. In: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 1. Aufl. Dresden 1892, S. V: Alle Schulen und Länder waren durch eine Vielzahl ihrer bedeutendsten Meister vertreten.

richtig, daß es gegen Ende des 19. Jahrhunderts außerhalb Hamburgs – vor allem in der Hauptstadt Berlin – einige andere Privatsammlungen Alter Meister[477] gab, deren Qualität – gemessen an der in ihnen enthaltenen Zahl von unumstrittenen Meisterwerken – höher zu bewerten war als die der Galerie Weber.

Die zweite Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Galerie Weber von 1907 wurde schließlich im Jahre 1912, als die Galerie Weber bei Lepke in Berlin zur Versteigerung gelangte, in unveränderter Form als Katalog der Versteigerung übernommen.[478] In dem von Max J. Friedländer verfaßten Vorwort des Versteigerungskataloges der Galerie Weber hob dieser hervor, daß das Wissenschaftliche Verzeichnis der Galerie Weber „kein schmeichelndes Prachtwerk, vielmehr ein schlichtes Verzeichnis von der Art der besten, die öffentlichen Kunstsammlungen gewidmet worden sind“[479]. Die Tatsache, daß die zweite Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnis Alter Meister in unveränderter Form als Katalog der Versteigerung der Sammlung Weber 1912 bei Lepke in Berlin übernommen wurde, sei nach Ansicht Friedländers ein Hinweis auf seinen „dauernden Wert“ als kunsthistorische Literatur: „Das »wissenschaftliche Verzeichnis«, das Karl Woermann redigiert hat, zu einer Zeit, als durchaus nicht an den Verkauf der Gemälde gedacht wurde, bietet den zuverlässigsten Führer. Von den sorgfältigen Beschreibungen und genauen Provenienzangaben abgesehen, gibt der Text wertvolle Auskunft in Bezug auf die Autoren. Jedes Bild ist nicht nur, wie es gewöhnlich geschieht, unter diesen oder jenen Meisternamen gestellt, sondern der Kunstfreund empfängt auch beruhigende Belehrung über den Grund, auf dem die Bestimmung steht, ob und wie weit sie sicher

---

[477] An vorrangiger Stelle seien hier die Sammlungen James Simon und Eduard Arnhold in Berlin genannt.

[478] Siehe: Rudolph Lepke’s Kunst-Auctions-Haus: Galerie Weber. Hamburg. Katalog Nr. 1634, Berlin 1912.
Der Auktionskatalog von Lepke unterscheidet sich vom *Wissenschaftlichen Verzeichnis der Galerie Weber* lediglich durch das Hinzufügen eines sehr umfangreichen Bildteils sowie einer Auswahl der Ungerschen Radierungen von 1891. In dieser Form ist er ein typisches Beispiel sogenannter „Verkaufsmappen“, wie sie auch für die Kollektionen anderer namhafter privater Sammler um 1900 erstellt worden waren (siehe Tilmann von Stockhausen: a. a. O., S. 133).

[479] Max J. Friedländer: Vorwort. In: Rudolph Lepke’s Kunst-Auctions-Haus: Galerie Weber. Hamburg. Katalog Nr. 1634, Berlin 1912, S. II.

steht. Mit nie versagender Literaturkenntnis und abwägender Gerechtigkeit sind in vielen Fällen die verschieden lautenden Urteile der Spezialforscher zitiert.“[480] Die große Zuverlässigkeit des Verzeichnisses entbinde ihn selber, so Friedländer weiter, „von der verantwortlichen Aufgabe, seine Arme schützend über die Meisternamen zu breiten“[481], die ebenfalls unverändert übernommen worden waren, obwohl durchaus nicht alle in der Fachwelt unumstritten waren.

5.2.2 Das historisch-lineare Hängungsprinzip

Die historisch-geographische bzw. historisch-lineare Ordnung von (überwiegend öffentlichen) Sammlungen und das mit ihr verknüpfte pädagogische Konzept hatten seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt Anwendung gefunden.

Notwendige Voraussetzung dazu war die „Aufgliederung der Geschichte in stilgeschichtliche Epochen“[482]. Die Einteilung in verschiedene Entwicklungsstadien der bildenden Künste seit der Antike bis zur Neuzeit und ihre Bewertung durch die Wissenschaften wurde, so Warnke, mit Hilfe der kunstgeschichtlichen Stilforschung ersetzt „durch ein differenziertes Bild vom künstlerischen Stilablauf, in dem ästhetische Normen immer weniger eine Rolle spielten. Die allmähliche Positivierung der stilistischen Bestrebungen aller Epochen ist um 1900 zu einem gewissen Abschluß gekommen.“[483]

In der Praxis führte dies zwangsläufig zu einer neuen Sichtung, Bewertung und Ordnung der Bestände der Museen und privaten Sammlungen. Eine chronologische Ordnung und Hängung der Gemälde nach Schulen und Künstlern in den Sammlun-

---

[480] Max J. Friedländer: Ebd., S. II.
[481] Max J. Friedländer: Ebd.
[482] Vgl. Martin Warnke: Epochen als Kunstwerke. Zur Entwicklung der Periodisierungstechnik in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. In: Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900. Hg. Christoph König/Eberhard Lämmert Frankfurt am Main 1999, S. 124-148: Warnke erläutert dort die Ursachen und Voraussetzungen für die Anwendung dieses „stilgeschichtlichen Entwicklungsschemas“ in der Kunstgeschichte und anderen Geisteswissenschaften um 1900.
[483] Warnke: Ebd., S. 125.

gen stand jedoch zuweilen im Gegensatz zum „ästhetischen Bildungsauftrag“[484], den die Museen und großen privaten Sammlungen ebenfalls erfüllen wollten. Hingegen konnte der pädagogische Auftrag – ein Zuwachs von Erkenntnis und Bildung – durch die neue Präsentation erfolgreich und anschaulich erfüllt werden, denn „das historisch-lineare Prinzip konnte jedem Objekt aus jeder beliebigen Epoche einen legitimen Platz einräumen. Dieser Platz war neutral, kraft historischer Entstehung, nicht mehr kraft normativer Geltung zugewiesen“[485]. Eine historisch-lineare Bewegungslinie stelle zudem, so Warnke weiter, durch die Möglichkeit des Rückblicks in die Vergangenheit eine Anregung und dadurch eine progressive Weiterentwicklung des zeitgenössischen Kunstschaffens dar.

Der Nachteil dieses Prinzips war hingegen, daß in den Museen und privaten Sammlungen die Gemälden ersten und zweiten Ranges »gleichberechtigt« und gemeinsam ausgestellt werden mußten. Die Entscheidung zwischen der Vorrangigkeit der „normativen Ästhetik“ und einer „historischen Aufbewahrungspflicht“ beschreiben Warnke und von Stockhausen am Beispiel des 1830 eröffneten Alten Museums in Berlin. Die nach Perioden und Schulen historisch und geographisch geordnete Hängung läßt sich anhand des von Gustav Friedrich Waagen verfaßten Kataloges nachvollziehen. Doch auch Waagen wies an dieser Stelle besonders auf den eigentlichen Hauptzweck einer Sammlung – den ästhetischen Genuß durch bestimmte einzelne Werke – hin und rechtfertigte dadurch zugleich die Vorenthaltung zahlreicher minderwertiger Werke. Trotz einiger, den ästhetischen Normen entsprechenden erstrangigen Werke, bildeten die zweitrangigen Werke auch im Alten Museum die überwiegende Mehrheit und machten den Großteil der Sammlungen zu „ästhetischen Horrorkabinetten“[486]. Dies stand, so Warnke weiter, im deutlichen Gegensatz zu Waagens Ideal der Aufgabe des Museums, „die geistige Bildung der Nation durch Anschauung des Schönen zu fördern“[487].

---

[484] Warnke: Ebd., S. 126.
[485] Warnke: Ebd.
[486] Warnke: Ebd., S. 131.
[487] Waagen, zitiert bei Warnke: Ebd., S. 131 (siehe dort auch Anmerkung 27).
Konsul Weber verfolgte mit seiner Galerie zwar auch pädagogische Ziele, jedoch beschränkten sie sich weitgehend auf die Mitglieder einer bürgerlichen und bereits künstlerisch vorgebildeten und erfolgte

Durch diese Parallelität von Erst- und Zweitrangigem in den Sammlungen waren die pädagogischen Ziele, die Förderung der künstlerischen und geistigen Bildung, nicht immer zu verwirklichen. Museumsdirektoren wie Besucher mußten zugunsten der historischen Bedeutung der Werke eine „ästhetische Toleranz“[488] walten lassen. Umso mehr wuchs – aufgrund der Masse der gleichberechtigt ausgestellten Objekte und des Wunsches einer lückenlosen Darstellung allen Kunstschaffens – die Bedeutung der „epochalen Orientierungshilfen“ für das Publikum. „Die Fähigkeit zu einer historischen Lokalisierung und Datierung muß die ästhetische Aneignung nach dem Kriterium der Schönheit zurückdrängen.“[489]

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts traten jedoch repräsentative und ästhetische Gesichtspunkte in der Ordnung und Hängung der Sammlungen wieder verstärkt in den Vordergrund, was oftmals – und im besonderen im Falle der von Tilmann von Stockhausen beschriebenen Präsentation der Sammlungen des Alten Museums in Berlin – vor allem politische Gründe hatte. Zwar hielt man auch weiterhin weitgehend an der historischen Ordnung der Sammlungen fest, jedoch nicht an der Idee einer vollständigen Präsentation.

Zu einem Zeitpunkt, als der Grundsatz der vollständigen Präsentation in der Fachwelt bereits als weitgehend überholt angesehen wurde, blieb Konsul Weber beim Aufbau seiner Sammlung auch weiterhin dieser Überzeugung treu. Daher war die Sammlung sowohl in ihrer Zusammensetzung als auch in der Art ihrer Präsentation zur Zeit des Umzugs in die neuen Galerieräume bereits nicht mehr zeitgemäß, ein Kritikpunkt, der in den Folgejahren – vor allem aber nach dem Tod des Sammlers und im Zuge der Diskussion über die Zukunft der Galerie Weber – wiederholt und nicht zu Unrecht geäußert worden war.

---

nicht im Sinne des von Kocka und Frey erläuterten Einwirkens seitens des Bürgertums in „erzieherischen Absicht“ auf die nicht-bürgerlichen Schichten (siehe: Jürgen Kocka/Manuel Frey: Einleitung und einige Ergebnisse. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Jürgen Kocka/Manuel Frey. Berlin 1998, S. 10).

[488] Warnke: Epochen als Kunstwerke. Zur Entwicklung der Periodisierungstechnik in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. In: Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900. Hg. Christoph König/Eberhard Lämmert Frankfurt am Main 1999, S. 132.

[489] Warnke: Ebd.

Wie bereits eingangs dieses Kapitels bemerkt worden ist, war es für einen privaten Sammler wie Konsul Weber – obgleich er mit großem finanziellem Aufwand und erheblicher Opferbereitschaft den Aufbau seiner Sammlung systematisch verfolgte – nahezu ausgeschlossen, eine Sammlung zusammenzutragen, die ausschließlich erstrangige Meisterwerke umfasste. Daher besaß auch Konsul Weber neben einer beachtlichen Zahl von erstrangigen Werken ebenfalls eine Vielzahl zweitrangiger und weniger bedeutender Gemälde. Woermann wie Weber waren sich dieser vermeintlichen Schwäche der Sammlung zwar bewußt, bewerteten sie aber nicht ausschließlich negativ. „Mir [Karl Woermann; Anm. d. Verf.] war die Aufgabe, auch dem Schein der kleinen Sterne auf den Grund zu gehen, durchaus nicht zuwider.“[490] Denn zum einen war für Woermann auch die historische Bedeutung eines Gemäldes interessant und wichtig, zum anderen führte die intensive Beschäftigung mit den weniger bedeutenden oder umstrittenen Werken in einigen – wenn auch seltenen – Fällen zu Neuentdeckungen und infolgedessen zuweilen auch zu veränderten Bezeichnungen.

Die Überzeugung, „[...] schön kann nur das historisch begriffene Kunstwerk sein“[491], entsprach ganz Woermanns Auffassung, und dies galt gleichermaßen für die Alten Meister wie auch für die zeitgenössische Kunst. Das wahre, ewiggültige Kunstwerk sei jenes, daß nicht nur getreuer Ausdruck seiner eigenen Zeit sei, sondern auch der lokalen Eigenarten und Besonderheiten, also seiner »Volkstümlichkeit«.

Warnke stellt in diesem Zusammenhang weiter fest: „Die um 1900 erreichte Historisierung der ästhetischen Urteilsfähigkeit ist durch eine Museumspraxis nahegelegt worden, in der die Werke aller Zeiten und Völker nach Akzeptanz verlangten und dadurch die ästhetischen Normen zurückdrängen konnten. [...] Der ästhetische Genuß verwandelt sich in geschichtliche Erkenntnis, die vornehmlich aus der stilgeschichtlichen Einordnung der Objekte in den Museen gewonnen wird.“[492]

---

[490] Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 194.
[491] Vgl. Warnke: a.a.O., S. 143 mit Bezug auf Woermanns in seiner Schrift *Was uns die Kunstgeschichte lehrt* (1894) formulierten Auffassung über die ewige Gültigkeit von Kunstwerken. Siehe dazu hier auch das Kapitel 9.
[492] Warnke: Ebd.

5.2.3 Die räumliche Präsentation der Galerie Weber

Für diese Art der historisch-geographischen Aufteilung der Sammlungen mußte in den Museen und Privatsammlungen der entsprechende räumliche Rahmen geschaffen werden. Konsul Weber ließ – wie bereits unter Punkt 4.3 erwähnt wurde – für seine Sammlung von Werken Alter Meister eigens ein Galeriegebäude vom renommierten Hamburger Architekten Martin Haller[493] errichten bzw. umbauen, das die Sammlung entsprechend ihrer inhaltlichen Neuordnung durch Woermann optimal aufnehmen und präsentieren konnte. Der Hauptsaal des Erdgeschosses des Galeriegebäudes An der Alster 59 beherbergte hauptsächlich die Gemälde des 14. und 15. Jahrhunderts (jedoch ohne geographische Unterteilung) sowie die deutschen und holländischen Gemälde des 16. Jahrhunderts. Ein holzgeschnitzter, niederländischer Flügelaltar des 16. Jahrhunderts war im Eingangssaal des Erdgeschosses inmitten der gemalten Flügelaltäre der gleichen Zeit aufgestellt.[494] In vorderen der beiden hohen Oberlichtsäle des ersten Stockwerkes waren vorwiegend die Italiener und Spanier des 16., 17. und 18. Jahrhunderts untergebracht, im zweiten, hinteren Saal die Flamen, Holländer und Deutschen des 17. und 18. Jahrhunderts.[495]

Um den zur Verfügung stehenden Raum optimal ausnutzen zu können, waren die Säle der Galerie Weber wandfüllend behängt. Ästhetische oder symmetrische Kriterien in der Hängung fanden dabei nur zweitrangig Erfüllung. Im hinteren Oberlichtsaal des Obergeschosses, im Niederländer-Saal, war gar die Einrichtung einer Galerie notwendig geworden, um die ebenfalls wandfüllend gehängten, kleinformatigen Werke betrachten zu können.

---

[493] Martin Haller hatte sich bereits in den Jahren 1859-1863 eingehend mit Museumsarchitektur befaßt: Seine Pläne für den Neubau einer Kunsthalle für Hamburg wurden jedoch nicht verwirklicht, siehe: Martin Haller. Leben und Werk 1835-1925. Hg. Wilhelm Hornbostel und David Klemm. Hamburg 1997, S. 166-175.

[494] Es handelte sich um den sogenannten *Soltykoffschen Schnitzaltar* (um 1510), den Weber zwar bereits 1891 erworben hatte, der aber in der ersten Auflage des wissenschaftlichen Verzeichnisses noch keine Aufnahme fand; in der zweiten Auflage des Verzeichnisses von 1907 erhielt er die Nr. 106, siehe Abbildung 15.

[495] Siehe auch die Beschreibung der räumlichen Aufteilung der Galerie Weber im WV 1892, S. VII.

Die Tatsache, daß die Galerieräume An der Alster 59 sowohl über zwei Oberlichtsäle als auch über die Ausstattung mit elektrischem Licht verfügten, war damals – zumal im Falle einer Privatsammlung – noch keineswegs üblich. Zweifellos werden sich Sammler wie Architekt gleichermaßen dafür entschieden haben, zum einen, weil gerade durch die Oberlichtsäle bessere Lichtverhältnisse für die Gemälde gewährleistet waren, zum anderen aber auch, weil aufgrund der räumlichen Verhältnisse und der Nähe der angrenzenden Häuser eine ausschließliche und ausreichende Beleuchtung von außen durch Seitenfenster nicht in Frage kam. Lediglich im Erdgeschoß-Saal schien durch zwei Fenster an der Längsseite des Galerieanbaus zusätzlich zum elektrischen Licht Seitenlicht hindurch. Die Fensterwand des Erdgeschoß-Saales war zudem mit rechtwinklig zur Wand stehenden Stellwänden – in der Art kleiner „Kompartiments“ – unterteilt, um dadurch zusätzliche Hängungsfläche zu schaffen (siehe Abbildung 17).

Wie Woermann in den Vorbemerkungen der zweiten Auflage bemerkte, wurde die Anordnung der Werke in der Galerie in den Jahren bis zur Veröffentlichung der zweiten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses leicht verändert, um neuen Erkenntnissen der Kunstwissenschaft wie auch den veränderten Bezeichnungen einiger weniger Werke der Sammlung Weber weitgehend Rechnung zu tragen. Die Reihenfolge der Bilder in den Sälen folgte jedoch weiterhin der Aufteilung im Wissenschaftlichen Verzeichnis und ist dadurch dokumentiert.[496]

Die Abbildungen 12 bis 17 zeigen bislang unveröffentlichte Fotografien der Lichtdruckanstalt R. Dührkoop der Galerieräume An der Alster 59 aus dem Jahre 1912, bevor die Galerie Weber bei Lepke in Berlin versteigert wurde. Sie befinden sich heute im Besitz des Enkels von Konsul Weber, Dr. Joachim Eduard Weber, in Hamburg.

[496] Siehe Karl Woermann: Vorbemerkungen. In: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 2. Aufl. Dresden 1907, S. IX/X.



Abbildung 12: Vorderer Oberlichtsaal des Galerieanbaus

Abbildung 12 zeigt den vorderen Oberlichtsaal, der vor allem die Italiener und Spanier des 16. bis 18. Jahrhunderts beherbergte. Zu sehen sind dort u. a. am linken Bildrand die großformatige *Beweinung Christi* von Allessandro Bonvicino, gen. Moretto (Nr. 128, heute im Besitz des Metropolitan Museum of Art in New York/USA; nach Angaben Woermanns im WV 1907, S. 122, sei es als „wichtiges, letztes datiertes Werk des Meisters allgemein anerkannt“), rechts daneben *Das Linsengericht* von Luca Giordano, gen. Fa Presto (Nr. 155), unter diesem ein *Männliches Bildnis* von Jacopo Robusti. gen. Tintoretto (Nr. 133) sowie am rechten oberen Rand der linken Wand *Die Vision des heiligen Rochus*, ein anerkanntes Hauptwerk von Annibale

Carracci (Nr. 140). In der Mitte oberhalb des Moretto hängt Webers erste Erwerbung eines Alten Meisters, *Das Pantheon in Rom* von der Hand Bernardo Bellottos, gen. Canaletto II (Nr. 173). Eine *Ansicht der Piazetta zu Venedig* (Nr. 171) sowie eine *Ansicht der Dogana in Venedig* (Nr. 172) desselben Meisters befinden sich rechts und links unter der Nr. 128. Links neben der Tür am unteren Ende der rechten Wand sind *Die Kreuztragung Christi* und *Die Kreuzigung Christi* von Giovanni Battista Tiepolo (Nr. 159 und Nr. 160) zu erkennen. Sie befinden sich heute im Saint Louis Art Museum, Missouri/ USA.

Abbildung 13 zeigt die gegenüberliegenden Wände des gleichen Oberlichtsaales. Am rechten oberen Rand der linken Wand hängt *Die Tötung Abels* von Salvatore Rosa (N. 150), darunter *Die thronende Maria zwischen Petrus und Johannes* von Marco di Antonio Palmezzano (Nr.31), links unten neben diesem eine *Heilige Familie* von Andrea Previtali (Nr. 114, laut Woermann (WV 1907, S. 110) ein „höchst charakteristisches Bild des Meisters“), darüber eine *Heilige Familie* von der Hand Domenico Beccafumis, gen. Mecherino (Nr. 122). Auf der linken Hälfte der rechten Wand erkennt man – leicht verdeckt durch den präparierten Greifvogel, der über der Sitzbank befestigt ist – *Die Rückkehr der heiligen Familie aus Ägypten* von Bartolomé Esteban Murillo (Nr. 180), rechts daneben in der Mitte das Bildnis der Infantin Maria Teresa von Diego Velazquez (Nr. 176). Am rechten Bildrand sieht man – von oben nach unten – eine Darstellung des *Heiligen Andreas* von Jusepe de Ribera, gen. Lo Spagnoletto (Nr. 175, vormals angeblich im Besitz der Herzogin von Berry), ein dem Juan Fernandez Navarete, gen. el Mudo zugeschriebenes *Männliches Bildnis* (Nr. 138), des weiteren *Die sterbende Lucrezia* von Giovanni Antonio Bazzi, gen. Sodoma (Nr. 110) sowie *Die Rialtobrücke in Venedig* von Francesco Guardi (Nr. 166).



Abbildung 13: Vorderer Oberlichtsaal des Galerieanbaus

Abbildung 13 gestattet zudem einen Blick in den hinteren Oberlichtsaal, den Niederländersaal. Am deutlichsten zu erkennen ist hier etwa in der Mitte des Durchblicks rechts das *Bildnis der Helene Fourment* von Peter Paul Rubens (Nr. 188), das sich heute im Besitz des Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brüssel befindet (siehe hierzu auch Abbildungen 11 und 22).

Abbildung 11 zeigt Konsul Weber auf der Galerie dieses hinteren Oberlichtsaales. Hinter ihm ist deutlich das großformatige Gemälde von Peter Paul Rubens, *Kimon und Pero* (Nr. 190, sog. Caritas Romana, vormals Sammlung des Herzogs von Marlborough/Blenheim Castle) sichtbar. Rechts neben der bereits genannten Nr. 188

hängt ein weiteres Werk desselben Meisters, *Das apokalyptische Weib*, das sich seit 1985 im Besitz des J. Paul Getty Museums in Los Angeles/USA befindet.

Auf Abbildung 14 sieht man den hinteren Oberlichtsaal, den sogenannten Niederländersaal, mit der bereits erwähnten Galerie rechts im Bild. Deutlich erkennbar sind u. a. über der Tür links die *Bürgerwehrversammlung vor dem Dordrechter Rathause* von Bartholomeus van der Helst (Nr. 262), rechts daneben das *Bildnis der Geneviève d´Urfé, Marquise d´Hâvre* von Anton van Dyck (Nr. 202; vormals Sammlung des Herzogs von Marlborough/Blenheim Castle) und unter diesem ein *Italienisches Hafenleben* von Claes Pietersz Berchem (Nr. 277; gelangte 1920 durch das Vermächtnis Oscar Troplowitz an die Hamburger Kunsthalle). Auf der rechten Wand sind u. a. als zweites Bild von rechts unten das *Bildnis eines halberwachsenen Jünglings* von Rembrandt (Nr. 249; vormals Sammlung A. Thiem/San Remo) zu sehen, darüber die *Holländische Familie im Wohnzimmer* von Pieter de Hoogh (Nr. 303; „charakteristisches Bild der späteren Zeit“ (WV 1907, S. 243)) und über diesem ein *Weibliches Bildnis* eines nicht näher bezeichneten holländischen Meisters (Nr. 263; 1912 von Martin Bromberg erworben). Links neben dem Rembrandt (Nr. 249) hängt die *Flusslandschaft* von Salomon van Ruisdael (Nr. 239), über diesem Meindert Hobbemas *Bauernhaus unter Eichbäumen* (Nr. 322) und darüber *Das Innere der „Nieuwe Kerk“ zu Delft mit dem Grabmal Wilhelm I. von Oranien* von Gerard Houckgeest (Nr. 247). Unten links anschließend sind *Eine Renaissancehalle* von Dirk van Delen (Nr. 246), über diesem die *Vaterfreuden bei der Geburt von Zwillingen* von Jan Steen (Nr. 291) und darüber der *Bänkelsänger im Wirtshaus* von Jan Miensze Molenaer (Nr. 237) zu erkennen. Links unten neben der Nr. 246 hängt eine *Utrechter Straßenansicht* von Job Adriaensz Berck-Heyde (Nr. 307). Auf der oberen rechten Wand (Galerie) ist als zweites Bild von links ein *Blumenumwundenes Steinrelief* von Daniel Seghers (Nr. 196) zu sehen. Die fünf letztgenannten Werke gingen 1912 allesamt in den Besitz der Hamburger Kunsthalle über.



Abbildung 14: Hinterer Oberlichtsaal des Galerieanbaus

Im Durchblick zum vorderen Oberlichtsaal ist rechts deutlich die großformatige *Maria als Himmelskönigin* von Bartolomé Esteban Murillo (Nr. 179) erkennbar, links daneben (als zweites Werk von unten) eines der bedeutendsten Werke der Galerie Weber, die *Maria mit dem Kinde* von Andrea Mantegna (Nr. 20, siehe auch Abbildung 19 sowie Kapitel 7.2). Unter diesem hängt das *Flügelaltärchen in gotischer Vierpassform* eines Altfranzösischen Meisters um 1390, das vormals aus der Sammlung Henri Baudot in Dijon stammte und 1895 über den Kölner Kunsthandel zu Weber gelangt war. Hinsichtlich der Bezeichnung dieses Werkes herrschte in der Fachwelt damals über lange Jahre Uneinigkeit. Namhafte Kenner hatten sich an dieser Diskussion beteiligt, darunter u. a. Paul Leprieur, Eduard Firmenich-Richartz, Max J. Friedländer, Max Dvořak, Alexander Schnütgens und nicht zuletzt Karl

Woermann (siehe WV 1907, S. 4-6). 1912 schließlich gelangte es in den Besitz der Gemäldegalerie Berlin.

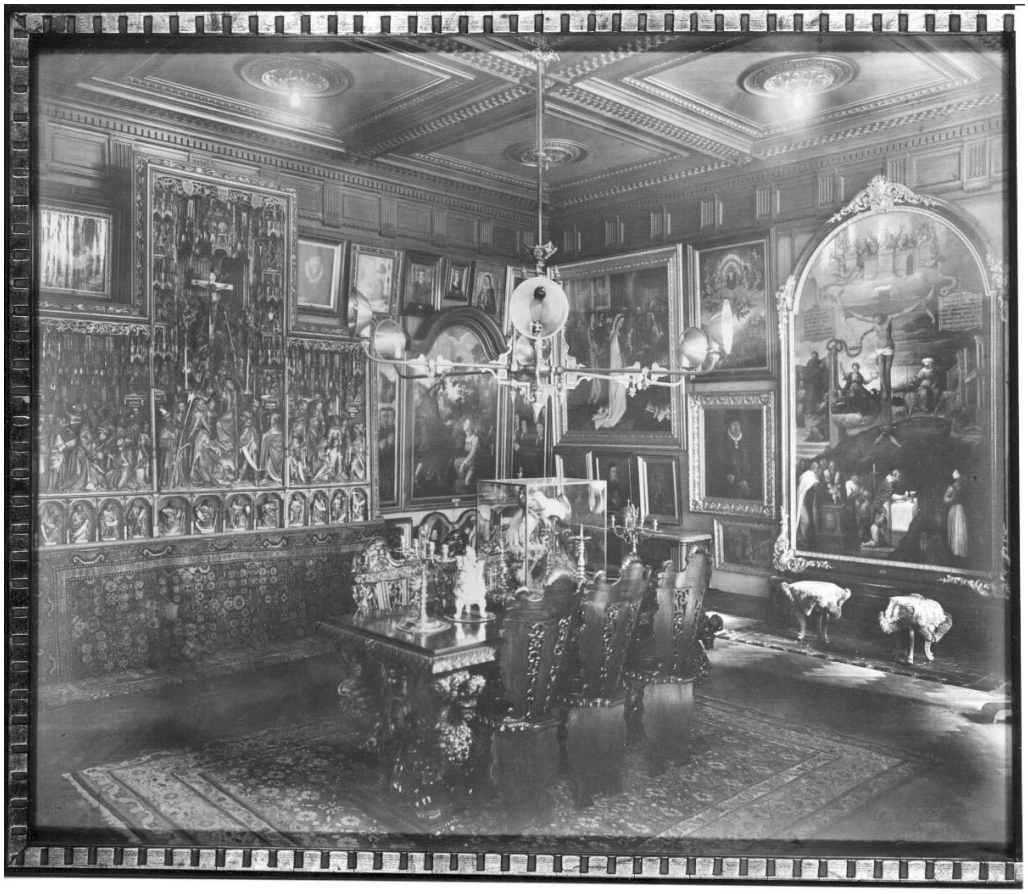


Abbildung 15: Galerieanbau: Hauptsaal des Erdgeschosses

Abbildung 15 ist im Erdgeschoß der Galerie aufgenommen worden. Zu sehen sind hier u. a. links der große, sogenannte Soltykoffsche Schnitzaltar (Nr. 106), ein großer Flügelaltar mit Predella vom Beginn des 16. Jahrhunderts, der vormals zur Sammlung des Fürsten Soltykoff in Paris gehört hatte. Rechts daneben hängt das *Triptychon mit Christus als Gärtner* von Jan van Scorel (Nr. 89; „Hauptwerk der nachitalienischen Zeit Scorels“ (WV 1907, S. 88)) und unter diesem – nur zum Teil

sichtbar – das *Klappaltärchen mit dem Bildnis des Peter Ulner* von Barthel Bruyn d. J. (Nr. 73; heute im Besitz des Rheinischen Landesmuseums Bonn). Ganz rechts im Bild erkennt man *Das alte und das neue Testament*, eine Allegorie auf die Erlösung aus der Werkstatt des Benvenuto Tisi da Garofalo (Nr. 118), links daneben das *Männliche Bildnis* von Hans Müelich (Nr. 58) sowie schräg links über diesem Hans Holbeins d. Ä. *Darstellung Christi im Tempel* (Nr. 36). Die beiden letztgenannten Werke gelangten 1912 an die Hamburger Kunsthalle.



Abbildung 16: Galerieanbau: Hauptsaal des Erdgeschosses

Die Abbildungen 16 und 17 zeigen die gegenüberliegende Wand des gleichen Saales im Erdgeschoß. Auf der rechten Seite von Abbildung 16 ist links neben dem bereits genannten Soltykoffschen Schnitzaltar ein Triptychon, der *Große Passionsaltar* des Meisters von Sankt Severin (Nr. 62; seit 1912 im Besitz des Museum of Fine Arts Boston) zu erkennen. Am äußersten linken Rand von Abbildung 16 hängt (als viertes Werk von unten) die *Maria mit dem Kinde* (Nr. 37), die in die Galerie Weber als ein Werk Albrecht Dürers aufgenommen worden war (die Bezeichnung war bereits damals umstritten, siehe hier Kapitel 8.1; 1912 erwarb es die Hamburger Kunsthalle). Über der linken Tür sieht man das *Männliche Bildnis* und das *Weibliche Bildnis* von der Hand Hans Süss von Kulmbachs (Nr. 46 und Nr. 47), rechts daneben einen Altarflügel mit der *Gefangennahme Christi* von Hans Leonhard Schäufelein (Nr. 54) sowie das dazu gehörende Gegenstück, *Christus am Ölberg* (Nr. 55) zwei Bilder weiter rechts. Zwischen diesen beiden ist eine *Maria mit dem Kinde* aus der Werkstatt des Jan Gossaert, gen. Mabuse (Nr. 79) zu erkennen. In der mittleren Reihe unter diesen hängen links das *Weibliche Bildnis* von Ludger tom Ring d. J. (Nr. 72; seit 1912 Besitz der Hamburger Kunsthalle), daneben der Flügelaltar mit der *Heiligen Familie mit dem Früchte bringenden Engel* eines Niederländischen Meisters um 1530 (Nr. 87, Abbildung 16 zeigt den Altar in geschlossenem Zustand, Abbildung 17 denselben in geöffnetem Zustand) und rechts neben diesem *Leben und Tod*, eine Vanitas-Darstellung in der Art Hans Baldung Griens (Nr. 49; seit 1912 im Besitz der Hamburger Kunsthalle). In der unteren Reihe sieht man links *Christus am Kreuze mit Maria und Johannes* von der Hand des Meisters des Todes Mariæ (Joos van Cleve d. Ä., Nr. 84; „allgemein anerkanntes, ausgezeichnetes Werk der Spätzeit des Meisters“ (WV 1907, S. 83), seit 1912 im Besitz des Museum of Fine Arts Boston), rechts anschließend das Triptychon mit *Maria im Himmelsgarten mit vier Passionsbildchen* aus der Schule des Kölnischen Meisters Willhelm, gegen 1400 (Nr. 4) sowie rechts neben daneben *Das Gastmahl beim Pharisäer Simon* von Marten van Heemskerck (Nr. 91).

Da die erste Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses erst nach der Fertigstellung des Galeriegebäudes im Jahre 1889 erschien, gibt sie keine Auskunft über die räumliche Aufteilung der verschiedenen Sammlungsteile in dem Wohnhaus An der Alster 58, bevor die Trennung der Sammlungen von Werken der Alten und der Neueren Meister erfolgte. Eine – leider nur sehr kurze – Schilderung der Aufteilung im Wohnhaus der Familie Weber verdanken wir jedoch Alfred Lichtwark in einem Brief aus dem Jahre 1880: „Unten sind vier oder fünf Säle ganz voll von schönen, auserlesenen Bildern Alter Meister. Diese Räume dienen zugleich als Wohnzimmer für die Familie und sind zu dem Ende mit herrlichen altitalienischen Möbeln ausgestattet, die alle dem täglichen Gebrauche dienen. Die beiden Garderobenzimmer für den Besuch sind ganz voll von Kartons erster Meister.“[497] Die von Lichtwark beschriebenen, im Einklang mit den Gemälden mit antiken italienischen Möbeln ausgestatteten Räumen weisen auf den Versuch Webers hin, zumindest für Teile seiner Sammlung sogenannte „Epochenräume“[498] einzurichten. Nach dem Umzug der kompletten Sammlung von Werken Alter Meister in das Galeriegebäude und der Trennung vom Wohnbereich der Familie war die Einrichtung solcher „Epochenräume“ schließlich noch leichter möglich als zuvor (siehe Abbildungen 15-17).

Eine, wie Friedländer es formulierte, „geistreich ausgleichende Kombinierung des Alten mit dem Neuen“[499] in denselben Räumlichkeiten, wie es in Berlin beispielsweise in den Sammlungen von Eduard Simon, Carl Bernstein und Eduard Arnhold zu

---

[497] Alfred Lichtwark: Briefe an seine Familie. 1875-1913. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1972, S. 76/77.
Die Beschreibung Lichtwarks deutet darauf hin, daß die Werke der Alten und der Neueren Meister getrennt voneinander in unterschiedlichen Räumen des Hauses ausgestellt waren, entsprechend einer damals durchaus üblichen Art der Präsentation.

[498] Siehe auch bei Warnke: a.a.O., S. 138ff. Weber bevorzugte offensichtlich aber eine weniger aufwendige Form einer solchen integrativen bzw. integrierten Präsentation (Warnke, S. 140), denn ein Verzeichnis des Kunstgewerbes (in seinem Besitz) ist nicht bekannt. Webers Ausstattung der Interieurs ist ohnehin nicht zu vergleichen mit den „ästhetischen Inszenierungen“ (Warnke, S. 140), wie sie von Wilhelm von Bode im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum verwirklicht worden waren.
Durch die klare Trennung der Galerie Alter Meister von den Wohnräumen der Familie war ihre Präsentation als Teil der Wohnausstattung weder beabsichtigt noch verwirklicht. Siehe dazu bei Thomas W. Gaehtgens: Wilhelm von Bode und seine Sammler. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. von E. Mai/P. Paret. Köln 1993, S. 159: Als Beispiele einer solchen Präsentation in den Wohnräumen der Familie nennt Gaehtgens die Berliner Sammlungen James Simon und Oscar Huldschinsky.

[499] Siehe Max J. Friedländer: Vorwort. In: Versteigerungskatalog der Sammlung Eduard Simon bei Cassirer. Berlin 1929, S. 14.

beobachten gewesen war, wäre für Konsul Weber nicht in Betracht gekommen. Dies war ein Trend einer anderen Sammlergeneration als derjenigen, der Weber angehörte.[500]

Die Räumlichkeiten der Galerie Weber sind auch in Adolph Donaths *Psychologie des Kunstsammelns*[501] abgebildet und gelten dort als besonders gutes Beispiel einer privaten Kunstsammlung: „Manche Sammlungen, wie die Galerie Weber in Hamburg, die Galerie Gerstenberg in Berlin, oder die Sammlung Kühnscherf in Dresden haben



Abbildung 17: Galerieanbau: Hauptsaal des Erdgeschosses

[500] Siehe auch bei Sven Kuhrau: Der Kunstsammler als Mäzen. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens, Thomas W./Schieder, Martin. Berlin 1998, S. 53.
[501] Adolph Donath: Psychologie des Kunstsammelns. 2. Aufl. Berlin 1917, S. 153.

mehr oder minder musealen Charakter [...].“[502] Diese Beurteilung Donaths bezieht sich an dieser Stelle vor allem auf die räumliche Präsentation der Sammlung. Und selbst Lichtwark, der nur selten ein anerkennendes Wort über die Galerie Weber aussprach, lobte 1912 – als die Galerie versteigert wurde und in Lepkes Auktionssälen ausgestellt war – nachträglich zumindest teilweise die Hängung der Sammlung bei Weber: „Die Aufstellung an der Alster war nicht sehr günstig, aber die Sammlung machte sich unendlich viel besser. An den guten Plätzen hingen auch die guten Bilder.“[503] Und dies sei bei Lepke nicht der Fall gewesen, so daß es dort sehr zum Nachteil der Sammlung gereicht habe.

5.3 Das Inventar des Weberschen Kunstbesitzes

Sämtliche Erwerbungen, die Konsul Weber seit Anfang der 1860er Jahre getätigt hatte, wurden beim Übergang in seinen Besitz mit einer Inventarnummer versehen. Das Inventar der Kunstwerke – Alter wie Neuerer Meister – befindet sich heute im Besitz seines Enkels Dr. Joachim Weber in Hamburg.[504] In allen drei veröffentlichten Verzeichnissen der Weberschen Sammlungen[505] findet sich neben der Angabe der Katalog- bzw. Verzeichnisnummern auch die entsprechende Angabe der Inventarnummern. Auf das Inventar hingewiesen wird jedoch lediglich an einer einzigen

[502] Adolph Donath: Ebd., S. 158. Als weitere hervorragende Beispiele beschreibt Donath an dieser Stelle u. a. auch die Sammlung Eduard Simon/Berlin (S. 154), die Sammlung Wilhelm Gumprecht/ Berlin (S. 155) sowie die Sammlung Prof. Dr. Ludwig Darmstaedter/Berlin (S. 156).
Ganz anders hingegen beurteilte Karl Koetschau die Qualität der Hängung der Galerie Weber, siehe unter Punkt 7.2.

[503] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 21.

[504] Siehe: Inventur der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II. Die Vermutung liegt nahe, daß der erste Teil dieses Exemplars, dessen Verbleib nicht bekannt ist, der Sammlung von Münzen und Medaillen gewidmet war, denn nach Angabe von Jakob Hirsch im Versteigerungskatalog der Weberschen Münzsammlung 1908 und 1909 in München wurden auch die Münzen inventarisiert. Möglicherweise erhielt das Inventar der Kunstwerke aber auch deshalb die Zahl II, weil ihn ihm erstmals der Bestand der Weberschen Sammlungen, wie er sich am 1.1.1882 darstellte, festgehalten wurde, d. h., daß es eine Neuaufnahme des Bestandes war, der zuvor bereits an anderer Stelle dokumentiert worden war.

[505] In beiden Auflagen des *Wissenschaftlichen Verzeichnisses der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg* (Dresden 1892 und 1907) sowie im *Verzeichnis der Oelgemälde, Deck- und Wasserfarbenbilder, Kartons und Zeichnungen neuerer Meister im Besitz der Frau Konsul Ed. F. Weber in Hamburg* (Dresden 1907).

Stelle: Bei der Benennung der 1907er Nr. 144 (Allessandro Turchi, gen. l´Orbetto zugeschrieben: *Lucrezia*) wird vermerkt, daß diese „auch schon in dem Weber'schen Inventar als fraglich hingestellt“[506] wurde. Dieser Hinweis belegt bereits, daß das Inventar mehr war als nur eine Auflistung der Erwerbungen, sondern vielmehr eine Art kommentiertes Verzeichnis aller Erwerbungen mit Angaben über die Erwerbsquelle und das Jahr der Erwerbungen. In einzelnen Fällen ist es mit Kommentaren über fragliche Benennungen sowie Vermerken versehen, zu welchen Ausstellungen bestimmte Werke ausgeliehen worden waren, seitdem sie zu Webers Besitz gehörten.

Das Inventar ist in zwei Teile aufgeteilt, die einer unterschiedlichen Ordnung folgen. Im ersten Teil sind sämtliche erworbenen Kunstwerke (Stand 1.1.1882) in die vier Gruppen Ölgemälde (A), Aquarelle und Zeichnungen (B), Stiche (C) und Marmorwerke (D) unterteilt. Da neben den bereits genannten Angaben bei der Mehrzahl der Erwerbungen auch ihr »Kostpreis« im Inventar vermerkt ist, läßt sich auf diese Weise der ungefähre damalige Marktwert der Weberschen Sammlungen feststellen. Für den 1.1.1882 ist vermerkt, daß in der Gruppe der Ölgemälde 241 Werke im Wert von 338.105 Mark, in der Gruppe der Aquarelle und Zeichnungen 39 Werke im Wert von 6.146 Mark, in der Gruppe der Stiche 21 Werke im Wert von 846 Mark sowie in der Gruppe der Marmorwerke 5 Werke im Wert von 7.725 Mark enthalten waren, so daß sich eine Gesamtsumme von 352.822 Mark ergibt.

Den zweiten Teil des Inventars bilden die Erwerbungen ab 1882, die fortan jedoch nicht mehr nach den jeweiligen Techniken in die obengenannten vier Gruppen unterteilt wurden, sondern – abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen – chronologisch nach dem Jahr ihrer Erwerbung erfaßt wurden.

Anhand der Vergabe der Inventarnummern läßt sich nachvollziehen, welche Erwerbungen zu den allerersten Erwerbungen Konsul Webers gehörten. Auf diese Weise wird offenbar, daß es sich bei Canalettos *Pantheon in Rom* (1907er Nr. 172; Inventarnummer 16, Abbildungen 12 und 32) zwar sehr wohl um die erste Erwerbung

[506] Siehe Karl Woermann: Wissenschaftlichen Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 2. Aufl. Dresden 1907, S. 136.

Konsul Webers eines Gemäldes eines Alten Meisters handelte, nicht aber um die erste Erwerbung eines Kunstwerkes überhaupt. Darüber hinaus müßte man entsprechend der Vergabe der Inventarnummern sogar so weit gehen, zu behaupten, daß der Grundstock zu den Weberschen Sammlungen von Kunstwerken nicht durch Konsul Weber selbst gelegt worden war, sondern vielmehr durch seine Brüder: Unter der Inventarnummer 1 ist ein Stich eines unbekannten Englischen Meisters (*Lesender Alter*) dokumentiert, den Weber im Jahr 1848 als Geschenk „von den Brüdern“[507] erhalten hatte. Es wäre allerdings verfehlt und übertrieben, zu behaupten, daß Weber nur durch dieses Geschenk der Brüder den Anstoß zum Sammeln von Kunstwerken erhalten hätte, denn das »Sammlervirus« hatte ja bereits vorher in Form des Münzsammelns von ihm Besitz ergriffen.

Erst nach seiner Rückkehr aus Chile besaß er aber aufgrund seines großen geschäftlichen Erfolges die notwendigen Mittel zum Aufbau seiner Sammlungen, wie sie in den drei Sammlungsverzeichnissen für die Erwerbungen ab 1864 dokumentiert sind. Anhand des Inventars läßt sich aber auch feststellen, daß Weber bereits 1862 – als er sich nach Angabe seines Enkels, Dr. J. Weber, auf der Rückreise von Südamerika über Spanien nach Hamburg befand – in Madrid eine Anzahl von Stichen nach Werken berühmter spanischer und italienischer Meister erwarb. Es folgten 1864 vereinzelte Erwerbungen von Stichen und Zeichnungen durch Vermittlung von Christian Meyer in Hamburg, bevor er das obengenannte Gemälde Canalettos – ebenfalls durch Vermittlung von Christian Meyer – erwarb. Bei den allerletzten Erwerbungen, die Konsul Weber im Jahre 1907 tätigte, handelte es sich um Werke Neuerer Meister.[508] Das letzte Werk eines Alten Meisters, Francisco Goyas *Bildnis des Don Tomas Perez Estala* (Inv. Nr. 1146), erwarb er am 5.3.1907 vom Londoner Kunsthändler Colnaghi für 33.000 Mark. Es ist eines der Werke, das 1912 in den Besitz der Hamburger Kunsthalle gelangte.[509]

---

[507] Siehe: Inventur der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II.
[508] Mehr dazu siehe in Kapitel 9.
[509] Siehe unter Punkt 8.1.

Gemäß den Angaben in den drei Sammlungsverzeichnissen der Kunstwerke Konsul Webers (Alte und Neue Meister) sind in einigen Fällen Inventarnummern offenbar doppelt vergeben wurde. Dabei handelte es sich um Übermittlungs- bzw. Druckfehler in den veröffentlichten Sammlungsverzeichnissen.[510] Anhand des Inventars ließ sich zudem feststellen, daß in den drei Sammlungsverzeichnissen vereinzelt die Jahreszahlen der Erwerbungen nicht korrekt angegeben worden sind.[511]

Seit 1882 wurde im Abstand von zumeist zwei Jahren im Inventar eine Bestandsaufnahme des gesamten Besitzes an Kunstwerken mit Angabe des aktuellen „Gesamt-Kostpreises“ und der Anzahl der erworbenen Kunstwerke unternommen.[512] Die letzte Bestandsaufnahme des Besitzes an Kunstwerken ist im Inventar für das Jahr 1905 vermerkt, jedoch erstmals ohne eine Angabe des Gesamtkostpreises, der sich leider nicht nachträglich ermitteln läßt, da nicht alle inventarisierten Werke mit ihrem Kostpreis versehen sind. Die Bestandsaufnahme von 1905 verzeichnet für die Jahre von 1848 bis 1905 die Erwerbung von 489 Ölgemälden (+ 28 auf Webers schlesischem Gut Radschütz), 65 Aquarellen und Zeichnungen (+ 3 in Radschütz), 9 Stichen (+ 21 in Radschütz), 10 Marmorarbeiten, 8 Holzfiguren und 4 Bronzearbeiten, 1 Fächer sowie 7 Photographien.

5.4 Die Sammlung von Gemälden Alter Meister

Die Galerie Weber enthielt zwar auch einige Gemälde des 14. Jahrhunderts sowie niederländische, ober- und niederdeutsche Gemälde des 15. Jahrhunderts. Stärker vertreten – und dies in der Regel durch eine Anzahl ihrer bedeutendsten Meister –

---

[510] Siehe im Anhang in der Liste der fehlerhaften Angaben in den drei Sammlungsverzeichnissen (dort eine Auflistung und Korrektur der acht Fälle, in denen Inventarnummern doppelt angegeben wurden); die falsche Angabe von Inventarnummern in der ersten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses Alter Meister wurde unverändert in der zweiten Auflage übernommen.

[511] Siehe ebenfalls im Anhang in der o. g. Liste der fehlerhaften Angaben.

[512] Vgl. Inventur der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II: Es ist der Stand jeweils zu Beginn des Jahres angegeben (hier nur einige Beispiele): 1882: 352.822 Mark; 1885: 590.576,71 Mark; 1889: 879.960,32 Mark; 1891: 1.006.266,63 Mark; 1894: 1.229.658,31 Mark und schließlich 1898 (als letzte Auflistung des „Gesamt-Kostpreises“ im Inventar): 1.393.224,54 Mark.

waren die italienischen Gemälde des 15. Jahrhunderts, die niederdeutschen und niederländischen Gemälde des 16. Jahrhunderts sowie die italienischen und spanischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts.

Webers Spezialgebiet jedoch waren neben den oberdeutschen Gemälden des 16. Jahrhunderts zweifellos die flämischen und holländischen Meister des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts. Darüber hinaus besaß er eine kleine Anzahl von deutschen Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts.

Die beiden Auflagen des Verzeichnisses der Galerie Weber belegen, daß Webers Sammeltätigkeit keineswegs planlos oder ein Gebilde des – von den Angeboten des Marktes abhängigen – Zufalls war, sondern daß er vielmehr überaus zielstrebig seine Galerie bereicherte, indem er zum einen versuchte, möglichst alle Länder, Schulen und Epochen der europäischen Malerei seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in einer Sammlung zu vereinen, und indem er zum anderen auch das Kunstschaffen eines einzelnen Meisters anhand verschiedener, typischer oder außergewöhnlicher Beispiele darzustellen und zu beleuchten versuchte. Darüber hinaus scheute er sich nicht, sich von Erwerbungen zu trennen, falls ihre Qualität seinen – im Laufe seiner Sammeltätigkeit gestiegenen – Ansprüchen nicht mehr genügte, falls sie sich nicht sinnvoll in die Sammlung einfügen ließen oder falls durch ihren Verkauf andere, wünschenswertere Erwerbungen ermöglicht werden konnten.[513]

Die Bereicherung, Erweiterung und Vertiefung der Sammlung sei, so Karl Woermann im Vorwort der zweiten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses, Spiegel des kunstgeschichtlichen und künstlerischen Lebenswerkes des Sammlers gewesen. Mit großer Kennerschaft und ohne Hast war es ihm gelungen, eine Vielzahl von Meistern oder Schulen mit mehr als einem Gemälde zu präsentieren. Nicht selten lagen zwischen dem Erwerb der Gemälde eines jeweiligen Meisters mehrere Jahre, im längsten Fall sogar 29 Jahre.[514] In rund vierzig Fällen besaß er (mindestens) mehr

[513] Mehr dazu weiter unten in diesem Kapitel.
[514] Es handelte sich dabei um Gemälde des Giovanni Battista Tiepolo: Die ersten Gemälde des Meisters erwarb er bereits 1874 (1907er Nr. 159 und 160), die späteren erst in den Jahren 1903 und 1906 (1907er Nr. 163, 161 und 162), also ganz am Ende seiner Sammeltätigkeit.

als ein Werk eines Meisters. Zu den am häufigsten vertretenen Künstlern zählten David Teniers d. J. (7 Werke), Rembrandt (5), Bartel Bruyn d. Ä. (5), Giovanni Battista Tiepolo (5) und Peter Paul Rubens (4). Weitere bedeutende, mehrmals vertretene Meister waren neben zahlreichen anderen auch Albrecht Altdorfer, Bernardo Bellotto (Canaletto II), Lucas Cranach d. Ä., Balthasar Denner, Franciso Goya y Lucientes, Frans Hals d. Ä., Meindert Hobbema, Karel du Jardin, Jakob Jordaens, Gabriel Metsu, Bartolomé Estéban Murillo, Barend van Orley, Adriaen van Ostade, Marco di Antonio Palmezzano, Jusepe de Ribera (gen. Lo Spagnoletto), Jacob Ruisdael I., Hans Leonhard Schäufelein, Jan Steen, Hans Süss von Kulmbach, Giovanni Domenico Tiepolo und Philips Wouwerman.

Die Gründe dafür, daß Weber sich oftmals nicht – wie viele seine Sammlerkollegen, darunter beispielsweise auch Eduard Habich in Kassel – nur mit einem einzigen Werk eines Meisters begnügte, lagen vermutlich darin, daß er nicht nur selber ein großes wissenschaftliches und kunsthistorisches Interesse besaß und sich dieses in dem möglichst runden und weitgehend lückenlosen Gesamtbild der Galerie offenbarte, sondern daß er darüber hinaus den Bürgern und Besuchern seiner Vaterstadt eine Galerie präsentieren wollte, die durchaus die Funktion eines Museums Alter Meister zu erfüllen in der Lage war. Denn weder die Hamburger Kunsthalle, noch eine andere private Hamburger Sammlung erfüllten seiner Ansicht nach diese Aufgabe.

Konsul Weber stellte sich dadurch nicht zuletzt auch der Verpflichtung als Sammler, nicht nur – zum eigenen Genuß und Nutzen – zu besitzen, sondern auch auszustellen, d. h., öffentlich zu machen. Dies galt zwar vor allem für seine Galerie Alter Meister, jedoch verwehrte er Interessierten und Kennern keineswegs den Zugang zu seinen weiteren Sammlungen, obwohl sich diese in den Wohnräumen der Familie befanden.[515] Wie andere Sammler und Mäzene erfüllte Weber in der (Bürger-) Stadt

[515] Durch die räumliche Nähe der Sammlungen in den Galerie- bzw. Wohnräumen Webers sei nicht nur der Familie das lebendige Einbeziehen der Kunstschätze in das tägliche Leben ermöglicht worden, sondern auch allen anderen Besuchern, so Wallsee, das Ideal des „Mitgenießens und damit zur Mitbildung des Geschmacks“ eröffnet worden, denn „Zweck und Aufgabe aller Kunst ist es ja, befruchtend und belebend auf verwandte Empfindungen im Genießenden einzuwirken, diesen zur Mit- und Weiterarbeit anzuregen“, siehe: H. E. Wallsee, in: HN, Nr. 29, 12.01.1908.

Hamburg eine „zentrale öffentliche Funktion. Er verkörperte die optimistischen Prinzipien eines selbstbestimmten, freiwilligen Bürgerengagements, das fürstliches Mäzenatentum und staatliche Kulturförderung ersetzen sollte.“[516] Jedoch ist sicher davon auszugehen, daß er seine Galerie Alter Meister – sein »Museum« – vorrangig als Ort der Bildung des Bürgertums und nicht als öffentliche Bildungsinstitution aller, auch der »niedrigeren« Gesellschaftsschichten betrachtete.

Wie jede große Sammlung drängte auch die Galerie Weber – zum Nutzen der Allgemeinheit und zum Ruhme des Sammlers – in die Öffentlichkeit.[517] Jedoch fühlte Konsul Weber zweifellos nicht die gleiche Verpflichtung wie andere Sammler, die ihre Sammlungen dem Staat schenkten oder vermachten und sie dadurch dauerhaft in öffentlichen Besitz umwandelten.

Eine Schenkung an seine Vaterstadt zu Lebzeiten war für Konsul Weber ausgeschlossen, da er weder die räumliche Nähe zu seiner Galerie aufgeben wollte, noch weil er durch eine Schenkung die Möglichkeit der eigenen Einflußnahme auf die Inhalte, Präsentation und wissenschaftliche Bearbeitung der Galerie aus der Hand geben wollte. Dies war für ihn umso schwerwiegender, da er der Überzeugung war, daß es in Hamburg keinen geeigneten und qualifizierten Leiter einer solchen Sammlung bzw. eines Museums Alter Meister gab.[518]

Die Entwicklung des Museumswesens in Hamburg seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist von Birgit-Katharine Seemann ausführlich anhand zahlreicher Beispiele beschrieben worden.[519] Die öffentlichen Museen der Hansestadt waren in der Regel aus Privatinitiativen einzelner Bürger oder durch deren Zusammenschlüsse in den unterschiedlichen, bürgerlichen Vereinen hervorgegangen. Sie waren nicht nur Ort der

[516] Andreas Schulz: Mäzenatentum und Wohltätigkeit - Ausdrucksformen bürgerlichen Gemeinsinns in der Neuzeit. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Kocka, Jürgen/Frey, Manuel. Berlin 1998, S. 249.
[517] Siehe dazu bei Günter Braun. Nachwort. In: Mäzenatentum in Berlin. Hg. Günter und Waldtraut Braun. Berlin 1993, S. 234 (verdeutlicht dort am Beispiel des Berliner Sammlers Konsul Wagener, dessen Schenkung seiner Sammlung den Grundstock zu einem öffentlichen Museum, der Nationalgalerie, legte).
[518] Siehe dazu vor allem auch Kapitel 6.
[519] Birgit-Katharine Seemann: Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens. Husum 1998.

Bildung des vorwiegend bürgerlichen Publikums, sondern vor allem, so Seemann, auch „Plattformen bürgerlicher Selbstdarstellungsversuche“[520] sowie geeignetes Mittel, den eigenen, kulturellen und gesellschaftlichen Führungsanspruch zu dokumentieren. Die Abgrenzung des Bürgertums gegenüber niedrigeren sozialen Gruppen „ging einher mit einem verstärkten Repräsentationsbedürfnis: Kulturelle Aktivitäten wurden daher sowohl durch den Staat als auch durch einzelne Vertreter des Bürgertums gefördert.“[521] In Hamburg entstanden dank der privaten Initiative der Bürger zahlreiche verschiedene Theater- und Konzertbühnen sowie weitere Bildungseinrichtungen, darunter auch die öffentlichen Museen. Sie alle dienten zur „Manifestation der bürgerlichen Kultur und des bürgerlichen Bildungsideals“[522]. Vor allem die Museen wurden zu „Repräsentationsforen eines standes- und traditionsbewußten Bürgertums“[523] und waren Mittel der Dokumentation der Überlegenheit der bürgerlichen Kultur.

Die Museen als Stätten der Wissenschaft wurden somit von einigen Vertretern des Bürgertums als „Erziehungsinstitute“[524] verstanden, „die vor allem der Arbeiterschaft die Errungenschafen der bürgerlichen Hochkultur nahebringen und insofern im Rahmen einer „Sozialdisziplinierung“ eingesetzt werden sollten“[525]. Dies scheiterte, so Seemann, vor allem aber deshalb, weil die Prägung der Museen zu bürgerlich war und ihr wissenschaftlicher Anspruch zu weit entfernt von der Realität und den Interessen der Arbeiterschaft war. Es darf gleichzeitig jedoch nicht übersehen werden, daß auch lediglich eine kleine Minderheit des gehobenen Bürgertums tatsächlich regen Anteil an den Museumsaktivitäten nahm und zum Aufbau der Museen beitrug.

Eine vermeintliche „Kultur- und Bildungsfeindlichkeit“[526] der Hamburger Hanseaten ließe sich dadurch aber nicht bestätigen. In der Regel betrachtete man die Förderung von Kunst und Kultur vorrangig als „Privatangelegenheit“ und nicht als Aufgabe des

[520] Birgit-Katharine Seemann: Ebd., S. 10.
[521] Birgit-Katharine Seemann: Ebd., S. 130.
[522] Birgit-Katharine Seemann: Ebd.
[523] Birgit-Katharine Seemann: Ebd., S. 131.
[524] Birgit-Katharine Seemann: Ebd., S. 297.
[525] Birgit-Katharine Seemann: Ebd.
[526] Birgit-Katharine Seemann: Ebd., S. 298.

Staates. So war es nach Angaben von Seemann nicht selten der Fall, daß Mitglieder des Senats und der Bürgerschaft in den entsprechenden Organen die staatliche Finanzierung und Unterstützung von Kunst und Kultur sowie ihrer (Bildungs-) Einrichtungen ablehnten bzw. verhinderten, während sie im Privaten selber große Summen für Kunst, Kultur und Bildung und für den Ausbau von Sammlungen ausgaben oder Förderer sozialer und kultureller Einrichtungen waren.

Wie bereits beschrieben, baute Weber seine Sammlung Alter Meister kontinuierlich zu einer im Laufe von rund vierzig Jahren annähernd 400 Werke umfassenden, öffentlich zugänglichen Galerie aus. Die 1892 erschienene erste Auflage des Verzeichnisses der Galerie umfaßte bereits 300 Gemälde Alter Meister. In Webers Besitz befanden sich zu diesem Zeitpunkt jedoch schon einige weitere Werke, die aufgrund ihrer minderen Qualität oder Bedeutung keine Aufnahme in das Verzeichnis gefunden hatten. Das Inventar des Weberschen Besitzes an Kunstwerken sowie der Versteigerungskatalog von Lepke aus dem Jahr 1928 weisen darauf hin.[527] In den ersten Jahren seiner Sammeltätigkeit war Konsul Weber eher zurückhaltend, fast zaghaft, hinsichtlich der Erwerbung von Werken älterer Meister.[528] Erst das Jahr 1871 bildete den eigentlichen Auftakt zu einer umfangreicheren Sammeltätigkeit. Bis zum Beginn der 1890er Jahre ist eine rege und relativ konstante Sammeltätigkeit Konsul Webers zu beobachten. Der Höhepunkt – bezogen auf die Anzahl der Erwerbungen – wurde im Jahr 1886 erreicht, bedingt u. a. durch die zahlreichen Versteigerungen in diesem Jahr, von denen auch Konsul Weber profitierte.[529] Ab 1893 nahm die Zahl der Erwerbungen deutlich ab, da Weber gezielter nach geeigneten Bereicherungen und Ergänzungen für seine Galerie suchte.

[527] Auf einer Versteigerung bei Lepke in Berlin im Jahre 1928 wurde der Großteil der Sammlung Neuerer Meister Konsul Webers verkauft, zusammen mit einigen wenigen Werken Alter Meister, die 1912 im Besitz der Familie verblieben waren oder die zuvor nicht Teil des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Galerie Weber von 1892 bzw. 1907 gewesen waren. Siehe dazu auch Kapitel 9.
[528] Eine chronologisch geordnete Liste aller Erwerbungen von Gemälden Alter sowie Neuerer Meister befindet sich im Anhang.
[529] Mehr dazu unter Punkt 5.4.1 sowie unter Punkt 4.3.

Karl Woermann wies 1907 in den Vorbemerkungen der zweiten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses auf die wichtigsten Veränderungen in der Galerie seit 1892 hin: Den 29 Abgängen aus der Galerie standen insgesamt 83 Neuerwerbungen gegenüber. Die Abgänge teilten sich in drei Gruppen auf: Insgesamt siebzehn Werke wurden von Weber zwischen 1892 und 1907 wieder verkauft[530], weitere zehn wurden aufgrund ihrer mangelnden Qualität oder geringen Bedeutung „beiseite gelassen“[531], und zwei Werke, die Teil der ersten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses gewesen waren, fanden 1907 Aufnahme in das Verzeichnis der Werke Neuerer Meister im Besitz Konsul Webers.[532] Hintergrund für die Ab- und Neuzugänge ab 1892 war vor allem, der Galerie „ein noch vornehmeres Ansehen“[533] zu geben. So befanden sich unter den 17 weiterverkauften Werken nur einige wenige wirkliche Verluste für die Galerie Weber, allen voran der *Heilige Jacobus major* von Rembrandt (1892er Nr. 213). Weber hatte dieses Gemälde bereits vor 1895 an den Pariser Sammler Moritz Kann verkauft, um verschiedene andere Erwerbungen für seine Galerie zu ermöglichen.[534] Darüber hinaus hatte sich Weber offensichtlich bereits vor 1892 von einem weiteren Werk Rembrandts getrennt, das sich mindestens bis 1885 in seinem Besitz befunden hatte, das aber schon 1892 nicht mehr Teil der ersten Auflage des

---

[530] Es handelte sich um die 1892er Nr. 26, 29 (Werkstatt des Lorenzo di Credi), 87, 88, 89, 115, 126, 128, 192, 194 (Wijbrandt de Geest), 198 (Jan van Goyen), 207, 213 (Rembrandt), 239 (Isack van Ostade), 254 (Gabriel Metsu), 267 und 289.

[531] Siehe Karl Woermann: Vorbemerkungen. In: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 2. Aufl. Dresden 1907, S. VI. Die meisten von ihnen blieben jedoch auch weiterhin in Webers Besitz. Zu den zehn beiseite gelassenen Werken zählten die 1892er Nr. 12, 13, 31, 53, 54, 67, 68, 76, 129 und 205. Alle diese ausgesonderten Werke waren frühe Erwerbungen Konsul Webers zwischen 1871 und 1879. Es darf daher angenommen werden, daß es sich um „Fehlkäufe“ zu Beginn seiner Sammeltätigkeit handelte, die später seinen eigenen Ansprüchen nicht mehr genügten.

[532] Bei diesen beiden Werken handelte es sich um die 1892er Nr. 161 (Jacques-Louis David) und Nr. 300 (Joseph Anton Koch).

[533] Karl Woermann: Vorbemerkungen. In: Wissenschaftliche Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 2. Aufl. Dresden 1907, S. VI (Woermann nennt in diesem Zusammenhang u. a. die Erwerbungen von Werken von Rembrandt, Giovanni Battista Tiepolo, Jakob Jordaens, David Teniers, Jan van Goyen, Adriaen van Ostade, Andrea Mantegna, Lorenzo di Credi, Diego Velazquez, Barolomé Estéban Murillo, Francisco Goya, Hans Baldung Grien, Martin Schaffner, Paulus Potter, Adriaen van de Velde und Jan van Scorel).

[534] Bedauerlich sei, so Woermann in den Vorbemerkungen zur zweiten Auflage des Verzeichnisses der Galerie Weber, letztendlich nur die Fortgabe dieses Rembrandts, selbst wenn dadurch die Erwerbung verschiedener anderer Werke des Meisters ermöglicht wurde. Zu diesen zählten das *Bildnis eines halberwachsenen Jünglings* (1907er Nr. 249), die heftig umstrittene *Ehebrecherin vor Christus* (1907er Nr. 250) sowie *Ein Jünglingskopf* (1907er Nr. 251).

Wissenschaftlichen Verzeichnisses gewesen war. Jedoch wurde die „kleine reizvolle Studie zu dem Brustbild eines jungen Mannes“[535] im Jahr 1883 bei Wilhelm von Bode sowie 1885 bei Julius von Pflugk-Hartung[536] erwähnt.

5.4.1 Die Erwerbsquellen der Werke Alter Meister

Die Quellen, die Weber in den Jahren bis zur Veröffentlichung der ersten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses im Jahr 1892 für Erwerbungen ausschöpfte, waren neben dem deutschen und internationalen Kunsthandel vor allem auch die öffentlichen Versteigerungen.[537] Obgleich Hamburg um 1900 durchaus nicht zu den führenden Stätten des Kunsthandels mit Werken älterer Schulen zählte, erwarb Weber aus dieser Quelle eine Vielzahl von Gemälden, darunter jedoch – von wenigen Ausnahmen[538] abgesehen – in der Regel weniger bedeutende Werke seiner Galerie Alter Meister. Einige dieser Erwerbungen kamen durch die Hamburger Kunsthandlung Louis Bock & Sohn zu Weber; ihm verdankte Weber außerdem die Erwerbungen von zahlreichen Werken Neuerer Meister.[539] Eine Vielzahl von Werken erwarb Weber darüber hinaus im Kunsthandel aus Berlin, Köln, München, Stuttgart (vor allem zu Beginn seiner Sammeltätigkeit zwischen 1868 und 1873); aber auch aus Amsterdam, Antwerpen, Mailand, Florenz, Venedig, Paris, London, Wien und Budapest[540], um nur einige der wichtigsten Quellen zu nennen.

---

[535] Wilhelm von Bode: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig 1883, S. 534 und S. 571.
[536] Bei von Pflugk-Hartung als *Männliches Porträt* aus den 1640er Jahren bezeichnet, siehe ders.: Die Weber’sche Gemäldesammlung, Hamburg. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 8 (1885), S. 88.
[537] Beide Auflagen des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Galerie Weber enthalten eine Auflistung annähernd aller Versteigerungen, auf denen Weber seit dem Ende der 1860er Jahre gekauft hatte. Mehr dazu weiter unten in diesem Kapitel.
[538] Die Ausnahmen waren beispielsweise: 1907er 46 und 47 (Hans Süss von Kulmbach, Abbildung 16), Nr. 192 (Adam Willarts), Nr. 234 (Pieter Jansz Saenredam) und Nr. 247 (Gerard Houckgeest).
[539] Mehr dazu in Kapitel 9. Zu den Erwerbungen durch Louis Bock zählte u. a. ein Werk David Teniers d. J.: *Bauerntanz* (1907er Nr. 212).
[540] Darunter ein Gemälde Jakob Jordaens: *Faunskopf mit Fruchtkorb* (1907er Nr. 199) sowie von Jusepe de Ribera, gen. Lo Spagnoletto: *Der heilige Andreas* (1907er Nr. 175, siehe Abbildung 13).

In einigen Fällen verdankte er jedoch auch der „uneigennützigen Vermittlung kunstgelehrter Kenner“[541] beachtliche Bereicherungen seiner Galerie. Durch William Unger kam bereits 1872 ein Werk Frans Hals d. Ä., *Männliches Bildnis* (1907er Nr. 223, Abbildung 21), zu ihm, das auf der Versteigerung der Galerie Weber im Jahre 1912 zu den teuersten Werken der Auktion zählte. Durch den Direktor der Kasseler Gemäldegalerie, Oskar Eisenmann, einem Experten für deutsche und niederländische Malerei, gelangten Anfang der 1880er Jahre ein Werk des Meisters des Todes Mariæ (Joos van Cleve d. Ä.), der *Christus am Kreuze mit Maria und Johannes* (1907er Nr. 84, vormals aus der Sammlung des mit Goethe befreundeten Gottfr. Christ. Beireis zu Helmstedt, siehe Abbildungen 16 und 17), sowie ein Werk von Jean Prévost, *Das jüngste Gericht* (1907er Nr. 80, bei Weber vormals als Werk des Jean Bellegambe bezeichnet) zu Weber. Mit dem Kunstkenner und -kritiker Giovanni Morelli pflegte Weber regen, meist brieflichen Kontakt. Ihm verdankte Weber die Erwerbung einiger Werke aus vormals italienischem Privatbesitz (1907er Nr. 81, Nr. 114 (Andrea Previtali) und Nr. 123). Durch Jos. de Kuyper, den Geschäftsführer des Rotterdamer Kunstclubs, erwarb Weber u. a. den *Hausierenden Kaufmann* von David Teniers d. J. (1907er Nr. 213), die *Winterlandschaft* von Aert van der Neer (1907er Nr. 244), den *Jünglingskopf* von Rembrandt (1907er Nr. 251) und den *Grauschimmel* von Paulus Potter (1907er Nr. 290; hier Abbildung 25).

Obgleich auch A. Hauser[542] in den Vorbemerkungen zur ersten Auflage als einer derjenigen Kenner genannt wird, denen Weber für ihre Vermittlung von Erwerbungen Dank schuldete, finden sich im Textteil des Verzeichnisses keinerlei Hinweise auf Erwerbungen durch ihn. In einem einzigen Fall ist auch eine Vermittlung durch Wilhelm von Bode dokumentiert. Im Jahre 1887 erhielt Weber durch seine Hilfe ein Gemälde Peter Paul Rubens, *Das apokalyptische Weib* (1907er Nr. 191, Abbildung 11), aus London.

---

[541] Karl Woermann: Vorbemerkungen. In: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 1. Aufl. Dresden 1892, S. VI.

[542] A. Hauser, Sohn des bekannten, gleichnamigen Berliner (Hof-) Restaurators, war ab 1887 Erster Restaurator der Berliner Galerie, siehe u. a. bei Bode: Mein Leben. Hg. Thomas W. Gaehtgens. Bd. II. Berlin 1997, S. 94.

Aus England, „dessen ererbter Privatbesitz an älteren Gemälden sich zum Teil in fortwährend flüssigem Wechsel“[543] befand, kamen bereits vor 1892 durch Versteigerungen, durch den Kunsthandel oder durch private Vermittlung zahlreiche Werke in die Galerie Weber. Vor allem dem Wiener Kunsthändler Leopold Hirsch verdankte Weber bis 1892 insgesamt 29 Erwerbungen aus vormals englischem Besitz. Auf seiner Rückreise aus England pflegte dieser immer zuerst bei Weber in Hamburg Station zu machen, um „einen Teil der besten jenseits der Nordsee erworbenen Schätze der „Galerie Weber“ zu überlassen“[544]. Auf diese Weise gelangten „durchweg gute Bilder niederländischer Meister“[545] zu Weber nach Hamburg. Im *Wissenschaftlichen Verzeichnis der Galerie Weber* seien diese Erwerbungen, so Woermann, mit dem Hinweis „durch den Wiener Kunsthandel aus England“ versehen. Jedoch findet sich dieser Hinweis lediglich bei sechs Nummern des Verzeichnisses, und zwar bei den 1892er Nummern 90 (Sebastian Vranx), 163 (Peter Paul Rubens), 178 (David Teniers d. J.), 223 (Bartholomeus van der Helst), 247 und 248 (beides Werke des Jacob van Ruisdael I.).

Insgesamt 23 weitere Erwerbungen könnten aufgrund der Angabe ihrer Erwerbsquelle bzw. ihrer Provenienz und des Erwerbsjahres als Erwerbungen durch Hirsch in Frage kommen. Es darf in vierzehn dieser 23 Fälle als sicher angenommen werden, daß sie durch Leopold Hirsch zu Weber kamen, da es sich es sich bei diesen Werken – so wie dies von Woermann angegeben worden war – um Werke niederländischer Meister handelte. Zu diesen zählten die 1892er Nr. 72 (Schule Joachim Patinirs), Nr. 87 (Peter Brueghel d. J.), Nr. 181 (Peter Neefs d. J.), Nr. 190 (erworben als Cornelis van Poelenburgh, später bei Weber als Johannes van Haensbergen), Nr. 196 (Jacob Gerritsz Cuyp), Nr. 197 (Jan van Goyen), Nr. 224 (Holländische Schule, um 1649), Nr. 227 (Ferdinand Bol), Nr. 236 (Claes Pietersz Berchem), Nr. 255 (Pieter de Hoogh, *Holländische Familie im Wohnzimmer*, Abbildung 14), Nr. 263 (erworben

[543] Karl Woermann: Vorbemerkungen. In: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 1. Aufl. Dresden 1892, S. VI.
[544] Karl Woermann: Ebd.
[545] Karl Woermann: Ebd.

als Jan Vermeer van Delft, später bei Weber als Jan Vermeer van Haarlem II.), Nr. 264 (Nicolas Maes), Nr. 267 (Jakob Toorenvliet) und Nr. 282 (Rachel Ruysch).

Darüber hinaus gehörten vermutlich auch die 1892er Nr. 55 (Oberdeutsche Schule, 16. Jh.), Nr. 64 (Nach Jakob Binck), Nr. 111 (Schule des Tiziano Vecelli da Cadore), Nr. 103 (Schule des Palma Vecchio), Nr. 135 (Carlo Dolci), Nr. 137, 138 und 139 (drei Werke des Luca Giordano, gen. Fa Presto) und Nr. 295 (Franz Paula de Ferg) zu den Erwerbungen durch Hirsch, da auch sie alle bis 1892 aus England oder über Wien zu Weber kamen. Anders als bei Woermann angegeben, handelte es sich in diesen Fällen jedoch nicht um Werke niederländischer Meister.

Unabhängig von Hirsch erwarb Weber aus Wien zudem u. a. Werke von Giovanni Battista Tiepolo (1907er Nr. 159 und 160, erworben 1874 von Miethke in Wien[546]), von Jusepe de Ribera, gen. Lo Spagnoletto (1907er Nr. 174), von Gabriel Metsu (1907er Nr. 299) sowie einen angeblichen El Greco (1907er Nr. 139).

Zusätzlich zu den bereits im Vorwort der ersten Auflage genannten, wichtigsten Quellen hob Woermann im Vorwort der zweiten Auflage besonders die Firmen Sedelmeyer in Paris und Colnaghi in London sowie die Erwerbungen von der Versteigerung der Sammlung Habich 1892 in Kassel hervor.

Der besondere Dank Woermanns galt zudem der freundlichen Unterstützung von Max J. Friedländer, Th. von Frimmel, Cornelius Hofstede de Groot, Ed. Flechsig sowie durch Herrn Konsul Weber selbst, „dessen Unbefangenheit und Aufrichtigkeit seinen eigenen Erwerbungen gegenüber eine wissenschaftliche Bearbeitung seiner Sammlung ermöglichte“[547].

Max J. Friedländer hatte Woermann nicht nur als zuverlässiger Berater zur Seite gestanden, sondern hatte Weber darüber hinaus im Jahre 1905 auch die Erwer-

[546] Sie stammten aus der 1870 versteigerten Sammlung der Madame Antoine Brentano, geb. Birckenstock; bis 1872 waren sie bei Sedelmeyer in Paris, dieser erwarb sie 1912 auf der Versteigerung der Galerie Weber ein weiteres Mal.
Siehe hier auch Abbildungen 12 und 20.

[547] Karl Woermann: Vorbemerkungen. In: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 2. Aufl. Dresden 1907, S. X.

bungen eines Bildnisses von der Hand Joos van Cleves d. J. (1907er Nr. 99) aus dem Nachlaß des Direktors der Berliner Kunstgewerbeschule, Prof. Ewald, vermittelt.

Neben den Versteigerungen im In- und Ausland, zu denen Weber nicht selten auch persönlich reiste[548], zählte auch nach 1892 weiterhin der Kunsthandel zu den am meisten genutzten Quellen. Als Ausdruck von Webers gereiftem Selbstverständnis und -bewußtsein als Sammler sowie als Zeugnis der gestiegenen Qualität seiner Galerie muß die Tatsache bewertet werden, daß nun auch „die grossen Weltfirmen in Paris und London, wie Sedelmeyer und Colnaghi mehr in den Vordergrund“[549] traten.

Vom ursprünglich aus Wien stammenden „Kunsthändlerkönig“[550] Charles Sedelmeyer, der gegen 1870 nach Paris übergesiedelt und nach Ansicht Wilhelm von Bodes ein „self-made man von natürlichem Kunstsinn, ausgezeichneter Käufer und Verkäufer“ war mit besonderem „Verständnis für ältere Malerei, namentlich für holländische Kunst“[551], erwarb Weber zwischen 1891 und 1904 insgesamt neun Gemälde, darunter den *Heiligen Jacobus major* von Rembrandt (1892er Nr. 213), den Weber bereits vor 1895 an Moritz Kann in Paris weitergab. Zu den Erwerbungen durch Sedelmeyer gehörten außerdem Gemälde Lorenzo di Credis (1907er Nr. 32, es stammte vormals aus der Sammlung der Brüder Bourgeois), Jan Gossaerts, gen. Mabuse (1907er Nr. 78), Bartolomé Estéban Murillos (Nr. 179, *Maria als Himmelskönigin*, Abbildung 14)[552], David Teniers d. J. (1907er Nr. 211) sowie ein weiterer Rembrandt, *Die Ehebrecherin vor Christus* (1907er Nr. 250), die Sedelmeyer von Sir Charles J. Robinson in London erworben hatte, der es wiederum 1886 auf der Versteigerung der Sammlung des Herzogs von Marlborough auf Blenheim Castle in Lon-

[548] Siehe bei Paul T. Hoffmann: Hervorragende Hamburger aus vergangener Zeit. V: Der Kaufmann und Kunstsammler Eduard F. Weber. In: HN, Nr. 273, 3.10.1937, o. S.
[549] Karl Woermann: Vorbemerkungen. In: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 2. Aufl. Dresden 1907, S. VIII.
[550] So bezeichnet in: NHZ, Nr. 89, 22.2.1912.
[551] Wilhelm von Bode: Mein Leben. Hg. Thomas W. Gaehtgens. Bd. I. Berlin 1997, S. 138.
[552] Es befand sich - wie auch der weiter unten erwähnte Velazquez - vormals beim Infanten Don Sebastian in Pau, siehe Karl Woermann: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 2. Aufl. Dresden 1907, S. 155: „Das Bild war von Philipp IV. bestellt und blieb bis auf Karl III. im königlichen Besitze; durch Erbschaft gelangte es an dessen Sohn Don Pedro, an dessen Sohn Don Sebastian Gabriel Maria von Bourbon und Braganza (1811-1875) und weiter an dessen Sohn Don Pedro de Bourbon Duc de Durcal“; mit seinem Nachlaß wurde es 1890 bzw. 1891 in Paris versteigert.

don erworben hatte. Auf der Versteigerung der Galerie Weber im Jahre 1912 ging es erneut in den Besitz von Sedelmeyer über.[553]

Unabhängig von Sedelmeyer hatte Weber bereits in den 1880er Jahren, aber auch noch ganz am Ende seiner Sammlerkarriere, zahlreiche Gemälde aus dem Pariser Kunsthandel erworben, darunter u. a. der *Grosse Passionsaltar* des Meisters von Sankt Severin (1907er Nr. 62, Abbildung 16), das *Bildnis eines Venezianers* von Giovanni Battista Tiepolo (1907er Nr. 161), der *Flötenspieler und sein Kumpan* von Adriaen Brouwer (1907er Nr. 205), die *Mondscheinlandschaft* von Aert van der Neer (1907er Nr. 243, es stammte vormals aus der Londoner Sammlung Sellar) sowie der *Geiger unter Bauern* von Adriaen van Ostade (1907er Nr. 258).

Bei der Londoner Kunsthändlerfamilie Colnaghi erwarb Weber zwischen 1892 und 1907 u. a. Diego Velazquez' *Bildnis der Infantin Maria Teresa* (1907er Nr. 176, Abbildung 13) [554], Bartolomé Estéban Murillos *Rückkehr der heiligen Familie aus Ägypten* (1907er Nr. 180, Abbildung 13) sowie Goyas *Bildnis des Don Tomas Perez Estala* (1907er Nr. 185). Bei einer weiteren renommierten Londoner Firma, der Kunsthandlung Dowdeswell, erwarb Weber im Jahre 1903 das wohl berühmteste Werk seiner Galerie, die *Maria mit dem Kinde* von Andrea Mantegna (1907er Nr. 20). Dieses Werk war lange Zeit bei den Kennern umstritten gewesen und um 1900 in der Mantegna-Literatur noch weitgehend unbekannt. Erst nachdem es zu Weber gelangt war, wurde es 1904 von Bode in die Mantegna-Literatur eingeführt.[555] Auf der Versteigerung der Galerie Weber im Jahre 1912 erzielte es mit 590.000 Mark zzgl. Spesen den höchsten Preis.[556]

Auch unter den deutschen Kunsthändlern, von denen Weber kaufte, befanden sich nicht minder bekannte Namen, darunter beispielsweise Paul Cassirer, durch dessen Vermittlung zwei Werke zu Weber kamen. Daß diese zwei Erwerbungen durch Cas-

[553] Siehe im Anhang in der Liste der Käufer auf der Versteigerung der Galerie Weber.
[554] Es hatte sich ebenso wie der Murillo (siehe Fußnote 552) vormals bei den Erben des Infanten Don Sebastian in Pau befunden (siehe: WV 1907, S. 153).
[555] Siehe Wilhelm von Bode: Mantegna und sein neuester Biograph. In: *Kunstchronik*. N. F. Bd. 15 (1904), Sp. 134. Siehe hier auch Abbildung 19.
[556] Siehe Kapitel 7.

sirer zustande kamen, ist angesichts der Tatsache, daß Cassirer vor allem Händler und Förderer der modernen deutschen und französischen Kunst war – die Weber selbst ausdrücklich ablehnte[557] – besonders erstaunlich. Beide Erwerbungen, die Weber bei Cassirer tätigte, hatte dieser jedoch bei Kunsthändlern erworben, die auch Weber gut bekannt waren. So erwarb Weber eines der Werke, Goyas *Maja mit den roten Schuhen* (1907er Nr. 184), im Jahre 1901 durch Cassirers Vermittlung von H. O. Miethke in Wien.[558] Die zweite Erwerbung, das *Bildnis der Susanna Taymon* von Cornelis Ketel (1907er Nr. 102) kam 1906 durch Cassirers Vermittlung von Colnaghi in London zu Weber.

Von den in Köln bzw. Paris tätigen Brüdern Bourgeois erwarb Weber in einem Zeitraum von rund zwanzig Jahren insgesamt fünf Werke, darunter u. a. ein – durchaus umstrittenes – Werk Hans Holbeins d. Ä. (*Christi Darstellung im Tempel*, 1907er Nr. 36, Abbildung 15). Über den Berliner Kunsthändler Fröschels kam 1891 zudem von den Brüdern Bourgeois in Köln auch der sogenannte *Soltykoffsche Schnitzaltar, um 1510* (1907er Nr. 106, Abbildung 15) zu Weber. 1892 hatte dieser große Flügelaltar noch keine Aufnahme in die erste Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses gefunden. Erst 1907 war er in einem Anhang an die Gruppe der Gemälde niederländischer Meister des 16. Jahrhunderts in die zweite Auflage des Verzeichnisses aufgenommen worden. Zusammen mit diesen Gemälden war er in einem der beiden unteren Galeriesäle Webers An der Alster 59 ausgestellt (siehe Abbildungen 15 und 16).

Konsul Weber gelang es darüber hinaus, aus einigen privaten Sammlungen – darunter auch verschiedenen Hamburger Sammlungen – freihändig eine Anzahl von Werken zu erwerben. Aus der Hamburger Sammlung von Johann Christian Andreas

[557] Siehe Kapitel 9.
[558] Nach Angaben Miehtkes stammte es vormals aus einer in Wien ansässigen spanischen Familie, siehe Woermanns Hinweis auf eine Korrespondenz zwischen Miethke und Weber aus dem Jahr 1902 über diese Erwerbungen, in: WV 1907, S. 158.

Mestern (1799-1884)[559] erwarb er 1882 insgesamt neun Werke, darunter die *Unfreiwillige Rückkehr aus dem Wirtshause* von David Teniers d. J. (1907er Nr. 208), die *Kartenspieler in einer italienischen Gasse* von Pieter Verelst (1907er Nr. 269; vormals als Werk Lingelbachs im Besitze des Prof. Dr. Rinnecker zu Schloss Rinneck bei Aschaffenburg), die *Drei Reiter auf der Falkenjagd* von Philips Wouwerman (1907er Nr. 271, erworben von Mestern 1871 aus der Sammlung Le Perrier), *Die Reitschule im Freien* und *Die italienische Gemüsehändlerin mit ihrem Esel* von Karel du Jardin (1907er 283 und Nr. 284), den *Landweg an buschiger Anhöhe* von Jan Wijnants (1907er Nr. 287, siehe Abbildung 14, dort links unter der Nr. 277), den *Abend am Waldrand* von Jacob Ruisdael I. (1907er Nr. 296, vormals in der Sammlung des Professors Bleuland in Utrecht), ein *Männliches Bildnis* von Arie de Vos (1907er Nr. 311, ebenfalls vormals im Besitz des Prof. Dr. Rinnecker) und schließlich ein *Männliches Bildnis* von Willem van Mieris (1907er Nr. 336). Die Sammlung Mestern wurde bereits zu Lebzeiten des Sammlers in Hamburg versteigert. Durch seine Erwerbungen sicherte Konsul Weber den vorläufigen Erhalt zahlreicher bedeutender Werke für Hamburg.

Von der Versteigerung der Hamburger Sammlung Hermann Sthamer im Jahre 1883 in Köln erwarb Weber *Das Jüngste Gericht* von Crispian van den Broeck (1907er Nr. 95). Aus der Sammlung Sthamer kam 1884 schließlich noch ein weiteres Werk, ein *Stilleben* von Willem Claesz Heda (1907er Nr. 228), zu Weber. Von J. H. Milberg aus Hamburg erwarb er die *Jagdhunde und Reiher in Ruinen* von der Hand des Abraham de Hondt (1907er Nr. 289). Ein Werk, das vormals aus der Hamburger Sammlung Lazarus stammte, die *Maria mit dem Kinde im Gemach* eines Nachfolgers von Barend van Orley (1892er Nr. 76) wurde von Weber 1874 im Kunsthandel aus Hamburg erworben. Er trennte sich jedoch später wieder von diesem Werk.

---

[559] Siehe Katalog der Sammlung Mestern von Gustav Friedrich Waagen: Raisonnirender Catalog der Gemälde-Sammlung des Herrn J. C. A. Mestern zu Hamburg. 1. Aufl. 1865, 2. Aufl. 1874, 3. Aufl. Hamburg 1877.
Waagen war seit ihrer Gründung im Jahre 1830 Direktor der Königlichen Gemäldegalerie sowie ab 1844 Professor für Kunstgeschichte an der Königlichen Universität in Berlin. Nach Einschätzung von Waagen enthielt die Sammlung Mestern ausschließlich echte und wertvolle Werke von Meistern der niederländischen Schulen, darunter auch einige Seltenheiten, wie Paulus Potter und Karel du Jardin.

Aus der Berliner Sammlung Adolph Thiem[560] – nicht zu verwechseln mit Alfred Thieme aus Leipzig – gelangte 1897 Rembrandts *Bildnis eines halberwachsenen Jünglings* (1907er Nr. 249, Abbildung 14) zu Weber, das sich vormals in der Sammlung des Earl of Poulett in Hinton House in England befunden hatte. Von der Versteigerung der Sammlung Martin Schubart 1899 bei Helbing in München[561] kaufte Weber hingegen erstaunlicherweise kein einziges Werk, obgleich Woermann in Dresden engen Kontakt zu Schubart gepflegt hatte, seine altniederländischen und altdeutschen Gemälde daher sehr gut kannte und sie als „eine der vornehmsten Deutschlands“[562] bezeichnet hatte.

Ein 1879 freihändig aus Wien erworbenes *Holländisches Küstenmeer* von Jan van Goyen (1892er Nr. 198) stammte vormals aus der eben bereits erwähnten Sammlung A. Thieme in Leipzig. Aus der ehemaligen Sammlung Joh. Jac. Merlo in Köln gelangten durch die Versteigerung Fromm usw. in Köln im Jahre 1871 zwei Werke des Bartel Bruyn d. Ä. zu Weber nach Hamburg (1907er Nr. 63 und 67).

Weitere – mitunter bedeutende – freihändige Erwerbungen Konsul Webers waren unter anderem Werke von Lucas Cranach d. Ä., (1907er Nr. 40), Hans Leonhard Schäufelein (1907er Nr. 54 und 55, Abbildungen 16 und 17), Bartel Bruyn d. Ä. (1907er Nr. 66), Ludger tom Ring d. J. (1907er Nr. 72, Abbildungen 16, 17 und 27), Francesco Guardi (1907er Nr. 165 und 166, die Bezeichnung der Nr. 165 war später sehr umstritten), Bernardo Bellotto, gen. Canaletto II (1907er Nr. 171 und 172, Abbildung 12), Adriaen van Ostade (1907er Nr. 257) und Harmen Hals (1907er Nr. 260).[563]

---

[560] Siehe bei A. Donath: Berlins Aufstieg zur Weltstadt. Ein Gedenkbuch herausgegeben vom Verein Berliner Kaufleute und Industrieller aus Anlass seines 50jährigen Bestehens. Berlin 1929, S. 293: dort als „Senior“ der Berliner Sammler bezeichnet, der wesentlich zur Steigerung der Sammellust in Berlin beigetragen habe.

[561] Eine Schilderung dieser Versteigerung übrigens auch bei Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Hg. Gustav Pauli. Bd. II. Hamburg 1924, S. 378; an der Versteigerung hatte auch Woermann teilgenommen und, vertreten durch Ludwig Gutbier, einige Werke für Dresden erworben, darunter die *Wassermühle* Hobbemas (Dresdner Inv. Nr. 1664 A).

[562] Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 72.

[563] Letzteres hatte Weber 1885 als Werk des Frans Hals d. J. erworben. Von Abraham Bredius - dem Direktor des Mauritshuis in Den Haag - sowie von Friedrich Schlie wurde es richtig dem Harmen Hals gegeben.

Beide Auflagen des Wissenschaftlichen Verzeichnisses Alter Meister enthalten im Anschluß an die Vorbemerkungen Woermanns eine nahezu komplette, chronologisch geordnete Liste aller Versteigerungen, auf denen Weber im Laufe seiner rund vierzigjährigen Sammeltätigkeit Gemälde älterer Meister erworben hatte. [564] Vor allem in den frühen Jahren bis zum Anfang der 1890er Jahre hatte Weber einen Großteil der Erwerbungen von Versteigerungen im In- und Ausland erhalten.

Nachdem Weber sein erstes Gemälde eines Alten Meisters 1864 durch Vermittlung von Christian Meyer erworben hatte, war die Galerie anfänglich nur sehr langsam gewachsen. Gegen Ende des Jahres 1869 umfaßte sie lediglich fünfzehn Werke. Im Jahr 1870 tätigte Weber schließlich erstmals Erwerbungen auf einer Versteigerung. Bis zur Veröffentlichung der ersten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses 1892 hatte Weber auf rund 30 deutschen und internationalen Versteigerungen Erwerbungen getätigt, in den Jahren von 1892 bis 1907 erhöhte sich diese Zahl nur um rund 10 Versteigerungen, auf denen Weber selber kaufte. Die letzten, von ihm für den Ausbau seiner Galerie genutzten Versteigerungen waren im Jahr 1904. Danach erwarb Weber bis zu seinem Tode im Jahr 1907 lediglich sieben weitere Werke aus anderen Quellen hinzu.

Unter den zahlreichen Versteigerungen traten einige aufgrund der herausragenden Bedeutung ihrer Erwerbungen für die Galerie Weber hervor, andere aufgrund der hohen Zahl der Erwerbungen, wieder andere aufgrund des vormaligen Besitzers einzelner Gemälde. Dazu zählte auch die 1881 versteigerte Gemäldesammlung Sr. Hoheit des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen in Löwenberg. Von der durch Carl Triepel in Grünberg geleiteten Auktion dieser Sammlung erwarb Weber Jakob Jordaens *Der Lockenkopf* (1907er Nr. 200), Rembrandts *Darstellung Christi im Tempel* (1907er Nr. 248, Abbildung 24), Emanuel de Wittes *Inneres der Nieuwe Kerk zu Delft* (1907er Nr.

[564] Die Auflistung der Versteigerungen in den beiden Sammlungsverzeichnissen von 1892 und 1907 ist jedoch teilweise fehler- und lückenhaft bzw. irreführend, da dort beispielsweise auch Versteigerungen aufgeführt sind, bei denen Weber selbst keine Werke erwarb, sondern bei denen es sich um Versteigerungen handelte, auf denen manche Werke der Galerie versteigert worden waren, bevor sie Weber bei einer anderen, späteren Gelegenheit erwarb. Beim Vergleich der Angaben des Verzeichnisses der Versteigerungen mit denen der im Textteil angegeben Quellen und Jahreszahlen der Erwerbungen lassen sich solche Abweichungen nachvollziehen.

268), Jan Steens *Vaterfreuden bei der Geburt von Zwillingen* (1907er Nr. 291, Abbildung 14), Willem van de Veldes d. J. *Windstille auf der Zuydersee* (1907er Nr. 314), Melchior d'Hondekoeters *Hühner und Meerschweinchen* (1907er Nr. 316) sowie Jan van der Heijdes *Schloßplatz* (1907er Nr. 319). Zwei Jahre später erwarb Weber durch Vermittlung von Carl Triepel[565] ein weiteres Werk der Sammlung Hohenzollern-Hechingen, eine *Italienische Mittagslandschaft* von Johannes Both (1907er Nr. 256; siehe Abbildung 14, dort rechts unter Nr. 277). Darüber hinaus gelangte zwanzig Jahre nach der Versteigerung von 1881 Jan van Goyens *Ländliches Wirtshaus* (1907er Nr. 232) durch den Kunsthandel aus Antwerpen zu Weber. Es hatte sich vormals ebenfalls in der genannten Sammlung befunden.

Das Jahr 1886 war für die Entstehung bzw. Entwicklung der Galerie Weber von besonderer Bedeutung, da es Weber – nicht zuletzt dank der sehr zahlreichen Versteigerungen berühmter Sammlungen – gelungen war, einige bedeutende Bereicherungen für seine Galerie zu erhalten, die Weber zum Teil bereits im folgenden Jahr in der Hamburger Kunsthalle der Öffentlichkeit präsentieren konnte.[566]

Zu den herausragenden Versteigerungen des Jahres 1886 gehörten u. a. die bei Christie, Mason und Woods in London versteigerte Sammlung C. J. Nieuwenhuys, auf der Weber Werke von Sebastiano di Bartolo Mainardi (1907er Nr. 34), Annibale Carracci (1907er Nr. 140, *Die Vision des heiligen Rochus*, siehe hier Abbildung 12), Philips Wouwerman (1907er Nr. 270) und Aelbert Cuyp (1907er Nr. 276) für seine Galerie sichern konnte. Ein weiterer Höhepunkt war die Versteigerung der Sammlung des Herzogs von Marlborough auf Schloß Blenheim. Durch sie kamen u. a. Gemälde von Peter Paul Rubens (1907er Nr. 190, *Kimon und Pero*, Abbildung 11), Jakob Jordaens (1907er Nr. 198) und Anton van Dyck (1907er Nr. 202, *Bildnis der Geneviève d´Urfé*, Abbildung 14) zu Weber. Der Versteigerung der Sammlungen Brenken und Bechade in Köln verdankte Weber u. a. Werke von Bartel Bruyn d. J.

[565] Weber verdankte Triepel außerdem verschiedene andere Erwerbungen, darunter Gemälde von Bernardino de' Conti (1907er Nr. 30, vormals Sammlung Sthamer in Hamburg, bei Weber zunächst als Botticelli), Frans Hals d. Ä. (Nr. 224) und Jan Steen (Nr. 292).
[566] Siehe dazu auch das Kapitel 4.3.

(1907er Nr. 73, *Klappaltärchen mit dem Bildnis des Peter Ulner*, Abbildung 15), Pedro de Moya (1907er Nr. 178), Joris van Son (1907er Nr. 217), Barend Fabritius (1907er Nr. 308) und Meindert Hobbema (1907er Nr. 321, *Ein Bauernhaus unter Eichbäumen*, Abbildung 14). In Wien erwarb Weber von der Versteigerung der Sammlungen Artaria und Sterne u. a. einen Hans Müelich (1907er Nr. 58, *Männliches Bildnis*, Abbildung 15), einen Jacopo Robusti, gen. Tintoretto (1907er Nr. 133, *Männliches Bildnis*, Abbildung 12) sowie einen Salvatore Rosa (1907er Nr. 150, *Die Tötung Abels*, Abbildung 13). Durch die Versteigerung der Sammlung Sachse in Berlin erhielt er ein Gemälde Lucas Cranachs d. Ä. (1907er Nr. 41), und von der von Peter Hanstein geleiteten XVI. Bonner Kunstauktion kam ein Werk des Meisters des Marienlebens (1907er Nr. 13) zu Weber nach Hamburg.

Im Jahre 1892 wurde die Gemäldesammlung des mit Weber befreundeten Sammlers Eduard Habich aus Kassel versteigert.[567] Dies war eine der wenigen Gelegenheiten, bei denen Woermann – obwohl er dort vor allem als Käufer für die Dresdner Galerie in Erscheinung trat – auch Erwerbungen für Weber tätigte.[568] Trotz seiner Freundschaft zu Habich war es Weber nicht gelungen, Vorabkäufe aus dieser Sammlung zu tätigen, so daß er sich – wie alle anderen Sammler und Museen – an der öffentlichen Versteigerung beteiligen mußte.[569] Davon ausgenommen gewesen waren lediglich die Kasseler Galerie und die National Gallery in London: „So gingen theils auf Allerhöchsten Befehl und durch die aus der Königl. Privat-Schatulle bewilligten Mittel Sr. Majestät des deutschen Kaisers, zu welchen der bescheidene Fond der Casseler Galerie hinzukam, zusammen siebzehn Gemälde in den definitiven Besitz der letzteren über, während dreizehn andere von der National Gallery in London er-

[567] Siehe: Katalog der ausgewählten und reichhaltigen Gemälde-Sammlung des Rentners Herrn Eduard Habich zu Cassel (Versteigerung zu Cassel 1892). Köln 1892.
[568] Siehe Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 69.
[569] Hingegen hatte er bereits 1885 zwei Werke freihändig aus der Sammlung Habich erworben: *Die sterbende Lucrezia* von Giovanni Antonio Bazzi, gen. Sodoma (1907er Nr. 110, siehe hier Abbildung 13) und die *Heilige Familie* von Domenico Beccafumi, gen. Mecherino (1907er Nr. 122, siehe hier Abbildung 13). Darüber hinaus verdankte er die Erwerbung der *Beweinung Christi* von Alessandro Bonvicino, gen. Moretto (1907er Nr. 128, siehe hier Abbildung 12) der Vermittlung von Eduard Habich. Dieses Gemälde stammte vormals aus der Sammlung Frizzoni-Salis in Bergamo.

worben und derselben bereits einverleibt worden sind.“[570] Nach Angaben des Kunsthistorikers und -händlers Josef Th. Schall zählten zu diesen vorab gestatteten Verkäufen jedoch keineswegs nur erstrangige Werke, sondern vor allem solche, die die in den beiden genannten Sammlungen vorhandenen Lücken füllen sollten.

Für Weber erwarb Woermann auf der Versteigerung der Sammlung Habich die *Maria mit dem Kinde* von Hans Baldung Grien (1907er Nr. 48), die *Huldigung des Lammes* von Hans Leonhard Schäufelein (1907er Nr. 56), eine *Pietas* von Ludovico Mazzolini (1907er Nr. 112), die *Heilige Familie* von Bartolomeo di Bastiano Neroni (1907er Nr. 130), *Die heilige Julia am Kreuze* von Abraham van Diepenbeeck (1907er Nr. 201) sowie das *Schweineschlachten* von Pieter de Bloot (1907er Nr. 242). Im Kunsthandel aus Kissingen erwarb Weber schließlich noch 1893 eine *Jagdgesellschaft* von der Hand des Anton Palamedesz Stevaerts (1907er Nr. 240), die sich vormals ebenfalls in der Sammlung Habich befunden hatte.

Neben den Versteigerungen und dem Kunsthandel dienten Konsul Weber auch seine privaten oder geschäftlichen Reisen wiederholt als Gelegenheit, Erwerbungen zu tätigen. Dies bestätigte auch Julius von Pflugk-Hartung. Er berichtete zudem von Reisen Webers als Jungvermähltem in Begleitung von Kunstverständigen nach Holland, um durch dortige Erwerbungen seine damals noch kleine Galerie zu bereichern.

Doch auch noch als hochbetagter Mann reiste Weber in den Jahren 1901/1902 mit seiner Gattin für längere Zeit nach Italien. Dort erwarb er mindestens zwei Werke, einen *Heiligen Bischof* aus der Schule des Pietro Vanucci, gen. Perugino (1907er Nr. 25) sowie eine *Maria mit dem Kinde* von Marcello Fogolino (1907er Nr. 129), wobei es sich bei diesen beiden Werken ganz offensichtlich nicht um bedeutende Bereicherungen seiner Galerie handelte.

[570] Siehe Josef Th. Schall: Vorwort. In: Katalog der ausgewählten und reichhaltigen Gemälde-Sammlung des Rentners Herrn Eduard Habich zu Cassel (Versteigerung zu Cassel 1892). Köln 1892, S. XII.

5.4.2 Neubestimmungen und veränderte Bezeichnungen

Die Lebendigkeit der Galerie Weber findet nicht nur Ausdruck in den gezielten Ab- und Neuzugängen, sondern auch in der Tatsache, daß zahlreiche Werke Alter Meister – nachdem sie zu Weber gelangt waren – auch weiterhin Gegenstand wissenschaftlicher Forschung blieben und oftmals dadurch eine neue Bezeichnung erhielten.[571] Woermann, der seinen eigenen Angaben zufolge – im Vergleich zu anderen namhaften Kennern und Beratern – nur wenig Anteil und Verdienst am Entstehen der Sammlung gehabt habe, lobte ausdrücklich Webers Bereitschaft, die Werke der Galerie einer kritischen Überprüfung renommierter und weitgehend objektiver Kenner zu unterziehen und nicht vor Neubewertungen und dadurch entstehenden, eventuellen Verlusten aufgrund veränderter Bezeichnungen zurückzuschrecken.

Beide Auflagen des Verzeichnisses der Galerie Weber zeugten daher zugleich von der gestiegenen wissenschaftlichen Bedeutung solcher Sammlungsverzeichnisse oder -kataloge.[572] Weber habe sich, so Woermann, nicht nur mit dem Besitz der Werke schmücken wollen, sondern durch seine eigene Unterstützung sowie durch die Berücksichtigung unterschiedlicher Fachmeinungen auch einen Beitrag zur aktuellen Forschung geleistet. „Umso unbefangener konnte ich an die wissenschaftliche Prüfung und Bestimmung ihrer Bilder herantreten, und Eduard Weber war ehrlich genug, keine verwandtschaftlichen oder anderen Rücksichten von mir in der Bewertung der von ihm gesammelten Werke zu erwarten.“[573]

Die Tatsache, daß trotz alledem nur relativ wenige Umtaufen erforderlich geworden seien, sei, so Woermann, auf „die Bedeutung des alten Bestandes der Samm-

[571] Die sehr zahlreichen Literaturangaben im Textteil der beiden Verzeichnisse, mit denen nahezu jedes Werk der Galerie Weber versehen waren, deuten auf die intensive und langjährige wissenschaftliche Bearbeitung und Auseinandersetzung hin, denen die Galerie unterzogen wurde.
[572] Die wissenschaftliche Bedeutung der Kataloge hervorragender Privatsammlungen betont auch der nicht namentlich genannte Autor des Artikels „Der Sammler“, in: *Kölnische Zeitung* (Nr. 1430, Mittagsausgabe, 30.12.1911).
[573] Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 191.

lung Weber“[574] zurückzuführen. Namentlich erwähnt werden von Woermann an dieser Stelle lediglich vier Umtaufen seit der Veröffentlichung der ersten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses.[575] Daß es sich bei den von Woermann genannten Beispielen durchweg um Gewinne für die Galerie Weber handelte, kann nicht als Zufall bewertet werden. Die Verluste durch erfolgte Neuzuschreibungen verschweigt Woermann in den Vorbemerkungen, sie lassen sich jedoch – wie sämtliche Umtaufen – im Textteil des Verzeichnisses nachlesen und sind größtenteils durch eine Angabe der entsprechenden Literaturquelle belegt. Die verhältnismäßig große Zahl von veränderten Bezeichnungen ist nichtsdestotrotz ein Beweis dafür, daß die Galerie Weber – wie eingangs dieses Kapitels bereits festgestellt wurde – durchaus nicht nur erstrangige Werke umfaßte.

Einige der Umtaufen hatten die Aufnahme in eine andere Gruppe des Wissenschaftlichen Verzeichnisses zur Folge. In einigen wenigen Fällen mußte daher – wie auch durch die Neuerwerbungen nach 1892 – die Hängung in den Galerieräumen leicht verändert werden.[576] In ihren Grundzügen blieb jedoch die bestehende Ordnung erhalten, „wenngleich kunstgeschichtlich hie und da eine Umstellung folgerichtig [gewesen; Anm. d. Verf.] wäre“[577].

Bereits schon vor Veröffentlichung der ersten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses hatte Woermann selbst die Urheberschaft zahlreicher Werke der Galerie

[574] Karl Woermann: Vorbemerkungen. In: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 2. Aufl. Dresden 1907, S. IX.
[575] Als Beispiele nennt Woermann die 1907er Nr. 68 (vormals „Niederdeutsche Schule, um 1500“, jetzt dem „Meister von Cappenberg“ zugeschrieben), Nr. 44 (zuvor als Werk der „Tiroler Schule“ (16. Jh.) bezeichnet, es habe dank Ed. Flechsig aber die Bezeichnung „Obersächsischer Meister H. J.“ erhalten), Nr. 113 (im Vorwort fälschlich als die Nr. 118 angegeben; vormals der „Florentinischen Schule“ des Ende des 15. Jahrhunderts zugeschrieben, dann aber dem „Lorenzo Lotto“ gegeben) sowie Nr. 119 (vormals der Art des Meisters Franciabigio zugeschrieben, jetzt als eigenhändiges Werk des Meisters allgemein anerkannt).
[576] In insgesamt zehn Fällen wurde eine solche, unvermeidbare Umstellung dennoch vorgenommen, so beispielsweise, wenn eine andere zeitliche oder geographische Einordnung der Werke erforderlich war. Dies war der Fall bei den 1907er Nr. 62, 68, 75, 76, 84, 113, 192, 193, 203 und 327.
[577] Karl Woermann: Vorbemerkungen. In: Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 2. Aufl. Dresden 1907, S. IX/X.

Weber neu bestimmt oder folgte in einigen Fällen veränderten Bezeichnungen dem Urteil anderer Kenner.[578] Zumeist wollten und/oder konnten Woermann und Weber dann die althergebrachten Bezeichnungen nicht länger aufrecht erhalten.[579] Zuweilen mußten sie jedoch auch einräumen, daß trotz einer erfolgten Neubestimmung die genaue Bezeichnung mancher Werke in der Fachwelt auch weiterhin unklar blieb.[580] In einigen wenigen Fällen konnten Woermann und Weber in Zusammenarbeit mit anderen Forschern und Kennern durch die von ihnen vollzogenen Umtaufen einen Beitrag zu neuen Erkenntnissen leisten.[581]

In allen diesen Fälle wurde von Woermann jedoch im Textteil ausdrücklich auf den aktuellen Stand der Diskussion sowie auf die unterschiedlichen Meinungen der Autoren hingewiesen, und nicht selten war es der Fall, daß auch abweichende Fachmeinungen durchaus ihre Berechtigung hatten. Auch nach 1892 erhielt eine Vielzahl von Werken neuen Bezeichnungen oder boten Anlaß zu verbleibenden Unklarheiten.[582] Auffallend ist jedoch, daß unter den Erwerbungen nach 1892 deutlich weni-

---

[578] Liste aller Werke des Verzeichnisses von 1892, die in irgendeiner Weise eine veränderte Bezeichnung erhielten (inkl. derjenigen, bei denen trotz Umtaufe weiterhin keine genaue Klarheit über die Bezeichnung herrschte): 1892er Nr. 8, 11, 16, 17, 21, 27, 33, 55, 69, 72, 75, 76, 82, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 109, 110, 124, 129, 135, 137, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 157, 159, 160, 169, 171, 173, 176, 192, 205, 207, 216, 217, 221, 229, 252, 253, 257, 259, 269, 278, 285, 289.

[579] Beispielsweise bei den 1892er Nr. 69 (vormals als Originalwerk „Quinten Massys“, bei Weber nur noch seiner Art zugeschrieben), Nr. 96 (vormals als Werk „Lucas van Leyden“, bei Weber nur noch „Niederländische Schule, um 1540“), Nr. 97 (erworben als „Jan Brueghel“, bei Weber als „Vlämischer Meister, um 1610“), Nr. 157 (vormals als Originalwerk Murillos, bei Weber lediglich ihm zugeschrieben), Nr. 216 (als Rubens erworben, bei Weber als „Jan Lievens“), Nr. 259 (als Rembrandt erworben, bei Weber als Barend Fabritius bezeichnet).

[580] So bei der 1892er Nr. 75 (entweder ein Originalwerk „Barend van Orleys“, ein Werk seiner Art, ein „Mabuse“ oder ein Werk der Frühzeit des „Meisters des Todes Mariæ“), Nr. 94 (entweder „Mabuse, Quinten Massys, Barend van Orley oder Meister des Todes Mariæ“, deshalb bei Weber nur als „Niederländischer Meister, um 1530“), Nr. 152 (vormals als „Correggio“ erworben, bei Weber nur als „Italienische Schule des 17. oder 18. Jh.“), Nr. 278 (erworben als „G. Terborch“, bei Weber als „Holländische Schule, um 1670“).

[581] Beispielsweise bei der 1892er Nr. 27: Dieses Werk, ein *Weibliches Bildnis* das vormals aus der Hamburger Sammlung Sthamer gestammt hatte, war von Weber 1878 als „Schule Leonardos“ erworben worden. Bei Weber erhielt es jedoch zunächst über einige Jahre die Bezeichnung „Botticelli“ und wurde schließlich erstmals durch Woldemar von Seidlitz als Werk des „Bernardino de' Conti“ erkannt. Diese Bezeichnung behielt es auch später bei Weber. Ein weiterer Fall war die 1907er Nr. 80 (Jean Prévost), dessen neue Bestimmung der auf der großen Brügger Ausstellung einhellig gewonnen Erkenntnis folgte, daß es sich nicht um ein Werk des „Jean Bellegambe“ handelte, sondern des Prévost.
Darüber hinaus konnten einige Werke in der zweiten Auflage des Verzeichnisses als Originalwerke von Meistern bezeichnet werden, deren Eigenhändigkeit vormals als unsicher galt, so bei den 1907er Nummern 85 und 86 (Barend van Orley) sowie Nr. 119 (Franciabigio).

[582] Umstritten bzw. unklar waren u. a. die Bestimmung der 1907er Nr. 3 („Altfranzösischer Meister um 1390“), Nr. 4 („Schule des Kölnischen Meisters Wilhelm, gegen 1400“, Abbildungen 16 und 17), Nr. 18 („Art des Liesborner Meisters“), Nr. 29 („Ambrogio de Predis“), Nr. 61 („Oberdeutscher Meister, um 1600“, vormals als „Cranach“), Nr. 90 („Richtung des Jan van Scorel“), Nr. 96 („Meister der weiblichen

ger Umtaufen erforderlich waren als bei den Erwerbungen bis 1892. Dies ist zweifellos darauf zurückzuführen, daß Weber wesentlich gezielter und – dank größerer Kenntnis sowie ausgezeichneter Beratung – sicherer erwarb als zu Beginn seiner Sammeltätigkeit. Jedoch hatte die Zahl der Erwerbungen pro Jahr nach 1892 ohnehin deutlich abgenommen[583], so daß sich der Rückgang der Neubestimmungen u. a. auch dadurch erklären läßt. Dennoch war es in einigen Fällen auch nach langjähriger und/oder erneuter Prüfung nicht möglich, in der zweiten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses alle Unklarheiten hinsichtlich der Bezeichnungen zu beseitigen.

Zuweilen war es auch durch Restaurierungen und Säuberungen der Gemälde möglich, einen Hinweis auf eine bislang unklare oder umstrittene Urheberschaft oder Datierung eines Gemäldes zu erhalten. So ließ Konsul Weber eine *Thronende Madonna* (1892er Nr. 26, datiert zunächst 1515) eines italienischen Meisters des 16. Jahrhunderts restaurieren, die bis dahin die Bezeichnung Palmegianus getragen hatte. Durch die Restaurierung stellte sich eine neue Lesart des Namens sowie der Jahreszahl heraus.[584] Das Bild galt fortan an als Werk des Marco di Antonio Palmezzano aus dem Jahre 1516. In einem weiteren Fall konnte eine Restaurierung bei Hauser in Berlin keinen genaueren Aufschluß über die korrekte Bezeichnung eines Gemäldes der Galerie Weber geben. Der bei Weber zunächst als Werk der Art des Barend van Orley bezeichnete *Christus bei Martha und Maria* (1892er Nr. 75) war zuvor sowohl als Werk des Jan van Scorel, des Jan Gossaert, gen. Mabuse als auch des Jan Joest van Kalkar bezeichnet worden. Obgleich die Restaurierung keinen neuen Hinweis bot, wurde es später bei Weber – aufgrund der Beurteilung von Max J. Friedländer –

Halbfiguren“), Nr. 215 (Gonzales Cox), Nr. 250 und 251 (beide „Rembrandts“ als solche nicht bei allen Kennern anerkannt) und Nr. 262 („Bartholomeus van der Helst“). Umtaufen erfolgten u. a. bei der 1907er Nr. 12 („Meister des Heisterbacher Altarwerkes“), Nr. 34 („Sebastiano di Bartolo Mainardi“), Nr. 49 („Art Hans Baldung Grien“, Abbildungen 16 und 17), Nr. 74 („Meister der Heiligenblutkapelle“), Nr. 86 („Barend van Orley“), Nr. 113 („Lorenzo Lotto“), Nr. 124 („Giacomo Raibolini, gen. Francia“), Nr. 132 „Art des Parmeggianino“), Nr. 139 („angeblich El Greco“), Nr. 203 („Art der Frühzeit van Dycks“) und Nr. 218 („G. Tilborch“).

[583] Siehe dazu im Anhang die chronologisch geordnete Liste der Erwerbungen.

[584] Siehe: WV 1892, S. 23/24 (Nr. 26), bei Veröffentlichung der zweiten Auflage des Verzeichnisses 1907 war es nicht mehr Teil der Sammlung.

als eigenhändiges Werk des Barend van Orley in die zweite Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses aufgenommen.

5.4.3 Bildwerke

Etwa zur gleichen Zeit, als Woermann mit der Bearbeitung und Ordnung der Galerie Weber begonnen hatte, hatte Weber den Radierer und Kupferstecher William Unger beauftragt, Radierungen der bedeutendsten Werke der Galerie, wie sie sich gegen 1890 darstellte, anzufertigen. Im Jahre 1891 erschien das bereits genannte Radierungswerk von Unger, das insgesamt 23 Blätter enthielt. Darüber hinaus beauftragte Weber in der Folgezeit die Lübecker Lichtdruckanstalt Joh. Nöhring, hundert Werke der Galerie Weber fotografisch zu reproduzieren. In einer Folge von vier Lieferungen à 25 Blatt erschien zwischen 1897 und 1904 Nöhrings Publikation, die – neben dem Versteigerungskatalog der Galerie Weber aus dem Jahr 1912 - das wichtigste und umfangreichste Abbildungswerk der Galerie Weber ist.[585] Eine auf mehrere Folgen angelegte Publikation der Galerie Weber durch Rudolph Dührkoop in Hamburg fand durch den Tod Konsul Webers im Jahre 1907 ein vorzeitiges Ende: Lediglich 18 Blätter wurden veröffentlicht.[586] Eine Vielzahl der Gemälde der Galerie Weber war darüber hinaus in zahlreichen zeitgenössischen Publikationen abgebildet. Auf die wichtigsten Quellen wird im Abbildungsverzeichnis im Anhang hingewiesen. Doch auch beide Auflagen des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Galerie weisen im Textteil bei der Auflistung der einzelnen Werke auf alle zeitgenössischen Quellen hin, in denen Gemälde der Galerie Weber abgebildet worden waren.

[585] Dort sind auch einige wenige Werke enthalten, die erst nach 1892 erworben worden waren, die sich 1907 aber bereits nicht mehr bei Weber befanden. Dazu gehörten Gemälde von Hans Holbein d. J. (3. Lieferung), David Teniers d. J. (3. Lieferung), Jan van Goyen (4. Lieferung) sowie ein Gemälde eines unbekannten Niederländischen Meisters (4. Lieferung).
[586] Siehe: Aus Hamburgischen Sammlungen. Galerie Weber. Reproduktionen in Kupferdruck von Dührkoop. Erste Mappe, 18 Blatt. Hamburg (Berlin) 1907.

6. DER VERBLEIB DER GALERIE WEBER NACH 1907

Nachdem Konsul Weber am 19. September 1907 verstorben war, drängte sich sehr rasch die Frage nach der Zukunft seiner Sammlungen auf. Bereits etwa einen Monat nach seiner Beisetzung[587], die unter großer Anteilnahme der Hamburger Gesellschaft sowie der Vertreter aus Politik, Handel und Kultur stattgefunden hatte, wandte sich Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, erstmals schriftlich an Prof. Karl Woermann, den Neffen Konsul Webers, von dem Lichtwark wußte, daß er wie kaum ein anderer mit den Sammlungen Konsul Webers vertraut gewesen war.

Den folgenden Schilderungen der Bemühungen Lichtwarks um einen möglichen Verbleib der Weberschen Sammlungen in Hamburg liegen zahlreiche Quellen zugrunde: Die wichtigste und umfangreichste Quelle war hierbei eine bislang unbearbeitete Sammlung von Akten und Dokumenten sowie Briefen Alfred Lichtwarks bezüglich seiner Unternehmungen in dieser Angelegenheit zwischen 1907 und 1913 [588], darüber hinaus die Artikel in der zeitgenössischen Tagespresse, die Protokolle der Sitzungen der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle[589], die Protokolle der Sitzungen der Hamburger Bürgerschaft[590] vom 6.12.1911 und vom 22.4.1912 sowie das Testament der Ehegatten Weber[591].

[587] Siehe die Berichterstattung in: HN (Nr. 669, 23.9.1907), in HC (Nr. 484, 23.9.1907) sowie in HF (Nr. 224, 24.9.1907).
[588] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“.
[589] SAH: 364-2/1 Kunsthalle III 5 (Protokolle der Verwaltung der Kunsthalle).
[590] SAH: 121-3 I Bürgerschaft I B1 Band 80, MUG 024 B 01 03 (Sitzungen der Hamburger Bürgerschaft) sowie Stenographische Berichte der Bürgerschaft zu Hamburg 1911 und 1912 (X 630/52).
[591] Siehe: Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments.

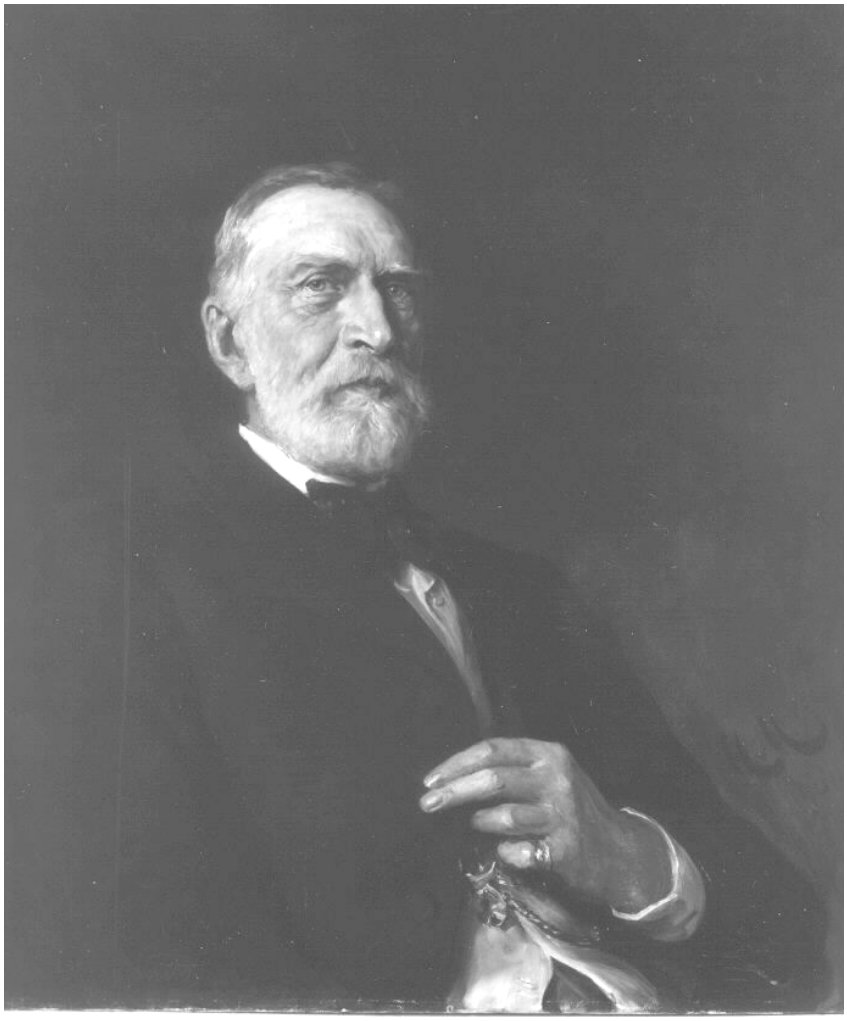


Abbildung 18: Henry L. Geertz: *Konsul Weber*

6.1 Das Eintreten Alfred Lichtwarks für einen Verbleib des Weberschen Besitzes in Hamburg

Da Lichtwark die Nachricht von Webers Tod während eines Auslandsaufenthaltes erhalten hatte und aus diesem Grund nicht an der Trauerfeier für den Verstorbenen teilnehmen konnte, hatte es – abgesehen von einem Kondolenzschreiben Lichtwarks an die Witwe – bis zu dem ersten Schreiben an Woermann vom 24.10.1907 keinerlei Kontakte zur Familie Weber gegeben. Karl Woermann erschien Lichtwark nicht nur

als gutinformierte Quelle über das weitere Schicksal der Weberschen Sammlungen, sondern auch als Autorität in der Frage, wie man in der Sache vorgehen bzw. an die Familie Weber herantreten solle: „Darf ich jetzt einmal anfragen, ob Sie über die Pläne der Familie unterrichtet sind. Ich weiß nicht, wer hier Instanz ist, und ich möchte natürlich nicht gerne ohne Ihren freundlichen Rath einen Schritt thun.“[592] In diesem ersten Schreiben Lichtwarks ging es zunächst ausschließlich um den Verbleib der Münzsammlung Konsul Webers; die Frage der Zukunft der Gemäldesammlungen stellte sich zunächst offensichtlich noch nicht. Dennoch wurde sie von Woermann aufgegriffen. Er antwortete am 9.11.1907, daß es zu diesem frühen Zeitpunkt äußerst schwierig sei, ihm zu raten: „Sie fragen, was aus den Weberschen Sammlungen in Hamburg werden soll. Sie bitten auch, Ihnen zu rathen. Ganz leicht ist das nicht. Was ich selbst weiß, ist auch nicht viel. Ich weiß nur, daß die Gerüchte, als solle die Galerie verkauft werden, falsch sind.“[593] Es sei jedoch, so Woermann weiter, nicht anzunehmen, daß die Sammlung auf Dauer in Hamburg verbleiben werde, da keiner der Erben in der Lage und willens sei, sie „auf seine eigene Rechnung zu übernehmen“. Allerdings fügt er an dieser Stelle hinzu: „Vor der Hand und wahrscheinlich, so lange meine Tante lebt, denkt die Familie, so viel ich weiß, gar nicht daran, eine Änderung mit der Galerie eintreten zu lassen [...]“, da nach altem Hamburger Recht das Vermögen des Mannes bis zu ihrem eigenen Tod im Besitze der Witwe verbleibe, „jedenfalls hat Henry Weber mir geschrieben, sie dächten gar nicht daran, das Lebenswerk ihres Vaters zu zerstören; und jedenfalls würde vor der Hand nichts daran geändert werden“[594]. Dies gelte jedoch nur für die Gemäldegalerie. „In Bezug auf die Münzsammlung hat mein Vetter (wie ich Ihnen im Vertrauen mittheile) allerdings ausdrücklich hinzugefügt mit der sei es aber etwas anderes. Ob über sie aber schon verfügt ist oder erst verfügt werden soll, weiß ich nicht.“[595] Jedoch solle sich Lichtwark nicht allzu

[592] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Lichtwark an Woermann in einem Brief vom 24.10.1907.
[593] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Woermann an Lichtwark in einem Brief vom 09.11.1907.
[594] HKH: Aktenarchiv, ebd.
[595] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Woermann an Lichtwark in einem Brief vom 09.11.1907.

rasch und drängend in der Frage des Verbleibs der Münzsammlung an Henry Weber, den ältesten Sohn Konsul Webers und seit dem Tode des Vaters Oberhaupt der Familie, wenden. Woermann werde sich aber für Lichtwark verwenden, wenn dieser ihm mitteile, in welcher Richtung er „Fühlung“ aufnehmen solle. Darüber hinaus riet Woermann Lichtwark, sich fortan direkt an die Familie zu wenden.

Zu den Verfügungen Konsul Webers äußert sich sein Enkel, Dr. Joachim Weber, folgendermaßen: „Mein Großvater hatte testamentarisch bestimmt, daß seine Sammlungen nach seinem Ableben von seinen Kindern unter Anrechnung auf ihren Erbteil zu Vorzugspreisen, d. h. zu Buchwerten, übernommen werden könnten. Soweit hierzu kein Kinde bereit sei, sollten die Sammlungen bestmöglich verkauft werden. Da nach dem Tode des Konsuls 1907 keines seiner Kinder eine der Sammlungen zu den genannten Vorzugskonditionen erwerben wollte, mußten die von Eduard F. Weber angeordneten Auktionen durchgeführt werden.“[596] Eine Versteigerung wäre allein durch eine Erwerbung der Galerie als Ganzes, wie von den Testamentsvollstreckern angeboten, zu vermeiden gewesen.[597]

Es muß jedoch darauf hingewiesen werden, daß sich die Anweisungen Konsul Webers hinsichtlich der Zukunft seiner Sammlungen seit der Errichtung des Testaments der Ehegatten Weber am 20.02.1897 wiederholt geändert hatten: Zunächst hatte Konsul Weber keine speziellen Bestimmungen über den Verbleib der Sammlungen getroffen, sondern lediglich den Wunsch geäußert, daß sie in der bisherigen Form bestehen bleiben sollten. Falls die Erben jedoch einen Verkauf vorzögen, solle dieser erst nach Ablauf eines Jahres nach seinem Tod gestattet sein. Bereits am 15.04.1897 präzisierte Weber im Nachtrag II an das Testament jedoch seine vorherigen Bestimmungen: Für die Sammlungen von Kunstwerken Alter und Neuerer

[596] Siehe Joachim Weber: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J., S. 65 (unveröffentlicht).

[597] Ob auch andere Gründe - beispielsweise die hohen Kosten für den Unterhalt der Galerie oder eine zu erwartende hohe Erbschaftssteuer - die Familie zum Verkauf durch Versteigerung bewegt haben mögen, ist nicht dokumentiert.
Als Testamentsvollstrecker hatte Weber seinen Neffen, Notar Dr. David Weber, und seinen ältesten Sohn, Henry Weber, ausgewählt.

Meister – die für sich jeweils separat aufgefaßt werden dürften – bestimmte er, daß sie „in einem Besitz concentrirt bleiben“[598] sollten, d. h., daß bei Verkaufsabsichten zwar zunächst die Kinder in der Reihenfolge des Alters Vorrang erhalten sollten, daß aber im Falle eines Verkaufes der Käufer – unabhängig davon, ob es sich um einen Privatmann, ein Museum oder eine andere Institution handle – die Sammlungen während der nächsten fünf Jahre „als zusammengehöriges Ganzes in einer Hand“[599] erhalten müsse. Erst danach stünden die Sammlungen zur freien Verfügung des Käufers. Bei einem Verkauf der Sammlungen hätten die Testamentsvollstrecker die Anweisung, dafür Sorge zu tragen, daß der für die Sammlungen geforderte Preis ihren aktuellen Buchwert um mindestens 10 bis 12,5 % übersteige. Falls kein Käufer bereit sei, den Preisforderungen zu entsprechen, müßten die Verhandlungen sofort abgebrochen werden. In diesem Falle bliebe nur noch ein Verkauf durch Auktion, der zwar finanziell vorteilhaft sein könnte, jedoch nur wenig wünschenswert sei, da er für die Erben schwieriger und aufwendiger sei und die Sammlungen in jedem Fall auseinandergerissen würden. Falls es dennoch zu einer Auktion kommen sollte, solle diese vorzugsweise „an Ort und Stelle hier“[600], d. h. in den Galerieräumen Konsul Webers stattfinden.

Als Anweisung für die Erben, wie mit den Sammlungen nach seinem Tod zu verfahren sei, bestimmte Konsul Weber acht Jahre später folgendes: Da seit 1897 betreffs der Erben einige – im Testament nicht näher erläuterte – bedeutende Änderungen eingetreten seien, hätte diese veränderte Situation neue Anweisungen erforderlich gemacht, und „zudem hat sich das mir mit meiner Frau zuständige Vermögen so consolidirt, daß irgend welches eiliges flüssig machen der Sammlungen durchaus unnöthig erscheint, vielmehr bei dem ausgesprochenen Mangel an Interesse der jetzigen Generation die Erwägung angebracht ist, ob nicht wenigstens das gros der unter dem Namen „Galerie Weber“ vereinigten Sammlung von Gemälden „alter Meister“ in

[598] Siehe: Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments, S. 47.
[599] Siehe: Ebd., S. 48.
[600] Siehe: Ebd., S. 52.

den jetzigen Räumen verbleibend, eine Familienstiftung werden kann, unter Aufrechterhaltung des Fremdenbesuches – so lange Einer der Söhne das nachbarliche Wohnhaus übernimmt und bewohnt; nachdem meine Frau dasselbe aufgegeben hätte."[601]

Der letzte Wille Konsul Webers hinsichtlich seiner Sammlungen war – zumindest im Falle der Alten Meister – eindeutig. Dennoch sahen sich die Erben offensichtlich nicht in der Lage, diesem Wunsch zu entsprechen. Keiner der Erben wollte die Galerie übernehmen, und es fand sich offensichtlich auch keiner der Söhne dazu bereit, das Haus An der Alster 58 zu übernehmen, so daß ein dauerhaftes Fortbestehen der Galerie ausgeschlossen schien. Dennoch wurde dem Wunsch des Sammlers zumindest in der Weise entsprochen, daß die Galerie nach seinem Tod noch fünf Jahre in ihren angestammten Räumlichkeiten erhalten blieb und bis zu ihrer Versteigerung 1912 dem Publikum weiterhin offenstand.

Da Konsul Weber anscheinend bereits 1905 vorausgesehen hatte, daß sein Wunsch, die Galerie als »Museum« für Hamburg zu erhalten, unerfüllt bleiben sollte, hatte er verfügt, daß im Falle einer Versteigerung der Galerie – abweichend von vorherigen Vorgaben seinerseits – auf das gemeinsame Urteil von Dr. Friedländer und Karl Woermann vertraut werden solle.[602] Im Falle des Verkaufes der Münzsammlung sollten Dr. Pick oder Dr. Hirsch zu Rate gezogen werden. Weber selber schlug vor, die antiken Münzen getrennt von den hamburgischen Münzen und Medaillen zu versteigern.

Für die Sammlung Neuerer Meister verfügte er, daß sie zunächst „mit dem Hause meiner Ehefrau verbleiben [solle; Anm. d. Verf.] und zwar zu deren freiester Verfügung; unterbreite aber den Wunsch, um der Heimathstadt etwas zu lassen, daß von den immerhin vielen und namentlich den grossen Bildern, wie die Landschaft von

[601] Siehe: Ebd., S. 73/74.
[602] Daß schließlich Max J. Friedländer zusammen mit Alfred Lichtwark die Schätzung der Galerie vornahm, kann nicht in Webers Sinne gewesen sein, da das Verhältnis zwischen Lichtwark und Weber gestört war; siehe dazu auch weiter unten unter Punkt 6.1.1 den Nachtrag VII vom 01.04.1905 des o. g. Testaments.

Lessing, von Ruths und die Hafenscene von Oswald Achenbach, diese drei dem Rathause in Hamburg zur Schmückung der Salons – als Geschenk angeboten werden.“[603]

6.1.1 Die öffentliche Diskussion über die Zukunft der Galerie Weber

Lichtwark war in der zwischen 1908 und 1912 geführten Diskussion um den Verbleib der Galerie Weber wiederholt der Kritik ausgesetzt gewesen, er habe sich nicht rechtzeitig genug um die Zukunft der Gemäldesammlung gekümmert. Dies entspricht, wie der Schriftwechsel mit Woermann beweist, nicht den Tatsachen. Da ein Verkauf der Gemäldesammlung zunächst offensichtlich nicht zur Debatte stand, konnte Lichtwark Ende 1907 und Anfang 1908 seine Bemühungen zunächst auf die Münzsammlung konzentrieren, die er unbedingt für Hamburg erhalten wollte.

Am 4.12.1907 wandte sich Lichtwark schließlich erstmals schriftlich an Henry Weber. Auch dieses Schreiben hat lediglich die Frage des Verbleibs der Münzsammlung zum Thema. Lichtwark wies darauf hin, daß ein „starkes hamburgisches Interesse“[604] vorliege, die Münzsammlung für Hamburg zu erhalten, denn in den letzten Jahren sei in Hamburg ein „gestiegenes Interesse für Münzen“ zu beobachten gewesen, und es habe sich ein Verein von Münzsammlern gebildet, für den die Webersche Münzsammlung ein wichtiges Studienobjekt und Vorbild sein könne. Zudem habe, so Lichtwark, die Oberschulbehörde ein Interesse am Erhalt der Münzsammlung für Hamburg, „über das vorläufig nur streng vertraulich Mittheilung gemacht werden kann“[605], denn sie könne zusammen mit der von einem (nicht namentlich genannten) Kunstfreund gemachten größeren Stiftung für die Anlage einer

[603] Siehe: Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments, S. 84/85; nähere Angaben über die Zukunft der Sammlung Neuerer Meister siehe hier Kapitel 9.
[604] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Lichtwark an Henry Weber, Schreiben vom 04.12.1907.
[605] Siehe: HKH: Aktenarchiv, ebd.

Sammlung von Gipsabgüssen nach der Antike vereint und von einem Archäologen betreut und geleitet werden: „Es ist ja auch Ihnen [Henry Weber; Anm. d. Verf.] bekannt, daß Herr Consul Weber sich besonders für die Anstellung eines Archäologen in Hamburg interessiert hat, und daß er Herrn Senator Dr. v. Melle gegenüber diesen Wunsch wiederholt und zeitweise mit der Zusicherung, gegebenenfalls der Wissenschaftlichen Stiftung eine weitere Zuwendung zu machen, ausgesprochen hat. [...] Im allgemeinen hamburgischen Interesse liegt es, daß die Lebensarbeit eines Sammlers, wie Consul Weber, noch nachträglich ihre Anerkennung findet. Es wäre sehr zu beklagen, daß der Verkauf und die Aufteilung der Sammlung das Ergebnis dieser Arbeit vernichte.“[606] Jedoch könne der Plan der Erwerbung der Münzsammlung von staatlicher Seite erst frühestens in einem Jahr in Angriff genommen werden. Es sei nun die Frage, ob die Familie bereit sei, „aus Rücksicht auf die Erhaltung und Fruchtbarmachung seiner Lebensarbeit und im Hinblick auf das hamburgische Interesse“[607], einen Aufschub zu gewähren.

Allerdings stand bereits im Dezember 1907 fest, daß die Familie für die Münzsammlung (mit Ausnahme der hamburgischen Münzen und Medaillen, die im Besitz der Familie bleiben sollten) 600.000 Mark verlangte, und daß parallel auch Verhandlungen mit dem Münchner Auktionator Dr. Jakob Hirsch stattgefunden hatten. Der Familie sei von diesem ein Betrag in Höhe von 500.000 Mark garantiert worden.

Erst am 29.1.1908 erhielt Lichtwark Antwort auf sein Schreiben vom 4.12.1907 an Henry Weber. In der Zwischenzeit war in der Hamburger Presse und Öffentlichkeit eine heftige Diskussion über die Zukunft der Gemäldesammlung Konsul Webers entbrannt.

In einem Artikel in den *Hamburger Nachrichten* hatte H. E. Wallsee am 12.01.1908 die bedeutende Leistung des Sammlers Konsul Weber gewürdigt.[608]

---

[606] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Lichtwark an Henry Weber, Schreiben vom 04.12.1907.
[607] Siehe: HKH: Ebd.
[608] H. E. Wallsee: Die Gemäldegalerie Ed. F. Weber in Hamburg. In: HN, Nr. 29, Zweite Morgenausgabe, 12.01.1908.

Dieser erste Artikel Wallsees sowie darauf folgenden Beiträge in der *Neuen Hamburger Zeitung* und in den *Hamburger Nachrichten* vom 18.1.1908 hatten den Auftakt zu der ersten öffentlich geführten Diskussion nach dem Tode Konsul Webers über die Zukunft der Gemäldesammlung Alter Meister gebildet. Wallsee sparte nicht an Unterstellungen und Angriffen, die sich vor allem an Lichtwarks Adresse richteten. Hingegen war die *Neue Hamburger Zeitung*, vertreten durch Anton Lindner, auf der Seite Lichtwarks: Lindner appellierte „an den patriotischen und mäcenatischen Sinn der Frau Konsul Weber“[609] sowie an den Staat („Cavete Consules“[610]) und deren gemeinsame Pflicht, alles erdenkliche für den Erhalt der Sammlung in Hamburg zu tun.

Über Lichtwarks bereits unternommene Bemühungen wurde die Öffentlichkeit in den Zeitungen jedoch nicht informiert, obgleich die Autoren zweifellos davon Kenntnis gehabt haben müssen. Beide Journalisten wiesen jedoch auf die mögliche Gefahr hin, die Galerie für Hamburg zu verlieren. Das „Geisterschiff des fliegenden Amerikaners“[611] habe bereits im Hamburger Hafen angelegt; deshalb sei es Aufgabe der verantwortlichen Stellen, alles für den Erhalt der Sammlung für Hamburg zu tun.

Drei Tage später, am 21.1.1908, veröffentlichte die *Neue Hamburger Zeitung* einen weiteren Beitrag zu diesem Thema, in dem man die Öffentlichkeit beruhigen wollte und ihr versicherte, daß man aus „geschätzter und bestunterrichteter Seite“ erfahren habe, „daß die Gefahr eines Verkaufes nach auswärts zunächst nicht vorliegt“[612]. Es bestehe von seiten der Witwe keine Absicht, die Gemäldesammlung zu verkaufen. Die Galerie stünde auch weiterhin dem interessierten Publikum offen. Auch sei ein Verkauf als Ganzes an einen amerikanischen Interessenten nicht zu befürchten, obwohl Pierpont Morgan, der „Schwarze Mann des europäischen Kunst-

---

[609] Anton Lindner: Die Zukunft der Galerie Weber. In: NHZ, Nr. 30, Abendausgabe, 18.01.1908.
[610] Anton Lindner: Ebd.
[611] Siehe: Anton Lindner: Ebd.
Gemeint war damit vor allem der amerikanische Sammler Pierpont Morgan (weil man zunächst noch an den Verkauf der Sammlung als Ganzes dachte und außer ihm kaum jemand als Käufer in Frage zu kommen schien) und nicht so sehr die zahlreichen amerikanischen Kunsthändler und Sammler, die schließlich auf der Versteigerung der Galerie Weber 1912 als die »amerikanische Gefahr« betrachtet wurden; siehe dazu auch Punkt 7.2.
[612] Siehe: Das Schicksal der Galerie Weber. In: NHZ, Nr. 24, Abendausgabe, 21.1.1908, o. S.

handels“[613] die Sammlung zu Lebzeiten Webers besucht habe und Interesse an der Erwerbung einzelner Stücke bekundet habe. [614] Der Erwerb der kompletten Sammlung sei jedoch nicht zu befürchten, da die amerikanischen Interessenten sich „wahrscheinlich an der eigenartigen, historisch zu wertenden Zusammensetzung der Galerie stoßen“[615] würden. Darüber hinaus werde von den hiesigen zuständigen Stellen alles getan, bei Eintreten des Falles eines Verkaufs der Galerie für Hamburg den Teil zu sichern, „auf den es Wert legt und der in den Rahmen des schon Vorhandenen paßt“[616].

Wallsee entgegnete daraufhin am 22.1.1908 in den *Hamburger Nachrichten*, daß Lichtwark es versäumt habe, sich um den Verbleib der Galerie Weber in Hamburg zu bemühen. Er warf ihm „mangelnde Kenntnis des wahren Sachverhalts“[617] vor sowie das Versäumnis, in dieser Angelegenheit entsprechende Maßnahmen unternommen zu haben. Wallsee hingegen habe sich von der „einzig zuständigen Seite“ Kenntnis verschafft und wolle diese Kenntnis den Lesern zugänglich machen:

Der im Auftrag der Familie Weber zur Schätzung der Münzsammlung Konsul Webers nach Hamburg gebetene Münchener Sachverständige und Kunsthändler Dr. Jakob Hirsch habe sich bei seinem Besuch in Hamburg bei der Familie „als Vertrauensmann amerikanischer Kauflustiger“ zugleich auch erkundigt „nach den Modalitäten eines eventuellen Verkaufs der Gemäldegalerie, wozu er sich um so berechtigter halten mochte, als seitens der Erben keinerlei Hehl daraus gemacht wird, daß bei einem günstigen Angebot die Gemälde dieser Galerie verkauft werden sollen“[618]. Wallsees Äußerungen stehen somit im Gegensatz zu den Informationen, die Lichtwark im Vorfeld von der Familie erhalten hatte. Die Angriffe Wallsees, daß von seiten

[613] Siehe: Ebd., o. S.
[614] Für einen Goya oder einen Velazquez der Galerie Weber habe Pierpont Morgan Konsul Weber einen Blankoscheck ausgestellt mit der Erlaubnis, jeden Betrag einfüllen zu dürfen. Vgl. Ernst Rump: Zum Verkauf der Sammlung Weber. In: HN, Nr. 578, Abendausgabe, 9.12.1911.
[615] Siehe: Das Schicksal der Galerie Weber. In: NHZ, Nr. 24, Abendausgabe, 21.1.1908, o. S.
[616] Siehe: Ebd., o.S.
[617] H. E. Wallsee: Von der Galerie Ed. F. Weber. In: HN, Nr. 54, Abendausgabe, 22.01.1908.
[618] H. E. Wallsee: Ebd.; und diese Anfrage Hirschs hatte dann wohl den Anstoß gegeben, den Verbleib bzw. die Zukunft der Gemäldegalerie zu überdenken, welche zuvor ja eindeutig nicht zur Disposition gestanden hatte und weswegen Lichtwark nichts weiter in dieser Sache unternommen hatte.

der „zuständigen Stellen“ der Kunsthalle auch vier Monate nach Webers Tod noch nichts geschehen sei und daß man es lediglich mit einem „frommen Wunsche“ zu tun habe, Teile der Sammlung für Hamburg erhalten zu können, entsprachen keineswegs den Tatsachen, erzielten jedoch die gewünschte Wirkung in der Öffentlichkeit.

Lichtwark sah sich gezwungen, die Vorwürfe Wallsees zu dementieren und zu widerlegen und wandte sich daher am Tag nach dem Erscheinen von Wallsees Artikel schriftlich an Bürgermeister Dr. Burchard.[619] Wallsee wolle sich, so Lichtwark, lediglich „das Verdienst erwerben [...], die Anregung zur Erwerbung der Sammlung zu geben oder wenigstens den Schein, als hätte er ein Verdienst dabei“[620]. Weiter berichtete Lichtwark Burchard von einem persönlichen Treffen mit Henry Weber (ebenfalls am 23.1.1908), in dessen Verlauf dieser ihm mitgeteilt habe, daß Wallsee zwar Frau Konsul Weber aufgesucht und mit ihr über das mögliche Schicksal der Sammlung gesprochen habe, aber schließlich „aus dem, was er gehört, seinen Artikel gebaut, soweit es ihm paßte, einen bestimmten Eindruck zu erwecken. Der Artikel ist immerhin so hinterhältig geschrieben bei scheinbarer Wahrhaftigkeit, daß er sich journalistisch herausreden kann.“[621] Die Familie werde die Angaben Wallsees jedoch durch die *Frankfurter Zeitung* dementieren lassen.

Die Dementis von seiten der Familie Weber wie auch von Lichtwark erschienen unverzüglich am 24.1.1908 in der *Frankfurter Zeitung* sowie am folgenden Tag auch in den *Hamburger Nachrichten* (Nr. 62, 25.1.1908) und in der *Neuen Hamburger Zeitung* (Nr. 42, 25.1.1908). Darin bestätigten die Testamentsvollstrecker, daß die Galerie im Falle einer Veräußerung als Ganzes erhalten bleiben solle und daß eine unentgeltliche Überlassung der Galerie oder eines Teiles derselben an den Hamburgischen Staat durch Vorgabe des Testators ausgeschlossen sei.

---

[619] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Lichtwark an Burchard, Schreiben vom 23.1.1908.
Bürgermeister Dr. J. H. Burchard war übrigens ein Neffe von Frau Konsul Weber und somit ein Vetter des ältesten Sohnes und Testamentsvollstreckers Henry Weber.
[620] Siehe: Ebd., Schreiben vom 23.1.1908.
[621] Siehe: Ebd. ,Schreiben vom 23.01.1908.

Im Testament der Ehegatten Weber findet sich der ausschlaggebende Hinweis, warum ein Vermächtnis – vor allem im Falle der Sammlung Alter Meister – an die Stadt Hamburg nicht in Betracht gezogen worden war: Weber weist im Nachtrag VII vom 01.04.1905 des Testaments ausdrücklich darauf hin, daß „ein Vermächtniss an die Stadt Hamburg ausgeschlossen ist, weil ich weder Verständnis dafür, noch irgendwelches Entgegenkommen gefunden habe, indem man mich einerseits bei der Aufnahme in die Museums Verwaltung umging und eine wissenschaftliche Leitung für alte bildliche Kunst und Numismatik in Hamburg überhaupt nicht vorhanden ist“[622]. Nicht allein verletzter Stolz aufgrund des mangelnden Interesses von offizieller Seite an seinen Sammlungen[623] sowie die Enttäuschung – vielleicht sogar Verbitterung – bei der Aufnahme in die Verwaltung der Hamburger Kunsthalle übergangen worden zu sein, werden Weber zu diesen Worten bewogen haben, sondern vor allem auch die – nicht ganz unberechtigte – Überzeugung, daß man seinen Sammlungen, besonders aber der Galerie Alter Meister, im Falle eines Vermächtnisses nicht die ihnen gebührende Bedeutung beimessen und die notwendige Pflege und Fachkenntnis zuteil kommen lassen würde. Weber zweifelte im Falle der Alten Meister ganz offensichtlich an der Kompetenz der Kunsthallenleitung, und vermutlich war er sich darüber hinaus der Tatsache bewußt, daß ein Großteil der Galerie Alter Meister – aufgrund der zuweilen zweitrangigen Qualität – nicht Lichtwarks Vorstellung einer museumswürdigen Sammlung entsprach.

Statt eines Vermächtnisses solle – so der Wunsch des Sammlers und die dementsprechende Mitteilung der Testamentsvollstrecker Notar Dr. David Weber sowie Henry Weber – vor allem die Galerie Alter Meister im Interesse der Erben verwertet werden. Die bereits 1907 geführten Verhandlungen hätten zu dem Ergebnis geführt,

---

[622] Siehe: Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments, S. 81.

[623] Es ist zweifellos Lichtwark, dem hier ein indirekter Vorwurf gemacht wird, denn daß die Alten Meister nicht sein Hauptanliegen für die Hamburger Kunsthalle waren, war allgemein bekannt.
Die Überzeugung Webers, bei der Aufnahme in die Verwaltung der Kunsthalle übergangen worden zu sein, war jedoch nur einer der Gründe, warum das Verhältnis zwischen ihm und Lichtwark nicht ohne Spannungen war; mehr dazu, siehe auch unter Punkt 9.1.2.

daß sich daran bis auf weiteres nichts ändern werde und daß die Testamentsvollstrecker sich gegebenenfalls an die entsprechenden Stellen wenden würden.

Für Lichtwark war die Auseinandersetzung auch nach der Veröffentlichung der Erklärung der Testamentsvollstrecker noch nicht beendet. Am 24.1.1908 hatte Dr. Hartmeyer, der Chefredakteur der *Hamburger Nachrichten*, Lichtwark aufgesucht, um sich bei ihm für das Vorgehen seines Mitarbeiters Wallsee zu entschuldigen; Lichtwark kommentierte dies mit den Worten: „Es war ihm sehr unangenehm, daß sein Vertreter schlecht informiert gewesen ist.“[624] Und zudem hatte Lichtwark von seiten der *Neuen Hamburger Zeitung* im Anschluß an die erfolgte Richtigstellung die Versicherung erhalten, „von einer weiteren Polemik mit den Hamburger Nachrichten Abstand“[625] zu nehmen, jedoch war durch die Angriffe auf Lichtwark in der Öffentlichkeit bereits 1908 ein verzerrtes Bild entstanden, das er in den folgenden Jahren nicht mehr korrigieren konnte. Darüber hinaus versäumten die *Hamburger Nachrichten* in der Folgezeit keine Gelegenheit, Lichtwark wegen seiner Haltung gegenüber der Galerie Weber weiterhin öffentlich anzugreifen.

6.1.2 Verhandlungen mit den Erben und Schätzung der Galerie durch Alfred Lichtwark und Max J. Friedländer

Obwohl die Diskussion über den Verbleib der Gemäldegalerie bereits öffentlich geführt wurde, erhielt Lichtwark erst am 29.1.1908 schriftlich Antwort von Henry Weber auf sein Schreiben vom Dezember des Vorjahres, in dem Henry Weber für Februar

[624] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Lichtwark an Burchard, Schreiben vom 24.1.1908.
Siehe außerdem: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Schreiben von Dr. Max Lohan von den *Hamburger Nachrichten* an Lichtwark vom 25.1.1908: Wallsee habe sich über Lichtwarks Äußerungen, die „über den Rahmen der sachlichen Kritik hinausgingen und einen persönlich diskreditierenden und verletzenden Charakter angenommen haben“ sehr verärgert gezeigt. Er sei in seiner Ehre und in seinem Ansehen als Kunstkritiker gekränkt worden und verlangte deshalb eine Entschuldigung, die Lichtwark ihm jedoch verweigerte.
[625] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Lichtwark an Burchard, Schreiben vom 24.1.1908.

eine Zusammenkunft in der „Angelegenheit der Münzsammlung“ vorschlug. Dieses Treffen zwischen Lichtwark und den Testamentsvollstreckern fand am 6.2.1908 statt und betraf, anders als angekündigt, darüber hinaus auch die Zukunft der Gemäldegalerie. Entgegen vorheriger Angaben forderte die Familie jetzt für die Münzsammlung die Summe von 650.000 Mark und für die Gemäldegalerie 3 Millionen Mark.[626] Lichtwark bemerkte dazu: „Frau Consul Weber ist auch noch nicht mit sich im Klaren, ob und wie lange sie das Haus behalten will. Entschließe sie sich, es aufzugeben, wird in diesem Moment die Galerie frei.“[627]

In der ersten Sitzung der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle nach Webers Tod, die am 23.11.1907 stattfand, hatte die Frage des Verbleibs der Weberschen Sammlungen noch nicht auf der Tagesordnung gestanden. Erstmals am 8.2.1908 berichtete Lichtwark der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle von seinem Treffen mit Henry Weber.[628] Nach Auffassung Lichtwarks sei es noch immer sehr wünschenswert, die Münzsammlung für Hamburg zu erhalten, jedoch sei es nicht Angelegenheit der Kunsthalle, „beim Senat um den Ankauf einzukommen“, vielmehr empfehle es sich, „daß gelegentlich der Gründung eines Antiken-Museums seitens der Oberschulbehörde die Erwerbung beantragt würde“[629]. Die Kommission beschloß deshalb, auf den Erwerb der Münzsammlung für die Hamburger Kunsthalle zu verzichten. Zweifellos entsprach dieser Vorschlag Lichtwarks Absicht, die zu beantragenden Mittel nicht für die Münzsammlung aufzuwenden, sondern für den Erwerb von Werken aus der Gemäldegalerie. Von Februar 1908 an wurde der Verbleib der Münzsammlung von Lichtwark daher nicht weiter thematisiert. Die Münzsammlung wurde – wie unter Punkt 3.4 beschrieben ist – schließlich Ende 1908 und 1909 bei Jakob Hirsch in München versteigert.

---

[626] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Lichtwark an Burchard, Schreiben vom 6.2.1908.
[627] Siehe: Ebd., Schreiben vom 6.2.1908.
[628] Siehe: SAH: 364-2/1 Kunsthalle III 5 (Protokolle der Verwaltung der Kunsthalle), Protokoll der Sitzung vom 08.02.1908.
Anwesend waren seine Magnifizenz Bürgermeister Dr. Burchard, Senator Dr. Predöhl sowie die Herren Dr. A. Wolffson, Amsinck, Prof. Lutteroth, Dr. Duyffcke.
[629] Siehe ebd.

An den Verkauf der Gemäldesammlung zum Preis von 3 Millionen Mark knüpfte die Familie allerdings die Bedingung, daß die Galerie als Ganzes für mindestens fünf Jahre in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt werde. Nachdem Lichtwark den Mitgliedern der Kommission einen Überblick über die Werke der Gemäldegalerie gegeben hatte, sprach er sich dafür aus, „daß die Kommission nicht stillschweigend an der Sache vorübergehen dürfe, wie auch immer die Finanzlage sein möge. Vor allen Dingen müsse erst geprüft werden, welchen Marktwert die Galerie habe."[630] Da der von der Familie geforderte Betrag Lichtwark entschieden zu hoch erschien, schlug er vor, daß er zusammen mit Direktor Dr. Max J. Friedländer aus Berlin eine Schätzung der rund 350 Gemälde vornehmen könne, um im Anschluß daran dem Senat eine „informierte Sache"[631] unterbreiten zu können. Die Kommission beauftragte daraufhin Lichtwark, mit Friedländer eine Schätzung der Gemäldegalerie vorzunehmen.[632]

Die Familie Weber zeigte sich hocherfreut über die Bereitschaft Friedländers, an der bevorstehenden Schätzung der Galerie Alter Meister teilzunehmen, da bereits Konsul Weber in der Vergangenheit Friedländer als ausgezeichneten Kenner zu Rate gezogen hatte. Die Schätzung wurde schließlich für den 2.3.1908 angesetzt, da Henry Weber abwarten wollte, „bis seine Mutter aus dem Hause sei"[633], die sich in keiner Weise durch die Herren gestört fühlen sollte. Bei der Schätzung legten Lichtwark und Friedländer nicht den von ihnen geschätzten Wert der Werke fest, sondern vielmehr die Preise, die die Werke vermutlich auf einer Auktion in Berlin erzielen wür-

---

[630] Siehe ebd.
[631] Siehe ebd.
[632] Die Wahl Friedländers zum Gutachter beruhte nicht nur auf Lichtwarks eigenem Wunsch, sondern war - im Falle einer Veräußerung der Galerie - auch vom Sammler selbst in seinem Testament vorgeschlagen worden (vgl. Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments.). Doch auch für Lichtwark war sie von Vorteil, da er durch Friedländers Beteiligung nicht nur einen Teil der Verantwortung abgeben konnte, sondern sich gleichzeitig auch vor Kritikern seiner Entscheidung absichern konnte. Diese Strategie war letztendlich jedoch nicht erfolgreich, da in der öffentlichen Diskussion um die Versteigerung der Galerie Weber in den Jahren 1911 und 1912 das Ergebnis der Schätzung scheinbar keine Rolle mehr spielte und allein Lichtwark die Ablehnung der Galerie Weber zum Vorwurf gemacht wurde, obgleich zahlreiche Museumskollegen, Kunstkenner wie auch -kritiker seine Entscheidung befürwortet hatten.
[633] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912", Schreiben von Henry Weber an Lichtwark vom 28.2.1908.

den. Sie ermittelten auf diese Weise eine Summe von rund 1.640.000 Mark, also etwa die Hälfte der von der Familie geforderten Summe.[634] Für die Familie hatte bei ihrer Forderung zweifellos der Wunsch zugrunde gelegen, die Galerie – wie es der Sammler in seinem Testament gewünscht hatte – bestmöglich zu verwerten, auch wenn der Betrag von 3 Millionen Mark nicht dem ursprünglichen „Gesamt-Kostpreis" entsprach.[635] Der von Lichtwark und Friedländer ermittelte Betrag bzw. Wert kam hingegen – selbst in Anbetracht möglicher Preisschwankungen auf dem Kunstmarkt – dem tatsächlichen „Gesamt-Kostpreis" wesentlich näher.

Bereits Anfang 1908 schien es für Lichtwark ausgeschlossen, die Sammlung als Ganzes zu erwerben. Stattdessen hoffte er, einige ausgesuchte Werke vorab – vor einer Auktion – für die Hamburger Kunsthalle erwerben zu können. In einer ersten „Denkschrift über etwaige Erwerbungen aus der Sammlung Weber" vom 5.3.1908 erläuterte er seine Einschätzung, warum man nicht die ganze Sammlung erwerben könne: Die Qualität der Sammlung als Ganzes rechtfertige nicht die von der Familie geforderte Summe, zudem könne man der Forderung nicht entsprechen, die Sammlung geschlossen fünf Jahre lang auszustellen. Dies sei „aufgrund des Umfangs und des Charakters der Sammlung nicht möglich"[636]; außerdem würde eine Einbindung der gesamten Galerie in die Hamburger Kunsthalle nur auf Kosten anderer Sammlungsteile des Hauses erfolgen können.

Die Galerie Weber, so Lichtwark weiter, enthalte rund 350 Gemälde, und es sei der Ehrgeiz des Besitzers bis zu seinem letzten Lebensjahr gewesen, alle Schulen der Malerei zur Vertretung zu bringen. In dieser Beziehung sei die Sammlung Weber vielleicht einzig in ihrer Art. Bei der großen Zahl der Bilder verstehe es sich aber von selbst, daß zahlreiche Bilder vor allem von „historischem Interesse" seien. „Eine

[634] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912", Schreiben von Lichtwark an Burchard vom 02.03.1908. Lichtwark teilt an dieser Stelle das Ergebnis der Schätzung mit.
[635] Vgl. dazu auch die unter Punkt 5. 3. vermerkte Angabe des „Gesamt-Kostpreises" im Inventar des Weberschen Kunstbesitzes aus dem Jahre 1898; selbst die späteren Erwerbungen der Jahre bis 1907 hätten keinen Kostpreis von 3 Millionen Mark ergeben.
[636] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912", Denkschrift vom 05.03.1908.

Sammlung von 360 Gemälden höchster Qualität zusammen zu bringen, übersteigt die Kraft fast aller kontinentaler Vermögen.“[637] Schließlich sei aber der „künstlerische Wert“ der Werke und nicht der historische entscheidend, und deshalb solle die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle dem Staat die Erwerbung der Sammlung als Ganzes nicht empfehlen. „Ein Teil der Sammlung würde jedoch eine Verstärkung und Bereicherung unserer Sammlung alter Meister bedeuten [...]“; allerdings, „[...] es kann der Familie nicht zugemutet werden, daß sie diesen Teil zu unseren Gunsten herauslöst, da der Rest dadurch entwertet würde. Der hamburgische Staat auf der anderen Seite ist nicht in der Lage, diesen für uns wertvollen Teil der Sammlung auch nur annähernd so hoch zu zahlen, daß die Familie für den Verlust an den ihr verbleibenden Bildern entschädigt wäre.“[638] Da nun weder ein Museum noch ein Kunsthändler die Sammlung als Ganzes kaufen könne und werde, laufe es auf eine Versteigerung der Gemäldesammlung Alter Meister hinaus. Auf dieser Versteigerung könne die Kunsthalle etwa 30-40 Bilder erwerben. „Für den Umbau unserer alten Galerie wäre es eine höchst willkommene Gelegenheit, auszufüllen und abzurunden.“[639] Und Lichtwark schloß hier die Mahnung an: „Konsul Webers Verdienst, eine Anzahl Meister ersten Ranges in bedeutenden Werken nach Hamburg gebracht zu haben, ist in der ganzen Welt anerkannt. Man würde erstaunt aufmerken, wenn Hamburg keinen Versuch machte, fest zu halten, was bisher seine Ehre vermehrt hat.“[640] Dazu wolle die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle beim Staat Geld beantragen, jedoch: „Es empfiehlt sich dringend, die Höhe der Bewilligung geheim zu halten, da sonst alle von der Kunsthalle ins Auge gefaßten Bilder eine unberechenbare Steigerung erfahren würden.“[641]

Auf der nächsten Sitzung der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle am 14.3.1908 berichtete Lichtwark von der vorgenommenen Schätzung und hielt nochmals fest, daß höchstens 50-60 Bilder davon für die Kunsthalle in Frage kämen.

[637] Siehe: HKH: Ebd.
[638] Siehe: HKH: Ebd.
[639] Siehe: HKH: Ebd.
[640] Siehe: HKH: Ebd.
[641] Siehe: HKH: Ebd.

Lichtwark verlas daraufhin die bereits erwähnte Denkschrift vom 5.3.1908 als Entwurf einer Eingabe an den Senat zwecks Bewilligung eines Postens für die Auktion. „Die Eingabe dürfe erst erfolgen, wenn die Auktion beschlossene Sache sei. Zu diesem Zwecke sei es ratsam, die Familie zu ersuchen, in Angelegenheit der Galerie die Kunsthalle auf dem laufenden zu halten. Die Besichtigung der Weber'schen Galerie seitens der Mitglieder der Verwaltung erscheint dem Direktor [Lichtwark; Anm. d. Verf.] sehr wünschenswert. Die Verwaltung beschließt eine gemeinsame Besichtigung am 28.3.1908, 3 Uhr."[642]

Während des Rundgangs durch die Galerie wies Lichtwark die teilnehmenden Herren Predöhl, Wolffson, Amsinck und Lutteroth auf diejenigen 30-40 Werke hin, deren Erwerbung für die Kunsthalle (und für Hamburg) wünschenswert sei, da sie nach seiner Auffassung zu den besten Werken der Galerie Weber zählten. [643] Die Mitglieder der Kommission gewannen nach dem Vortrag des Direktors die Überzeugung, daß die Frage der Erwerbung der ganzen Sammlung nicht in Erwägung gezogen werden könne.[644] Man beschloß, der Familie mitzuteilen, daß die Kommission nach eingehender Prüfung der Sachlage auf die Erwerbung der Gesamtgalerie verzichten müsse. Um dennoch nichts unversucht zu lassen, wurde Lichtwark beauftragt, nochmals bei der Familie anzufragen, ob sie bereit sei, für eine Reihe von 30 bis 40 Bildern[645], die die Kunsthalle bezeichnen werde, Forderungen zu stellen.

Am 1.4.1908 teilte Henry Weber Lichtwark mit, daß die Erben dem Wunsch der Kommission nicht entsprechen könnten. Daraufhin ruhten die Verhandlungen zwischen der Familie und Lichtwark bzw. der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. In den Unterlagen der Hamburger Kunsthalle sind zwischen dem Schrei-

---

[642] Siehe: SAH: 364-2/1 Kunsthalle III 5 (Protokolle der Verwaltung der Kunsthalle), Protokoll der Sitzung vom 14.3.1908.
[643] Siehe dazu im Anhang die Liste der erwünschten (und tatsächlichen) Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle aus der Galerie Weber.
[644] Siehe: SAH: 364-2/1 Kunsthalle III 5 (Protokolle der Verwaltung der Kunsthalle), Protokoll der Sitzung vom 28.3.1908.
[645] Diese werden allerdings in den genannten Sitzungsprotokollen der Kommission nicht näher bezeichnet.

ben Henry Webers und der im Jahre 1911 wieder aufgegriffenen Korrespondenz lediglich einige Listen mit den von Lichtwark gewünschten Erwerbungen enthalten.[646]

6.2 Die bevorstehende Versteigerung der Galerie in Berlin

Das nächste, in den Unterlagen der Hamburger Kunsthalle enthaltene Schriftstück betreffend den Weberschen Nachlass ist ein Protokoll einer Sitzung der Hamburger Bürgerschaft vom 6.12.1911.[647] Allerdings hatte sich die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle bereits in ihrer Sitzung vom 10.08.1911 erstmals nach 1908 wieder mit der Frage des Verbleibs der Galerie Weber befaßt. Die Erben Konsul Webers waren in der Zwischenzeit zu dem Schluß gelangt, daß eine Versteigerung der Galerie den Interessen der Erben am dienlichsten sei.[648] Am 18.10.1911 hatte auch jeder interessierte Leser im *Hamburgischen Correspondent* nachlesen können, daß die Galerie Weber Anfang 1912 in Berlin zur Versteigerung gelangen werde. [649]

Bereits am 10.8.1911 hatte Lichtwark während der bereits erwähnten Sitzung der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle mitgeteilt, daß die Auktion der Galerie Weber Anfang des Jahres 1912 in Berlin stattfinden werde. Er erinnerte die Mitglieder der Kommission an das Vorhaben, rund 30-40 Bilder aus dieser Sammlung zu erwerben. Dafür hatte Lichtwark nochmals eine zum Teil veränderte Liste der gewünschten Erwerbungen erstellt.[650] Darin unterschied er erstmals unter vorrangig und zweitrangig erwünschten Erwerbungen. Für die Gruppe der vorrangig erwünschten Werke veranschlagte Lichtwark eine Summe von 621.200 Mark. Die in zweiter Linie erwünschten Erwerbungen schätzte Lichtwark auf eine Summe von 107.500 Mark, so

[646] Mehr dazu im Anhang.
[647] Mehr dazu unter Punkt 6.2.1.
[648] Bereits am 14.1.1909 hatten die *Hamburger Nachrichten* (Nr. 25) darüber berichtet, daß der Ankauf der Gemäldegalerie Konsul Webers endgültig abgelehnt worden sei. Eine Prognose über das wietere Schicksal wurde nicht abgegeben.
[649] Vgl.: HC, Nr. 531, Morgenausgabe, 18.10.1911.
[650] Liste mit Datum vom 8.8.1911; diese Liste weicht teilweise von der ersten Liste vom Juni 1908 ab, siehe im Anhang in der Liste der erwünschten und tatsächlichen Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle.

daß die gewünschten Erwerbungen beider Gruppen eine Gesamtsumme von 728.700 Mark ergaben. Da Lichtwark ohnehin nur an einem Bruchteil der Galerie Weber interessiert war, erschien ihm dieser Betrag offensichtlich weitaus angemessener und dem Wert der betreffenden, von ihm ausgesuchten Werke entsprechender, als der von ihm und Friedländer ermittelte Wert der gesamten Sammlung, geschweige denn die von der Familie geforderte Summe. [651]

Insgesamt sind in den Quellen im Besitz der Hamburger Kunsthalle sieben verschiedene Listen enthalten, die sich nur unwesentlich voneinander unterscheiden, teilweise dadurch, daß nicht zwischen erst- und zweitrangig erwünschten Erwerbungen unterschieden wird, teilweise dadurch, daß bei manchen dieser Listen die geschätzten Preise mit angegeben wurden oder nicht (und daß diese Preisangaben bei einzelnen Werken manchmal leicht voneinander abwichen) sowie dadurch, daß in einer einzigen Liste die 1907er Nr. 46 und 47 (zwei Bildnisse von Kulmbach, siehe Abbildung 16) aufgenommen wurden, die in keiner der anderen Listen erwähnt werden.[652]

6.2.1 Verhandlungen mit dem Senat und der Bürgerschaft der Freien und Hansestadt Hamburg

Jedoch schien auch im August 1911 der Zeitpunkt für die Erörterung der Beteiligung der Kunsthalle an der Auktion in Berlin noch nicht günstig: „Die Herren des Senats erachten es nicht für ratsam, jetzt, wo die Finanzlage des Staates noch nicht geklärt ist, um eine Extrabewilligung einzukommen.“[653] Dieser Vermerk im Senats-

---

[651] Zugrunde lagen diesen rund 730.000 Mark die von Lichtwark und Friedländer ermittelten Preise der einzelnen Werke. Wie die Rechnung des Auktionshauses Lepke vom Februar 1912 zeigt, lag der tatsächliche Preis, den Lichtwark schließlich aus drei unterschiedlichen »Töpfen« bezahlte, um einiges höher als die von ihm veranschlagte Summe; genaueres dazu weiter unten unter Punkt 8.1.

[652] Siehe im Anhang in der Liste der erwünschten und tatsächlichen Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle.

[653] Siehe: SAH: 364-2/1 Kunsthalle III 5 (Protokolle der Verwaltung der Kunsthalle), Protokoll der Sitzung vom 10.8.1911.
Das Budget für 1912 wurde erst im Dezember 1911 ausgehandelt.

protokoll ist ein eindeutiger Beweis dafür, daß der Senat – oder zumindest einige seiner Mitglieder – über Lichtwarks Pläne und Wünsche informiert waren, daß aber die Bürgerschaft von der Sache offensichtlich bewußt nicht in Kenntnis gesetzt worden war.[654] Dies belegt das Protokoll der Bürgerschaftssitzung vom 6.12.1911, in dem der Abgeordnete Dr. Leistikow den Senat und die Finanzdeputation um Auskunft ersuchte über die Angelegenheit des Verbleibs der Galerie Weber.[655]

In der Sitzung der Bürgerschaft am 6.12.1911 zeigte man sich erstaunt darüber, daß die Auktion der Galerie Weber bzw. die Ablehnung durch den hamburgischen Staat bereits beschlossene Sache sei, da man von Verhandlungen in dieser Sache in der Bürgerschaft keine Kenntnis habe. Herr Dr. Leistikow erhielt das Wort und stellte zunächst eine Anfrage an die bürgerschaftlichen Mitglieder der Finanzdeputation in der Angelegenheit der Galerie Weber. Er bedauerte, daß die Galerie in Kürze für Hamburg verloren gehen würde und fragte an, ob es zuträfe, daß der Hamburgische Staat die Gelegenheit, die Sammlung zu einem „wohlfeilen Preise“[656] zu erwerben, nicht genutzt habe.

Da keine Mitglieder der Bürgerschaft in der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle vertreten seien, ersuche er die bürgerschaftlichen Mitglieder der Finanz-deputation um Auskunft, denn wenn es um die Bewilligung von Mitteln zum Erwerb von Werken aus der Galerie Weber gehe, dann müsse die Finanzdeputation Kenntnis davon haben. Dies konnte der Abgeordnete Fahr als Mitglied der Finanzdeputation jedoch nur verneinen, denn die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle hatte bis zu diesem Zeitpunkt tatsächlich noch keine Eingabe bei der Finanzdeputation gemacht, zum einen, um eine weitere öffentliche Diskussion zu vermeiden, zum anderen, weil das Staatsbudget für 1912 ohnehin erst auf der Sitzung vom 6.12.1911 verhandelt und beschlossen werden sollte. Von seiten der Kommission und des Senats hatte man offensichtlich keine Notwendigkeit gesehen, bereits im Vorfeld an

[654] Vermutlich wollten der Senat und Lichtwark eine weitere - in der Öffentlichkeit sicherlich kontrovers geführte - Diskussion vermeiden.
[655] SAH: Stenographische Berichte der Bürgerschaft zu Hamburg, X 630/52 des Jahres 1911, Protokoll der Sitzung vom 6.12.1911.
[656] SAH: Stenographische Berichte der Bürgerschaft zu Hamburg, X 630/52 des Jahres 1911, Protokoll der Sitzung vom 6.12.1911, S. 1306.

die Finanzdeputation in der Angelegenheit der Bewilligung von „Extra-Mitteln“ heranzutreten, besonders in Anbetracht der Tatsache, daß bereits die Zuweisung von 800.000 Mark an die Hamburger Kunsthalle für das Jahr 1912 auf Widerstand bei einigen Mitgliedern der Bürgerschaft gestoßen war.[657]

In einem Antrag einiger Mitglieder der Bürgerschaft wurde deshalb der Senat um Auskunft in dieser Angelegenheit ersucht, im besonderen zu der Frage, ob die Sammlung dem Staat zu einem „mäßigen Preis“ angeboten worden sei und was die Gründe für die Ablehnung gewesen seien. Mit dieser Anfrage war eine zweite Lawine von Vorwürfen und Anschuldigungen losgetreten worden, die erneut vor allem auf Lichtwark niederging, der sich zum wiederholten Male vorwerfen lassen mußte, eine Fehlentscheidung getroffen zu haben. Das Echo in der Hamburger Presse folgte unverzüglich, allerdings in den meisten Fällen ohne Kenntnis der genauen Sachlage und unter Angabe falscher Zahlen des Preises der Sammlung.

Als Reaktion auf die Anfrage Dr. Leistikows erschien im *Hamburger*[658] ein Artikel des Hamburger Arztes und Sammlers Dr. M. Nordheim, zu dem zunächst durch die *Neue Hamburger Zeitung*[659] sowie auch durch Lichtwark in den folgenden Tagen und Wochen Stellung genommen wurde. Wie bereits in der öffentlichen Diskussion von Anfang 1908, entsprachen die unterschiedlichen Darstellungen, so auch die Nordheims, nicht durchweg den Tatsachen. Erneut sah sich Lichtwark deshalb veranlaßt, in der Hamburger Presse den Sacherverhalt richtigzustellen, was jedoch nicht bedeutete, daß seine Argumente auch Gehör fanden.

Nordheim äußerte sich dahingehend, daß die Versteigerung zwar ein bedeutendes Ereignis für die Kunstwelt und für die Museen und Sammler eine der seltenen Gelegenheiten sei, Alte Meister zu erwerben, doch sei sie zugleich ein „Trauertag für Hamburg“[660]. Die „Hüter und Förderer unseres öffentlichen Kunstlebens“[661] hätten

[657] SAH: Ebd., S. 1328.
[658] Siehe: M. Nordheim: Hamburg und die alten Meister. In: *Der Hamburger*. Bd. I (1911), Nr. 14, S. 299-300.
[659] Siehe: NHZ, Nr. 577, 9.12.1911.
[660] M. Nordheim: Hamburg und die alten Meister. In: *Der Hamburger*. Bd. I (1911), Nr. 14, S. 299.
[661] M. Nordheim: Ebd., S. 299.

dies verhindern müssen. Versuche seien jedoch ohne den gehörigen Nachdruck unternommen worden und deshalb ohne Erfolg geblieben. Er kritisierte weiter Lichtwarks Sammelpolitik für die Hamburger Kunsthalle, die in Hamburg keineswegs auf breite Zustimmung stoße. Eine Vernachlässigung der Werke Alter Meister in der Kunsthalle sei offensichtlich. Dies belege auch die Tatsache, daß es bislang kein wissenschaftliches Verzeichnis der Werke Alter Meister der Kunsthalle gebe. Obgleich die Sammlung Weber nicht ausschließlich hervorragende Werke umfasse, wäre der Erwerb in jedem Fall ein Zuwachs für die Kunsthalle gewesen; Überschüssiges hätte man später veräußern und sogar noch mit den zweitrangigen Werken ein gutes Geschäft machen können. Der Erwerb der Galerie Weber wäre, so Nordheim, eine hervorragende Gelegenheit für den Hamburger Lokalpatriotimus gewesen, „sich an einem geeigneten Objekt zu betätigen“[662].

Aus der Sicht Lichtwarks war diese Einschätzung – die aus heutiger Warte schlüssig erscheint – nicht gültig. Sie hätte jegliche Museumspolitik für die Kunsthalle auf Jahre hinaus unmöglich gemacht, weil dann kein Geld und auch kein Platz mehr für andere Projekte und Erwerbungen zur Verfügung gestanden hätte, selbst nicht nach Fertigstellung des geplanten Erweiterungsbaues der Kunsthalle.

Ähnlich kritisch Äußerungen finden sich bei Ernst Rump. Er bezeichnete den bevorstehenden Verlust der Galerie als „nationales Unglück“[663]. Auch hinsichtlich der Anziehungskraft einer solchen Galerie für den Fremdenverkehr sei ein Verkauf sehr bedauerlich. Der Staat dürfe auch bei schwieriger Haushaltslage nicht an unrechter Stelle sparen, und auch von privater Seite müßten Mittel und Wege für einen Erhalt der Sammlung gefunden werden. Deshalb appelliere er an das „so oft bewährte uneigennützige Bürgertum [...]“, um „[...] den drohenden Verlust rechtzeitig abzuwenden“[664] – von Rechtzeitigkeit konnte zu diesem Zeitpunkt allerdings keineswegs

[662] M. Nordheim: Ebd., S. 300.
[663] Ernst Rump: Zum Verkauf der Galerie Weber. In: HN, Nr. 579, 9.12.1911.
Der identische Artikel erschienen sowohl im *Hamburgischen Correspondent* (Nr. 626, 9.12.1911) als auch *im Hamburger Fremdenblatt* (Nr. 290, 10.12.1911).
[664] Ernst Rump: Ebd.

mehr die Rede sein. Die Tatsache, daß die Versteigerung bereits seit mehreren Monaten beschlossen worden war und dies auch öffentlich bekannt gegeben worden war, war großen Teilen der Hamburger Öffentlichkeit offensichtlich entgangen.

Unterstützung fand Lichtwark hingegen, wie schon in der Vergangenheit, bei der *Neuen Hamburger Zeitung*, die die Stimmungsmache gegen Lichtwarks Entscheidung in der Hamburger Öffentlichkeit und in großen Teilen der Presse kritisierte: „In einer etwas übertriebenen Aufregung gebärden sich manche Freunde der Stadt, als drohe uns etwas entrissen zu werden, was wir besitzen; als ließe Hamburg Reichtümer aus seinen Mauern entführen, nach denen es nur die Hand auszustrecken brauchte, um sie zu halten. In Wahrheit verhält es sich ganz anders. Die Webersche Galerie befindet sich zwar „An der Alster“, sie zog wohl seit Jahren etliche Fremde nach Hamburg, war aber niemals der hamburgischen Bevölkerung aufgetan, derart, daß viele Hamburger wenigstens innerlich von ihr Besitz ergriffen hätten. Der frühere Eigentümer hat seiner Vaterstadt auch weder irgendeins seiner Bilder vermacht, noch angeordnet, daß seine Erben die Sammlung zunächst dem Staate zu einem Vorzugspreise anbieten sollten. Es handelt sich hier um ein sorgfältiges Kapital, das jetzt in kaufmännischer Weise realisiert werden soll. Für Hamburg ist es beinahe gleichgültig, ob die Galerie hier oder anderswo entstanden ist. Wir müssen den Marktpreis bezahlen und könnten dasselbe Interesse haben, wenn eine Bremer oder eine Frankfurter Privatgalerie auf den Markt käme.“[665]

Der wiederholt von den Erben geforderte Preis sei zu hoch gewesen, und die Kunsthalle hätte die Sammlung als Ganzes nicht beherbergen können. Darüber hinaus sei die Galerie vorzugsweise „nach historischen Grundsätzen zusammengetragen“ worden, „entsprechend der zu Webers Jugendzeiten vorherrschenden Auffassung“[666], die nun veraltet sei. Da die Erben ein Herauslösen von rund 40 Gemälden aus der Sammlung zugunsten der Hamburger Kunsthalle abgelehnt hätten, da man mit dem Rest nicht auf eine Auktion gehen könne, müsse jetzt in Hamburg so viel Geld wie möglich zur Verfügung gestellt und gesammelt werden, um auf der

[665] Siehe: Die Webersche Galerie. In: NHZ, Nr. 577, Morgenausgabe, 09.12.1911, o. S.
[666] Siehe ebd.

bevorstehenden Versteigerung gut kaufen zu können. Und abschließend wurde hinsichtlich Lichtwarks Bemühungen bemerkt: „Ein mißglückter Versuch ist kein Versäumnis.“[667]

Daß diese Äußerungen und Vorwürfe der *Neuen Hamburger Zeitung* nicht ohne Reaktion von seiten der Testamentsvollstrecker bleiben konnten, ist selbstverständlich.[668]

Inwieweit die Kritik der Zeitgenossen an Lichtwarks Vorgehen und seinem abratendem Votum zum Erwerb der gesamten Galerie Weber angemessen war, wird – in Anbetracht der tatsächlichen Erwerbungen der Kunsthalle von der Versteigerung Weber – in Kapitel 8.1.2 erörtert.

6.2.2 Antrag auf Bewilligung staatlicher Mittel für Erwerbungen auf der Versteigerung Weber

Am 9.12.1911 hatte die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle nochmals getagt. Bürgermeister Dr. Burchard verlas dort das Auskunftsersuchen der Bürgerschaft an den Senat. Zur Beantwortung des Auskunftsersuchens wurde Lichtwark mit der Erstattung eines Berichtes über die mit den Testamentsvollstreckern geführten Verhandlungen beauftragt. Der Bericht sollte jedoch ausschließlich als Memo für die Mitglieder der Kommission dienen; die tatsächliche Antwort an die Bürgerschaft wurde von Bürgermeister Burchard formuliert.

Die Antwort des Senats an die Bürgerschaft auf ihr Auskunftsersuchen fiel äußerst knapp aus: „Die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle hat sich schon vor längerer Zeit mit der Frage einer eventuellen Erwerbung der Gemäldegalerie des verstorbenen Konsuls Weber oder doch eines Teiles derselben durch den hamburgischen Staat eingehend beschäftigt. Zum lebhaften Bedauern der Kommission ha-

[667] Siehe ebd.
[668] Siehe dazu auch Punkt 6.2.3.

ben die Verhandlungen zwischen der Kommission und der Nachlaßverwaltung zu einem Ergebnis nicht geführt."[669] Auf die Anfrage Dr. Leistikows, ob es zuträfe, daß die Sammlung dem Staat zu einem „mäßigen Preise" angeboten worden sei, erhielt die Bürgerschaft keine Antwort.

Das mag einerseits vor allem darauf zurückzuführen gewesen sein, daß Bürgermeister Dr. Burchard der Bürgerschaft und der Öffentlichkeit keinen Anlaß dazu geben wollte, über den von seiner Tante und den Testamentsvollstreckern geforderten Preis – der keineswegs als mäßig zu bezeichnen war – öffentlich zu debattieren und die Familie infolgedessen zu brüskieren.[670] Andererseits mag eine gezielte Geheimhaltung den dem Senat angehörenden Mitgliedern der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle als ratsam oder notwendig erschienen sein, um die Verhandlungen unbehelligt führen und zu einem Ende bringen zu können und um später nicht unter Rechtfertigungsdruck zu geraten, da zu erwarten war, daß eine Entscheidung – ganz gleich wie sie ausfallen würde – von Teilen der Öffentlichkeit kritisiert werden würde.

Am 12.12.1911 kam die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle nochmals zusammen, um über etwaige Ankäufe auf der Auktion der Sammlung Weber zu beraten. Auf dieser Sitzung wurde der Kommission der Bericht Lichtwarks vom 10.12.1911 vorgetragen. „Es wird beschlossen, diesen Bericht mit allen Angaben dem Senat zu unterbreiten, daneben aber einen Auszug ohne nähere Angaben herzustellen wie er eventuell einer Mitteilung an die Bürgerschaft zu Grunde gelegt werden könnte."[671] Für den Senat erstellte Lichtwark daraufhin im Auftrag der Kommission den gewünschten Bericht, eine Denkschrift mit Datum vom 12.12.1911. Erneut wurde hier nur der Senat umfassend informiert. Darüber hinaus beschloß die

[669] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912", Schreiben von Bürgermeister Burchard an Lichtwark vom 13.12.1911 (als Vorabmitteilung des Inhaltes der Antwort an die Bürgerschaft).

[670] Bürgermeister Dr. Burchard befand sich während der Verhandlungen um die Galerie Weber in der schwierigen Lage, sowohl die Interessen des Hamburgischen Staates vertreten und wahrnehmen zu müssen, als auch diejenigen der Familie seiner Tante nicht zu mißachten, für die das Angebot der Kunsthallen-Kommission nur wenig attraktiv und angemessen erschienen war.

[671] Siehe: SAH: 364-2/1 Kunsthalle III 5 (Protokolle der Verwaltung der Kunsthalle), Protokoll der Sitzung vom 12.12.1911.

Kommission erstmals offiziell am 12.12.1911, „einen Antrag auf Bewilligung von M. 750.000 zu stellen“[672].

Die an den Senat gerichtete „Denkschrift über Erwerbungen aus Staatsmitteln auf der Auktion der Sammlung Weber vom 12.12.1911“ war eine Darlegung der Gründe, die für eine Erwerbung von einzelnen Werken der Sammlung Weber aus Staatsmitteln auf der Auktion in Berlin 1912 sprachen, bzw. warum die Bewilligung der beantragten Summe von 750.000 Mark für die Auktion in Berlin unbedingt gerechtfertigt sei: Zum einen seien einige ausgesuchte Werke Alter Meister der Sammlung Weber eine hervorragende und wünschenswerte Bereicherung des Bestandes Alter Meister der Hamburger Kunsthalle und somit ein Garant für eine stärkere Anziehungskraft der gesamten Sammlung, zum anderen sei es auch eine Pflicht und Ehre für Hamburg, die besten Werke der Sammlung Weber für Hamburg zu erwerben, zumal der Hamburgische Staat für die Entstehung der Sammlung Alter Meister der Kunsthalle in der Vergangenheit lediglich rund 300.000 Mark – so Lichtwark – habe aufwenden müssen, da die Sammlung Alter Meister im Besitz der Hamburger Kunsthalle hauptsächlich durch Vermächtnisse und Schenkungen Hamburger Bürger entstanden und gewachsen sei.[673] Wenn man die Gelegenheit der Erwerbung von etwa 30-40 ausgesuchten Werke aus der Sammlung Weber nicht nutze, würde dies in Deutschland als eine „unbegreiflich erscheinende Gleichgültigkeit aufgefaßt werden“; und Lichtwark fügte hinzu: „Der Entschluß, das Wichtigste oder einen Teil des Wichtigsten der Galerie Weber für Hamburg zu erhalten, würde in der Bevölkerung heute nicht nur Verständnis und Billigung sondern freudige Zustimmung und Dankbarkeit finden.“[674]

Die Kunsthallen-Kommission und der Senat kamen zu dem Schluß, daß die in der Denkschrift durch Lichtwark formulierten Gründe den Erwerb einiger ausgesuchter Werke auf der Versteigerung rechtfertigten und daß die notwenigen Mittel zu Beginn

---

[672] Siehe ebd.

[673] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Denkschrift vom 12.12.1911: Abgesehen von einer „Reihe von Einzelankäufen“ sowie dem Erwerb der Hamburger Sammlung Hudtwalcker-Wesselhoeft im Jahr 1888, der, wie die Preisentwicklung zeige, nach Ansicht Lichtwarks eine „ausgezeichnete Kapitalanlage“ gewesen sei.

[674] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Denkschrift vom 12.12.1911.

des folgenden Jahres zu beantragen seien.[675] Im Vorfeld der Versteigerung Weber im Februar 1912 zeigte es sich schließlich, daß auch die Beurteilung der Qualität der Galerie Weber durch die Fachgenossen die Entscheidung der Kommission rechtfertigte, lediglich eine eingeschränkte Anzahl von Werken aus der Galerie Weber zu erwerben.[676]

6.2.3 Schuldzuweisungen und öffentliche Kritik an der von Lichtwark propagierten Entscheidung

Mit dem Beschluß des Senats und der Antwort an die Bürgerschaft war jedoch offensichtlich weder für die Mitglieder der Bürgerschaft, noch für die aufgeschreckte Hamburger Öffentlichkeit das Thema befriedigend erörtert und abgeschlossen. Auch die Familie Weber sah sich ein weiteres Mal veranlaßt, durch die Presse mit der Öffentlichkeit zu kommunizieren:

Im *Hamburger Fremdenblatt* wurde am 14.12.1912 von Notar Dr. David Weber eine Erklärung abgegeben, in der er über die Treffen zwischen den Testamentsvollstreckern und der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle in der Angelegenheit des Ankaufs der Sammlung Weber berichtete. Die Erben wehrten sich gegen den Vorwurf, sie hätten es dabei an Entgegenkommen und Lokalpatriotismus fehlen lassen und wiesen stattdessen wiederholt darauf hin, daß man die Sammlung dem Staat zu einem „verhältnismäßig geringen Preis“[677] angeboten habe. In Anbetracht des obengenannten, ungefähren Kostpreises der Kunstsammlungen in Höhe von rund 1,5 Millionen Mark entsprach diese Einschätzung jedoch keineswegs den Tatsachen.

Wie bereits seit Beginn der Verhandlungen im Jahre 1908, wurde die tatsächlich geforderte Summe von 3 Millionen Mark der Öffentlichkeit weiterhin verschwiegen. Die Unterlagen im Besitz der Hamburger Kunsthalle deuten darauf hin, daß sie

[675] Siehe dazu auch Kapitel 8.
[676] Siehe dazu auch unter Punkt 7.1 und 7.4.
[677] David Weber: Galerie Weber. In: HF, Nr. 293, 14.12.1911.

lediglich den Mitgliedern der Kunsthallen-Kommission und des Senats sowie der Familie Weber bekannt war.[678] Dieser Umstand gab wiederholt Anlaß zu Spekulationen und führte zu Gerüchten bzw. falschen Angaben des Preises. Offensichtlich hatten die Erben kein Interesse daran, ihre Forderung zu offenbaren, denn nicht zuletzt dadurch konnte – unabhängig vom tatsächlichen Preis – Lichtwark bzw. die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle für die Ablehnung des Erwerbs der gesamten Sammlung verantwortlich gemacht werden. Aufgrund der Unkenntnis über die geforderte Summe erstaunt es deshalb nicht, daß auch heute noch auf die äußerst unpräzise bzw. falsche Angabe des Preises zwischen 1,5 und 2 Millionen Mark zurückgegriffen wird.[679]

Es darf darüber hinaus nicht als Zufall betrachtet werden, daß Notar Weber es in dem Artikel im *Hamburger Fremdenblatt* außerdem versäumte, die Tatsache zu erwähnen, daß die Sammlung im März 1908 durch Dr. Friedländer und Prof. Lichtwark geschätzt worden war und die Kommission erst im Anschluß an diese Schätzung zu ihrem ablehnenden Urteil gelangt war. In Anbetracht der von Lichtwark und Friedländer ermittelten Summe erschienen die geforderten 3 Millionen Mark nämlich keineswegs als „verhältnismäßig geringer Preis“. Zwar fiel der Gesamterlös der Versteigerung Weber im Jahre 1912 schließlich noch um einiges höher aus, jedoch war ein derartiger Ausgang der Versteigerung – selbst für die Museumsleute und Kunsthändler – damals nicht zu erwarten gewesen.[680] Außerdem kann man sicher davon ausgehen, daß es der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle nicht gelungen wäre, bei der Finanzdeputation eine Bewilligung von 3 Millionen Mark zum Erwerb der Galerie Weber zu erwirken; darauf deuten die Verhandlungen über das Budget des Haushaltsjahres 1912 eindeutig hin.[681]

---

[678] Vgl.: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“.
[679] Siehe: Hatz, Vera und Gert: Der Sammler Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907). In: Florilegium Numismaticum. Studia in Honorem U. Westermark Edita. [Red. Harald Nisson]. Stockholm: Svenska Numismatika Föreningen 1992, S. 154.
[680] Siehe dazu die Kapitel 7 und 8.
[681] Vgl.: SAH: Stenographische Berichte der Bürgerschaft zu Hamburg, X 630/52 des Jahres 1911, Protokoll der Sitzung vom 6.12.1911.

Zudem wurde in der Erklärung Notar Webers verschwiegen, daß die Kommission wegen der Erwerbung von 30-40 Bildern aus der Sammlung bei den Erben angefragt hatte, dies aber von deren Seite abgelehnt worden war. Warum jedoch weder Lichtwark, noch die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle oder der Senat die geforderte Summe bekannt gaben und die Öffentlichkeit über die Fakten der Verhandlungen informierten, ist in Anbetracht der Angriffe, denen sie ausgesetzt waren, kaum verständlich.

In der *Neuen Hamburger Zeitung*[682] bezog Notar Weber am 16.12.1911 Stellung zu der von dieser Zeitung in dem obengenannten Beitrag vom 9.12.1911 geäußerten Kritik. Für die Erben habe immer festgestanden, daß die Sammlung als Ganzes nur in Hamburg bleiben könne. „Dafür war man bereit, pekuniäre Opfer zu bringen, um die Galerie Hamburg, wo sie entstanden ist und wohin sie gehörte, zu belassen."[683] Da aber auch hier wiederum keine Summe genannt wurde, ließ sich die Opferbereitschaft der Familie für die Öffentlichkeit nicht bewerten. Die Verhandlungen seien, so David Weber, allein deshalb gescheitert, weil man von seiten der Erben auf das Angebot der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle nicht hätte eingehen können. Das sei für die Erben ebenso bedauerlich wie für die Hamburger Bevölkerung, der der Erhalt der Sammlung für Hamburg offensichtlich nicht gleichgültig sei: „Man zollt dem Anerkennung, daß ein Hamburger Kaufmann neben seiner arbeitsamen und erfolgreichen geschäftlichen Tätigkeit ein derartiges Werk zustande gebracht hat und möchte in patriotischem Empfinden dieses Werk des Landsmanns als Ganzes für Hamburg retten."[684]

Besonders heftig wehrten sich die Erben gegen die am 9.12.1911 in der *Neuen Hamburger Zeitung* geäußerte Auffassung, daß die Sammlung durch die bevorstehende Versteigerung vorrangig als Kapital betrachtet würde, das „in kaufmännischer Weise realisiert"[685] werden solle. Konsul Weber aber habe die Galerie niemals als

[682] Siehe: NHZ, Nr. 590, 16.12.1911. o. S.
[683] David Weber, ebd.
[684] David Weber, ebd.
[685] David Weber, ebd.

Kapitalanlage in diesem Sinne betrachtet und sich vielmehr, so Notar Weber, herzlich und dankbar über jedes Interesse gefreut, das seiner Sammlung von der Hamburger Bevölkerung und von allen anderen Seiten her entgegengebracht worden sei. Dies mag durchaus der Wahrheit entsprechen, es galt jedoch offensichtlich nur zu seinen Lebzeiten, denn – die Anweisungen in seinem Testament waren da ganz eindeutig – die Sammlung solle zugunsten der Erben bestmöglicht verwertet werden.

Mit der Frage der Zukunft der Galerie habe sich Konsul Weber, so Notar Weber weiter, intensiv beschäftigt. Er habe die Galerie in seinem Testament jedoch nicht dem Hamburgischen Staat vermacht, weil es nicht üblich sei, Bestimmungen zu treffen, „die nicht vor dem Tode nächststehender Angehörigen zur Ausführung gelangen sollen“[686]. Über weitere Gründe, die Weber dazu bewogen hatten, eine Schenkung an den Staat auszuschließen – und über die das Testament, wie weiter oben bereits beschrieben, genau Aufschluß gibt – äußerte sich Notar Weber in der Öffentlichkeit verständlicherweise nicht. Stattdessen betonte er nochmals, daß die Entscheidung Konsul Webers keineswegs auf einen „Mangel an Opferwilligkeit oder patriotischem Empfinden“[687] zurückgeführt werden dürfe.

Durch den Artikel Notar Webers befand sich Lichtwark ein weiteres Mal in der Situation, sich gegenüber der erregten Öffentlichkeit rechtfertigen zu müssen. Das Verhalten der Familie Weber war dabei nicht förderlich, aber anscheinend wollte sie die Schuld am Scheitern der Verhandlungen von sich weisen bzw. keinen Zweifel an ihrem eigenen, entgegenkommenden Verhalten aufkommen lassen, denn schließlich sei es nach den Bestimmungen des Testaments ausgeschlossen, daß die Sammlung dem Staat geschenkt werde oder daß sie „unter Wert“ abgegeben werde.

An Bürgermeister Dr. Burchard schrieb Lichtwark am 19.12.1911: „Herr Dr. Weber war eben bei mir. Daß wir mit Dr. Friedländer zusammen die Galerie geschätzt haben, war ihm entfallen. Er erklärte mir, daß nach seiner und der Familie Schätzung die drei Millionen schon ein Entgegenkommen bedeutet hätten. Doch waren sie zu

[686] David Weber, ebd.
[687] David Weber, ebd.

einem weiteren Entgegenkommen bereit gewesen. Er hätte sich in den Verhandlungen mit mir auf den Standpunkt des Geschäftsmannes gestellt.“[688] Lichtwark habe erwidert, daß er den Eindruck eines solchen Entgegenkommens bei den Verhandlungen 1908 nicht gewonnen habe; und wenn die Familie tatsächlich den Wunsch gehabt hätte, daß die Kunsthalle die Sammlung erhalten solle, dann hätte sie dies durchaus zu verstehen geben und eine neue Forderung stellen können. Dies sei aber von seiten der Familie nicht erfolgt, „weil die Schätzung eine wesentlich verschiedene Summe ergeben hätte“[689].

Alles deutet daher darauf hin, daß die Familie Weber in der Angelegenheit des Verkaufs der Galerie vor allem ihren guten Geschäftssinn beweisen wollte, das heißt, daß sie offensichtlich bereits im Anschluß an die 1908 gescheiterten Verhandlungen den – finanziell vielversprechenderen – Verkauf der Galerie auf einer Versteigerung bevorzugte und daher kein größeres Entgegenkommen in den Verhandlungen mit der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle gezeigt hatte.

Die *Neue Hamburger Zeitung* ließ sich durch den Artikel von Notar Weber nicht davon abbringen, daß für die Öffentlichkeit festgestellt werden müsse, daß es sich bei der Forderung der Familie keineswegs um einen „mäßigen Vorzugspreis“ gehandelt habe. „Bei allem Respekt vor dem Sammler und seiner Sammlung: wir sind nach wie vor der Meinung, daß die Mehrzahl der Bilder zu teuer erkauft worden wäre, wenn man (was unvermeidlich) auf Jahre hinaus entsprechend geringere Mittel auf die folgerichtigere Entwickelung unserer, durch ihre Originalität besonders wertvollen Kunsthallensammlung verwendet hätte.“[690]

In den Unterlagen der Hamburger Kunsthalle endet die Korrespondenz mit Lichtwarks Schreiben an Dr. Burchard vom 19.12.1911.

---

[688] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Schreiben von Lichtwark an Burchard vom 19.12.1911.
[689] Siehe: HKH: Ebd.
[690] Siehe: NHZ, Nr. 590, 16.12.1911.

In der Hamburger Presse wurde die Diskussion im Januar 1912 jedoch weitergeführt. Erstmals meldete sich der Hamburger Sammler Siegfried Barden mit einem schriftlichen Beitrag zu Wort.[691] Wie viele andere Kommentatoren bedauerte auch er den bevorstehenden Verkauf der Galerie und führte die ablehnende Entscheidung der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle vor allem darauf zurück, daß in der Kunsthalle „massenhaft" Neue Meister gesammelt würden. Jedoch könne man über deren Wert – im Gegensatz zu den Werken Alter Meister – in der Zukunft nicht sicher sein. Deshalb wäre gerade der Erwerb der Sammlung Alter Meister Konsul Webers für Hamburg eine „zwingende Notwendigkeit"[692] gewesen.

Obgleich auch Prof. J. Böhme in den *Hamburger Nachrichten* Lichtwarks Entscheidung kritisierte, räumte er als einer der wenigen ein, daß kaum ein Hamburger die Galerie Weber kenne und daß die Öffentlichkeit endlich erfahren müsse, welche Summe genau die Erben für die Sammlung verlangt hätten.[693] Er sah unabhängig davon jedoch Hamburgs Ruf ernstlich gefährdet, wenn man einen solch kostbaren Schatz verlöre. In Hamburg, so vermutete er, ahne man den Verlust scheinbar gar nicht und sei vielmehr „bar allem Kunstverständnisses"[694]. Für die auf der Versteigerung getätigten Erwerbungen müsse, so Böhme, wenn schon nicht die Sammlung als Ganzes Zeugnis von der Leistung Webers geben könne, in der Kunsthalle ein »Webersaal« entstehen.[695]

Ein weiterer Beweis dafür, daß die Frage des Verbleibs der Sammlung Weber in der Hamburger Öffentlichkeit Anlaß zu Spekulationen und zahlreichen Gerüchten gab – selbst in interessierten und informierten Kreisen – belegen Gustav Schieflers Schilderungen der Diskussion über die Zukunft der Sammlung Weber in Hamburg.[696] Nach Angabe Schieflers hätten die Erben Webers die Sammlung Alter Meister dem

---

[691] Siehe: S. Barden: Galerie Weber. In: HN, Nr. 4, Morgenausgabe, 04.01.1912. Barden war übrigens auf der Versteigerung der Galerie Weber selber einer der Käufer, siehe im Anhang in der Liste der Käufer auf der Versteigerung der Galerie Weber.
[692] S. Barden: Ebd.
[693] J. Böhme: Hamburgs Ruf gefährdet. In: HN, Nr. 18, Morgenausgabe, 12.01.1912.
[694] J. Böhme: Ebd.
[695] Vermutlich in Anlehnung an das Simon-Kabinett im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.
[696] Siehe: Gustav Schiefler: Eine Hamburgische Kulturgeschichte. 1890-1920. Beobachtungen eines Zeitgenossen. Bearbeitet von Gerhard Ahrens, Hans Wilhelm Eckhardt und Renate Hauschild-Thiessen. Hamburg 1985, S. 99.

Hamburgischen Staat für 1,5 Millionen Mark angeboten. Der Senat habe auf Lichtwarks „widerratendes Votum“[697] den Erwerb der kompletten Sammlung abgelehnt. „Alles andere sei nur als eine Art Lehrsammlung für Studienzwecke brauchbar; eine solche würde aber ein selbständiges Gebäude und um deswillen einen Jahresaufwand von 50 000 Mark erfordern.“[698]

Die lange Kette von Gerüchten, Unterstellungen und Mißverständnissen und das bisweilen fast unwürdige Gefeilsche um die Galerie Weber machen letztendlich eines deutlich: Die Familie Weber und die Verantwortlichen der Stadt Hamburg kamen nicht zusammen. Das war bereits zu Lebzeiten Konsul Webers der Fall gewesen, und es setzte sich auch in der Erbschaftsdebatte bzw. in den Verhandlungen über den Verbleib der Galerie in Webers Vaterstadt fort. Die Ursache dafür lag zweifellos vor allem in der unterschiedlichen Beurteilung des wahren (Stellen-) Wertes der Galerie Weber.

[697] Schiefler: Ebd.
[698] Schiefler: Ebd.

7. DIE VERSTEIGERUNG DER GALERIE WEBER IN BERLIN

Die Versteigerung der Galerie Weber fand vom 20. bis 22. Februar 1912 als Eröffnungsveranstaltung der neuen Räumlichkeiten von Rudolph Lepkes Kunst-Auctions-Haus[699] in der Potsdamer Straße 122 a/b in Berlin statt. Bis Ende Januar war die Galerie noch in Hamburg An der Alster 59 zu besichtigen gewesen.

Die Versteigerung in Berlin entwickelte sich in diesen Tagen zu einem aufsehenerregenden, gesellschaftlichen Ereignis. Die neuen Räumlichkeiten bei Lepke konnten dem Ansturm des deutschen und internationalen Publikums kaum standhalten. [700] Ohne vorherige Reservierung bestand keine Chance, an dem Spektakel teilzunehmen, und selbst potentielle Käufer mußten aufgrund der Überfüllung des großen Oberlichtsaales mit den Stufen des Treppenhauses vorlieb nehmen.[701]

Der Versteigerungskatalog entsprach inhaltlich wie formal der zweiten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der älteren Meister der Sammlung Weber von 1907. Die Reihenfolge der Versteigerung an den drei Tagen folgte ebenfalls der Aufteilung des Wissenschaftlichen Verzeichnisses von 1907. Im Versteigerungskatalog waren zusätzlich insgesamt 113 Lichtdrucke von 108 Werken der Sammlung sowie 15 Drucke von Radierungen William Ungers[702] nach Werken der Sammlung enthalten.

Das Vorwort zum Versteigerungskatalog stammte von Max J. Friedländer, der sowohl die Galerie Weber als auch den Sammler seit langem von Besuchen in Hamburg kannte und der bereits 1898 aus Anlaß der Veröffentlichung von Nöhrings

---

[699] Geleitet wurde dieses Auktionshaus von den Brüdern Gustav und Dr. Adolph Wolffenberg sowie vom Kunsthistoriker Hans Carl Krüger, siehe: Berlins Aufstieg zur Weltstadt. Ein Gedenkbuch herausgegeben vom Verein Berliner Kaufleute und Industrieller aus Anlass seines 50jährigen Bestehens. Berlin 1929, S. 272.

[700] Siehe: HC (Nr. 96, 22.2.1912) sowie in: HN (Nr. 87, 21.2.1912).

[701] Vgl. Ahlers-Hestermann, F.: Pause nach dem dritten Akt. Hamburg 1949, S. 231.

[702] Die insgesamt 23 Radierungen der bedeutendsten Werke der Galerie Weber hatte Unger bereits vor Veröffentlichung der ersten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Galerie Weber (also vor 1892) angefertigt (es konnten somit nur die Erwerbungen bis 1891 einfließen).

Abbildungswerk der Galerie Weber die Sammlung in der *Kunstchronik*[703] besprochen hatte. Darüber hinaus hatte er Konsul Weber einige Erwerbungen vermittelt und hatte 1908 im Auftrag der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle und der Familie Weber zusammen mit Alfred Lichtwark die bereits erwähnte Schätzung der Galerie Weber vorgenommen.[704]

In der Vorrede des Versteigerungskataloges würdigte Friedländer Konsul Webers Bedeutung als Sammler. Das Sammeln habe ihm nicht allein als Erholung von seiner beruflichen Tätigkeit gedient, sondern sei gleichzeitig eine „aufbauende, schöpferische Tätigkeit mit sichtbaren Ergebnissen“[705] gewesen und offenbarte durch die Qualität der Erwerbungen auch die umfangreichen Kunstkenntnisse des Sammlers. In Hamburg habe die Galerie Weber – vor allem nach dem Umbau der Galerieräume – und dank ihrer öffentlichen Zugänglichkeit fast die Bedeutung einer staatlichen Gemäldegalerie besessen. Darüber hinaus habe Weber Wissenschaftlern und Künstlern gegenüber größtes Entgegenkommen und Interesse gezeigt und ihnen die größtmögliche Unterstützung zuteil werden lassen.

So seien die beiden Auflagen des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Galerie Weber – deren hohe Qualität ein besonderes Verdienst von Karl Woermann sei – nicht mit dem Ziel entstanden, den Sammler zu rühmen und ihm zu schmeicheln, sondern dürften als zuverlässiger Führer der Sammlung – und somit auch der Versteigerung – betrachtet werden. Dank der sorgfältigen Beschreibungen der Werke, der fast ausnahmslos vorhandenen Provenienzangaben sowie der ausführlichen Literaturverweise, sei, so Friedländer, weitgehend Verlaß auf die Richtigkeit der Bezeichnungen.[706]

---

[703] Friedländer, Max J.: Zwei Galerie-Publikationen Johann Nöhring's. In: *Kunstchronik*. N. F. Bd. 9, Nr. 26 (1898), Sp. 414-423.
[704] Siehe dazu Punkt 6.1.2.
[705] Max J. Friedländer: Vorwort. In: Galerie Weber. Hamburg. Versteigerung am 20.-22.1912 in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Katalog Nr. 1634, Berlin 1912, S. I.
[706] Dies schließe Irrtümer und spätere Neubestimmungen zwar nicht aus, aber in der Regel würden bei unsicheren Bezeichnungen die Zweifel an der Richtigkeit nicht verschwiegen und die Gründe und Vergleichsbeispiele dargelegt, wie es zu der jeweiligen Bezeichnung kam.

„Die Sammlung Weber hat unter den deutschen Privatgalerien nicht ihresgleichen, wenn man den Umfang und die Qualität berücksichtigt.“[707] Diese Einschätzung Friedländers bedarf einer Erläuterung. Ihr ist zuzustimmen, wenn Umfang und Qualität zusammen als gemeinsames Beurteilungskriterium angesehen werden. Zweifellos existierten in anderen deutschen Städten – vor allem auch in Berlin – Sammlungen, die im Vergleich zur Galerie Weber anteilig mehr erstrangige Werke enthielten, doch kein deutscher Sammler hat um 1900 auf so vielen Gebieten so umfangreich und gleichzeitig qualitativ anspruchsvoll gesammelt wie Konsul Weber.

Anders als die meisten Sammler beschränkte oder konzentrierte sich Weber nicht ausschließlich auf ein bestimmtes Gebiet. Seine Galerie Alter Meister sollte Gemälde aller Zeiten und Länder umfassen. Daß es ihm dabei nicht immer gelungen ist, ausnahmslos Meisterwerke zu erwerben, lag nicht an mangelnder Ernsthaftigkeit oder fehlendem Ehrgeiz, sondern vielmehr an den Bedingungen des Marktes sowie an den zur Verfügung stehenden finanziellen Mitteln; selbst Lichtwark bestätigte, daß dies mit jedem noch so großen Vermögen kaum ermöglicht werden könnte.[708]

Friedländer führte das Bemühen Konsul Webers, allen Schulen und Epochen der Malerei gerecht zu werden, auf dessen „universellen Geschmack“[709] zurück, ohne zu verschweigen, daß aus den genannten Gründen auch Werke in der Galerie enthalten seien, die weniger für die Kunstforschung interessant seien als daß sie den geneigten Liebhaber entzückten. Dies sei jedoch bei der Betrachtung der Sammlung als Ganzes nicht nachteilig, denn „in dem klug gefügten Beieinander wird eines durch das andere beleuchtet, dieses durch jenes erklärt“[710].

Lichtwarks Angabe zufolge war die Bereitschaft Friedländers, die Vorrede zum Versteigerungskatalog zu verfassen, auf ein Geschäft zurückzuführen gewesen, das

[707] Max J. Friedländer: Vorwort. In: Galerie Weber. Hamburg. Versteigerung am 20.-22.1912 in Rudolph Lepke’s Kunst-Auctions-Haus. Katalog Nr. 1634, Berlin 1912, S. II.
[708] Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel 5.
[709] Max J. Friedländer: Vorwort. In: Galerie Weber. Hamburg. Versteigerung am 20.-22.1912 in Rudolph Lepke’s Kunst-Auctions-Haus. Katalog Nr. 1634, Berlin 1912, S. III.
[710] Max J. Friedländer: Ebd., S. III.

dieser mit der Familie Weber vereinbart hätte.[711] „Als Entgelt für Friedländers Vorrede hat die Familie zugesagt zwei Bilder zum festen Preis dem Museum zur Verfügung zu stellen in der Form, auf alle Fälle, sagen wir, M. 2000 zu zahlen, und wenn das Bild M. 20.000 bringt, die Familie für die M. 18.000 aufkommt. Aber im letzten Moment ist die Sache doch wieder unklar geworden. Die Familie verlangt, daß Lepke von seinem Gewinn diese Differenz zahlt.“[712] Jedoch verdenke man es Friedländer in Fachkreisen, so Lichtwark, „daß er diese Form der Vorrede schreiben konnte“[713], die in ihren Preisungen der Galerie nicht ganz der tatsächlichen Qualität der Sammlung entspräche.

Zu der von Lichtwark geschilderten Vereinbarung ist es in dieser Form zwar schließlich nicht gekommen, sie verdeutlicht jedoch ein weiteres Mal den ausgeprägten Geschäftssinn der Testamentsvollstrecker und ihr Bestreben, einen möglichst hohen Gewinn für die Familie zu erzielen.[714]

Schließlich habe sich die Familie mit Friedländer, der bei der Versteigerung die Interessen des Berliner Kaiser Friedrich-Museums vertrat, geeinigt: „Ueber das kleine Triptychon des französischen Meisters [Nr. 3 des Verst.kat.; Anm. d. Verf.] und den ganz kleinen Sebastiansaltar [Nr. 38 des Verst.kat.; Anm. d. Verf.] hat sich das Berliner Museum mit der Familie vereinigt vor der Auction. Belohnung für die Vorrede. Uebrigens hat sich Friedländer über den Text der Vorrede mir gegenüber ausgelassen. Er hatte sie anders gefaßt. In der Correctur hat Frau Weber sie überarbeitet und die Reservationen gestrichen. Die Vorrede hätte dadurch, wie sie Friedländer schrieb, bedeutend gewonnen. Trotz einer langen und mühseligen Correspondenz wäre es nicht wieder hineinzubringen gewesen.“[715] Die Familie hatte offensichtlich

---

[711] Vgl.: Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 12/13.
[712] Alfred Lichtwark: Ebd.
[713] Alfred Lichtwark: Ebd.
[714] Lichtwark hatte übrigens der Familie einen ähnlichen Vorschlag für die Erwerbung von Rembrandts *Darstellung im Tempel* gemacht, aber auch darauf hatte sich die Familie nicht eingelassen und stattdessen die Summe von 50.000 Mark gestiftet, was im Falle des Rembrandts, der schließlich 225.000 Mark (zzgl. Spesen) erzielte, aus Sicht der Familie die richtige Entscheidung gewesen ist. Siehe: Hamburger Kunsthalle, Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“. Mehr dazu, siehe unter Punkt 8.3.1.
[715] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 39.

das letzte Wort bei der Abfassung des Vorwortes des Versteigerungskataloges gehabt, und daher erstaunt es nicht, daß es so überaus positiv ausfiel, ohne daß auch auf die allgemein unumstrittenen Schwächen der Sammlung hingewiesen wurde.

Nicht ganz verständlich erscheint die Kritik Lichtwarks an Friedländers Vorgehenswiese, denn als Museumsmann mußte dieser auch die Interessen der Berliner Museen vertreten. Denn es ist anzunehmen, daß auch Lichtwark zu einigem Entgegenkommen bereit gewesen wäre, wenn er dadurch die ein oder andere Erwerbung mehr für die Kunsthalle hätte ermöglichen können. Obwohl sich die Familie Weber gegenüber der Hamburger Kunsthalle mit einer Spende von 50.000 Mark schließlich ebenfalls als sehr großzügig erwiesen hatte, wird sie mit Lichtwark keine vergleichbaren Verhandlungen geführt haben und auch keineswegs die Absicht gehabt haben, ihn mit dem Verfassen der Vorrede zu beauftragen, da das persönliche Verhältnis zwischen Konsul Weber und Lichtwark, wie bereits erwähnt und wie von Webers Erben sowie in der Literatur[716] bestätigt, nicht ohne Spannungen war.

7.1 Die Beurteilung der Qualität der Sammlung durch die zeitgenössische Fachwelt

Die Beurteilung der Qualität der Galerie Weber durch die Fachwelt entsprach weitgehend Lichtwarks Einschätzung, die bekanntlich zur Ablehnung der Erwerbung der Galerie als Ganzes geführt hatte. In Hamburg hatte sich Lichtwark deshalb massiver Kritik erwehren müssen. Daher ließ er keine Gelegenheit aus, von Berlin aus der Kommission der Kunsthalle von den Äußerungen zahlreicher Fachkollegen zu berichten. Daß Lichtwark dabei ausschließlich die Befürworter seiner Entscheidung zitierte, ist verständlich, erhielt er durch sie doch die bis dahin spärliche Zustimmung:

„Koetschau hatte von den Angriffen auf mich gehört, daß wir die Sammlung nicht ganz kaufen. Er sagte, es wäre unverantwortlich gewesen und fragte, ob er nicht die

[716] Siehe u. a. bei G. A.Roosen und bei Carl Schellenberg (Hg.): Alfred Lichtwark: Briefe an Wolf Mannhardt. Hamburg 1952, S. 108.

Sache in der Presse klarlegen sollte. Ich bat ihn, es zu lassen, und er versprach es.“[717] Auch die Kollegen Direktor Swarzenski (Städelsches Institut, Frankfurt/Main) und Direktor Justi (Nationalgalerie, Berlin), mit denen Lichtwark in Berlin zusammengetroffen war, seien „absolut meiner Meinung, der Vortheil, den der sichere Besitz von drei vier Bildern höheren Ranges gebracht, hätte das Opfer an Geld und an Ueberlastung der Sammlung mit minderer Qualität nicht aufgewogen“[718]. Wenige Tage später äußerte sich ein weiterer Kollege in ähnlicher Weise: „Dir. Gronau aus Kassel kam mir heute mit einem Glückwunsch entgegen, daß ich die Sammlung nicht als Ganzes bekäme. Die Meinung unter den Fachgenossen sei darin ganz einmüthig. Das war mir nichts Neues, aber aus dem Munde eines Mannes, der in erster Linie Kunsthistoriker ist, freute michs doch noch wieder.“[719]

Auch hinsichtlich der zu erwartenden Preise kursierten im Vorfeld der Auktion unterschiedliche Prognosen. Bereits seit 1871 hatte ein rapider Anstieg der Kunstpreise eingesetzt, der seinen Höhepunkt vor dem Ersten Weltkrieg erreichte.[720] Die auf der Auktion Weber gezahlten Preise überstiegen schließlich jedoch – abgesehen von der Einschätzung der Familie Weber[721] - die kühnsten Erwartungen.

Max J. Friedländer habe, so berichtet Lichtwark, zunächst eine Prognose von nicht mehr als 2 Millionen Mark Erlös für die Familie gewagt. Wenige Tage später revidierte Friedländer jedoch seine Einschätzung: „Er ist jetzt viel optimistischer und stellt

---

[717] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 13.
Geheimrat Karl Koetschau (1868-1949): Kunsthistoriker, zwischen 1902-1907 Direktor des Historischen Museums in Dresden, von 1907-1909 Direktor des Goethe-Nationalmuseums in Weimar, ab 1909 neben Friedländer Zweiter Direktor der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin; nach einem Zerwürfnis mit Bode ging er 1913 als Direktor der Städtischen Kunstsammlungen nach Düsseldorf. Vgl.: Wilhelm von Bode: Mein Leben. Hg. Thomas W. Gaehtgens. Bd. II. Berlin 1997, S. 322.

[718] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 25.

[719] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 35.

[720] Vgl. Sven Kuhrau: Der Kunstsammler als Mäzen. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens, Thomas W. /Schieder, Martin. Berlin 1998, S. 43.

[721] Lichtwark hatte etwa zwei Wochen vor der Versteigerung in einem Brief an Gustav Pauli geschrieben, daß die Familie Weber selbst sechs Millionen und mehr erwarte, siehe: Alfred Lichtwark: Briefe an Gustav Pauli. Hg. Carl Schellenberg, Hamburg 1946, S. 77 (Brief vom 6.2.1912). Worauf die Familie jedoch diese außergewöhnlich günstige und hohe Prognose stützte, ist unklar.

ein glänzendes Prognostikum.“[722] Auch die in der Berliner Presse gegen die Sammlung Weber gerichtete Stimmung war kurz vor Beginn der Versteigerung immer mehr abgeflaut, so daß allgemein ein hohes Preisniveau erwartet wurde. Und Lichtwark berichtete, daß selbst renommierte Sammler wie der Berliner Sammler Carstanjen, der ebenfalls gedachte, seine Sammlung zu verkaufen, noch zögerte, „weil die Werthe steigen“[723] und er den Ausgang der Auktion Weber abwarten wolle, um selbst auch von den gestiegenen Preisen auf dem Kunstmarkt zu profitieren.[724]

Die Beurteilung Lichtwarks der Preise während der drei Auktionstage ist in den Briefen an die Kunsthallen-Kommission nachzulesen.[725] Es zeigte sich, daß bei einer großen Zahl von Werken Preise gezahlt wurden, die vorher so nicht zu erwarten gewesen waren: „Man spricht von nichts anderm als von den Preisen der Auction Weber. Niemand hätte ähnliches erwartet.“[726] Empört zeigte sich Lichtwark über den Preis eines „sogenannten Guardi“, der 8.000 Mark erzielte: „Das kauft man bei jedem Trödler für hundertfünfzig. Un vent de folie.“[727] Besonders auffällig sei die „Uebertriebenheit des Preises“[728] auch bei einem *Männlichen Bildnis* von Frans Hals d. Ä. (Abbildung 21) gewesen, das 195.000 Mark erzielte und somit das dritteuerste Werk der Versteigerung Weber war.

Der Gesamterlös der Versteigerung und somit der Gewinn der Familie belief sich auf genau 4.390.510 Mark.[729] Die ungewöhnlich hohen Preise auf der Versteigerung hatten alle Erwartungen übertroffen. Im *Kunstmarkt* wurde im Anschluß an die Ver-

---

[722] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 24.
[723] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 31.
[724] Die Bedeutung der Versteigerung Weber für den deutschen Kunstmarkt und die Preisentwicklung bei den Alten Meistern zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird weiter unten in diesem Kapitel unter Punkt 7.5 erläutert.
[725] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 35ff.
[726] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 38.
[727] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 42; gemeint war hier die 1907er Nr. 166.
[728] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 45; gemeint war hier die 1907er Nr. 223.
[729] Mit einer solch hohen Summe hatten die Erben - wie es auch der Wunsch des Sammlers gewesen war - die Galerie schließlich bestmöglich „verwertet“; siehe dazu auch unter Punkt 6.1.1 die Vorgaben im Testament der Ehegatten Weber.

steigerung eine Liste aller erzielten Preise abgedruckt. [730] Zusätzlich zum ersteigerten Preis mußten die Kunden fünf Prozent Provision an die Firma Lepke entrichten (insgesamt 219.525,50 Mark).[731]

7.2 Die »amerikanische Gefahr«

Bereits 1902 hatte Wilhelm von Bode einen Artikel über die Bedeutung der Amerikaner im Kunsthandel verfaßt. Lichtwark hatte der Kommission der Kunsthalle im gleichen Jahr davon berichtet.[732] Auch wenige Wochen nach der Versteigerung Weber kam dieses Thema in den Briefen an die Kommission erneut zur Sprache: „Was Bode vor zehn Jahren noch leugnete, daß das Eingreifen von Amerika ausschlaggebend sein würde, ist eingetreten.“[733]

Rückblickend und mit einem Verweis auf die Versteigerung Weber bemerkte auch A. Donath im Jahre 1917 über die Bedeutung der amerikanischen Sammler: „Das millionenschwere Amerika hat auf dem internationalen Kunstmarkt eine Umwälzung hervorgerufen, die ihresgleichen sucht. Von Jahr zu Jahr wurde die „amerikanische Gefahr“, die im Kunsthandel schon in den sechziger Jahren einsetzte, immer größer, bis man sich endlich in Europa, besonders in England, auf sich selbst besann und sich dazu verstand, eine Anzahl erlesener Kunstwerke um jeden Preis festzuhalten.“[734]

---

[730] Siehe: *Der Kunstmarkt*. Wochenschrift für Kenner und Sammler. Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst (Hg. v. E. A. Seemann), IX. Jahrgang (1911/1912), Nr. 22/23, S. 194-200. Mehr dazu, siehe auch hier unter Punkt 7.4.

[731] Der Gesamterlös der Versteigerung entspräche heute etwa einer Summe von gut 30 Millionen DM bzw. 15 Millionen Euro (nach Auskunft des Statistischen Bundesamtes vom 21.7.1999: Als Basiswert das Jahr 1913 mit einem Multiplikator von 6,84 (entsprechend dem Jahr 1998); daraus ergibt sich die Summe von 30.031.088 DM). Allerdings ist ein solcher Vergleich äußerst problematisch, da in einer solchen Rechnung nicht alle Preisentwicklungen in den unterschiedlichen Bereichen, wie beispielsweise bei den Löhnen in Relation zu den durchschnittlichen Lebenshaltungskosten, berücksichtigt werden können.

[732] Siehe: Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Hg. Gustav Pauli. Bd. II. Hamburg 1924, S. 35.

[733] Siehe: Alfred Lichtwark: Ebd., S. 391.

[734] Adolph Donath: Psychologie des Kunstsammelns. 2. Aufl. Berlin 1917, S. 146.

Die amerikanischen Käufer auf der Versteigerung Weber waren – da sie durch ihre Agenten vertreten wurden – zunächst namenlos geblieben, mit Ausnahme von Benjamin Altmann, dessen Kaufabsichten allgemein bekannt waren. Über den New Yorker Sammler Benjamin Altmann (1840-1913) berichtete Lichtwark, er sei ein „feiner kränklicher alter Herr, geborener Hamburger, sammelt nicht aus Speculation, sondern aus Leidenschaft. Hat die beste amerikanische Galerie.“[735] Außerdem hielt sich in den Tagen vor der Versteigerung hartnäckig das Gerücht, daß der „junge Morgan“[736] beabsichtige, zur Versteigerung zu kommen. Er erschien jedoch schließlich nicht persönlich, sondern ließ sich durch seinen Agenten vertreten.[737]

Das Interesse der amerikanischen Käufer galt vor allem dem Mantegna[738], dem allgemein anerkannt besten Werk der Sammlung Weber. „Für den Mantegna hat der englische Händler Duveen ein Limit von M. 350.000, sagt Koetschau.“[739] Außerdem habe der Londoner Händler Dowdeswell für den Mantegna ein Limit von 250.000 Mark gesetzt.[740] Da Lichtwark aufgrund des massiven Interesses von seiten der amerikanischen Käufer sowie der renommierten internationalen Kunsthändler den Verlust des Mantegna für Deutschland befürchtete, hatte er im Vorfeld der Versteigerung versucht, den Berliner Sammler Eduard Arnhold dazu zu bewegen, den Mantegna für seine Vaterstadt Berlin zu erwerben. Dieser hatte jedoch aufgrund mangelnden Interesses abgelehnt. Dessen ungeachtet schenkte das Ehepaar Arnhold der Hamburger Kunsthalle Tuaillons *Kaiser Friedrich*, eine große, nur in wenigen Exemplaren gegossene Statuette.[741]

---

[735] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 12.
[736] John Pierpont Morgan jun. (1867-1943), Sohn des amerikanischen Sammlers John Pierpont Morgan sen. (1837-1913). Siehe bei Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 18.
[737] Siehe: NHZ (Nr. 85, 20.2.1912).
[738] Weber hatte ihn erst 1903 bei Dowdeswell in London erworben; 1904 war er von Bode als Originalwerk in die Mantegna-Literatur eingeführt worden. Vgl. ders., in: *Kunstchronik*. N. F. Bd. XV (1904), Sp. 129-135. Dennoch blieb er in der Fachwelt auch danach zunächst weiter umstritten (siehe hier Abbildung 19). Werke Mantegnas waren bereits um 1900 eine Rarität auf jeder Versteigerung.
[739] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 24.
[740] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 34.
[741] Siehe: Hamburger Kunsthalle, Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“. Schreiben von Lichtwark an Max Warburg vom 16.2.1912.



Abbildung 19: Andrea Mantegna: *Maria mit dem Kinde*

Wilhelm von Bode war, obwohl er an der Versteigerung Weber aus gesundheitlichen Gründen nicht teilnahm, im Vorfeld der Versteigerung „die Sammelstelle für Amerika“[742] gewesen, und auch ein tatsächliches Erscheinen des jungen Pierpont Morgan wäre, so Lichtwark, ein Beweis dafür gewesen, daß Bode seine Hand im Spiel habe.[743] Den Angaben Lichtwarks zufolge besaß Bode die Limiten der amerikanischen Käufer.

Anscheinend genoß Bode darüber hinaus auch das Vertrauen der Familie Weber, denn er besaß, so Lichtwark, zugleich auch „die Liste mit den Limits der Familie“[744].

Mit der Angst vor einer »amerikanischen Gefahr« stand Lichtwark offensichtlich nicht allein: „Krupp [Gustav Krupp von Bohlen und Halbach; Anm. d. Verf.] war bei Koetschau, mit der Frage, was er thun solle, um die Amerikaner auf dieser Auction aus dem Felde zu schlagen.“[745]

Im Besitz des Historischen Archivs Krupp befindet sich eine Aktennotiz Krupps vom 9.2.1912, die dieses Vorhaben bestätigt: „Mit Professor Dr. Koetschau habe ich verabredet, dass er sich die einzelnen Bilder der Sammlung Weber ansieht und mir dann mitteilt, welche Bilder altdeutscher oder altniederländischer Schule eventuell für einen Ankauf in Frage kommen würden. Es soll dabei namentlich auch der Gesichtspunkt berücksichtigt werden, ob ein besonderes Interesse an der Erhaltung der Bilder in deutschem Besitze vorhanden sei.“[746]

---

[742] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 24.

[743] Bode hatte 1910 den Katalog der Sammlung von Bronzearbeiten J. P. Morgans sen. verfaßt und hatte ihn später als Mann ohne Geschmack auf irgendeinem Kunstgebiet und ohne besondere Begabung charakterisiert; sein „Zaubermittel“ sei das Geld gewesen sei, und, so Bode weiter, „seine Zauberlehrlinge waren die Kunsthändler“, die er mit großem Geschick ausgewählt habe. Siehe Wilhelm von Bode: Mein Leben. Hg. Thomas W. Gaehtgens. Bd. I. Berlin 1997, S. 297/298.

[744] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 13.
Es ist nicht anzunehmen, daß die Familie Weber etwas gegen die durch das Eingreifen der finanzstarken Amerikaner in die Höhe getriebenen Preise einzuwenden hatte, zumal davon ausgegangen werden durfte, daß sich bei den bedeutendsten Werken der Galerie Weber die eigenen Preiserwartungen bewahrheiteten bzw. sogar übertroffen wurden.

[745] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 13; Koetschau war einer von Krupps Beratern und war maßgeblich am Entstehen der Kruppschen Privatsammlung beteiligt. Siehe.: Renate Köhne-Lindenlaub: Private Kunsförderung im Kaiserreich am Beispiel Krupp. In: Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Hg. Mai/Pohl/Waetzoldt. Berlin 1982, S. 55-81.

[746] Historisches Archiv Krupp, im folgenden angegeben als: HA Krupp, FAH 4F359.

Da jedoch Koetschau sich – als Berater Krupps – in einem Schreiben an Gustav Krupp von Bohlen und Halbach vom 13.2.1912 zurückhaltend über die Qualität der Galerie Weber geäußert hatte, kam es schließlich nicht zu der angekündigten und von Lichtwark überschwenglich begrüßten Rettungsmaßnahme: „Der Gesamteindruck ist nicht so günstig, als ich [Koetschau; Anm. d. Verf.] ihn hier, wo die Bilder weit besser aufgestellt sind als in Hamburg, erwartet hatte. Es zeigt sich, dass bei der besseren Aufmachung die Mängel deutlicher zu Tage treten als vorher. Deshalb müssen wir bei der Auswahl doppelt streng sein. Wir werden aber doch noch eine ganze Anzahl Bilder finden, die sich für Sie eignen werden.“[747] Obwohl Krupp die Galerie Weber in den Tagen vor der Auktion bei Lepke zusammen mit Koetschau besucht hatte und man einige mögliche Erwerbungen[748] ausgesucht hatte, erwarb Krupp schließlich lediglich ein Werk Salomon van Ruisdaels.[749]

In zwei Briefen vom 22.2.1912 berichtete Koetschau Krupp schriftlich über den Ausgang der Versteigerung: „Zu meinem Bedauern habe ich bisher nichts kaufen können, wenn ich vor Ihnen als guter und getreuer Wirtschafter bestehen wollte.“[750] Kommentiert wurde von Koetschau in diesem Schreiben zudem die Versteigerung des Ludger tom Rings d. J. (Nr. 72, Abbildungen 16, 17 und 27), des Joos van Cleves d. Ä. (Nr. 84, Abbildungen 16 und 17), des Cornelis Ketels (Nr. 102) sowie der beiden Tiepolos (Nr. 159 und 160; siehe Abbildungen 12 und 20). Es ist also anzunehmen, daß dies Werke waren, die auch Krupp vorab ausgewählt hatte. Auch für den Ruisdael, den Krupp ausgewählt hatte, wollte Koetschau keinen „unvernünftigen Preis“ bezahlen mit der Begründung: „Vielleicht muß man doch die Narrheiten der anderen nicht mitmachen.“[751] In dem weiteren Schreiben des gleichen Tages an Krupp konnte Koetschau schließlich berichten: „Eines der besten Bilder der Sammlung, den Salo-

[747] Koetschau an Krupp, 13.2.1912, HA Krupp, FAH 4F359.
[748] Schreiben Krupps an Koetschau vom 20.2.1912, HA Krupp, FAH 4F359, leider gibt Krupp an dieser Stelle keine Auskunft über die beabsichtigten Erwerbungen.
[749] Nr. 239 des Versteigerungskataloges von 1912 (Lepke), siehe hier Abbildung 14.
[750] Schreiben Koetschaus an Krupp vom 22.2.1912, HA Krupp, FAH 4F359.
[751] Ebd.

mon Ruisdael, habe ich nun doch noch für Sie erwerben können. Allerdings nach hartem Kampfe.“[752]

Daß Krupp die in ihn gelegten Erwartungen schließlich nicht erfüllte, mag weniger an seiner eigenen Bereitschaft gelegen haben, als am Urteil und Handeln Koetschaus auf der Versteigerung, der nicht bereit gewesen war, sich an der „Preistreiberei“ der anderen Käufer zu beteteiligen. Ob er Krupp dabei jedoch gut beraten hat, darf bezweifelt werden, denn die Preise für Werke Alter Meister blieben auch nach der Versteigerung Weber weiter sehr hoch, und allzu oft ergaben sich für interessierte Sammler nicht Möglichkeiten, Alte Meister in diesem Umfang zu erwerben.

Kontakte zwischen Lichtwark und Gustav Krupp von Bohlen und Halbach hat es hinsichtlich einer möglichen finanziellen Unterstützung der Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle übrigens nicht gegeben, obwohl Lichtwark nichts unversucht ließ, auch außerhalb Hamburgs Gönner zu finden.[753]

Der umkämpfte Mantegna ging schließlich für 590.000 Mark (plus 29.500 Mark Spesen) an den Pariser Kunsthändler François Kleinberger, der ihn im Auftrag von Benjamin Altmann in New York erwarb.[754] Lichtwark kommentierte den Erwerb Altmanns mit den Worten: „Da in Amerika die Leute sich freuen, wenn sie die Bilder sehr hoch zahlen müssen, kommen ihnen die Kunsthändler darin entgegen. Wenn Altmann seinen Sieg nicht genösse bei einem üblichen europäischen Preise, so muß er für dies Gefühl extra zahlen. Die ausländischen Kunsthändler haben nach den Katalogen Aufträge aus Amerika, und es sieht aus, als hülfen sie sich, die Preise zu erzielen, die man in Amerika anerkennt als einen Beweis der Echtheit.“[755]

---

[752] Ebd.
[753] Laut freundlicher Mitteilung von Fr. Dr. Köhne-Lindenlaub vom Historischen Archiv Krupp in Essen.
[754] Durch ein Vermächtnis Altmans gelangte seine Sammlung, und somit auch der Mantegna, 1913 ans Metropolitan Museum in New York.
[755] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 38.

Die 590.000 Mark für den Mantegna waren damals übrigens der höchste Preis, der bis dato überhaupt jemals für ein Gemälde auf einer Versteigerung bezahlt worden war.

7.3 Das Publikum und die Käufer

Der *Hamburgische Correspondent* berichtete seinen Hamburger Lesern an allen drei Tagen von der Versteigerung und bemerkte: „Der Bedeutung dieses Ereignisses auf dem Kunstmarkt entspricht die Zusammensetzung des Publikums.“[756] Die Versteigerung habe einem internationalen Kongreß von Museumsdirektoren und Kunsthändlern geglichen.

Angaben über das Publikum und die Käufer finden sich jedoch nicht allein in der zeitgenössischen Tagespresse, sondern auch in der Fachpresse und anderen Schilderungen der Versteigerung, darunter natürlich auch Lichtwarks Briefe an die Kommission der Kunsthalle.

Eine Vielzahl der großen deutschen Museen war auf der Versteigerung durch ihre Direktoren oder Mitarbeiter vertreten. Anwesend waren neben Lichtwark auch Woldemar von Seidlitz und Direktor Posse von der Königlichen Gemäldegalerie in Dresden, Direktor Koetschau und Direktor Friedländer von den Berliner Museen[757], Direktor Justi von der Nationalgalerie, Direktor von Falke vom Berliner Kunstgewerbemuseum, Direktor Gronau von der Königlichen Gemäldegalerie in Kassel, Direktor Graul vom Leipziger Kunstgewerbemuseum, Direktor Swarzenski vom Städelschen Institut in Frankfurt am Main, Direktor Pauli von der Bremer Kunsthalle[758], Direktor Sauermann vom Flensburger Kunstgewerbemuseum, Direktor Wingenroth vom

[756] So beschrieben in: HC (Nr. 94, 21.02.1912).
[757] Bode konnte, wie bereits bemerkt, aufgrund schlechter Gesundheit nicht teilnehmen.
[758] Gemäß der Angaben des Inventarbuchs der Bremer Kunsthalle erwarb Gustav Pauli - der Nachfolger Lichtwarks an der Hamburger Kunsthalle - für Bremen jedoch nichts auf der Versteigerung (lt. freundlicher Mitteilung von Frau Dr. Westheider von der Bremer Kunsthalle vom 10.8.1999). Während seiner Amtszeit an der Hamburger Kunsthalle wurden stattdessen zwei Werke, die Lichtwark für die Kunsthalle erworben hatte, wieder verkauft; siehe unter Punkt 8.1.1.

Museum Freiburg, Direktor Baum vom Städtischen Museum Dortmund, Direktor Betzold vom Großherzoglichen Museum in Weimar sowie nicht namentlich genannte Vertreter der Alten Pinakothek in München, des Städtischen Museums Halle, des Provinzialmuseums Bonn sowie des Stadtmuseums zu Elberfeld.

Aus dem Ausland waren u. a. Direktor Hofstede de Groot[759] von der Gemäldegalerie in Den Haag, Hofrat Gabriel von Térey für das Königliche Museum der Bildenden Künste in Budapest, Paul Leprieur als Vertreter des Louvre, Direktor Madsen für das Kopenhagener Museum der Schönen Künste, Direktor Gustav Glück vom Wiener Hofmuseum (der zudem für die Liechtenstein-Sammlung kaufte), Direktor J. de Vriendt für das Königliche Gemälde- und Skulpturenmuseum in Brüssel (er erwarb für Brüssel Rubens' *Bildnis der Helene Fourment*; siehe Abbildungen 11 und 22) sowie Vertreter des Museum of Fine Arts in Boston und des Metropolitan Museum in New York anwesend.

Die deutschen und internationalen Kunsthändler waren ebenfalls überaus zahlreich erschienen, darunter u. a. auch die renommierten englischen Händler wie Duveen, Dowdeswell, Davis, Douglas, Agnew & Sons, die französischen Händler Kleinberger, Schnell, Bourgeois sowie der „Kunsthändlerkönig"[760] Sedelmeyer, die deutschen Händler Julius Böhler und A. S. Drey aus München, Eduard Schulte und Schwersenz aus Berlin (letzterer für den ungarischen Sammler Marcel von Nemes, der ebenfalls während der Versteigerung anwesend war), Adolf Fröschels aus Hamburg bzw. Berlin, die Commetersche Kunsthandlung aus Hamburg (vertreten durch den Berliner Kunstmaler Georg Schwarz als Agent für die Ankäufe der Hamburger Kunsthalle[761]), Steinmeyer aus Köln sowie Artaria aus Wien.

Neben einigen Hamburger Sammlern und Interessenten, darunter Siegfried Wedells, Oscar Troplowitz[762] (in Begleitung des Hamburger Malers Friedrich Ahlers-

[759] Er hatte Konsul Weber und seine Galerie von Besuchen in Hamburg gekannt; durch seine langjährige Tätigkeit in Dresden hatte er dort auch engen Kontakt zu Karl Woermann gehabt.
[760] Siehe: NHZ (Nr. 89, 22.2.1912).
[761] Ausführlicheres dazu, siehe Kapitel 8.
[762] Troplowitz hatte 1890 die Fa. Beiersdorf gekauft und sie zu einem internationalen Unternehmen gemacht. Er war, so Fritz Schumacher, „eine vorwiegend künstlerisch empfindende Natur, fand seine Freude in einem stillen Mäzenatentum und in einer feingeistigen Geselligkeit", siehe: Fritz Schumacher: Stufen des Lebens. Stuttgart und Berlin 1935, S. 422.

Hestermann), Martin Bromberg (vertreten durch Adolf Gottschewski vom Museum für Kunst und Gewerbe/Hamburg) und Siegfried Barden, waren auch zahlreiche berühmte Berliner Sammler anwesend, darunter James und Eduard Simon, Eduard Arnhold und Walter von Pannwitz[763] sowie der Maler Leopold Graf Kalckreuth, ein enger Bekannter Lichtwarks. Aus dem Ausland waren u. a. die Sammler Marcel von Nemes aus Budapest und Khalenko[764] aus St. Petersburg angereist. Darüber hinaus nahm auch der Restaurator Alois Hauser, ein langjähriger Freund und Berater Konsul Webers, an der Versteigerung teil.

Über die Stimmung während der Versteigerung berichtete der Redakteur der *Neuen Hamburger Zeitung*, Anton Lindner: „Diese Galeriedirektoren, Museumskustoden, Kunsthändler und Kommissionäre sind unübertreffliche Meister auf dem Gebiete der gegenseitigen Mißtrauensseligkeit. [...] Auf Filzsohlen ziehen sie in die Schlacht.“[765] Wie auch Lichtwark verheimlichten sie ihre Absichten und die bevorzugten Erwerbungen aus Vorsicht, die Preise in die Höhe zu treiben und aus Angst, in der „Auktionsschlacht“[766] nicht das sichern zu können, was ihnen wünschenswert erschien. Daher brodelte die Gerüchteküche und kursierten die unterschiedlichsten Informationen innerhalb dieses Kreises von Interessenten und Käufern vor und während der drei Versteigerungstage. Die Käufer werden „unter den Reflexwirkungen des Kunstteufels zu phantastischen Roulettespielern oder zu waghalsigen Akrobaten“[767]. Auch deshalb bezeichnete Lindner die Versteigerung als „kurzweiliges Seminar für Experimentalpsychologie“[768].

Karl Woermann fehlte übrigens auf der Versteigerung: Er befand sich zu diesem Zeitpunkt auf großer Reise durch Italien und Griechenland, nachdem er 1910 sein Amt als Direktor der Dresdner Gemäldegalerie an Hans Posse übergeben hatte. Hingegen wohnten der Versteigerung auch die Erben Konsul Webers in einer Loge

[763] Der Rechtsanwalt von Pannwitz (1856-1920) war 1910 von München nach Berlin übergesiedelt und hatte dort eine Sammlung älterer Kunst aufgebaut.
[764] In den verschiedenen Quellen z. T. auch als Khanenko oder Kanenga angegeben.
[765] Siehe Anton Lindner, in: NHZ (Nr. 88, 22.2.1912).
[766] So bezeichnet in: Preise für Kunstwerke einst und jetzt. In: HF (Nr. 45, 23.2.1912).
[767] Siehe Anton Lindner, in: NHZ (Nr. 86, 21.2.1912).
[768] Siehe Anton Lindner, ebd.

bei.[769] Namentlich erwähnt wurde allerdings nur sein Neffe, der Notar und Sammler Dr. David Weber, dem, so Anton Lindner, neben einem „glänzend bewiesenen Kunstsinn“ als Sammler auch ein „glänzend bewiesener Geschäftssinn“[770] zur Seite stehe.

Als einen „Meisterstreich der Bodeschen Strategie“[771] beurteilte Lichtwark, wie es Bode gelungen sei, den deutschen Kaiser dazu zu veranlassen, sich die Ausstellung der Sammlung Weber bei Lepke anzuschauen. In Absprache Bodes mit dem Berliner Sammler James Simon habe dieser, als der Kaiser ihn gefragt habe, ob sich ein Besuch der Sammlung Weber lohne, entgegnet: „[...] nicht nöthig, Majestät, und [Simon; Anm. d. Verf.] habe dann die Sammlung charakterisiert, wie alle Berliner Sammler, die auf Qualität gehen. Zum Schluß hätte er dann hinzugefügt, aber das Local wäre neu und sehr nette Architektur, das lohne immerhin einen Besuch und wäre von großer Bedeutung für das Unternehmen, in Berlin Auctionsräume großen Stils zur Verfügung zu stellen. Darauf wäre der Kaiser hingegangen.“[772]

Bode, der mit der Sammlung Weber seit langem vertraut war[773], handelte hierbei natürlich auch im Interesse der Berliner Museen, vor allem des Kaiser-Friedrich-Museums, das auf der Versteigerung ebenfalls kaufen wollte.[774] Das Wohlwollen des Kaisers war nicht zu unterschätzen, zum einen weil er einen eigenen, ausgeprägten Kunstgeschmack besaß und damit die öffentliche Meinung über Kunst und Kultur maßgeblich beeinflussen konnte und dies auch wiederholt getan hatte, zum anderen weil die Qualität der Galerie Weber vor Beginn der Versteigerung in der Berliner Presse nicht nur positiv beurteilt worden war: Durch einen Besuch des Kaisers und

[769] Siehe in: HNN (Nr. 46, 24.2.1912), in: HF (Nr. 46, 24.2.1912) sowie in: NHZ (Nr. 87, 21.2.1912).
[770] In: NHZ (Nr. 87, 21.2.1912).
[771] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 32.
[772] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 32.
[773] Die Nr. 191 des Versteigerungskataloges, *Das apokalyptische Weib* von Rubens, war 1887 von Weber durch Vermittlung Bodes aus London erworben worden.
[774] Siehe dazu auch weiter oben in diesem Kapitel die Verhandlungen zwischen Friedländer und der Familie Weber sowie dem Auktionshaus Lepke. Über die tatsächlichen Erwerbungen des Kaiser Friedrich-Museums gibt die Liste der Käufer im Anhang Auskunft.

die dadurch gezollte Anerkennung konnte Bode die Kritiker in ihre Schranken verweisen.[775]

Eine Liste der Käufer, wie sie sich den Angaben der genannten Quellen zufolge ergeben, befindet sich im Anhang.

Welche Werke die Familie Weber auf der Versteigerung zurückerwarb, läßt sich nicht lückenlos klären. Ein Vermerk in den Unterlagen der Hamburger Kunsthalle[776] weist darauf hin, daß die Familie insgesamt 14 Werke zurückkaufte. Diese wurden zusammen mit den Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle vom Spediteur aus Berlin nach Hamburg zurückgeschickt. Hingegen berichteten die *Hamburger Nachrichten*[777] von 16 von der Familie zurückgekauften Werken. Leider befindet sich in keiner der vorhandenen Quellen keine Auflistung, um welche Werke es sich genau handelte.

Unter den im Jahre 1928 ebenfalls bei Lepke versteigerten Werken Neuerer Meister im Besitze Konsul Webers und seiner Witwe befanden sich zusätzlich auch neun Werke älterer Meister, die bereits 1912 Teil der Versteigerung gewesen waren.[778] Es darf also davon ausgegangen werden, daß diese neun Werke 1912 auf der Versteigerung von der Familie zurückgekauft worden waren. Darüber hinaus befindet sich in einem Exemplar des Versteigerungskataloges im Besitz der Hamburger Kunsthalle ein handschriftlicher Hinweis, daß auch die Nr. 40 (Lucas Cranach) von der Familie zurückerworben worden war. Ein weiteres zurückgekauftes Werk schenkte die Familie im Anschluß an die Versteigerung dem „Neutestamentlichen Seminar“ der Berliner Universität.[779]

---

[775] Über die Rolle des Kaisers in der Diskussion um die zeitgenössische Kunst um 1900, siehe Kapitel 9.

[776] Siehe: HKH, Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“.

[777] Vgl.: HN (13.04.1912, Nr. 173).

[778] Es waren dies die Nummern 122, 173, 177, 300, 338, 339, 352, 353 und 354 des WV 1907. Siehe dazu auch unter Punkt 9.3.

[779] Es handelte sich um die Nr. 118 des Versteigerungskataloges (Garofalo: *Das alte und das neue Testament*, siehe Abbildung 15), vgl.: HN (Nr. 344, 25.07.1912). Eine besondere Verbundenheit Konsul Webers mit diesem Institut ist jedoch an keiner Stelle dokumentiert.

7.4 Der Ausgang der Versteigerung

Neben der Schilderung der Versteigerung durch Lichtwark und in der Tagespresse erschienen im Anschluß an die Versteigerung auch in der zeitgenössischen Fachpresse zwei interessante Beiträge:

Die Zeitschrift *Der Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner und Sammler*[780] veröffentlichte einen ausführlichen Artikel über die Versteigerung der Galerie Weber und stellte u. a. fest: „Das Werk des Sammlers ist zerstört und damit eine persönliche Leistung, die als solche Achtung forderte, auch wenn die Art des Sammelns, der die Galerie Weber ihre Entstehung verdankte, heut durch eine andere [...] abgelöst wurde. Es ist heut nicht mehr möglich, eine historisch einigermaßen lückenlose Galerie anzulegen. So wird die Qualität zum einzigen Maßstab, und man wagt es, die allermodernsten Bilder neben Werke alter Meister zu hängen. Weber versuchte es noch, als einzelner an den Aufbau eines Museums im eigentlichen Sinne zu gehen. Es ist begreiflich, daß er oft Schulbilder annehmen mußte, wo Originale nicht erreichbar waren, daß Mittelgut dafür dienen mußte, Lücken zu füllen. Und so darf man es durchaus billigen, daß die Hamburger Museumsleitung es ablehnte, die Galerie als Ganzes zu übernehmen, und es vorzog, in der öffentlichen Versteigerung ihre Auswahl zu treffen, um möglichst viele von den besten Stücken für die Stadt zu erhalten.“[781]

Für Hamburg sei der Verlust der Galerie zwar bedauerlich, für den Berliner Kunstmarkt sei die Versteigerung bei Lepke jedoch „ein Ereignis von allerhöchster Bedeutung, und in unserer Zeit der Weltrekorde darf es erwähnt werden, daß mit der Summe von 590 000 Mark, die für das Madonnenbild des Mantegna bezahlt wurde, der höchste Preis erreicht ist, der bisher überhaupt in einer öffentlichen Versteigerung erzielt worden ist“[782]. Unerwartet hohe Preise hatten zudem der Rembrandt mit 225.000 Mark (Nr. 248, hier Abbildung 24) und der Frans Hals mit 195.000 Mark (Nr. 223, hier Abbildung 21) erzielt, gefolgt von den beiden Tiepolos für zusammen 130.000 Mark

[780] Vgl.: *Der Kunstmarkt*. Wochenschrift für Kenner und Sammler. Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst (Hg. v. E. A. Seemann), IX. Jg. (1911/1912), Nr. 22/23, S. 194-200.
[781] Ebd., S. 194.
[782] Ebd.

(Nr. 159 und 160)[783] und dem – so der Autor des Artikels im *Kunstmarkt* – „Rekordpreis“[784] (mit 100.000 Mark) für eine Verkündigung des Palma Vecchio (Nr. 115).

Auf der Versteigerung sei die Tendenz einer sehr hohen Bewertung der primitiven Meister zu beobachten gewesen, von denen die Galerie Weber „einiges Ausgezeichnete“[785] besessen habe. Zudem seien die guten Porträts des 16. Jahrhunderts verhältnismäßig hoch bewertet worden, darunter Hans Müelich, Ludger tom Ring („eine der Perlen der Sammlung“[786]), Joos van Cleve d. J. und Cornelis Ketel. Auch einige der Heiligenbilder des 16. Jahrhunderts seien unerwartet hoch bezahlt worden, beispielsweise Werke von Albrecht Altdorfer, Bartel Bruyn und Quinten Massys. Zu den besten Bildern der Sammlung gehöre, so der Autor des Artikels, das kleine *Jüngste Gericht* von Jan Provost (Jean Prévost, Nr. 80).

Auch die Preise für die deutschen und niederländischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts seien relativ hoch gewesen. Die guten Italiener des 15. Jahrhunderts seien angemessen bezahlt worden, hingegen hätten die Seicentisten im allgemeinen keine hohen Preise erzielt. Unter den spanischen Bildern habe sich am meisten Problematisches befunden. Dies habe sich auch in den Preisen niedergeschlagen.[787]

„Die Preise, die für die holländischen Bilder des 17. Jahrhunderts gezahlt wurden, hielten sich fast durchgehends auf einer mäßigen Höhe.“[788] Auch für die Werke der flämischen Meister, darunter selbst Rubens und Jordaens, wurden durchweg relativ niedrige Preise gezahlt.

Abschließend bemerkte der Autor, „daß die Sammlung, die als Ganzes mit Recht nicht allzu günstig beurteilt worden war, doch eine Reihe interessanter und auch nicht

[783] Diese gingen 1912 an Sedelmeyer, in dessen Besitz sie sich bereits vormals befunden hatten; er hatte sie seinerzeit für 6.000 Mark verkauft, bevor Weber sie durch den Wiener Kunsthandel erworben hatte (siehe hier Abbildung 20).
[784] Siehe: *Der Kunstmarkt*. Wochenschrift für Kenner und Sammler. Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst (Hg. v. E. A. Seemann), IX. Jg. (1911/1912), Nr. 22/23, S. 194.
[785] Ebd.
[786] Ebd.
[787] Mit Ausnahme des ausgezeichneten Herrenporträts von Goya (Nr. 185), dessen Preis von 76.000 Mark durchaus angemessen sei und der Qualität des Werkes entspräche.
[788] Siehe: *Der Kunstmarkt*. Wochenschrift für Kenner und Sammler. Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst (Hg. v. E. A. Seemann), IX. Jg. (1911/1912), Nr. 22/23, S. 195.

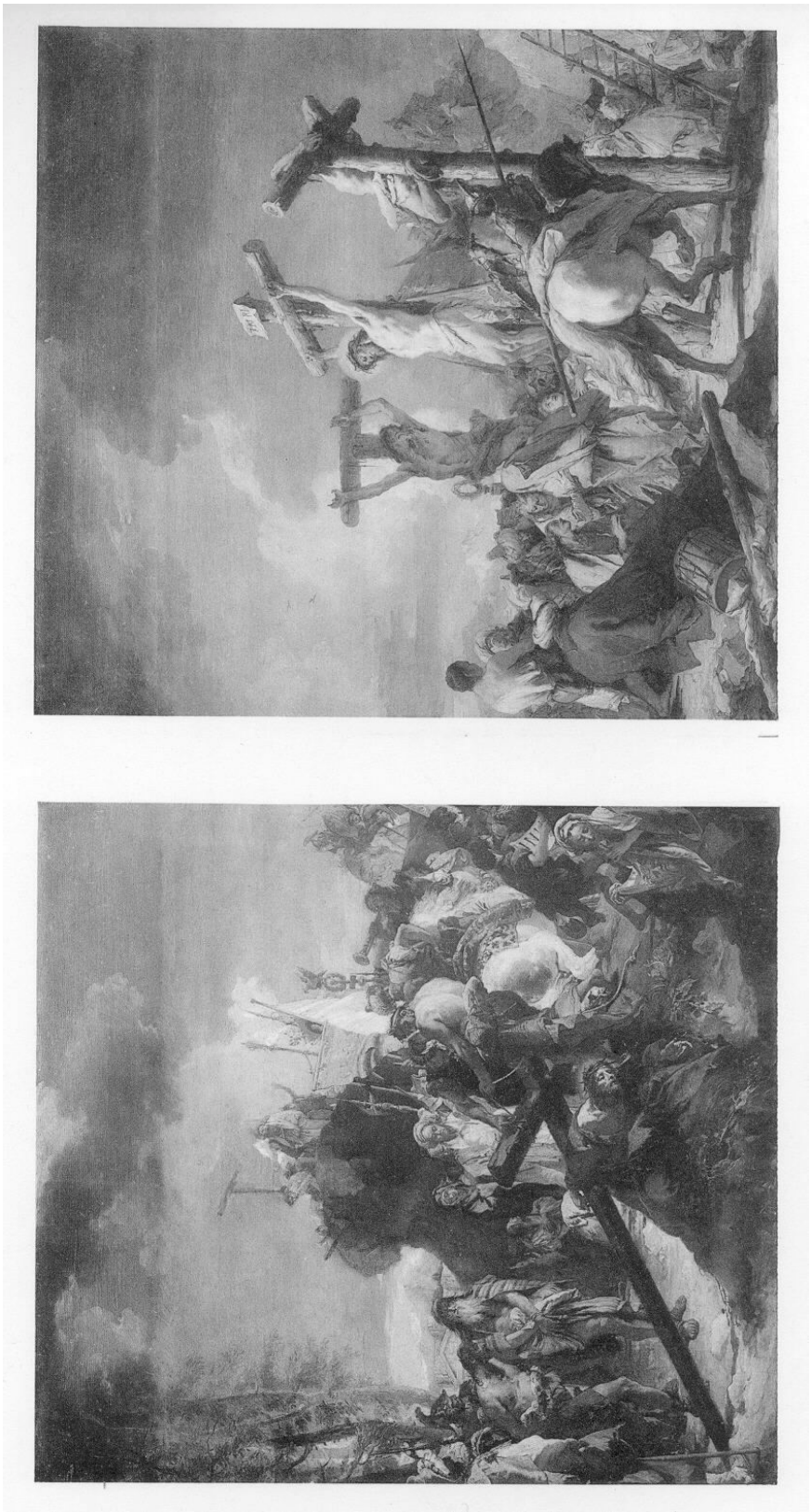


Abbildung 20: Giovanni Battista Tiepolo: *Die Kreuztragung Christi* und *Die Kreuzigung Christi*

wenige qualitativ hochstehende Stücke enthielt“[789]. Und obwohl einige Hauptwerke der Sammlung ihren Weg in amerikanische Sammlungen finden würden, dürfe man „mit Genugtuung feststellen, daß die überwiegende Mehrzahl der wertvollen Gemälde der Sammlung dem deutschen Kunstbesitz erhalten blieb“[790].

Im Anschluß an die Beurteilung der Versteigerung der Galerie befindet sich in dem Artikel im *Kunstmarkt* eine komplette Liste aller ersteigerten Preise. Sie ist, neben der Einschätzung des Autors des Artikels im *Kunstmarkt*, ebenfalls Indikator für die damals beim Publikum besonders gefragten Werke. Daß einige Werke hingegen erstaunlich und unerwartet niedrige Preise erzielten, war wohl darauf zurückzuführen, daß es sich um nicht eindeutig bezeichnete Werke, um Schulwerke, Werkstattarbeiten oder zweitrangige Werke eines sonst begehrten Meisters handelte.

Dennoch war es gerechtfertigt, daß im Anschluß an die Versteigerung allgemein von „märchenhaften Preisen“[791] gesprochen wurde.

Eine weitere Einschätzung und Beschreibung der Versteigerung erschien im *Repertorium für Kunstwissenschaft*.[792] Der renommierte Kenner Curt Glaser bestätigte dort, daß die Preisbemessung insgesamt recht hoch gewesen sei: „Die Provenienz aus der Sammlung Weber bedeutete für viele geringere Werke eine Preissteigerung um das mehrfache ihres Wertes.“[793] Dennoch hätten sich auch die öffentlichen deutschen Sammlungen an der Versteigerung beteiligen und durchaus auch mithalten können. Im wesentlichen stimmen die Einschätzungen Glasers mit denen im *Kunstmarkt* überein.

Auch rund 15 Jahre später galt die Versteigerung Weber immer noch als eines der „wichtigsten Ereignisse, das die deutsche Kunstgeschichte bis dahin erlebt hatte“[794]. Die überaus hohen Preise, die auf der Versteigerung gezahlt worden waren, lagen

[789] Ebd., S. 196.
[790] Ebd.
[791] Vgl.: HF (Nr. 44, 22.2.1912).
[792] Curt Glaser: Die Sammlung Weber. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. XXXV (1912), S. 87-96.
[793] Curt Glaser, ebd., S. 88.
[794] Siehe: Galerie Weber. Zweiter Teil. Versteigerung am 28.2.1928 in Rudolph Lepke’s Kunst-Auctions-Haus. Katalog Nr. 1995, Berlin 1928, S. 3 (Vorwort).



Abbildung 21: William Unger: *Männliches Bildnis*
(Kupferstich nach Frans Hals d. Ä.)

– so der nicht namentlich genannte Verfasser des Vorwortes zum Katalog der Versteigerung der Sammlung Neuerer Meister Konsul Webers – vor allem in der Tatsache begründet, daß die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg eine „Periode wirtschaftlicher Blühte“[795] und einer ausgesprochen hohen Nachfrage nach Alten Meistern auf dem internationalen Kunstmarkt gewesen sei, und weniger darin, daß die Gemälde der Galerie Weber durchweg hervorragende Werke Alter Meister gewesen seien.

7.5 Die Bedeutung für den deutschen Kunstmarkt

Der Versteigerung der Sammlung Weber kommt nicht allein wegen der mit ihr einsetzenden Preissteigerung bei den Werken Alter Meister eine besondere Bedeutung zu. Auch in Hinsicht auf die Entwicklung des deutschen Kunstmarktes war sie ein besonderes Ereignis. 1912 hatte sich auf der Versteigerung der Sammlung Weber bei Lepke der „gesamte internationale Kunsthandel“[796] versammelt, und nicht zuletzt dank des grandiosen Auftaktes, den die Versteigerung Weber dem Kunstauktionhaus Lepke beschert hatte, hatte sich Berlin für die Werke Alter Meister zu einem internationalen Zentrum des Kunstmarktes und des Sammelwesens entwickelt.[797]

Adolph Donath hatte sich unverzüglich nach der Versteigerung auch in der Hamburger Presse[798] über die Versteigerung Weber geäußert. Die Versteigerung Weber bringe den Berliner Kunstmarkt einen „Riesenschritt“ weiter, und dank des Erfolges der Versteigerung dieser Hamburger Sammlung könne Berlin seine Position auf dem Weltmarkt, besonders in Konkurrenz zu London, festigen. Zwar sei das Ergebnis der Versteigerung in der bekannten Höhe überraschend für alle in- und ausländischen Händler und Fachleute gewesen, doch „war eben die Stimmung da, und dann fällt

[795] Ebd., S. 3.
[796] Adolph Donath: Berlins Aufstieg zur Weltstadt. Ein Gedenkbuch herausgegeben vom Verein Berliner Kaufleute und Industrieller aus Anlass seines 50jährigen Bestehens. Berlin 1929, S. 274.
[797] Über die Entwicklung des deutschen Kunsthandels, siehe auch bei Robin Lenman: Der deutsche Kunstmarkt 1840-1923: Integration, Veränderung, Wachstum. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. E. Mai/P. Paret. Köln 1993, S. 135-152.
[798] Siehe A. Donath, in: HF (Nr. 46, 24.2.1912).

hier noch eins besonders ins Gewicht: der Kreis der Sammler hat sich in den letzten Jahren so sehr vergrößert, daß die Nachfrage dementsprechend gewachsen ist.“[799] So sehr die Tatsache zu beklagen sei, daß die Sammlung Weber zerrissen worden sei, der Nutzen sei letztendlich auch, „daß die Auflösung dieser alten Galerie hundert neue Sammlungen stärkt, die Museen auffrischt und den internationalen Kunstmarkt bereichert“[800].

Nicht nur für Berlin, sondern auch für andere Kunsthändler hatte die Versteigerung durchaus positive Folgen. Lichtwark berichtete von einem Besuch beim Pariser Kunsthändler François Kleinberger, der bis auf den Mantegna anscheinend nichts auf der Versteigerung Weber erworben hatte: „Kleinberger sagte mir neulich, als wir über die Auction Weber sprachen, er hätte sehr großen Vortheil von dem Ergebnis. Denn seine Kunden hätten den Beweis bekommen, daß er sie billig bediene.“[801]

Dennoch war der Preisanstieg bei den Alten Meistern nicht mehr aufzuhalten gewesen, und Karl Koetschaus Beteuerung, „die vernünftigen Händler sehen übrigens ein, dass die rapide Preissteigerung, die durch die Auktion Weber hervorgerufen worden ist, nicht massgebend sein darf, und ich habe immer noch die Hoffnung, dass man gute Bilder zu annehmbaren Preisen bekommt“[802], entsprach wohl eher einem Wunsch als der Realität.

---

[799] Siehe A. Donath, ebd.
[800] Ebd.
[801] Siehe Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Hg. Gustav Pauli. Bd. II. Hamburg 1924, S. 393.
Für Altmann, für den Kleinberger den Mantegna auf der Versteigerung Weber erworben hatte, waren hohe Preise jedoch kein Hinderungsgrund. Er konnte es sich erlauben, bei einer anderen Gelegenheit, zwei Werke Velasquez´ für rund 4 Mio. Mark zu erwerben, siehe A. Donath: Psychologie des Kunstsammelns. 2. Aufl. Berlin 1917, S. 130.
[802] Schreiben von Koetschau an Krupp vom 15.3.1912, HA Krupp, FAH 4F359.



Abbildung 22: William Unger: *Bildnis der Helene Fourment*
(Kupferstich nach Peter Paul Rubens)

8. DIE TEILNAHME DER HAMBURGER KUNSTHALLE AN DER VERSTEIGERUNG DER GALERIE WEBER

Im Besitz der Hamburger Kunsthalle befindet sich in den bislang noch nicht wissenschaftlich bearbeiteten Unterlagen[803] neben den Akten und der Korrespondenz Lichtwarks über seine anfänglichen Bemühungen, den Weberschen Besitz für Hamburg zu erhalten, auch umfangreiches Material über die gewünschten und die tatsächlichen Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle auf der Versteigerung der Galerie Weber bei Lepke in Berlin. Darüber hinaus geben die Briefe Lichtwarks aus Berlin an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle sowie das Protokoll der Sitzung dieser Kommission vom 22.4.1912, die zahlreichen Artikel in der zeitgenössischen Presse sowie die verschiedenen Auflagen der Kataloge der Alten Meister im Besitz der Hamburger Kunsthalle Auskunft über das Abschneiden der Kunsthalle auf der Versteigerung in Berlin.[804]

Die Sammlung von Werken Alter Meister im Besitz der Hamburger Kunsthalle war, abgesehen von wenigen Ausnahmen, vor allem aus Schenkungen und Vermächtnissen Hamburger Bürger hervorgegangen.[805] Durch die Versteigerung Weber erhielt die Kunsthalle die Möglichkeit, die bereits vorhandene Sammlung Alter Meister durch den gezielten Ankauf zahlreicher für Hamburg interessanter Werke zu ergänzen bzw. zu erweitern. Abgesehen vom Erwerb der Hamburger Sammlung Hudtwalcker-Wesselhoeft im Jahre 1888 war die Versteigerung Weber im Jahre 1912 eine der bis

---

[803] Hamburger Kunsthalle, Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912".

[804] Die im folgenden angegebenen Nummern der hier erwähnten Werke entsprechen - wie auch bereits in den vorangegangenen Kapiteln und sofern nicht anders angegeben - den Nummern der 2. Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Galerie bzw. des Versteigerungskataloges von Lepke (1912).

[805] Mehr dazu, siehe auch in Kapitel 1 und 6.
Vgl. auch Gustav Pauli: Die Hamburger Kunsthalle. Ein kurzer Überblick des Werdegangs ihrer Sammlungen. Hamburg 1925, S. 2: „In den ersten vier Jahrzehnten ihres Bestehens [1869-1909; Anm. d. Verf.] vollzog sich die Ergänzung der Sammlung lediglich aus Geschenken und Vermächtnissen und aus gelegentlichen Anschaffungen des Kunstvereins." Der Schwerpunkt der Hamburger Kunsthalle läge zwar auf der Kunst des 19. Jahrhunderts und auf moderner Kunst, doch sei auch die Sammlung Alter Meister „nicht nur wertvoll, sondern von ausgeprägter Eigenart [...]. Sie wurzelt in einem Maße wie wenige Galerien in dem Boden heimischer Kultur" (Gustav Pauli: Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der alten Meister. 1. Aufl. Hamburg 1918, S. XI).

dahin wenigen Anlässe, für den von staatlicher Seite eine derartig hohe Summe zum Erwerb von Werken Alter Meister bewilligt worden war.[806]

Nachdem die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle den Erwerb der gesamten Galerie Alter Meister aus den genannten Gründen[807] abgelehnt hatte, beabsichtigte Lichtwark daher, auf der Versteigerung Weber ausschließlich Werke zu erwerben, die aufgrund ihrer unumstrittenen Qualität attraktiv für die Hamburger Kunsthalle waren oder die als geeignete Ergänzung des bereits vorhandenen Besitzes betrachtet werden konnten.

Bereits im Dezember 1911 hatte Lichtwark hinsichtlich der Versteigerung der Galerie Weber festgestellt: „Die Chancen einer Auktion sind unberechenbar.“[808] Lichtwark hatte sich daher in den Wochen vor der Auktion mehrfach in Berlin aufgehalten und die Prognosen und Stimmungen in der Öffentlichkeit und vor allem unter den Fachgenossen und Händlern aufmerksam verfolgt und diese wiederholt in seinen Briefen der Kunsthallen-Kommission in Hamburg mitgeteilt. Da die anfänglich zögerlichen Einschätzung über den Ausgang und Erfolg der Versteigerung Weber einer zunehmend günstigeren Beurteilung durch das Publikum und die Fachwelt gewichen war, erschien die Aussicht auf ein erfolgreiches Abschneiden der Hamburger Kunsthalle wenig vielversprechend. Lichtwark schrieb daher an die Kommission: „Nach dem heutigen Sehen und Hören muß ich sagen, es ist nicht wahrscheinlich, daß wir gut

[806] Darauf hatte Lichtwark in einer „Denkschrift über Erwerbungen aus Staatsmitteln auf der Auktion der Sammlung Weber“ im Dezember 1911 ausdrücklich hingewiesen (vgl.: Hamburger Kunsthalle, Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“).
Näheres zur Sammlung Hudtwalcker-Wesselhoeft und ihrem Erwerb durch die Kunsthalle, siehe bei Gustav Leithäuser: Die Gemäldesammlung Hudtwalcker-Wesselhoeft. Hg. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1889.

[807] Siehe dazu auch unter Punkt 6.2.1. Das vorrangige Argument gegen den Erwerb war die mangelnde Qualität eines Großteils der Sammlung gewesen; darüber hinaus wäre die Anschaffung sowie die Unterbringung der gesamten Sammlung mit zu hohen Kosten und einen erheblichen Verlust an Raum für andere Sammlungsteile der Kunsthalle verbunden gewesen.
Denn in der Vergangenheit hatte die Kunsthalle bereits 1879 durch das Vermächtnis von Joh. Amsinck rund 50 Werke Alter Meister sowie 1888 die bereits erwähnte, umfangreiche Sammlung Alter Meister der Hamburger Sammler Hudtwalcker-Wesselhoeft erhalten, so daß die Räumlichkeiten der Kunsthalle eine weitere, derart große Sammlung, wie die Galerie Weber, nicht hätten beherbergen können - selbst nicht nach der Fertigstellung des 1912 bereits geplanten Erweiterungsbaus der Kunsthalle.

[808] Vgl. Hamburger Kunsthalle, Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“.

abschneiden.“[809] Der Aufwärtstrend setzte sich in den folgenden Tagen weiter fort: „Der politische Frühlingswind, so unsicher seine Dauer, läßt die Preise in die Saat schießen. Wäre diese Conjunctur acht Tage später aufgeblüht, hätte die Auction es gemerkt, der letzte Antrieb hätte gefehlt.“[810]

Dennoch gelang es Lichtwark, auf der Versteigerung Weber zahlreiche Werke für die Hamburger Kunsthalle zu erwerben. Die Kunsthalle wurde auf der Versteigerung ausschließlich durch den von der Kunsthandlung Commeter (Hamburg) engagierten Agenten Georg Schwarz vertreten. „Auf Antrag des Direktors erklärt sich die Kommission damit einverstanden, daß die Kunsthalle mit den Inhabern der Commeter’schen Kunsthandlung einen Vertrag dahin schließt, daß ein Inhaber der Firma oder eine von ihm zu beauftragende Person auf eigenen Namen, aber für Rechung der Kunsthallenverwaltung nach Maßgabe der Instruktionen des Herrn Direktors auf der Auction bietet. Die Kommission ist damit einverstanden, daß den Inhabern der Commeter’schen Kunsthandlung eine Vergütung bis zu M. 10.000 bewilligt wird.“[811] Lichtwark schrieb daraufhin am 14.2.1912 an Bürgermeister Dr. Burchard: „Mit Suhr [Inhaber von Commeter; Anm. d. Verf.] ist es abgemacht. Ich empfange morgen früh in Berlin seinen Vertreter, Herrn Schwarz, mir seit langer Zeit als zuverlässig bekannt.“[812]

Die für die Erwerbungen notwendigen finanziellen Mittel hatte Lichtwark sich vor Beginn der Auktion auf unterschiedliche Weise gesichert. Den größten Beitrag bildete die vom hamburgischen Staat bewilligte Summe in Höhe von 750.000 Mark. Der Bewilligungsantrag an den Senat war – mit dem Vermerk „STRENG GEHEIM!“ –

[809] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 22.
[810] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 24.
[811] Laut Protokoll der Sitzung der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle vom 10.2.1912; siehe: SAH: Sitzungen der Kommission der Verwaltung der Kunsthalle: 364-2/1 Kunsthalle III 5 (Protokolle der Verwaltung der Kunsthalle).
[812] Siehe: HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“. Laut einem Hinweis im *Hamburger Fremdenblatt* (Nr. 44, 22.2.1912) war Schwarz vormals Sozius vom Berliner Kunsthändler Paul Cassirer gewesen.

erst am 17. Januar 1912 offiziell gestellt worden.[813] Bereits am Vortag hatte die Finanzdeputation getagt und die Bewilligung der beantragten Summe beraten:

„In der Beratung wird von einigen Stellen geltend gemacht, daß zwar der Erwerb der ganzen Galerie einem weitverbreiteten Wunsche entspreche und die Aufwendung auch erheblicher Staatsmittel rechtfertige, daß eine solche aber nicht die gleiche allgemeine Zustimmung finden werde und nicht unbedenklich sei, wenn es sich nur um den Erwerb einiger weniger Bilder handle und nicht einmal mit Sicherheit darauf zu rechnen sei, daß die in erster Linie gewünschten hervorragenden Gemälde bei der Versteigerung in den Besitz des Staates gelangen. Auch wird auf die ungünstige finanzielle Lage des Staates hingewiesen, die schon bei dringenderen Ausgaben zu größter Sparsamkeit Anlaß biete und daher auch einer Aufwendung der hohen Summe von 750 000 M. für Kunstzwecke entgegenstehe.“[814]

Dennoch wurde von der Mehrheit der Mitglieder der Finanzdeputation beschlossen, „Seiner Magnificenz Bürgermeister Dr. Burchard als Präses der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, unter Rückgabe der Denkschrift mitzutheilen, die Finanzdeputation stimme der Bewilligung der bei dem Bürgerausschuß einzuwerbenden 750 000 M. unter der Voraussetzung, daß diese Summe nicht generell zum Ankauf von Gemälden der Galerie Weber dem Direktor der Kunsthalle zur Verfügung gestellt werde, daß vielmehr diesem die Anweisung zu geben sei, von der bewilligten Summe nur für den Ankauf der in der Denkschrift der Kommission bezeichneten 30-40 Gemälde oder einzelner dieser Gemälde zu verwenden und soweit der Ankauf dieser Bilder nicht gelingen sollte, von der Ersteigerung anderer Bilder der Sammlung

[813] Die Tatsache, daß das Geld für die Auktion erst so kurzfristig beantragt wurde, kann auch mit der allgemeinen Zuweisung des Budgets zusammen gehangen haben, denn erst während der 46. Sitzung der Bürgerschaft am 6.12.1911 wurde der vom Senat beschlossene der Haushalt für das Jahr 1912 von den Bürgerschaftsmitgliedern beraten; und da die Finanzlage des hamburgischen Staates Ende 1911 nicht günstig war, hatte man sich von vielen Seiten dafür ausgesprochen, „die größte Sparsamkeit walten zu lassen“
(siehe: SAH: Stenographische Berichte der Bürgerschaft zu Hamburg, X 630/52 des Jahres 1911, Zitat Dr. Blunck, Protokoll der 46. Sitzung vom 6.12.1911, S. 1333).

[814] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Protokoll der Sitzung der Finanzdeputation vom 16.1.1912.

abzusehen. Der nicht verausgabte Betrag werde alsdann zurückzugeben sein.“[815]

Wie zu erwarten – und vom Ausgang der Versteigerung bestätigt – war es Lichtwark schließlich nicht nur gelungen, die vom Staat bewilligten Mittel im vollen Umfang auszuschöpfen, sondern auch durch die Beteiligung zahlreicher privater Spender sowie durch Inanspruchnahme eines persönlichen Kredites[816] eine Vielzahl der Erwerbungen zu tätigen, die er im Vorfeld für die Kunsthalle ins Auge gefaßt hatte.[817]

Dank einer „Mischfinanzierung“[818] durch staatliche und private Mittel war es Lichtwark gelungen, insgesamt 34 Werke bei Lepke zu erwerben, darunter zahlreiche „Perlen“[819] der Galerie Weber. Da Lichtwark – spätestens seit der Schätzung im Jahre 1908 – mit der Galerie Weber bestens vertraut war, hatte er sich von der Präsentation der Galerie bei Lepke, die für die Sammlung offensichtlich eher nachteilig war, bei der Wahl seiner Erwerbungen nicht beirren lassen.

Obwohl die neuen Räumlichkeiten bei Lepke allseits Anerkennung und Lob gefunden hatten, waren sie nach Einschätzung Lichtwarks für eine günstige Präsentation der Galerie Weber nicht geeignet. Aus diesem Grund hätten zahlreiche Werke an

---

[815] HKH: Ebd.; die Sitzung des Bürgerausschusses, einem Ausschuß von Mitgliedern der Bürgerschaft, der zwischen den Sitzungen der Bürgerschaft tagte, um diese in unbedeutenderen Angelegenheiten zu entlasten, fand schließlich am 22.1.1912 statt. Nach Anhörung seiner Magnifizenz des Herrn Bürgermeisters Dr. Burchard und des Herrn Prof. Lichtwark habe der Bürgerausschuß (so das Protokoll der Sitzung der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle vom 10.2.1912) „dem Senatsantrage bedingungslos zugestimmt“.

[816] Die Spendenaufrufe Lichtwarks und die Verhandlungen über einen Kredit vom Hamburger Bankhaus M. M. Warburg & Co. sind unter 8.2 und 8.3 zusammengefaßt.

[817] Daß er die staatlichen Mittel in voller Höhe in Anspruch nehmen konnte, lag u. a. daran, daß er die von Lepke geforderte Summe auf zwei Rechnungen, eine für den Staat und eine an sich selbst gerichtete, aufteilte. Siehe dazu auch im Anhang in der Liste der erwünschten und tatsächlichen Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle.

[818] Vgl. Judith Metz/Claudia B. Reschke: Kollektives Mäzenatentum. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gahetgens, Thomas W./Schieder, Martin. Berlin 1998, S. 201; diese Form der Förderung wird besonders auch in Zeiten wirtschaftlicher Not praktiziert, wenn der Staat die Mittel nicht aufbringen kann und die Verantwortung an die Bürger weitergibt. Geeignetes Instrument solcher gemeinsamen Bemühungen waren und sind zudem die Museumsfördervereine, die zusammen mit der Museumsleitung die Erwerbungen des eigenen Hauses ermöglichen und bestimmen konnten.

[819] Lichtwark selbst betonte im nachhinein wiederholt, er habe die „Perlen“ der Galerie Weber erworben und sei sehr zufrieden mit den Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle, zumal einige von ihnen niedrigere Preise erzielten, als zu erwarten gewesen war. Vgl. auch Leo Lippmann: Mein Leben und meine amtliche Tätigkeit. Erinnerungen und ein Beitrag zur Finanzgeschichte Hamburgs. Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte. Band XIX. Hamburg 1964, S. 142.
Die Zahl der Erwerbungen entsprach schließlich der in den Verhandlungen seit 1908 genannten Anzahl von 30-40 Werken, die Lichtwark für die Kunsthalle sichern wollte.

Wirkung verloren. Von seinem ersten Besuch der Ausstellung bei Lepke berichtete er: „Ich bin ganz gelähmt herausgekommen. Jetzt, wo alles Raum hat, versinken die guten Dinge ganz. Ich hätte nicht erwartet, daß die Galerie in geräumigen Sälen so niederdrückend wirken würde. Wirklich, man hat den Eindruck von Magazin. Es liegt auch mit daran, daß schlecht gehängt ist, und daß das Licht nicht überall reicht. [...] Die Aufstellung an der Alster war nicht sehr günstig, aber die Sammlung machte sich unendlich viel besser. An den guten Plätzen hingen auch die guten Bilder. Kennte ich die Galerie nicht und käme hier zum ersten Mal mit ihr in Berührung, ich käme in Gefahr, die guten Dinge zu übersehen.“[820]

Aus Berlin schrieb Lichtwark am 19.2.1912: „Herr Schwarz bietet für uns. Noch schwankt Alles. Wir haben noch nichts fixiert. Ich gebe ihm die Liste für den ersten Tag erst Dienstag früh bei einer Besprechung in der Kunsthalle.“[821] Dies geschah möglicherweise aus dem Grund, daß im voraus unter den Händlern und Agenten Absprachen getroffen wurden, und auch Lichtwark hatte versucht, jedes Gerücht aufzuschnappen und von den Kaufabsichten anderer zu erfahren. Offizielle Verhandlungen und vorherige Absprachen mit anderen Kunsthändlern als Commeter bzw. Suhr, vertreten durch Schwarz, hatte es von seiten der Kunsthalle jedoch nicht gegeben.[822] Lediglich in zwei Fällen mußte Lichtwark sein Verhandlungsgeschick selber einbringen.[823]

---

[820] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 21/22.
Vgl. dazu auch die unter Punkt 7.2 beschriebene Einschätzung Koetschaus der Präsentation der Galerie Weber in den Räumlichkeiten von Lepkes Auktionshaus: Gerade durch die seiner Meinung nach in Berlin weitaus bessere Aufstellung der Galerie als in Hamburg träten ihre Mängel noch deutlicher zu Tage.
[821] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 30/31.
[822] Das belegen die Unterlagen der Hamburger Kunsthalle: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“.
[823] Mehr dazu im folgenden unter Punkt 8.1.

8.1 Die Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle

Anhand der Auflistung der erwünschten und tatsächlichen Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle läßt sich genau nachvollziehen, welche der Gemälde Lichtwark tatsächlich für die Kunsthalle sichern konnte und wie weit der tatsächlich gezahlte Preis von Lichtwarks und Friedländers Schätzung im Jahre 1908 bzw. 1911 abwich.[824] Anfang März wurde die Liste der Erwerbungen der Kunsthalle im *Hamburger Fremdenblatt* abgedruckt.[825] Außerdem hatte Lichtwark in den Briefen an die Kunsthallen-Kommission noch während der Versteigerung einige der Erwerbungen der Kunsthalle kommentiert.

Die erste Erwerbung war ein Werk Holbeins d. Ä. (Nr. 36, Abbildung 15), von dessen Echtheit Lichtwark überzeugt war – obwohl die Bezeichnung durchaus umstritten war und von manchen Kennern für eine Werkstattarbeit gehalten wurde – und das er unbedingt für Hamburg sichern wollte. Ähnlich verhielt es sich mit dem von der Kunsthalle erworbenen Dürer (Nr. 37, Abbildungen 16 und 17), der nach Ansicht Lichtwarks „einer ist, wenn auch kein schöner“[826]. Hingegen wurde von anderer Seite an die Echtheit dieser angeblichen Dürer-Madonna „nicht ernstlich geglaubt“[827], das habe – so die Meinung des Autors des Artikels im *Kunstmarkt* – auch der geringe Preis bewiesen. Auch daß der vermeintliche Tizian (Nr. 111) „bei weitem nicht so theuer [sei; Anm. d. Verf.], wie man dachte“[828], lag an seiner unsicheren Bezeichnung, die letzt-

[824] Siehe dazu im Anhang die Liste der erwünschten und tatsächlichen Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle. Es muß hier jedoch erwähnt werden, daß Lichtwark und Friedländer bei ihrer Schätzung der Galerie 1908 daran interessiert gewesen waren, den Wert der Sammlung nicht allzu hoch einzuschätzen, denn sie wollten schließlich belegen, daß die von der Familie geforderte Summe von 3 Millionen Mark entschieden zu hoch angesiedelt war.
[825] Vgl.: HF (Nr. 54, 5.3.1912).
[826] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 36.
[827] Siehe: *Der Kunstmarkt*. Wochenschrift für Kenner und Sammler. Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst (Hg. v. E. A. Seemann), IX. Jahrgang (1911/1912), Nr. 22/23, S. 194.
In späteren Auflagen des Kataloges der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle erhielt die *Maria mit dem Kinde* lediglich die Bezeichnung eines Nachahmers Dürers.
[828] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 37.

endlich nicht aufrechterhalten werden konnte.[829] Die Werke Martin Schaffners (Nr. 39), Hans Burgkmairs d. Ä. (Nr. 45), in der Art Hans Baldung Griens (Nr. 49, Abbildungen 16 und 17), Hans Müelichs (Nr. 58, Abbildung 15) und Cornelis Ketels (Nr. 102) erhielt die Kunsthalle nach Einschätzung Lichtwarks für geringere Preise, als zu erwarten gewesen war. Der Preis des Frauenbildnisses von Ludger tom Ring d. J. (Nr. 72, Abbildungen 16, 17 und 27) sei hingegen unerwartet hoch ausgefallen; dennoch rechtfertigte Lichtwark den Erwerb mit der Tatsache, daß man andere Bilder überaus günstig bekommen hätte. Auch der Preis des Jean Prévost (Nr. 80) werde durch die gute Qualität gerechtfertigt. Zu den Erwerbungen des ersten Tages gehörten zudem die Werke von Sebastian Vranx (Nr. 105) und Lorenzo Lotto (Nr. 113), die von Lichtwark jedoch nicht weiter kommentiert wurden.

Lichtwark zeigte sich mit den Erwerbungen des ersten Tages sichtlich zufrieden, er räumte jedoch ein: „Daß wir weiter so wohlfeil kaufen wie bisher, scheint mir ausgeschlossen.“[830]

Am zweiten Versteigerungstag folgten die Erwerbungen der Werke von Francesco Guardi (Nr. 165), Goya (Nr. 185), von Adam Willaerts (Nr. 192, ein Werk welches, so Lichtwark, zu den „anziehendsten Werken der ältesten Landschaftskunst der Niederländer“[831] zähle), von Daniel Seghers (Nr. 196, für 1.000 Mark der niedrigste Betrag, den die Kunsthalle ausgab, siehe auch Abbildung 14), von zwei Werken von Jakob Jordaens (Nr. 198 und 200), von Joris van Son (Nr. 217) sowie von Pieter Jansz Saenredam (Nr. 234). Die *Bleiche* von Teniers d. J. (Nr. 209) hatte Lichtwark unbedingt für die Kunsthalle sichern wollen. Da Werke dieses Meisters sich 1912 anscheinend keine r großen Beliebtheit erfreuten, konnte die Kunsthalle es, so Lichtwark,

---

[829] Bereits in der Ausstellung der Neuerwerbungen der Kunsthalle, die im April 1912 stattfand, galt es als Werk eines unbekannten Meisters, vermutlich eines Venezianers oder eines venezianisch beeinflußten Niederländers, siehe: Führer durch die Ausstellung der Geschenke und Erwerbungen 1912. Hamburg 1912.
Nicht zu Unrecht waren daher die Erwerbungen Lichtwarks nicht unumstritten, siehe dazu auch unter Punkt 8.1.2.

[830] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 39.

[831] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 43.

sehr „billig“ für 8.100 Mark erwerben. Noch vor einigen Jahren hätten Werke Teniers d. J. in Berlin Preise um 30.000 Mark und mehr erbracht.

Der dritte Tag der Versteigerung brachte die Entscheidung über den Erwerb des Rembrandts (Nr. 248, siehe Abbildung 24), eines der besten Werke der Galerie Weber, das Lichtwark in jedem Fall für Hamburg bekommen wollte.[832] Da Lichtwark aber zu Recht befürchtete, daß er sehr teuer werden würde, hatte er an den vorangegangenen Tagen oftmals Zurückhaltung bei einzelnen Erwerbungen geübt, eine Tatsache, die er später mit Bedauern einräumte. Schuld daran seien jedoch die allgemein sehr hohen Preise gewesen. „Unter Ansatz der bisher üblichen Preise hätten wir für die zur Verfügung stehenden Mittel Alles bekommen, was wir in der ersten Stunde als für Hamburg wünschenswerth bezeichnet haben.“[833]

Glücklicherweise habe man am dritten Tag den Houckgeest (Nr. 247, Abbildung 14) billig erwerben können. Die schärfsten Konkurrenten um den Rembrandt (Nr. 248) waren u. a. die Händler Kleinberger und Sedelmeyer aus Paris. Um den Preis nicht noch weiter hochzutreiben, bot Lichtwark, nachdem Kleinberger bei 125.000 Mark ausgestiegen war, noch während der Versteigerung Sedelmeyer eine Provision von 20.000 Mark an, wenn dieser ihm den Rembrandt überließe.[834] Sedelmeyer schlug ein. Doch bereits während des letzten Tages der Versteigerung habe Sedelmeyer, so Lichtwark, es bereut, daß er ihm den Rembrandt tatsächlich gelassen habe.

Durch die gennanten Erwerbungen, inklusive des Rembrandts, waren die staatlichen Mittel fast gänzlich erschöpft, daher stellte Lichtwark fest: „Nun muß der Credit heran.“[835]

---

[832] Es handelte sich um *Die Darstellung Christi im Tempel*, die in der Hamburger Kunsthalle später den Titel *Simeon und Hanna im Tempel* erhielt.
[833] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 46.
[834] Dadurch bezahlte die Kunsthalle schließlich 225.000 Mark plus 5 % Spesen an Lepke plus 20.000 Mark an Sedelmeyer.
[835] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 48.
Die Einzelheiten über diesen Kredit werden hier unter 8.2 beschrieben.

Die Gemälde von Emanuel de Witte (Nr. 268) und Willem Kalff (Nr. 282) erhielt die Kunsthalle für einen niedrigeren Preis als erwartet. Über den Potter (Nr. 290) schrieb Lichtwark: „Den Potter, das Pferd, hatte ich nicht in engster Wahl. Hier sah ich es zum ersten Mal in gutem Licht vor Anfang der Auction. Es wirkte sehr stark. Mir war es früher immer langweilig vorgekommen. Nun kam Kalckreuth. Er schwärmt für das Bild.“[836] Auf Kalckreuths[837] dringendes Anraten erwarb Lichtwark ihn schließlich für einen hohen Preis von 60.000 Mark. Zusätzlich dazu mußte die Kunsthalle Sedelmeyer, genau wie beim Rembrandt, eine Provision von 10.000 Mark zahlen, denn dieser wäre, so Lichtwark, bis auf über 100.000 Mark gegangen. Nach Ansicht Lichtwarks seien diese Zahlungen an Sedelmeyer gut angelegt gewesen: „Beim Potter und Rembrandt haben wir mehr als M. 100.000 gespart durch das Abkommen mit Sedelmayer.“[838] Dieser Auffassung vom Sparen konnten vermutlich nur wenige gleichgesinnte Kunstliebhaber zustimmen, denn gerade die Erwerbung des Potter war sehr umstritten. Wilhelm von Bode, das räumte sogar Lichtwark in einem Brief an Kalckreuth vom 29.2.1912 ein, „stempelt ihn [den Potter; Anm. d. Verfass.] als Schaukelpferd ab, recht zum Gaudium unserer Hamburger Freunde“[839]. Auch der Autor des Artikels in *Der Kunstmarkt* zählte den Potter „nicht eben zu den ansprechendsten Arbeiten des Meisters“[840], obgleich der Preis durchaus gerechtfertigt sei (siehe hier Abbildung 25).

Zu den Erwerbungen des dritten Tages zählten außerdem Gemälde von Dirk van Delen (Nr. 246, Abbildung 14), Harmen Hals (Nr. 260), Jan Steen (Nr. 291, Abbildung 14), Willem van Aelst (Nr. 293), Job Adriaensz Berck-Heyde (Nr.307, Abbildung 14),

---

[836] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 48; in diesem Falle bestätige sich der Vorwurf, so Carl Schellenberg, daß Lichtwark sich zu Ankäufen habe bewegen lassen von denjenigen Künstlern, „denen er gerade seine bewundernde Aufmerksamkeit schenkte“, siehe: Alfred Lichtwark: Briefe an Wolf Mannhardt. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1952, S. 40.
[837] Gemeint ist hier der mit Lichtwark befreundete Maler Leopold Graf Kalckreuth.
[838] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 49.
[839] Siehe Alfred Lichtwark. Briefe an Graf Leopold von Kalckreuth. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1957, S. 261.
[840] Siehe: *Der Kunstmarkt*. Wochenschrift für Kenner und Sammler. Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst (Hg. v. E. A. Seemann), IX. Jahrgang (1911/1912), Nr. 22/23, S. 195.

Barend Fabritius (Nr. 308), Nicolaes Maes (Nr. 313) sowie Gerrit Adriaensz Berck-Heyde (Nr. 323).

Obwohl die Ausbeute für die Kunsthalle auf der Versteigerung recht umfangreich und zufriedenstellend war, schrieb Lichtwark noch während der Versteigerung an die Kunsthallen-Kommission: „Was hier an den Tag kommt, ist die Thatsache, daß furchtbar viel Geld auf der Welt ist und wenig Kunst.“[841]

Ungeachtet dieser Tatsache zeigte sich Lichtwark mit den Erwerbungen der Kunsthalle auf der Auktion Weber schließlich überaus zufrieden, selbst wenn man – so seine Feststellung in den Briefen an die Kunsthallen-Kommission – nicht alles bekommen hätte, was für Hamburg wünschenswert gewesen sei. Obgleich die Preise auf der Auktion insgesamt überdurchschnittlich hoch gewesen seien, dürften sich Hamburg und die Kunsthalle dennoch über zahlreiche günstige Erwerbungen freuen. Die Vorsicht, die er anfänglich hatte walten lassen, um bestimmte spätere Erwerbungen in jedem Fall sichern zu können, habe sich leider in einigen Fällen als unangebracht erwiesen, denn den bewilligten Kredit über 150.000 Mark habe man schließlich nur etwa zur Hälfte ausschöpfen müssen.[842]

Allerdings hätte Lichtwark im Falle einer höheren Inanspruchnahme des Kredites in Hamburg auch erheblich mehr großzügige Spender finden müssen, um den Kredit tilgen zu können, und das war, wie unter Punkt 8.3 beschrieben, kein leichtes Unterfangen.

Eine Pressemitteilung für die Hamburger Blätter über das Ergebnis der Auktion wurde von Lichtwark noch von Berlin aus verfaßt und abgeschickt. [843] Abgesehen von Warburg hatte bis dahin niemand Kenntnis gehabt von dem Kredit, der neben den staatlichen und einigen bereits in Aussicht gestellten privaten Mitteln die Erwerbungen

[841] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 42.
[842] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 50: „[...] jetzt muß ich mir sagen, ich hätte auf den Credit hin noch einige Bilder mehr erwerben sollen“.
Welche Gemälde er außerdem hatte erwerben wollen, siehe dazu im Anhang die Liste der gewünschten Erwerbungen.
[843] Abgedruckt u. a. in: HC (Nr. 99, 23.2.1912), in: HF (Nr. 46, 24.2.1912), außerdem in: NHZ (Nr. 89, 22.2.1912).

ermöglicht hatte.[844] Ein „patriotischer Mitbürger“ habe, so Lichtwark in einem Schreiben an die Kommission, ihm diesen Kredit über 150.000 Mark eingeräumt, da – wie es auf Versteigerungen üblich sei – eine Prognose hinsichtlich der zu erwartenden Preise kaum möglich gewesen sei, zumal das Eingreifen der amerikanischen Sammler und Händler sowie der großen Pariser und Londoner Firmen zu den unerwartet hohen Preisen beigetragen hätte. Dennoch sei es der Hamburger Kunsthalle gelungen, fast alle der bereits 1908 ausgewählten Werke zu erwerben. Eine Ausstellung der Erwerbungen von der Versteigerung Weber werde ab Anfang April in der Kunsthalle stattfinden.[845]

Unverzüglich nach Abschluß der Versteigerung hatte Lichtwark mit einer Einteilung der Erwerbungen auf unterschiedliche Rechnungen, die vom Auktionshaus Lepke in einer von ihm gewünschten Weise ausgestellt werden sollten, begonnen: „Ich denke nun so: für die theuren Bilder verwenden wir den Staatscredit. Was darüber hinaus an weniger kostbaren Bildern erworben wird, muß durch Stifter gedeckt werden.“[846] Nach Erhalt einer Aufstellung aller Erwerbungen der Kunsthalle bei Lepke vom 22.2.1912 schrieb Lichtwark: „Ich habe heut die Rechnungen geprüft und die Bilder für die brauchbare Aufstellung vertheilt. Alle großen Nummern für den Staat. Das kleine Persönchen von Ludger tom Ring für Frau Weber. Alle kleineren Bilder für den ungedeckten Posten, der sich auf M. 70 000 belaufen wird.“[847]

Laut Rechnungen von Rudolph Lepkes Kunst-Auctions-Haus beliefen sich die Forderungen (inkl. der 5 % Provision) an die Kunsthalle bei den Erwerbungen aus Staatsmitteln auf eine Gesamtsumme von 739.485 Mark, bei den Erwerbungen aus

[844] Der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle berichtete Lichtwark erst aus Berlin und ganz beiläufig von diesem Kredit.
[845] Vgl.: Führer durch die Ausstellung der Geschenke und Erwerbungen 1912. Hamburg 1912. Mehr dazu, siehe auch hier unter Punkt 8.1.2.
[846] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 46.
[847] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 53.

Rudolph Lepke's
Kunst-Auctions-Haus

Telegramm-Adresse:
KUNSTAUCTION LEPKE BERLIN
G.W. Fernsprecher:
D. AMT ~~IV, No 1944.~~
NOLLENDORF ~~2020. 2021.~~
Acten-No

Berlin ~~SW. 68,~~ den 23.2.1912.
~~Kochstrasse 29/30.~~
W. 35, POTSDAMERSTR. 122ab.

An die

K u n s t h a l l e in Hamburg

z.H. des Herrn Director L i c h t w a r k

H a m b u r g

Sehr geehrter Herr Professor !

Unter Bezugnahme auf die heutige Besprechung in unserem Büro erlauben wir uns, Ihnen beigeschlossen die Rechnungen in doppelter Ausfertigung zu überreichen und zwar

die eine im Betrage von	Mark	71 400.-- ,
die zweite " " "	"	739 485.-- ,
die dritte " " "	"	49 875.-- ,
	Mark	860 760.--,

Letztere, an Frau Konsul Weber gerichtete, fügen wir nur zu Ihrer Information bei, den Betrag werden wir der Verabredung gemäss von der Verkaufssumme in Abzug bringen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

ergebenst

Rudolph Lepke's
Kunst-Auctions-Haus.

5 Einlagen
Einschreiben

Abbildung 23: Rechnung des Kunst-Aukionshauses Lepke an Alfred Lichtwark vom 23.2.1912

privaten Mitteln auf eine Summe von 71.400 Mark.[848] Der Preis für das von der Familie Weber der Kunsthalle geschenkte Werk (Nr. 72) wurde ebenfalls in einer eigenen Rechnung ausgewiesen, sollte jedoch vom Auktionshaus Lepke vom Gesamterlös der Familie von der Versteigerung abgezogen werden (siehe Abbildung 23).

Wie zu Beginn dieses Kapitels bereits erwähnt, hatte Lichtwark laut Protokoll der Sitzung der Finanzdeputation vom 16.1.1912 die Anweisung erhalten, keine Werke auf der Versteigerung zu erwerben, die nicht auf der vorab genehmigten Liste der erwünschten Erwerbungen standen. Lichtwark setzte sich über diese Anweisung jedoch hinweg: Von den insgesamt 18 durch staatliche Mittel ermöglichten Erwerbungen standen fünf auf keiner der existierenden Wunschlisten (und weitere zwei staatliche Erwerbungen hatten sich ausschließlich auf der Liste von 1908 befunden, nicht mehr aber auf der Liste von 1911). Demnach gab Lichtwark insgesamt 157.105 Mark (von 750.000 Mark, also rund 20 % der Summe) für Werke aus, die er laut Maßgabe überhaupt nicht hätte erwerben dürfen.[849] Darüber hinaus gelang es ihm durch die oben beschriebene Aufteilung der Erwerbungen auf drei Rechnungen, weitere Werke für die Kunsthalle zu erwerben, deren Ankauf nicht vorher genehmigt worden war.

---

[848] Die Aufteilung der Erwerbungen auf die unterschiedlichen Rechnungen läßt sich im Anhang der Liste der erwünschten und tatsächlichen Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle entnehmen. Dort sind die Werke entsprechend mit der Bezeichnung S (staatlich), P (privat) und W (Weber) versehen. Bei den Preisen der Nr. 248 und Nr. 291 ist in der Rechnung von Lepke bereits die an Sedelmeyer zu zahlende Provision von 20.000 Mark (Rembrandt) und 10.000 Mark (Paulus Potter) enthalten. Die vorab von der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle genehmigte Provision für die Commetersche Kunsthandlung in Höhe von 10.000 Mark wurde getrennt abgerechnet (vgl.: Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 50). Im März 1912 ersuchte die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle die Finanzdeputation, die 34 Erwerbungen im Gesamtwert von 860.760 Mark zu versichern.
Die o. g. Liste im Anhang weist bei den Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle zudem auf die Differenz zwischen den von Lichtwark und Friedländer 1908 geschätzten und den 1912 auf der Versteigerung erzielten Preisen hin.

[849] Diese Beurteilung basiert auf den Listen im Besitz der Hamburger Kunsthalle: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“; siehe dazu auch im Anhang die Liste der erwünschten und tatsächlichen Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle. Zu den nicht auf der Liste enthaltenen Werke gehörte u. a. der sehr umstrittene und zudem teure Paulus Potter (Nr. 290).
Im Vorfeld der Versteigerung hatte Lichtwark bereits geahnt, daß er für die Kunsthalle nicht alle diejenigen Werke würde erwerben können, die auf der Liste der erwünschten Erwerbungen gestanden hatten, vor allem, da die Preise auf einer Versteigerung - wie er selbst bemerkt hatte - unberechenbar seien; im Falle der ungewöhnlich hohen Preise auf der Versteigerung der Galerie Weber mußte er daher von einigen Erwerbungen Abstand nehmen und ist vermutlich daher auf andere Erwerbungen „ausgewichen“, die zuvor nicht unbedingt beabsichtigt gewesen waren.

Zusammen mit den 14 Erwerbungen der Familie Weber von der Versteigerung wurden die mit rund 1 Million Mark versicherten Erwerbungen der Kunsthalle gegen eine Zahlung von 375 Mark (inkl. Mitreise eines Packers) von der Firma Knauer[850] nach Hamburg transportiert. Die Anlieferung in Hamburg erfolgte am 27.2.1912.



Abbildung 24: Rembrandt Harmensz van Rijn: *Die Darstellung Christi im Tempel*

[850] Hofspediteur Sr. Majestät des Kaisers und Königs und Sr. Kaiserlichen Hoheit des Kronprinzen des Deutschen Reiches und von Preussen.

Im Anschluß an die Versteigerung erwarb Lichtwark für die Kunsthalle schließlich noch zwei weitere Werke aus der Galerie Weber im Kunsthandel aus München und Berlin. Bei Carl Naumann in Berlin erwarb er für 5.350 Mark ein Werk Jacomo Victors (Nr. 309), das auf der Versteigerung 5.040 Mark (inkl. Spesen) gekostet hatte. In München erwarb er zudem bei Julius Böhler ein Werk von Jan van Scorel oder seiner Richtung (Nr. 90) für 4.800 Mark. Auf der Versteigerung hätte er es für 2.257,50 Mark (inkl. Spesen) erhalten können.[851]

Auch einige Jahre nach der Versteigerung von 1912 gelangten zwei weitere Werke aus der ehemaligen Galerie Weber in den Besitz der Hamburger Kunsthalle. Durch das Vermächtnis Troplowitz erhielt die Hamburger Kunsthalle im Jahre 1920 insgesamt 26 Gemälde[852], darunter auch ein aus der Sammlung Weber stammendes Gemälde von C. P. Berchem, *Alter Hafen von Genua* (Nr. 277 der Versteigerung, in der Galerie Weber mit dem Titel *Italienisches Hafenleben* aufgeführt, siehe Abbildung 14), das Oscar Troplowitz 1912 auf der Auktion Weber ersteigert hatte.

Ein weiteres Werk aus der Sammlung Weber, ein *Triptychon* des Meisters der Heiligenblutkapelle (Nr. 74 der Versteigerung), wurde 1921 von der Hamburger Kunsthalle von Frau S. Barden in Hamburg erworben.[853] Der Sammler Siegfried Barden war ebenfalls 1912 während der Versteigerung anwesend gewesen und hatte insgesamt fünf Werke erworben.[854]

Zu einer Schenkung eines weiteren Werkes aus der Sammlung Weber kam es entgegen Lichtwarks Hoffnung jedoch nicht: Es handelte sich um ein Werk von Joos van Cleve d. J. (Nr. 99), das auch Lichtwark für die Kunsthalle in die engere Auswahl genommen hatte. Auf der Versteigerung zog er sich jedoch zugunsten des Ham-

[851] Beide der nachträglichen Erwerbungen konnten nicht mit in den Führer der Ausstellung der Erwerbungen der Kunsthalle von der Versteigerung Weber aufgenommen werden, weil sie erst im Anschluß an diese Ausstellung an die Kunsthalle gelangten.
[852] Vgl. Ekkehard Kaum: Oscar Troplowitz. Forscher, Unternehmer, Bürger. Hamburg 1982, S. 121f.
[853] Leider befinden sich in der Hamburger Kunsthalle keine Unterlagen, die nähere Auskunft über diese Erwerbung geben können.
[854] Seine Erwerbungen sind im Anhang in der Liste der Käufer auf der Versteigerung der Galerie Weber aufgelistet.

burger Sammlers Martin Bromberg zurück, denn es sei „ja nicht ausgeschlossen, daß Herr Bromberg es uns überläßt“[855]. Dieser Wunsch Lichtwarks blieb unerfüllt.

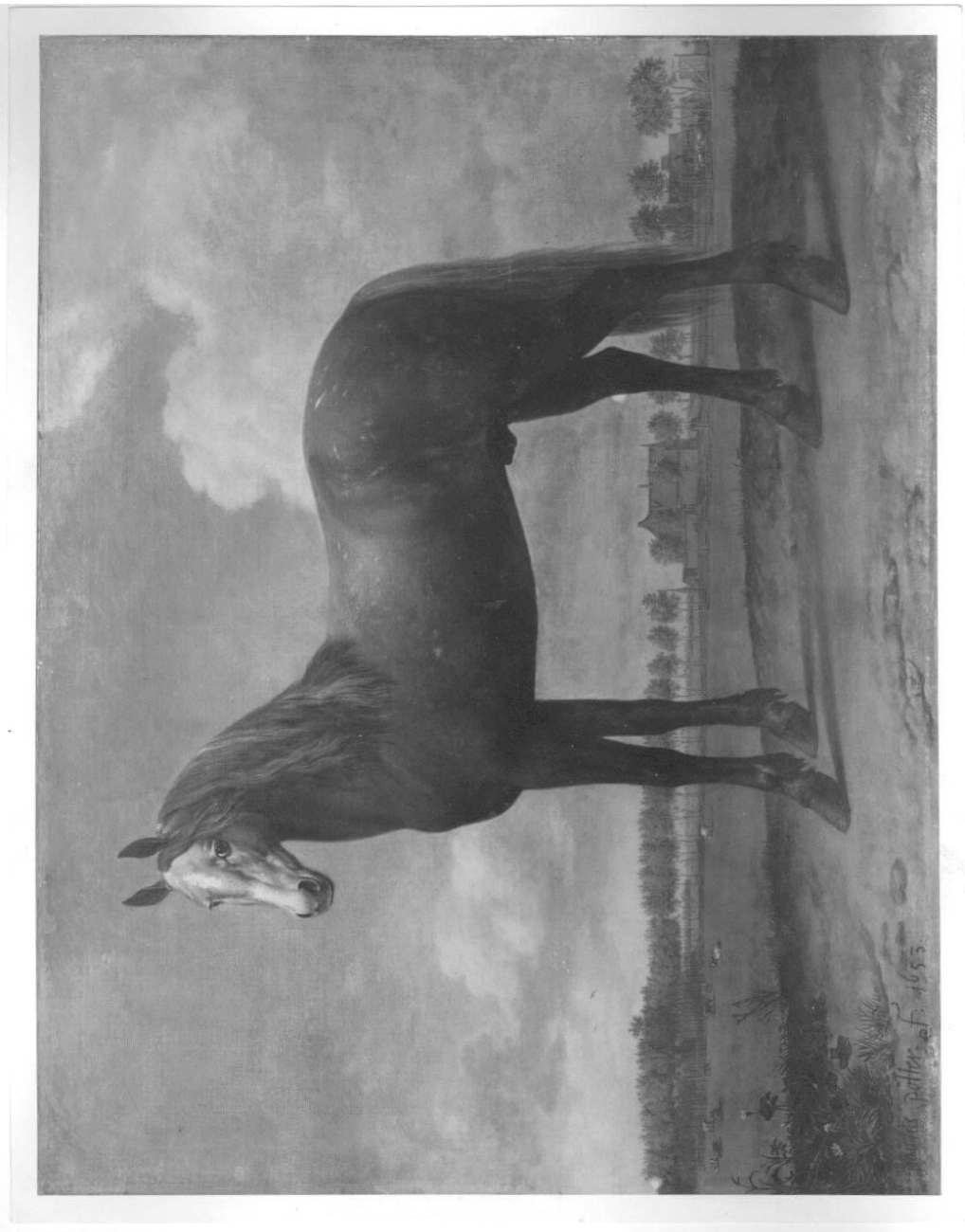


Abbildung 25: Paulus Potter: *Der Grauschimmel*

[855] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 38.
Eine der insgesamt drei dokumentierten Erwerbungen durch Martin Bromberg, das *Weibliche Bildnis* eines Holländischen Meisters (Nr. 263), ist auf Abbildung 14 (Kapitel 5) zu sehen.

8.1.1. Provenienzen und Bezeichnungen der Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle

Detaillierte Angaben zu den Provenienzen – soweit sie 1912 bekannt waren – sowie zu den Quellen, aus denen Weber sie erworben hatte, sind in der zweiten Auflage von Woermanns Wissenschaftlichem Verzeichnis der Galerie Weber sowie im Versteigerungskatalog von Lepke nachzulesen.[856]

Die überwiegende Zahl der Erwerbungen der Kunsthalle gehörte zu den Erwerbungen Konsul Webers vor 1891, d. h., sie waren bereits Teil der ersten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses. Drei der Erwerbungen der Kunsthalle waren bereits bei Weber einer Neubewertung unterzogen worden und hatten eine neue Bezeichnung erhalten.[857] Darüber hinaus erhielten elf der insgesamt 36 Erwerbungen der Kunsthalle seit 1912 eine neue Bezeichnung.[858] Diese Tatsache rückt das – nach Auffassung Lichtwarks – erfolgreiche Abschneiden der Hamburger Kunsthalle auf der Versteigerung Weber in ein anderes Licht und gibt – zumindest in einigen Fällen – denjenigen zeitgenössischen Kritikern Recht, die die Qualität einer Vielzahl von Lichtwarks Erwerbungen in Frage gestellt und bezweifelten hatten, daß Lichtwark die vom Staat bewilligten Mittel gut angelegt hatte.[859]

---

[856] Einige Erwerbungen hatten vormals zu berühmten Sammlungen gehört, wie beispielsweise zur Sammlung des Herzogs von Marlborough in Blenheim Castle, zur Sammlung des Fürsten Hohenzollern-Hechingen zu Löwenberg oder zur Sammlung von Joh. Jac. Merlos in Köln. Der Potter (Nr. 290) soll angeblich von der russischen Kaiserin Katharina einem ihrer Günstlinge geschenkt worden sein, bevor er nach Paris in die Sammlung Rochefort gelangte.

[857] Neubestimmungen bei Weber nach 1892: Die Nr. 42, Art des Hans Baldung Grien, hatte vormals als eigenhändiges Werk des Meisters gegolten. Die Nr. 80 hatte Weber ursprünglich als Werk des Jean Bellegambe erworben. Dank neuer Erkenntnisse, die sich 1902 durch das Ausleihen dieses Werkes an die Brügger „Exposition des Primitifs Flamands“ ergeben hatten, erhielt es die Bezeichnung Jean Prévost.
Ein Werk, das bei Weber lediglich als „Florentinische Schule, Ende des 15. Jhs.“ (Nr. 113) bezeichnet war, wurde in der Fachwelt später einhellig als Werk Lorenzo Lottos anerkannt.

[858] Dokumentiert sind sie in den verschiedenen Auflagen des Kataloges Alter Meister der Hamburger Kunsthalle seit 1918 sowie in: Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle. Bd. II. Die Niederländischen Gemälde 1500-1800. Hg. Uwe M. Schneede, Hamburg 2001. Es handelt sich dabei um folgende Inventarnummern der Kunsthalle: 1, 75, 324, 345, 382, 388, 419, 637 sowie 328, 513 und 520.
Unter den nach 1912 neu bezeichneten Werken befanden sich auch einzelne, die auf der Versteigerung teuer (und durch Inanspruchnahme der staatlichen Mittel) bezahlt worden waren und deren Wert nach der erfolgten Umtaufe neu festgelegt werden mußte.

[859] Siehe dazu auch Punkt 8.1.2.

Das in der Sammlung Weber als eigenhändig bezeichnete Werk Hans Holbeins d. Ä. (Nr. 36, Abbildung 15) hatte bereits 1912 auf der Versteigerung und in der Fachpresse Zweifel ausgelöst. Auch im Katalog Alter Meister der Hamburger Kunsthalle wurde deshalb die Bezeichnung als fraglich angesehen. In dem von Lichtwark als Originalwerk Dürers betrachteten Werk (Nr. 37, Abbildung 16) sah man später das Werk eines Nachahmers. Die Nr. 49 (Art des Hans Baldung Grien, Abbildungen 16 und 17) identifizierte man in der Kunsthalle mit Barthel Beham. Die Stifterflügel der Richtung des Jan van Scorel (Nr. 90) erhielten die Bezeichnung eines Werkes der Art des Bartholomäus Bruyn d. Ä. Der Cornelis Ketel (Nr. 102) wurde in der Hamburger Kunsthalle gleich zweimal umgetauft. Zunächst galt er dort als Werk des Aert Pietersz, später als Pieter Pietersz. Auch der vermeintliche Tizian (Nr. 111) konnte seine Bezeichnung nicht aufrecht erhalten. Nachdem er lange Zeit lediglich als Werk eines unbekannten Niederländischen Meisters um 1600 gegolten hatte, erhielt er schließlich die Bezeichnung Girolamo Muziano. Die Eigenhändigkeit der Werke von Francesco Guardi (Nr. 165) und Joris van Son (Nr. 217) wurde nach 1912 ebenfalls in Frage gestellt. Das Gemälde von Willem Kalff (Nr. 282) erhielt 1918 die Bezeichnung Pieter Claesz, später wurde es dem Floris van Schooten zugeschrieben. Der Job Adriaensz Berck-Heyde (Nr. 307) galt nach 1918 nur noch als Werk eines Utrechter Meisters des 18. Jhs., der Barend Fabritius (Nr. 308) erhielt die Bezeichnung Gebrand van Eeckhout.

Zwei der insgesamt 36 Erwerbungen[860] der Kunsthalle von der Versteigerung Weber wurden während der Amtszeit Gustav Paulis wieder weitergegeben. 1924 wurde die Nr. 90 (Art des Bartholomäus Bruyn d. Ä.) an A. Gottschewski in Berlin verkauft. Der Guardi (Nr. 165) ging 1925 zum Preis von 500 Mark an Herrn Haberstock in Berlin.[861] Alle weiteren Erwerbungen von der Versteigerung Weber befinden sich auch heute noch im Besitz der Hamburger Kunsthalle.

[860] Durch diese 36 Erwerbungen gelangten schließlich rund 10 % der Werke der Galerie Weber an die Hamburger Kunsthalle. Hinzu kamen die genannten, späteren Erwerbungen und Vermächtnisse aus der ehemaligen Galerie Weber.
[861] Siehe: Hamburger Kunsthalle: Aktenarchiv, Kartei der verkauften Bilder.

8.1.2 Die Ausstellung der Erwerbungen in der Kunsthalle und das Echo in der Hamburger Öffentlichkeit

Bereits im April 1912 fand eine Ausstellung der Neuerwerbungen aus der Sammlung Weber in der Hamburger Kunsthalle statt.[862] Entgegen der üblichen Praxis, Neuerwerbungen den Mitgliedern der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle während ihrer Sitzungen vorzustellen, findet sich in den Sitzungsprotokollen der Kommission für das Jahr 1912 kein Hinweis darauf, daß dies auch im Falle der Erwerbungen von der Versteigerung Weber geschehen ist.

Obgleich Lichtwark sich äußerst zufrieden zeigte mit den Neuerwerbungen der Kunsthalle, erwartete er bereits die Kritik, die sich in Hamburg mit Beginn der Ausstellung der Neuerwerbungen gegen ihn richten werde.[863] In einem Brief an Max Liebermann, in dem Probleme Gustav Paulis in Bremen zur Sprache kamen, schrieb Lichtwark: „Auch bei uns braut sich ein Sturm. Ich habe die letzte Gelegenheit versäumt, eine große, herrliche Galerie alter Meister zu machen, da ich die Webersammlung verschmähte usw. Hätte ich sie gekauft, würde der Wind aus der anderen Ecke blasen: ich hätte auf ewig das Niveau der Sammlung gedrückt. Am 4. April eröffne ich die Ausstellung der neuen Erwerbungen, da können die Giftköche bequem bis zum Ostersonntag ihre Suppe anrichten.“[864] Nur wenige Tage später bemerkte er ebenfalls in einem Brief an Liebermann: „Ich muß hier nur die ersten Stürme abwarten. Denn nun werden sie losbrechen: Warum hat der Director uns die herrliche Sammlung Weber entgehen lassen? An dem winzigen Theil, den er für schweres Geld erworben

[862] Siehe: Führer durch die Ausstellung der Geschenke und Erwerbungen 1912. Hamburg 1912.
[863] Aus diesem Grund hatte er bereits aus Berlin die o. g. Pressemitteilung an die Hamburger Zeitungen geschickt, um die Auswahl der Erwerbungen der Kunsthalle auf der Versteigerung zu erläutern und den großen Erfolg der Kunsthalle auf der Versteigerung zu betonen. An anderer Stelle verlieh Lichtwark seiner Verärgerung Ausdruck: „Und die sich nie um die Kunsthalle und ihre Sorgen gekümmert haben, die nie einen Finger ins Wasser gesteckt für uns, entrüsten sich über unsere Dummheit“, siehe: Alfred Lichtwark: Briefe an Wolf Mannhardt. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1952, S. 107.
[864] Alfred Lichtwark: Briefe an Max Liebermann. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1947, S. 291/292, Brief vom 28.3.1912.

hat, sieht man, wie groß der Fehler ist, den er in blinder Verachtung der alten Meister und in wahnsinniger Anbetung der Moderne begangen hat.“[865]

Die Voraussage Lichtwarks der zu erwartenden Kritik war nicht abwegig. Zweifellos ging es vielen Kritikern bei der Beurteilung der Erwerbungen mehr um eine Abrechnung mit Lichtwark – dessen Ankaufspolitik für die Kunsthalle und sein Engagement für neue, moderne Kunst[866] in Hamburg immer noch auf Unverständnis und Ablehnung stießen – als um eine qualifizierte Einschätzung des Ergebnisses der Versteigerung für Hamburg. Auch die Gründe, die Lichtwark zu seiner Entscheidung bewegt hatten, waren – wie schon in der Vergangenheit – ebenso wenig Gegenstand der öffentlichen Diskussion. Es drängt sich daher der Verdacht auf, daß es bei der geäußerten Kritik – unabhängig davon, ob sie gerechtfertigt war oder nicht – weniger um tatsächliche Inhalte ging, als vielmehr um eine willkommene Gelegenheit, Lichtwarks Ansehen zu schaden und seine Kompetenz in Frage zu stellen.

Nach Ansicht der Redaktion des *Hamburger Fremdenblatts*[867] seien in Hamburg bei weitem nicht alle mit den Erwerbungen so zufrieden wie Alfred Lichtwark selbst. Die Ablehnung der Galerie Weber durch den Hamburgischen Staat im Jahre 1908 habe auf dem „Irrtum der Schätzung der Galerie“[868] durch Lichtwark und Max J. Friedländer beruht. Das Ergebnis der Auktion in Berlin habe schließlich zweifellos bewiesen, daß man sich sehr verschätzt habe. Deshalb habe man in Hamburg allen Grund, mit dem Ergebnis der Versteigerung der Galerie Weber unzufrieden zu sein.

Carl Anton Piper, ein erklärter Gegner der modernen Kunst und somit auch Gegner von Lichtwarks Erwerbungspolitik für die Hamburger Kunsthalle, eröffnete seine Beurteilung der Versteigerung Weber sowie der Erwerbungen für Hamburg mit den

---

[865] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 292, Brief vom 6.4.1912; auch ein Jahr später war das Thema in Hamburg ganz offensichtlich noch immer aktuell; das bestätigt ein Brief Lichtwarks an Liebermann vom 23.02.1913: „Man ist sehr unglücklich, daß ich nicht die ganze Sammlung Weber gekauft habe. Hätte ichs gethan, wäre das Geschrei ebenso laut gewesen.“ (siehe: Alfred Lichtwark: Ebd., S. 315).

[866] Dabei war es nicht einmal die expressionistische und avantgardistische Kunst um 1912, die Lichtwark hier als „Moderne“ bezeichnete, denn für diese hatte er selbst nur wenig Verständnis. Es handelte sich eher um neuere Kunst, die sich bereits weitgehend etabliert hatte, beispielsweise den französischen und deutschen Impressionismus. Siehe dazu auch Kapitel 9.

[867] Vgl.: HF (Nr. 54, 5.3.1912).

[868] Siehe ebd.

Worten: „Die Heimkehr nach verlorener Schlacht gibt gewöhnlich eine schlechte Parade. [...] Wohl noch niemals ist ein an sich stattlicher Zuwachs unserer heimischen Galerie mit so gemischten Gefühlen aufgenommen worden, und die Freude am Besitz materiellen Eigentums kommt nicht auf gegen das schmerzliche Gefühl, einen viel größeren Besitz für immer verloren zu haben.“[869] Die, so Piper, „weise Beschränkung“ Lichtwarks im Ausbau der Sammlungen der Kunsthalle wie auch in der Wahl der Erwerbungen aus der Galerie Weber sei zwar nur zu begreiflich, beruhe aber auf einem rein subjektiven Standpunkt, an dessen Richtigkeit durchaus Zweifel zugelassen seien. Es habe sich zudem gezeigt, daß Lichtwark und Friedländer bei ihrer Schätzung der Galerie Weber – die, wie Piper bemerkt, tatsächlich nicht nur aus erstklassigen Werken bestanden habe – die Marktverhältnisse nicht richtig eingeschätzt hätten.[870]

Besonders erstaunt zeigte sich Piper – und in manchen Fällen durchaus zurecht – daß sich unter den Erwerbungen Lichtwarks für Hamburg eine Reihe von Werken zweiten und dritten Ranges befänden. „Und so stellt sich denn das in mancher Hinsicht seltsame Ergebnis dar, daß man in Hamburg eine ganze Galerie wegen der großen Zahl ihrer minderwertigen Bilder abgelehnt hat, um später in freier Konkurrenz einen großen Teil dieser minderwertigen Bilder, derentwillen man das Ganze abgelehnt, für ungleich teureres Geld wieder zu erwerben. [...] Nun ist es soweit gekommen, daß diejenigen, die die Ablehnung verstanden, die Ankäufe nicht mehr verstehen, und diejenigen, die die Ankäufe verstehen, verstehen die Ablehnung um so weniger. Lichtwark scheint Lichtwark zu widerlegen.“[871]

---

[869] Carl Anton Piper: Die Reste der Galerie Weber. In: HN (Nr. 170, 13.4.1912).

[870] Hier, wie auch immer wieder in dieser Diskussion um den Verbleib der Galerie (und wie in Kapitel 6 bereits bemerkt), wurde abermals ignoriert, daß man von der Familie Weber die unumgängliche Vorgabe erhalten hatte, daß die Sammlung für mindestens fünf Jahre geschlossen hätte ausgestellt werden müssen. Eine Beherbergung in der Kunsthalle (vor Fertigstellung des Erweiterungsbaues) wäre nur mit langjährigen, großen finanziellen und räumlichen Einbußen für alle anderen Sammlungen der Kunsthalle möglich gewesen. Und trotz einiger Verluste für Hamburg war es Lichtwark in der Tat gelungen, eine große Zahl der gewünschten Erwerbungen letztendlich für Hamburg zu sichern.

[871] Carl Anton Piper: Die Reste der Galerie Weber. In: HN (Nr. 170, 13.4.1912).

Über jeden Zweifel erhaben seien, so Piper, lediglich die Erwerbungen der Werke Rembrandts, Cornelis Ketels, Ludger tom Rings d. J., Hans Müelichs, Goyas, Gerard Houckgeests und Burgkmairs.

Kritik an Lichtwark kam auch von seiten einiger Mitglieder der Hamburger Bürgerschaft[872], darunter erneut vor allem von Dr. Leistikow. Er berichtete zunächst der Bürgerschaft von den gescheiterten Verhandlungen zwischen der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle und der Familie Weber und bemerkte dazu, „daß nach der Überzeugung eingeweihter Kreise diese Verhandlungen nicht mit dem genügenden Nachdruck geführt worden sind und daß ein besonderes Interesse, die Galerie in ihrer Gesamtheit zu erwerben, nicht bestanden hat“[873]. Wer diese „eingeweihten Kreise“ waren, erwähnte Leistikow jedoch ebenso wenig wie die Tatsache, daß Lichtwark wiederholt erklärt und begründet hatte, warum es seiner Ansicht nach nicht im allgemeinen hamburgischen Interesse gewesen sei, die Sammlung als Ganzes zu erwerben. Dessen ungeachtet warf Leistikow der Kommission vor, auf der Versteigerung Werke einerseits überteuert erworben zu haben, andererseits seien einige Werke sehr billig erworben worden, „weil sie in durchaus anfechtbarer Weise plötzlich in ihrer bis dahin allgemein anerkannten Authentizität angezweifelt wurden“[874].

Daß diese veränderten Bezeichnungen einzelner Werke von der Versteigerung nicht auf Lichtwarks Beurteilung zurückzuführen waren und daß dieser sogar an manchen Bezeichnungen Webers weiterhin festhielt, obwohl die Fachmeinungen in Berlin dem widersprochen hatten[875], schien für Leistikow nicht relevant zu sein. Vorrangig war für ihn der Verlust der Sammlung als Ganzes für Hamburg – ein Verlust, der u. a. auch Folgen für den Fremdenverkehr haben werde.[876] Leistikow schloß mit den Wor-

---

[872] SAH: Stenographische Berichte der Bürgerschaft zu Hamburg, Sitzung vom 22.4.1912, X 630/52, S. 600-601.
[873] SAH: Ebd., S. 600.
[874] SAH: Ebd., S. 600.
[875] Beispielsweise bei den Werken von Holbeins d. Ä., Dürer, der Art Hans Baldung Griens,Tizians (oder seiner Schule) und Guardis.
[876] Wobei einige Zeitgenossen in der Hamburger Presse eingeräumt hatten, daß nur wenige auswärtige Besucher und einheimische Interessierte die Gelegenheit genutzt hätten, die Galerie Weber zu besuchen während sie noch An der Alster 59 zu sehen gewesen war.

ten: „Ohne mich über das seltsame der Galerie Weber gegenüber beliebte Verfahren weiter äußern zu wollen, möchte ich noch einmal zum Ausdruck bringen, wie außerordentlich bedauerlich für Hamburg, für Deutschland, ja, für Europa es ist, daß diese Sammlung zerrissen wurde und daß die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle es nicht verstanden hat, sie uns zu erhalten.“[877] Daß dabei aber auch die nur wenig entgegenkommende Haltung der Familie Weber eine entscheidende Rolle gespielt hatte, war scheinbar belanglos.

Einen Fürsprecher fand Lichtwark hingegen in einem weiteren Mitglied der Bürgerschaft, in Dr. C. Stemann, der sich in dieser Angelegenheit berufen fühlte, die Kritik Leistikows zu berichtigen: Seine Vorwürfe seien nicht begründet, denn der Preis, den die Familie verlangt habe, sei „nach dem Urteil Sachverständiger entschieden zu hoch“[878] gewesen, und die Stadt Hamburg sei nicht in der Lage gewesen, einen solch hohen Preis zu bezahlen. Auf die Anfrage, entweder einen Teil aus der Sammlung vorab herauslösen zu können oder die Sammlung als Ganzes dem Staat zu einem geringeren Preis zu überlassen, hätten die Testamentsvollstrecker ablehnend reagiert. „Weitere Verhandlungen in dieser Richtung haben sich nicht entsponnen, weil das Entgegenkommen von der anderen Seite gefehlt habe. Daß später bei der Auktion in Berlin ein so überaus hoher Preis erzielt worden ist, ist auf ganz besondere Umstände, die man nicht voraussehen konnte, zurückzuführen.“[879] Die hohen Preise auf der Versteigerung Weber seien vor allem bedingt gewesen durch das Eingreifen der potenten amerikanischen Käufer. Aber auch die Direktion der Kunsthalle habe alles aufgeboten, die gewünschten Werke für Hamburg zu erwerben. „Sie ist von dem Staat mit recht erheblichen Mitteln ausgestattet worden, und soweit ich informiert bin, sind diese Mittel in ganz vortrefflicher Weise angewendet worden. So wie die Ver-

[877] SAH: Stenographische Berichte der Bürgerschaft zu Hamburg, Sitzung vom 22.4.1912, X 630/52, S. 600.
[878] SAH: Ebd., S. 600.
[879] SAH: Ebd., S. 600/601 (und auch Lichtwark hatte ja wiederholt darauf hingewiesen, daß die Chancen auf einer Versteigerung unberechenbar seien).

hältnisse liegen, glaube ich, ist es unbegründet, der Verwaltung der Kunsthalle in Betreff der Handhabung der ganzen Angelegenheit irgendeinen Vorwurf zu machen."[880]

Die Tatsache, daß einige der Erwerbungen erst durch Lichtwarks engagierte Suche nach privaten Spendern ermöglicht worden waren, kam während der in der Bürgerschaft geführten Diskussion nicht zur Sprache; es ist unklar, ob die Bürgerschaft davon überhaupt Kenntnis hatte.[881]

Als einer der wenigen Hamburger war auch Anton Lindner, wie bereits in der Vergangenheit, auf der Seite Lichtwarks. Er lobte ausdrücklich Lichtwarks erfolgreiche „Einkaufsarbeit"[882] und betonte, daß einige Verluste allein auf das Eingreifen anderer, weitaus finanzstärkerer Konkurrenten zurückzuführen seien. Besonders die Erwerbung von Rembrandts *Darstellung im Tempel* für Hamburg sei „in hamburgischem Betracht das wichtigste Ereignis und Ergebnis der Weberauction"[883]. Deshalb forderte er die Hamburger auf: „Man erfreue sich des Erworbenen. Der Einmarsch wird kein Trauerzug sein."[884]

Wie in Kapitel 7 bereits beschrieben, hatten zahlreiche Kollegen und Fachgenossen Lichtwarks Ablehnung der Galerie gutgeheißen und ihr Verständnis geäußert.[885] Neben Curt Glaser[886] gehörte auch Karl Woermann, der 1912 in Berlin nicht anwesend gewesen war, zu den Befürwortern von Lichtwarks Entscheidung:

„Seine [Konsul Webers; Anm. d. Verf.] Galerie alter Meister [...] war mehr nach kunstgeschichtlichen als nach künstlerischen Gesichtspunkten gesammelt. Weber hatte den Ehrgeiz, von den alten Meistern oder Schulen so viele wie möglich vertreten zu sehen, was natürlich nicht tunlich war, ohne darauf zu verzichten, nur eigenhändige Bilder bester Qualität zu erwerben. Echte, bezeichnete Bilder kaum be-

[880] SAH: Ebd., S. 601.
[881] Mehr zu Lichtwarks Spendenakquisition, siehe hier unter Punkt 8.3.
[882] Anton Lindner, in: NHZ (Nr. 92, 24.2.1912).
[883] Anton Lindner, ebd.
[884] Anton Lindner, ebd.
[885] Siehe u. a. Lichtwarks Schilderung der Versteigerung in Berlin, in: Ders.: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 11ff.
[886] Glaser, Curt: Die Sammlung Weber. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. XXXV (1912), S. 87-96.

kannter oder doch wenig bedeutender alter Maler wurden ebenso willkommen geheißen wie die Schöpfungen der weltberühmten großen Meister, ja manchmal absichtlich zweifelhafte Bilder erworben, deren „Bestimmung“ kunstgeschichtlich lehrreich schien. [...] Aus diesem Grunde weigerte sich später auch Lichtwark nicht mit Unrecht, als die Gemälde nach dem Tode Webers verkauft wurden, die Erwerbung der ganzen Sammlung, wie sie war, für die Hamburger Kunsthalle anzustreben.“[887] Aufgabe der öffentlichen Sammlungen sei, so Woermann, nämlich nicht – und das war bekanntlich auch Lichtwarks Auffassung – der Kunstgeschichte zu dienen, sondern der Kunst. Ein weiteres Problem sah auch Woermann in der Raumfrage, „besonders seit man die Bilder so weitläufig hängen zu müssen meinte wie heute“[888].

Dessen ungeachtet betrachtete auch Gustav Pauli eine Vielzahl der Erwerbungen aus der Sammlung Weber als Gewinn für die Hamburger Kunsthalle und bestätigte 1918 anläßlich der Veröffentlichung der ersten Auflage des Kataloges Alter Meister der Hamburger Kunsthalle, daß einige der Hauptwerke der Sammlung der Kunsthalle „erst in neuester Zeit aus der Hinterlassenschaft des Konsuls Weber, eines ungewöhnlich vielseitigen Sammlers, hinzuerworben“[889] worden seien. Wie im Falle der Erwerbungen aus der Sammlung Weber und zahlreicher anderer, vorangegangener Bereicherungen der Sammlungen der Hamburger Kunsthalle geschehen, gelte auch zukünftig: „Ein Hauptaugenmerk bleibt darauf gerichtet, die besten Stücke des hamburgischen Privatbesitzes im Laufe der Zeit für die Kunsthalle zu gewinnen“[890] – eine Maxime, die in Hamburg auch heute noch Gültigkeit besitzt.

---

[887] Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 192f.
[888] Karl Woermann: Ebd., S. 193.
[889] Gustav Pauli: Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der alten Meister. 1. Aufl. Hamburg 1918, S. XIII.
[890] Gustav Pauli: Ebd., S. XVI; und weiter auf S. XVII: „Selbstverständlich kann es sich nicht darum handeln, auf den verschiedenen Gebieten europäischer Malerei in einen Wettbewerb mit den großen Galerien zu treten; wohl aber vermögen wir es und empfinden es als Pflicht, dem charaktervollen Gesamtbilde unserer Galerie durch fortlaufende Erwerbungen ergänzende Züge einzutragen“. Während der Amtszeit Paulis wurden die Sammlungen der Kunsthalle u. a. 1920 durch das Vermächtnis der Gatten Troplowitz, 1921 durch das Vermächtnis der Gatten Erdwin und Antonie Amsinck vermehrt. Hinzu kamen 1922 einige Erwerbungen aus der Sammlung des verstorbenen Bankiers Theodor Behrens.

Ein Urteil über Lichtwarks Entscheidung annähernd 100 Jahre später zu fällen, ist äußerst problematisch und nur in eingeschränktem Maße möglich.

Abgesehen von der bereits geschilderten Tatsache, daß Lichtwark während der Verhandlungen um den Verbleib der Galerie Weber sowie im Anschluß an ihre Versteigerung massiver Kritik ausgeliefert gewesen war, hatte auch Carl Schellenberg vierzig Jahre später Lichtwarks Entscheidung und den daraus resultierenden Verlust für Hamburg als Fehler betrachtet. Die Befürworter des Ankaufs der Galerie Weber hätten recht gehabt mit ihrer Forderung, die Sammlung in Hamburg zu halten.[891]

Nach Ansicht Schellenbergs hätte es Lichtwark gelingen können, die notwendigen Mittel zum Erwerb der Galerie aufzubringen. Der Verlust sei bedauerlich, da nicht nur „Kennerschaft, sondern auch die Geduld vieler Jahre“[892] dazu nötig seien, eine solche Sammlung aufzubauen. „Bei dem Ruf, den die Galerie Weber in Hamburg genoß, wäre es wohl möglich gewesen, die Mittel zu beschaffen, ihren ganzen Bestand zu kaufen, das Beste zu behalten und das Gleichgültige abzustoßen. Nicht nur hätte die Kunsthalle verhältnismäßig günstiger abgeschnitten als bei der Ersteigerung einzelner Bilder auf der Auktion, sondern es wären für Hamburg auch einige Meisterwerke erhalten geblieben, für die sich schwerlich Ersatz finden läßt.“[893]

Auch Justus Brinckmann soll sich in ähnlicher Weise geäußert haben: Lichtwark habe „wohl die Verhältnisse des Kunstmarktes nicht genügend übersehen“[894], denn sonst hätte er keine Alternative gehabt, als die Galerie zu erwerben. Die Kritik Leo Lippmanns fiel nicht anders aus: „Der Staat hätte die für die Kunsthalle nicht geeigneten Bilder seinerseits zu einem so hohen Verkaufspreis abstoßen können, daß im Endergebnis für den vom Staat auf der Auktion aufgewandten Betrag weit mehr und

[891] Carl Schellenberg: Vorwort. In: Alfred Lichtwark. Briefe an Wolf Mannhardt. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1952, S. 42.
[892] Carl Schellenberg: Vorwort. In: Alfred Lichtwark. Briefe an Leopold Graf von Kalckreuth. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1957, S. 20.
[893] Carl Schellenberg: Ebd., S. 20.
[894] Siehe bei Gustav Schiefler: Eine Hamburgische Kulturgeschichte. 1890-1920. Beobachtungen eines Zeitgenossen. Bearbeitet von Gerhard Ahrens, Hans Wilhelm Eckhardt und Renate Hauschild-Thiessen. Hamburg 1985, S. 99.

bessere Bilder hätten erworben werden können als bei dem Teilankauf auf der Auktion.“[895]

Ob der finanzielle Gewinn für Hamburg tatsächlich so groß gewesen wäre bzw. ob das von Lippmann erwartete Endergebnis so günstig ausgefallen wäre, darüber läßt sich selbstverständlich nur spekulieren. Der Verkauf der „überschüssigen“ Werke hätte frühestens fünf Jahre nach der Versteigerung bei Lepke im Jahre 1917 stattfinden können. Außergewöhnlich hohe Preise, wie sie auf der Versteigerung bei Lepke 1912 erzielt worden waren, hätte man dann sicherlich nicht erwarten dürfen.

Wenn man jedoch in Betracht zieht, wie schwierig es für Lichtwark gewesen war, Spender für die im Anschluß an die Versteigerung fehlenden rund 70.000 Mark in Hamburg zu finden, ist kaum vorstellbar, wie es Lichtwark hätte gelingen sollen, die von der Familie geforderte Summe von 3 Millionen Mark (abzüglich der bereits vom Staat bewilligten 750.000 Mark) aufzubringen.[896] Zudem hatte die Beratung der Bürgerschaft über das Haushaltsbudget des Jahres 1912 deutlich gemacht, daß auch von staatlicher Seite keine Bereitschaft bestanden hatte, eine derart hohe Summe für den Erwerb der Galerie Weber zur Verfügung zu stellen.[897]

Es darf darüber hinaus nicht außer acht gelassen werden, daß die harsche öffentliche Kritik an Lichtwarks Entscheidung erst zu einem Zeitpunkt eingesetzt hatte, als die Verhandlungen der Familie Weber mit dem Auktionshaus Lepke über eine Versteigerung bereits abgeschlossen gewesen waren und es offensichtlich – vom kaufmännischen Standpunkt aus gesehen – letztendlich auch ganz im Interesse der Familie gelegen hatte, daß seit den gescheiteren Verhandlungen im Jahre 1908 eine weitere Annäherung der Familie an das vom Hamburgischen Staat gemachte Angebot nicht stattgefunden hatte, da ein Entgegenkommen der Familie hinsichtlich des Preises nicht vorgesehen gewesen war und daher auch nicht erfolgt war. Der Vorwurf,

[895] Siehe Lippmann, in: Ders.: Mein Leben und meine amtliche Tätigkeit. Erinnerungen und ein Beitrag zur Finanzgeschichte Hamburgs. Hamburg 1964, S. 142/143.
[896] Siehe dazu auch Punkt 8.3.
[897] Siehe SAH: Stenographische Berichte der Bürgerschaft zu Hamburg, X 630/52 des Jahres 1911, Protokoll der 46. Sitzung vom 6.12.1911, S. 1333.

Lichtwark habe die Verhandlungen zu schnell beendet oder nicht mit genügend Nachdruck geführt, ist daher nur in eingeschränktem Maße gerechtfertigt, denn auch das Entgegenkommen der Familie war sehr gering gewesen. Zudem begründete Lichtwark – abgesehen vom geforderten Preis und von den an den Verkauf geknüpften Auflagen der Familie – seine Zurückhaltung bzw. Ablehnung mit der seiner Ansicht nach mangelnden Qualität der Sammlung als Ganzes, mit dem in den Räumlichkeiten der Kunsthalle herrschenden Platzmangel, mit den mit einer Aufnahme der Galerie verbundenen zusätzlichen Unterhaltskosten sowie mit der Überzeugung, daß die Galerie im deutlichen Gegensatz zu seiner eigenen Museumspolitik für Hamburg und seinen pädagogischen Absichten stand. Daher hatte er keine andere Alternative, als die Ablehnung der Galerie, gesehen.

Lichtwark war es während der Verhandlungen seit 1907 gelungen, nicht nur die Mitglieder der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle von einer Ablehnung der Galerie aus den genannten Gründen zu überzeugen; sein Urteil und sein abratendes Votum hatten zudem die Zustimmung zahlreicher Kollegen und Kenner erhalten, allen voran Karl Woermann, der die Qualität der Galerie ähnlich beurteilte wie Lichtwark selbst. Die Tatsache, daß auch Max J. Friedländer die Qualität und den Wert der Galerie Weber bei der im Jahr 1908 vorgenommenen Schätzung ebenso wie Lichtwark beurteilt hatte, hatte sicherlich ebenfalls dazu beigetragen, daß die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle die von Lichtwark empfohlene Ablehnung der Galerie befürwortet hatte. Die Verantwortung für die Ablehnung der Galerie Weber hatte also keineswegs bei Lichtwark alleine gelegen, sondern auch bei den Mitgliedern der Kunsthallen-Kommission.

Jedoch hatte Lichtwark hatte in seinen Briefen an Max Liebermann deutlich gemacht, daß man – unabhängig davon, wie seine Entscheidung ausgefallen wäre – ihn in Hamburg in jedem Fall angegriffen und kritisiert hätte.[898]

[898] Vgl. Alfred Lichtwark: Briefe an Max Liebermann. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1947, S. 291/292, Brief vom 28.3.1912.

Ein weiterer Grund, der Lichtwark möglicherweise zur Ablehnung des Erwerbs der Galerie Weber bewogen haben mag, lag für Carl Schellenberg in dem getrübten Verhältnis zwischen Weber und Lichtwark begründet.[899] Es ist jedoch stark zu bezweifeln, daß dies der Grund für Lichtwarks Entscheidung gewesen ist.

Trotz aller Vorbehalte und seiner Kritik in der Angelegenheit der Galerie Weber bezeichnete Leo Lippmann Alfred Lichtwark dennoch hinsichtlich seiner Ankaufspolitik für die Hamburger Kunsthalle als tüchtigen „Kaufmann“[900], der es verstand, die geringen Staatsmittel geschickt zu nutzten.

Offensichtlich hatte Lichtwark dieses kaufmännische Geschick jedoch im Falle der Sammlung Weber nicht bewiesen. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts war es mit großen Schwierigkeiten verbunden gewesen, gute bzw. hervorragende Werke Alter Meister auf dem Kunstmarkt zu erwerben und eine anspruchsvolle Sammlung zusammenzutragen. Lichtwark hätte bei seinen Überlegungen und seiner Entscheidung diese Tatsache mit in Betracht ziehen müssen, auch wenn die Aufnahme der Galerie Weber seinem Konzept für die Sammlungen der Kunsthalle widersprach. Mit dem Erwerb der Galerie Weber hätte er jedoch auch nachfolgenden Generationen die angemessene und umfangreiche Präsentation von Werken Alter Meister in der Hamburger Kunsthalle gewährleisten können. Und es ist anzunehmen, daß – wenn Lichtwark sich mehr für den Erhalt der Galerie Weber in Hamburg eingesetzt hätte – es ihm und den verantwortlichen Stellen schließlich vielleicht auch gelungen wäre, die für die Galerie geforderte Summe aufzubringen und nach Ablauf einer Ausstellungszeit

---

[899] Vgl. Carl Schellenberg: Vorwort. In: Alfed Lichtwark: Briefe an Wolf Mannhardt. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1952, S. 42: bei einer Durcharbeitung von Lichtwarks Familienbriefen „in Hinblick auf die Entwicklung seines Verhältnisses zur Familie Weber werden uns vielleicht die Gründe für seine Zurückhaltung gegenüber der Sammlung Weber“ verständlich werden. Diese Worte Schellenbergs machen deutlich, daß die Gründe, die Lichtwark angeführt hatte (und die die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle offensichtlich überzeugt hatten), für Schellenberg nicht ausreichend genug waren, um damit eine Ablehnung zu begründen. In der späteren Veröffentlichung Schellenbergs der Familienbriefe Lichtwarks (1972) findet sich jedoch kein Hinweis darauf, daß das Verhältnis derart belastet war, daß sich dadurch Lichtwarks Ablehnung begründen ließe.
Hinweise für das spannungsvolle Verhältnis zwischen Weber und Lichtwark finden sich auch in Kapitel 9.

[900] Leo Lippmann: Mein Leben und meine amtliche Tätigkeit. Erinnerungen und ein Beitrag zur Finanzgeschichte Hamburgs. Hamburg 1964, S. 143; als solcher bezeichnet zu werden, sei gerade in Hamburg eine Auszeichnung!

von fünf Jahren in der Kunsthalle die für Hamburg weniger attraktiven Werke gewinnbringend zu verkaufen.

Vor allem aus heutiger Sicht muß man daher Lichtwarks Entscheidung als Fehler bewerten, denn eine Gelegenheit wie die des Erwerbs der Galerie Weber ergibt sich wahrlich allzu selten. Hinzu kommt, daß die meisten der 34 bzw. 36 Werke, die für die Kunsthalle bei Lepke erworben worden waren, auf der öffentlichen Versteigerung teuer hatten bezahlt werden müssen, da das Preisniveau auf der Versteigerung der Galerie Weber ungewöhnlich hoch gelegen hatte. In einigen Fällen war der hohe Preis durch die unumstrittene Qualität der Werke gerechtfertigt gewesen; manche Werke waren jedoch – in Anbetracht der zuweilen unsicheren oder fragwürdigen Bezeichnung – sehr (oder zu) teuer bezahlt worden. Trotz alledem gehört auch heute noch eine beachtliche Anzahl der Erwerbungen von der Galerie Weber zu den besten Gemälden Alter Meister im Besitz der Hamburger Kunsthalle, allen voran zweifellos Rembrandts *Darstellung Christi im Tempel*.[901]

8.2 Die Verhandlungen Alfred Lichtwarks mit Max M. Warburg

Da die Bewilligung von 750.000 Mark durch den Hamburgischen Staat und die zu erwartenden privaten Spenden Lichtwark offensichtlich als nicht ausreichend erschienen waren, um auf der Versteigerung der Galerie Weber alle Werke erwerben zu können, die er für die Kunsthalle sichern wollte, hatte er sich entschlossen, mit dem Hamburger Bankier Max M. Warburg[902] in Verbindung zu treten und auch bei ihm

[901] In die Sammlung der Kunsthalle aufgenommen unter dem Titel *Simeon und Hanna im Tempel*.
[902] Vgl. auch Eckart Kleßmann: M. M. Warburg & Co. Die Geschichte eines Bankhauses. Hamburg 1999.
Max M. Warburg: 5.6.1867-26.12.1946, ab 1893 Teilhaber der Warburg-Bank, 1897-1903 Handelsrichter in Hamburg, 1904-1919 Mitglied der Hamburger Bürgerschaft, weitere bedeutende Ämter in der Hamburger und deutschen Finanzwelt, darunter 1919-1925 Mitglied des Zentralausschusses der Zentralbank und von 1924-1933 Mitglied des Generalrats der Reichsbank, außerdem 1919 Finanzsachverständiger der deutschen Friedensdelegation in Versailles; zwischen 1903 und 1914 Berater des deutschen Kaisers; 1938 emigrierte er in die USA.

eine Spende zu erbitten oder ihn zumindest zur Bewilligung eines Kredites zu bewegen.

Den Auftakt einer etwa ein Jahr dauernden Korrespondenz zwischen Alfred Lichtwark und Max Warburg bildete ein Schreiben Lichtwarks vom 11. Februar 1912. Diesem Brief muß jedoch bereits ein Gespräch vorausgegangen sein, denn Lichtwarks Zeilen belegen, daß Warburg mit der Sache bereits vertraut war.

Lichtwark kam ohne Umschweife gleich zur Sache:

„keine Angst – ich bin kurz. Zur Orientierung: ich habe gute Mittel (was niemand wissen darf, da ich sonst theuer zahlen muß). Die Concurrenz wird scharf. Deshalb drängle ich noch mehr. [...] Wir beschränken uns auf das Beste."[903]

Die Antwort Warburgs erfolgte am 13.2.1912: „Ich besitze Ihre geschätzte gestrige Zuschrift und begreife vollkommen Ihren Standpunkt. Ich habe meinen Brüdern telegrafiert und werde prompt berichten, sobald ich deren Antwort erhalten habe. Ich bin selbst in der letzten Zeit leider so geschröpft worden, dass ich in diesem Augenblick keinen nennenswerten Betrag geben kann."[904] Die Antwort der Brüder ließ nicht lange auf sich warten: „Meine Brüder streiken, trotz meines ausführlichen, befürwortenden Telegramms. Wahrscheinlich sind sie, gerade wie ich, in der letzten Zeit ausserordentlich in Anspruch genommen."[905]

Finanzielle Unterstützung von seiten der Familie Warburg (bzw. des Bankhauses) schien demnach ausgeschlossen. Jedoch sah Lichtwark eine andere Möglichkeit der Hilfe durch Max Warburg. Während eines Aufenthaltes in Berlin zur Vorbereitung der Aktivitäten der Kunsthalle auf der Versteigerung Weber schrieb Lichtwark an Warburg: „Nach der Prüfung der Conjunctur komme ich noch einmal mit einem anderen Vorschlag. Allem Anschein nach werden die bedeutenden Bilder theuer, die begehrten aber für uns wichtigen nicht übermäßig hoch gehen, möglicherweise nur mäßige Preise bringen. Ich muß also die Mittel, die ich habe, auf die wichtigsten Werke con-

[903] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912", Brief von Lichtwark an Warburg vom 11.2.1912.
[904] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912", Brief von Warburg an Lichtwark vom 13.2.1912.
[905] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912", Brief von Warburg an Lichtwark vom 14.2.1912.

centriren. Trifft meine Vorschätzung zu, so wäre es im hamburgischen Interesse, die Bhanca auszunutzen. Würden Sie mir dafür einen Credit gewähren?

Ich würde mich verpflichten, für die einzelnen Bilder Stifter in Hamburg zu finden und zwar in der nächsten Zeit. Es ist leichter, für ein vorzuweisendes Bild einen Betrag zu erreichen als für die dunkele Aussicht einer Möglichkeit. [...] Ich denke an M. 150.000 wenns möglich ist. Aber ich würde sie nur verwenden, wenn die Preise zulässig sind. Verzeihen Sie die Quälerei, es ist für Hamburg."[906]

Die Antwort Warburgs ließ nicht lange auf sich warten (siehe Abbildung 26):

M. M. WARBURG & Co.
HAMBURG.
Sekretariat.

Hamburg, 17. Februar 1912.

Lieber Herr Professor !

Also ein regelrechtes Pump-Geschäft wollen Sie mit mir machen! Wenn das nur gut geht ?

Wenn ich Sie richtig verstanden habe, wollen Sie das Geld zurückzahlen, indem Sie sich verpflichten, hier in Hamburg Stifter zu finden. Meine Firma ist bereit, Ihnen evtl. M. 150.000.- vorzuschiessen zum Reichsbanksatz netto, ohne jede Provisionsbelastung. Sie verpflichten sich, den Betrag spätestens bis zum 30. Juni ds. Js. zurückzuzahlen. Als Sicherheit gegen den Vorschuss verpfänden Sieuns die gekauften Bilder so lange, bis Sie die Stifter gefunden haben. Sollten Sie bis zum 30. Juni das Geld nicht zusammen gebracht haben, so haben wir das Recht, Sie zu pfänden (das kann nett werden !) oder die Bilder zu annektieren.

Haben Sie sich den Vertrag so gedacht ? Wenn anders, schreiben Sie mir bitte.

Mit freundschaftlichen Grüssen

ganz der Ihre

Herrn Professor Dr. Lichtwark.
Palast Hotel.
Berlin .
Leipziger Platz.

Abbildung 26: Brief von Max Warburg an Alfred Lichtwark vom 17.2.1912

[906] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912", Brief von Lichtwark an Warburg vom 16.2.1912.

Das Vorhaben Lichtwarks, den Kredit durch die eingehenden privaten Spenden zu tilgen – während Lichtwark selber persönlich mit seinem Einkommen und Vermögen haftete – schien bei Warburg bereits im voraus für Erheiterung zu sorgen. [907]

Dennoch versagte er seine Unterstützung nicht. Der Vertrag zwischen Warburg und Lichtwark wurde per Post zwischen Hamburg und Berlin geschlossen.[908] Bis zum letzten Tag der Versteigerung hatte allem Anschein nach kein Dritter Kenntnis von der Bewilligung dieses Kredites gehabt. Der Kommission in Hamburg berichtete Lichtwark erstmals in einem seiner Briefe aus Berlin vom 22. Februar 1912 von dem Geschäft mit Warburg:

„Um freie Hand zu haben, und für die – eingetretene – Möglichkeit hoher Preise gewappnet zu sein, habe ich mir persönlich von Herrn M. Warburg einen Credit von M. 150 000 geben lassen, den ich im Nothfall heute anschneiden werde. [...] Ich habe mich Herrn Warburg gegenüber persönlich mit meinem Vermögen und Einkommen verpflichtet. Die Kommission oder der Präses, die nichts davon gewußt haben, bleiben aus dem Spiel.“[909]

Da durch die Erwerbungen der beiden ersten Tage der Versteigerung die vom Staat bewilligte Summe von 750.000 M. bereits annähernd erschöpft war, wurde die Inanspruchnahme des Kredites unumgänglich: „Wir sind nun schon im Credit, d. h. ich bin es, um den Plural nicht unnützlich zu gebrauchen.“[910]

Bereits am Abend des letzten Versteigerungstages schrieb Lichtwark an Warburg:

„Die Schlacht ist geschlagen [...] Von den 30-40 Bildern, die wir schon vor fünf Jahren ins Auge gefaßt hatten, bekommen wir 34. Nur der Rembrandt ist theuer geworden. [...] Doch ich will Sie nicht elenden. Wäre Altmann nicht ohne Limiten einge-

[907] Darüber hinaus hatte Warburg durch den von ihm bewilligten Kredit - obgleich er selbst nichts spendete - genaue Kenntnis über das Spendengebahren einer Vielzahl prominenter Mitglieder der Hamburger Gesellschaft.
[908] Die Konditionen des Kredits lauteten: Reichsbanksatz netto, d. h. mit einem Aufschlag von 5 % Zinsen, aber ohne weitere Kosten.
[909] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 46 sowie S. 48 bis 50.
[910] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 49.

drungen, hätten wir überhaupt Alles [...] bekommen. [...] Von dem Credit brauche ich nur sehr wenig und ich glaube, ich habe dafür Deckung.“[911]

Am 29.2.1912 überwies das Bankhaus Warburg die letztlich in Anspruch genommene Summe von 71.400 Mark an Rudolph Lepke’s Kunst Auctions Haus in Berlin.

Die Direktion der Hamburger Kunsthalle erhielt daraufhin am 1.3.1912 die Mitteilung, daß man für die im Auftrage der Kunsthalle an Lepke überwiesene Summe von 71.400 Mark nicht das Konto der Kunsthalle, sondern das des Herrn Direktor Prof. Dr. A. Lichtwark belastet habe, „was wir der Ordnung halber erwähnen möchten“[912].

Lichtwark drückte seine Hoffnung aus, die Verpflichtung gegenüber Warburg noch im Laufe des März 1912 erfüllen zu können.[913] Darauf entgegnete Warburg großzügig:

„Machen Sie sich keine Sorgen. Vor dem 30. Juni findet keine Pfändung statt, also bis dahin haben Sie Zeit.“[914]

Da die Bemühungen, private Spender zu finden, sich offensichtlich schwieriger gestalteten als erwartet, wolle Lichtwark, wie er sich ausdrückte, die Schuld „tropfenweise“ begleichen. „Hoffentlich kommt es nicht zu der angedrohten Pfändung.“[915]

Aus Warburgs prompter Reaktion und seinen Worten ist zum wiederholten Male das Vergnügen zu erahnen, das ihm das Geschäft mit Lichtwark bereitete: „Lieber Herr Professor, [...] Ich hoffe mit Ihnen, dass es nicht zur Pfändung kommt, bitte Sie

---

[911] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Schreiben von Lichtwark an Warburg vom 22.2.1912.

[912] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Schreiben vom 1.3.1912.

[913] „Obwohl noch immer an dem Grundsatze festhaltend, ein Bild erst der Öffentlichkeit vorzuführen, wenn es bezahlt war, zeigte Lichtwark [...] sein voll ausgebildetes Selbstbewußtsein in einer Kaufpolitik leichterer Hand, denn er spannte seinen persönlichen Kredit ein und leistete mit Einkommen und Vermögen Sicherheit für eine Anleihe, um auf der Versteigerung die Ellenbogen frei zu haben, ein Idealismus im Beruf, der nur möglich ist, wenn das Gesetz die persönliche Freiheit schützt und bei allgemeinem Wohlstand der einzelne sich unabhängig fühlt“, Zitat der Vorbemerkungen von Carl Schellenberg (Hg.), in: Alfred Lichtwark: Briefe an Max Liebermann. Hamburg 1947, S. 43 (siehe zudem ebd., S. 283: Schreiben Lichtwarks an Liebermann vom 17.3.1912, in dem Lichtwark die Hoffnung äußert, noch in diesem Monat seine Schulden auszugleichen).

[914] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Schreiben Warburgs an Lichtwark vom 2.3.1912.

[915] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“, Schreiben von Lichtwark an Warburg vom 6.3.1912.

aber in meinem Interesse, alle pfandbaren Gegenstände recht schön in Ordnung zu halten. Mit freundschaftlichen Grüssen ganz der Ihre Max Warburg.“[916]

Entgegen der Ankündigung, den Kredit über 71.400 Mark bald tilgen zu können, bat Lichtwark Warburg stattdessen um eine weitergehende Inanspruchnahme des ursprünglich auf 150.000 Mark ausgehandelten Kredites. Am 21.3.1912 teilte Lichtwark Warburg mit, daß er einen „seltenen J. Victor“ bei Dr. Carl Naumann in Berlin habe erwerben können. Er bitte daher um Überweisung von 5.350 Mark an Naumann in Berlin.

Warburg bestätigte die gewünschte Überweisung und wies Lichtwark mit Schreiben vom 28.3.1912 darauf hin, daß den nun entstandenen Forderungen über insgesamt 76.750 Mark am Ende des Monats März erst eingegangene Spenden in Höhe 20.000 Mark entgegenstünden. Dies schien bei Lichtwark jedoch keine Beunruhigung auszulösen. Ganz im Gegenteil: Am 15.4.1912 teilte er Warburg mit, daß er ein weiteres Bild aus der Sammlung Weber für die Kunsthalle im Kunsthandel für 4.800 Mark bei Jul. Böhler in München erworben habe.

Lichtwarks Prognose, die Schuld bis zum Ablauf der Frist am 30.6.1912 begleichen zu können, trat schließlich nicht ein.

Mit Schreiben vom 23.7.1912 erhielt er von Warburg die Mitteilung, daß immer noch ein Großteil des Kredites, genauer gesagt ein Saldo über 32.149,70 Mark[917], verbleibe. Da dies zum Teil aber auf die Tatsache zurückzuführen war, daß bereits zugesicherte Spenden von den Gönnern[918] noch nicht überwiesen worden waren, verzichtete Warburg darauf, die angekündigte Pfändung nochmals zur Sprache zu bringen.

---

[916] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912, Schreiben von Warburg an Lichtwark vo, 6.3.1912

[917] Dieser setzte sich aus 26.350,25 Mark + 5.421,40 Mark zzgl. Zinsen von 378,05 Mark zusammen.

[918] Darunter die Zusagen der Wilhelm Martin von Godeffroy-Stiftung sowie von Ed. Steinle (Geschäftspartner der Familie Weber).

Im Oktober 1912 hatte Lichtwark schließlich sein Ziel erreicht. Das bestätigten Warburgs Zeilen vom 14.10.1912: „Lieber Herr Professor! Besten Dank für Ihre freundlichen Zeilen vom 12. d. Mts. Dass Ihr Konto gerade noch vor Kriegsausbruch erledigt wird, ist eine zarte Rücksicht, die Sie mir gegenüber walten lassen. Immer gern zu Diensten mit verbindlichen Grüssen ganz der Ihre M. W.“[919]

Neben der Korrespondenz mit Warburg sind in den Unterlagen der Hamburger Kunsthalle vier Kontoauszüge von Lichtwarks Konto bei Warburg enthalten. Da diese jedoch nicht vollständig sind, lassen sich nicht alle Kontobewegungen ab Februar 1912 verfolgen (außerdem ist die Angabe der Spender und des von ihnen gespendeten Betrages nicht lückenlos dokumentiert).

Aus den Kontoauszügen geht jedoch hervor, daß bis zum Ende der Laufzeit am 30.6.1912 erst ein Bruchteil des Kredits zurückgezahlt war. Im Oktober 1912 war es Lichtwark, wie bereits erwähnt, gelungen, seine Gesamtschuld von 81.550 Mark zzgl. Zinsen in Höhe von 4.007,50 Mark zu begleichen. Durch weitere Spenden, die erst nach Oktober 1912 auf Lichtwarks Konto eingingen, erhöhte sich die Gesamtsumme aller Spenden auf insgesamt 100.620,30 Mark.

Die überschüssige Summe konnte Lichtwark für weitere Erwerbungen für die Hamburger Kunsthalle – unabhängig von der Versteigerung Weber – nutzen. Das Konto wurde schließlich erst am 30. Juni 1913 mit einem verbleibenden Guthaben von 6.603,30 Mark geschlossen.[920]

[919] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“ (Warburg bestätigt damit also bereits Ende 1912 die Kriegsstimmung, die in Europa vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Jahre 1914 herrschte).

[920] Zu welchem Zweck das schließlich verbliebene Guthaben verwendet wurde, ist nicht dokumentiert.

8.3 Die Spendenaufrufe Alfred Lichtwarks in Hamburg

Um den von Warburg bewilligten Kredit tilgen zu können, war Lichtwark auf die finanzielle Unterstützung der wohlhabenden und spendablen Kreise der Hamburger Gesellschaft angewiesen.

Jedoch war es – nachdem die Frage des Verbleibs der Galerie Weber in der Öffentlichkeit sehr kontrovers geführt worden war und zahlreiche Gegner der von der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle befürworteten Entscheidung auf den Plan gerufen hatte – für Lichtwark keine leichtes Unterfangen gewesen, in Hamburg Spender für die Erwerbungen von der Versteigerung der Galerie Weber zu finden. Dennoch ist anzunehmen, daß es Lichtwark in den gut 25 Jahren seiner Amtstätigkeit für die Hamburger Kunsthalle gelungen war, ein eigenes „Stifterklientel“[921] aufzubauen, auf dessen Unterstützung er hoffen konnte. Denn nicht zuletzt durch die zahlreichen von ihm initiierten und unterstützten Vereine und Gesellschaften hatte Lichtwark sich einen Kreis von Mitstreitern geschaffen, den er für seine Projekte und Ziele interessieren konnte und auf dessen Unterstützung er bauen konnte. Allerdings hatten sich die meisten dieser Vereine und Gesellschaften der Förderung zeitgenössischer und moderner Kunst verschrieben, daher war eine finanzielle Unterstützung für Erwerbungen von Werken Alter Meister nicht selbstverständlich.

Auf die Spendenakquisition mit Hilfe der damals üblichen Zeichnungslisten, auf denen Name des Spenders und die Höhe des gespendeten Betrages vermerkt und für alle offensichtlich waren, verzichtete Lichtwark im Falle der Versteigerung Weber. Eine Signalwirkung an potentielle Spender sollte trotzdem von einer von Frau Konsul Weber zugesicherten Spende über 50.000 Mark ausgehen.[922] Mit der Bekanntmachung dieser großzügigen Spendenzusage von seiten der Familie des Sammlers

[921] Siehe Olaf Matthes: Theodor Wiegand und der Erwerb der ›Thronenden Göttin‹ für das Berliner Antikenmuseum. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 96: Matthes schildert dort die Praxis der Spendensuche der Berliner Museumsdirektoren, die sehr darauf bedacht waren, daß ihr „Stifterklientel“ nicht zu sehr für die Zwecke anderer Museen und Projekte eingespannt wurde.

[922] An diese Spende waren jedoch präzise Bedingungen geknüpft, die im folgenden unter Punkt 8.3.1 näher erläutert werden.

hoffte Lichtwark, die Spendenbereitschaft weiterer Hamburger Bürger herausfordern zu können.[923]

Darüber hinaus suchte Lichtwark in den Tagen vor seiner Abreise nach Berlin das persönliche Gespräch mit zahlreichen prominenten und wohlhabenden Bürgern Hamburgs, von denen er sich aufgrund ihres eigenen kulturellen Interesses, ihrer Sammeltätigkeit oder ihrer allgemein bekannten Wohltätigkeit Unterstützung erhoffte oder die er durch die bereits zugesagten Spenden anderer Gönner ebenfalls zum Spenden anregen wollte. Wenn sich keine Möglichkeit eines persönlichen Besuches ergab, schickte er stattdessen Briefe an potentielle Spender, in denen er sein Anliegen vortrug und für Unterstützung warb.[924]

Da nicht alle der schließlich eingegangenen Spenden bereits im voraus an die Erwerbung eines zuvor bestimmten, einzelnen Werkes gebunden gewesen waren, darf Lichtwarks Appell an die Großzügigkeit der Spender und deren tatsächliche Unterstützung durchaus als eine Form des kollektiven Mäzenatentums betrachtet werden, jedoch mit dem bedeutenden Unterschied, daß Lichtwark – obwohl er keineswegs uneigennützig handelte, da auch er so viele Erwerbungen wie möglich der Hamburger Öffentlichkeit präsentieren wollte – im Falle aller nicht durch Spenden gedeckten Erwerbungen ganz alleine persönlich mit seinem Einkommen und Vermögen hätte haften müssen. [925]

---

[923] Diese Art der Spendenakquisition beschrieb Werner von Melle im Falle einer Spendensuche für die »Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung«: Auch Lichtwark vertraute bei seinen Besuchen und in den Briefen an mögliche Spender auf eine Schilderung des Sachverhaltes „unter Hinweis auf die moralische und finanzielle Unterstützung, die der Stiftungsgedanke bisher gefunden hatte“; siehe Werner von Melle: Dreißig Jahre Hamburger Wissenschaft. Bd. I. Hamburg 1923, S. 405.

[924] Die Unterlagen der Hamburger Kunsthalle (HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“) dienten auch hinsichtlich der Spendensuche Lichtwarks als eine der umfangreichsten und zuverlässigsten - wenn auch nicht ganz vollständigen - Quellen. Ergänzend gaben die Akten des Hamburger Senats (SAH: Bestand 111-1 Senat Cl. VII Lit. He Nr. 6 Vol. 54), der Führer der Ausstellung der Erwerbungen 1912 sowie die verschiedenen Auflagen des Kataloges Alter Meister der Hamburger Kunsthalle Auskunft über die tatsächlichen Spender.

[925] Diese Art der Teilnahme am kollektiven Mäzenatentum wird von Olaf Matthes auch im Falle der Berliner Museumskollegen um 1900 beschrieben - allerdings ohne das durch Lichtwark übernommene persönliche Risiko; vgl. Olaf Matthes: Theodor Wiegand und der Erwerb der ›Thronenden Göttin‹ für das Berliner Antikenmuseum. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 89-99.

8.3.1 Die Spende von Frau Konsul Weber

Die Erben Konsul Webers hatten in den Verhandlungen über das Schicksal der Galerie Weber Lichtwarks Wünschen gegenüber nur wenig Entgegenkommen gezeigt. Dennoch ließ Lichtwark – als die Versteigerung näher rückte – nichts unversucht, die Erben zu einer großzügigen Spende zu bewegen. Wiederholt und zuletzt während seines Besuches der Galerie Weber am 30.1.1912 hatte er den Erben vorgeschlagen, daß er selbst eine bestimmte, von der Familie akzeptierte Mindestsumme für den Erwerb des Rembrandts (*Christi Darstellung im Tempel*), eines der besten und kostbarsten Werke der Sammlung, bereitstellen werde, daß aber – falls der Preis auf der Versteigerung diese Summe überschreiten sollte – die Familie das Werk dennoch für die Kunsthalle erwerben solle, unabhängig vom tatsächlichen Preis.

Mit Schreiben vom 5.2.1912 teilte der Notar Dr. David Weber Lichtwark mit, daß es den Testamentsvollstreckern nicht möglich sei, auf Lichtwarks Vorschlag einzugehen:

Man sei „nach dem bestimmten und klaren Inhalte des Testaments“ dem Verstorbenen sowie den Erben gegenüber verpflichtet, „jedes Bild so günstig wie nur irgend möglich zu verwerten“; selbst wenn die von Lichtwark angebotene Summe der Familie als „angemessen oder sogar reichlich erscheinen sollte“, sei man keineswegs in der Lage zu beurteilen, „ob nicht in der Auktion möglicher Weise eine sehr viel höhere Summe erzielt werden würde“. Falls dieser Fall eintreten würde, so Weber weiter, „[...] würden wir über den Unterschied zwischen der uns von Ihnen angebotenen Summe und des in der Auktion gebotenen Betrages einfach zum Nachteil der Erben verfügt haben. Dazu sind wir nicht berechtigt, und um deswillen würden wir für diesen Betrag den Erben verantwortlich sein. [...] Von dieser Verantwortlichkeit könnten wir nicht einmal durch einen gemeinschaftlichen Beschluss der sämtlichen jetzt vorhandenen Erben oder durch den Wunsch von Frau Konsul Weber befreit werden, weil nach den Testamentbestimmungen die Personen der Erben sich bis zur Verteilung

der Erbmasse, welche erst nach dem Tode von Frau Konsul Weber zu erfolgen hat, noch in sehr vieler Beziehung ändern können.“ [926] Zudem dürfe das Bild in der Kunsthalle – so wie Lichtwark es vorgeschlagen hatte – nicht als eine Stiftung der Familie Weber gekennzeichnet werden, da auch die Spenden Dritter in die Erwerbung geflossen seien, die wiederum in die Erbmasse der Familie Weber fließen würden.

In einem Antwortschreiben an Henry Weber räumte Lichtwark, wenngleich nicht sehr überzeugend, ein, daß er seine Vorstellungen vermutlich mißverständlich ausgedrückt habe. Es sei nicht seine Absicht gewesen, den Rembrandt auf die von David Weber im Schreiben vom 5.2.1912 beschriebene Weise zu erwerben, denn „die Chancen einer Auktion sind immer unberechenbar“[927]. Sein Vorschlag habe ein ganz anderes Ziel gehabt: Bei seinen Anstrengungen, Mittel für Erwerbungen auf der Auktion Weber zu erlangen, sei es von Wert für ihn, „wenn ich auf die Frage, was thut die Familie Weber, antworten könnte: sie will gegen die anderen Beitragenden nicht zurück stehen und stiftet Rembrandts Darstellung im Tempel. Kann ich das nicht sagen, werden mir Chancen entgehen, und es wird weniger von der Galerie Weber für Hamburg zu erhalten sein, als im allgemeinen Interesse zu wünschen wäre.“[928] Daß dieser leicht veränderte, aber ebenso direkte und fast an Erpressung grenzende Vorschlag, von den Erben ebenfalls nicht akzeptiert wurde, ist nicht verwunderlich. Die Antwort von Notar Weber auf Lichtwarks Schreiben vom 8.2.1912 fiel kurz aus: „Leider sei es nach den Testamentsbestimmungen ausgeschlossen, daß die Testamentsvollstrecker oder die Erben der Kunsthalle ein Bild aus der Sammlung stiften.“[929]

Offensichtlich hatte Lichtwark auch nach der abermals abschlägigen Antwort von Notar Weber erneut Henry Weber aufgesucht. Und während dieser Unterredung

[926] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“; Schreiben von Notar Weber an Lichtwark vom 5.2.1912.
[927] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“; Schreiben von Lichtwark an Henry Weber vom 7.2.1912.
[928] HKH: Aktenarchiv, ebd.
[929] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“; Schreiben von Notar Weber an Lichtwark vom 8.2.1912.

hatte er anscheinend mehr Verhandlungsgeschick und Feingefühl besessen, denn am 9.2.1912 teilte Henry Weber Lichtwark mit, daß, nachdem er Gelegenheit gehabt hätte, mit seiner Mutter zu sprechen, sie ihn ermächtigt hätte, in ihrem bzw. der Erben Namen bis zu 50.000 M. zur Verfügung zu stellen. Es solle jedoch „ausdrücklich verstanden sein, daß es sich dabei nicht um eine Collektiv-Betheiligung, d. h. gemeinsam mit etwaigen anderen Schenkern oder als Teil-Beisteuer zu solchen Anschaffungen handeln soll, sondern einen separaten Fond bis zur Höchstsumme von insgesamt M. 50.000, aus welchem eines oder mehrere Bilder nach Ihrer Wahl durch Sie oder Ihren Beauftragten auf der Auktion anzuschaffen wären. Es werden Ihnen also bis zu M. 50.000 nach Erhalte Ihrer diesbezüglichen Ausgabe für solche Erwerbungen zurückerstattet, indem alsdann das oder die betreffenden für jenes Geld angeschafften Bilder ein Geschenk von Frau Consul Weber und Erben an die Stadt Hamburg bilden, und als solches zu bezeichnen sind.“[930]

Schließlich war es Lichtwark also trotz aller vorausgegangenen Widrigkeiten gelungen, von der Familie Weber die mit Abstand größte private Einzelspende für eine Erwerbung auf der Versteigerung Weber zu erhalten. Unverzüglich teilte Lichtwark Frau Konsul Weber seinen „aufrichtigsten und herzlichsten Dank“ für die Spende aus: „Verständlich drängt es mich hinzuzufügen, daß wir Ihre That nicht nur als eine materielle Erleichterung unseres Vorhabens empfinden sondern die ideelle Seite ebenso warm begrüßen.“[931]

Auf der Versteigerung erwarb Lichtwark durch seinen Vertreter für die Spende der Familie Weber die Nr. 72 der Versteigerung, ein Porträt von der Hand Ludger tom Rings d. J. für 47.500 Mark plus Spesen (also 49.875 Mark), siehe hier Abbildung 27.

[930] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“; Schreiben von Henry Weber an Lichtwark vom 9.2.1912.
[931] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“; Schreiben von Lichtwark an Frau Konsul Weber vom 10.2.1912.

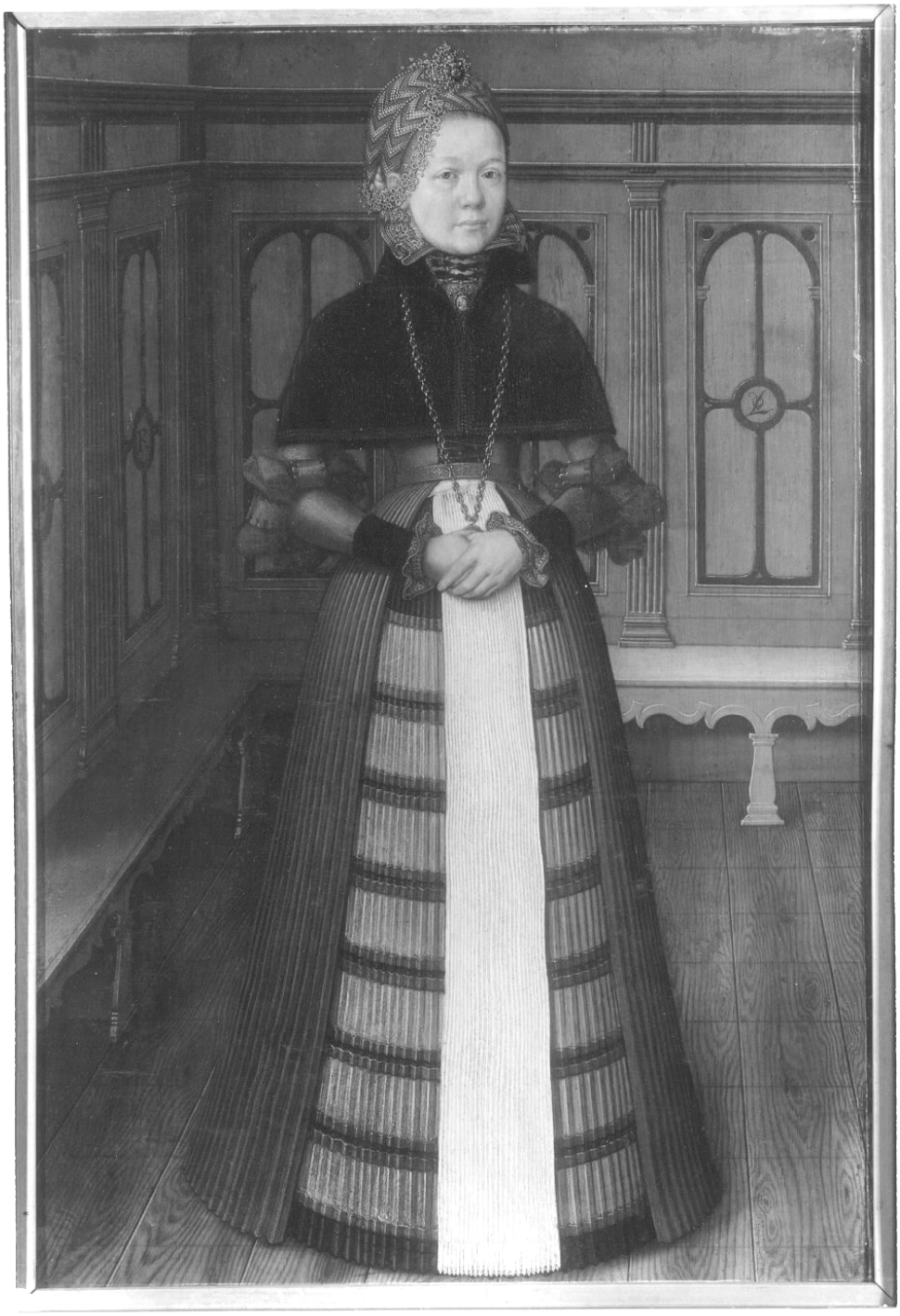


Abbildung 27: Ludger tom Ring d. J.: *Weibliches Bildnis*

8.3.2 Die Liste der Hamburger Spender

Bevor Lichtwark am 14. Februar 1912 zur Vorbereitung auf die Versteigerung Weber nach Berlin gereist war, hatte er sich entweder persönlich oder schriftlich an verschiedene bekannte und wohlhabende Hamburger Bürger gewandt. In einem Schreiben an Herrn J. Schuback Amsinck vom 13.2.1912 teilte er diesem mit, daß er am folgenden Tag in Hamburg zwecks Spendensuche noch „eine Rundfahrt machen“[932] wolle. Die Unterlagen der Hamburger Kunsthalle belegen, daß es Lichtwark, als er zur Versteigerung nach Berlin aufbrach, bis dahin kaum gelungen war, tatsächliche Spendenzusagen zu erhalten.[933] Dies mag teilweise auch darauf zurückzuführen sein, daß er erst spät mit der Suche nach Spendern begonnen hatte, aber vor allem auch, daß er der Überzeugung war, daß es leichter sei, Spenden zu erhalten, wenn man dem Gönner eine konkrete Erwerbung vorschlagen bzw. vorweisen könne. [934]

Die Versuche, von den Brüdern Warburg eine Spende zu erhalten, waren bekanntlich fehlgeschlagen. Gleiches galt für den Hamburger Werftbesitzer Hermann Blohm, der kein Interesse an einer Förderung dieses Vorhabens gezeigt hatte.[935] Von Herrn J. Schuback Amsinck hatte Lichtwark den Tipp bekommen, sich an seinen Vetter, Herrn Arnold Amsinck, zu wenden, denn dieser sei „von uns Vettern der Crösus“[936]. Lichtwarks Bemühungen bei Arnold Amsinck blieben jedoch ohne Erfolg, stattdessen stiftete schließlich J. Schuback Amsinck einen kleineren Betrag.

---

[932] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“; Schreiben von Lichtwark an Amsinck vom 13.2.1912.

[933] Bis auf eine einzige Ausnahme tragen alle Spendeneingänge auf Lichtwarks Konto laut Vermerk auf den Kontoauszügen ein Datum im Anschluß an die Versteigerung in Berlin.

[934] Eine Liste der Käufer sowie die Angabe einiger Spender befindet sich im Anhang.
Bei denjenigen Spenden, dank derer man auf der Versteigerung schließlich bestimmte, einzelne Werke hatte erwerben können, sind die Namen der Spender im Katalog der Alten Meister der Kunsthalle vermerkt.

[935] Blohm hatte andere Schwerpunkte: Er spendete beispielsweise für das Deutsche Museum in München, siehe bei Gerhard Neumeier: Bürgerliches Mäzenatentum in München vor dem Ersten Weltkrieg - Das Beispiel des Deutschen Museums. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Kocka/Frey. Berlin 1998, S. 155.

[936] HKH: Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“; Schreiben von Amsinck an Lichtwark vom 13.2.1912.

Unterstützung fand Lichtwark darüber hinaus bei Geheimrath Th. Heye, bei Baron von Berenberg-Goßler (dem Bruder von Frau Konsul Weber), bei Henry Budge[937], bei Dr. A. Wolffson (einem Mitglied der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle), durch die „Emil und Maria Kohl Stiftung", bei Oscar Troplowitz, durch die „Joh. Peter Averhoff-Stiftung", durch die Firma Ertel, Bieber & Co. (zum Andenken an Frau Margaret Ertel, geb. Hesse), bei Hr. Riedemann, bei Ernst Zeyn[938], durch die Herren Gossmann & Jürgens, durch die „Wilhelm Martin von Godeffroy-Stiftung", bei Ed. Steinle (dem einstigen Geschäftspartner von Konsul Weber), bei Gerhard Bruns, beim Hamburger Sammler Arnold Otto Meyer sowie bei Herrn Alfred Levy.

Aufgrund einer durchschnittlichen Höhe der Spenden von rund 5.000 Mark konnte die von Philipp Sarasin erläuterte „Macht der Geschenke"[939] im Falle der Spenden für die Versteigerung Weber nicht zum tragen kommen, zumindest nicht in der Weise, daß sich für Lichtwark als Direktor der Kunsthalle daraus konkrete, nachteilige Abhängigkeiten ergeben hätten. Allerdings kann nicht ausgeschlossen werden, daß bei den Spendern neben der Bereitschaft, die Hamburger Kunsthalle zu fördern, auch ein weiteres Motiv ausschlaggebend war, nämlich durch eine Spende die eigene „soziale Deutungsmacht"[940] einzusetzten oder zu erhöhen. Beides ist in der Regel aber nur möglich, wenn eine Spende oberhalb einer gewissen „Erheblichkeitsschwelle"[941] liegt, und das ist – mit Ausnahme der Spende der Familie Weber, der es vor allem an einem bleibenden Andenken an den Sammler gelegen haben wird – bei keiner der Spenden der Fall gewesen.

---

[937] Budge war ein mit einer Hamburgerin verheirateter amerikanischer Bankier. Die Eheleute Budges besaßen eine sehr umfangreiche Galerie mit Bildern und Kunstgewerbe aller Epochen (lt. *Hamburger Fremdenblatt*, Nr. 49, Beilage, 28.2.1912). Budges Ehefrau Emma war zudem eine Förderin des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe.

[938] Bei Helmut R. Leppien mit abweichender Schreibweise angegeben, dort Ernst Zeyer, siehe: Ders.: Alfred Lichtwark, der erste Direktor der Kunsthalle. In: Die Hamburger Kunsthalle. Hg. Schneede/Leppien. Hamburg 1997, S. 42.

[939] „Wer schenkt, befiehlt", siehe Philipp Sarasin: Stiften und Schenken in Basel im 19. und 20. Jahrhundert. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Kocka/Frey. Berlin 1998, S. 199ff.

[940] Siehe Philipp Sarasin: Ebd., S. 201. Siehe außerdem: Manuel Frey/Tilmann von Stockhausen: Potlatsch in Preußen? Schenkriten an der Berliner Gemäldegalerie im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Jürgen Kocka/Manuel Frey. Berlin 1998, S. 21: „Wer schenkt, zeigt nicht nur seine Verfügungsgewalt über die Dinge, sondern auch über diejenigen, dem diese Dinge zugedacht sind."

[941] Vgl. Kocka/Frey (Hg.): Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Berlin 1998, S. 12.

9. DIE SAMMLUNG VON WERKEN NEUERER MEISTER IM BESITZE KONSUL WEBERS

Das Sammeln von Kunstwerken der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit wird – im Gegensatz zum Sammeln der Kunst Alter Meister – von Kennern wie auch Sammlern als weitaus schwieriger erachtet, da eine Beurteilung der Qualität der neueren Kunst umstritten und oft noch nicht abgeschlossen ist. Zudem ist die Frage der Kriterien, nach denen man die Qualität der Werke Neuerer Meister und eine daraus resultierende Sammelwürdigkeit beurteilen kann, nur schwer zu beantworten.

Als eine Art praktische Entscheidungshilfe bei der Beurteilung und beim Kauf von Werken zeitgenössischer Künstler sowie als Beitrag zur aktuellen Diskussion über die moderne Kunst im Deutschen Kaiserreich erschien zu Beginn der 1890er Jahre Karl Woermanns Schrift *Was uns die Kunstgeschichte lehrt*.[942] Anhand zahlreicher Beispiele erläuterte Woermann darin die Hauptlehren bzw. Hauptsätze der Kunstgeschichte, mit deren Hilfe es möglich werden sollte, wahre und ewiggültige Kunst der Vergangenheit wie auch der Gegenwart zu erkennen und zu beurteilen.[943] Woermann beabsichtigte, anhand der von ihm verfaßten Lehren eine Hilfestellung im „Kunstlabyrinth der Gegenwart“[944] zu geben sowie ein Maß zur Verfügung zu stellen, mit dem sich auch die Kunstströmungen der Gegenwart von den eigenen Zeitgenossen messen ließen und nicht erst durch die Nachwelt, die bekanntermaßen eine andere Richterin sei. Bei der Beschäftigung und Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst könne daher die Anwendung der von ihm festgehaltenen Lehren der Kunstgeschichte die fachkundige Beurteilung derselben erleichtern und schließlich im Ideal-

---

[942] Karl Woermann: Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei. 2. durchgesehene Aufl. Dresden 1894.
[943] Karl Woermann: Ebd., S. 24ff.: Diese Hauptsätze der Kunstgeschichte orientierten sich an dem Nationalitätsprinzip (dem „Volkstum in der Kunst“), an einem Zeitfaktor, an der Persönlichkeit in der Kunst (die Künstler als selbständige Individuen und als Neuerer und Führer ihrer eigenen Zeit), an der individuellen Entdeckung und Beobachtung der Natur als Quelle und Lehrmeisterin jeder wahren Kunst sowie an der intellektuellen Beziehung jedes Künstlers zur Kunst (an seinem Geist und seiner Einbildungskraft).
[944] Karl Woermann: Ebd., S. 7.

falle dazu führen, daß die moderne Kunst nicht länger bekämpft und ungeachtet ihrer Bedeutung und ihres Wertes pauschal abgelehnt werde, sondern vielmehr – wie auch die allgemein anerkannten Werke vergangener Zeiten – als wahre Kunst betrachtet werde. In der Frage der Bewertung der modernen Kunst offenbarten sich, so Woermann, vor allem aber auch die oftmals unzuvereinbarenden Überzeugungen und das unterschiedliche ästhetische Empfinden der verschiedenen Generationen. Auch in der Auseinandersetzung um die moderne Kunst gelte daher: „Der Kampf der Jungen und der Jüngsten mit den Alten und Ältesten ist auf allen Gebieten menschlicher Lebensäußerung so alt wie die Menschheit selbst. Ohne ihn wäre Stillstand und Versumpfung auch das Los der Künste.“[945]

Woermann stellte fest, daß die neue deutsche Kunst sehr wohl auf der Suche nach Vollendung sei, ihr Ziel jedoch noch keineswegs erreicht hätte. Zudem könnten verschiedene Kunstströmungen durchaus auch parallel zueinander existieren: „Auch im Himmelreiche der Kunst giebt es viele Wohnungen.“[946] Dennoch sei es Aufgabe der Kunstgelehrten, das Publikum aufzuklären und zu erziehen. „So lange die Gegner ausschließlich die Fehler der neuen Kunst hervorheben, ist es das Recht, ja, unter Umständen die Pflicht der Kenner, die in der neuen Kunst die Kunst der Zukunft sehen, das deutsche Volk zunächst auf die Vorzüge des frühlingsfrischen Strebens seiner jungen Künstler aufmerksam zu machen.“[947] Durch die von Woermann formulierten Hauptlehren sei eine fundierte und gerechtere Beurteilung der neuesten Strömungen in der Kunst auch für breitere, kunstinteressierte Kreise möglich.

Woermann appellierte in seinem Beitrag zur Diskussion um die neue deutsche Kunst vor allem an die Toleranz der Beobachter und Kritiker, der Sammler und Kunstliebhaber. Man müsse die neue deutsche Kunst gewähren lassen, denn auch sie sei – dank ernsthaftem Streben und unter Berücksichtigung der genannten, allgemeingültigen Lehren – auf dem richtigen Wege zur Vollkommenheit. Daß man auf diesem Weg auch gewisse „Übergangszeiten“[948] in Kauf nehmen müsse, sei selbstverständ-

[945] Karl Woermann: Ebd., S. 35.
[946] Karl Woermann: Ebd., S. 144.
[947] Karl Woermann: Ebd., S. 194.
[948] Karl Woermann: Ebd., S. 190.

lich. Dies bedeute aber keineswegs, daß alle neuen Strömungen der Kunst unkritisch aufgenommen und akzeptiert werden müßten. Eine differenzierte Beurteilung sei notwendig, da es auf allen Gebieten der Kunst auch „Stümper“ gäbe: „Unser Satz lautet nicht: »jeder moderne Künstler wird einmal unsterblich sein«, sondern: »jeder unsterbliche Künstler ist einmal modern gewesen«.“[949]

Woermanns Eintreten für die neue und moderne Kunst[950] und sein Appell an Toleranz und Offenheit gegenüber dieser Kunst stießen bei Konsul Weber, der ansonsten die Gelehrtenmeinung seines Neffen überaus schätzte und sich bei Erwerbungen für die Weberschen Gemäldesammlungen wiederholt von ihm hatte beraten lassen, auf wenig Zustimmung, da seine Auffassung von guter und sammel- bzw. sammlungswürdiger zeitgenössischer Kunst eine grundlegend andere war.

Dennoch hatten die unterschiedlichen Überzeugungen weder Weber noch Woermann davon abgehalten, in gemeinsamer Arbeit ein Verzeichnis der Weberschen Sammlung von Werken Neuerer Meister zu erstellen, das schließlich 1907 veröffentlicht wurde. Konsul Weber erlebte das Erscheinen dieses Verzeichnisses selbst nicht mehr. Dessen Titel lautete daher *Verzeichnis der Oelgemälde, Deck- und Wasserfarbenbilder, Kartons und Zeichnungen neuerer Meister im Besitz der Frau Konsul Ed. F. Weber in Hamburg*.

Konsul Weber hatte bereits zu Beginn der 1860er Jahre – lange bevor der Kampf um die neue Kunst in Deutschland ausbrach – den Grundstock für seine Sammlung von Werken Neuerer Meister gelegt und seitdem Gemälde und Graphik der verschiedensten Länder und Schulen des 19. Jahrhunderts gesammelt. Um 1870 zählte Konsul Weber zu den wenigen privaten Sammlern, die gleichzeitig sowohl Werke der

[949] Karl Woermann: Ebd., S. 89.
[950] Dieses Engagement äußerte sich auch in Woermanns Mitarbeit an der Zeitschrift *PAN* sowie durch den engen Kontakt zur jungen deutschen Künstlerschaft. Vgl. Karl Woermanns: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 130.

Alten Meister als auch der zeitgenössischen Künstler in großem Stil sammelten.[951]

Wie die Werke Alter Meister wurden auch alle Erwerbungen von Werken Neuerer Meister bei Weber im Inventar der Kunstwerke erfaßt und mit einer Nummer versehen.[952] Anhand der Inventarnummern läßt sich deshalb nachweisen, daß das allererste Gemälde, das Weber erwarb, ein Gemälde eines Neueren Meisters war, die *Italienische Ruinenlandschaft* von Christoph Heinrich Kniep.[953] Laut Hinweis im Verzeichnis der Sammlung Neuerer Meister erfolgte die Erwerbung im Jahre 1864 durch Christian Unger[954] in Hamburg, demnach im gleichen Jahr, in dem Konsul Weber auch den Grundstock seiner Sammlung Alter Meister gelegt hatte. Wie das Verzeichnis der Sammlung von Werken Neuerer Meister zeigt, war Weber auch beim Sammeln zeitgenössischer Kunst konservativ, bevorzugte die Werke der akademischen Schulen und gehörte zweifellos der Generation der „Alten“ an, wie Woermann sie in seiner obengenannten Schrift tituliert hatte.

Aufgrund von Unterschieden in Form, Inhalt und Umfang ist das Verzeichnis der Werke Neuerer Meister nicht vergleichbar mit dem Verzeichnis der Weberschen Galerie Alter Meister. Eine durch Weber beauftragte und tatkräftig unterstützte, umfassende wissenschaftliche Bearbeitung der Sammlung von Werken Neuerer Meister durch Kunstgelehrte und Kenner, wie sie im Falle der Werke Alter Meister über Jahre hinweg geschehen war, ist anhand der Angaben im Verzeichnis von 1907 oder anderer zeitgenössischer Publikationen nicht zu erkennen. Darüber hinaus ließ Weber

---

[951] Wolfgang Hardtwig nennt als herausragendes Beispiel eines solchen Sammlers den Berliner Sammler Eduard Arnhold, dessen Sammlung von Werken zeitgenössischer Kunst sich in den Jahren um 1870 offensichtlich in der Auswahl der Künstler kaum von der Konsul Webers unterschied, siehe ders.: Drei Berliner Porträts: Wilhelm von Bode, Eduard Arnhold, Harry Graf Kessler. Museumsmann, Mäzen und Kunstvermittler - drei herausragende Beispiele. In: Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen. Hg. Günter und Waldtraut Braun. Berlin 1993, S. 43ff.

[952] Siehe: Inventur der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II. Siehe auch hier unter Punkt 5.3.

[953] Nr. 109 (VNM), Inventarnummer 15 (Inventur der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II).

[954] Da der Name Christian Unger an keiner anderen Stelle in Zusammenhang mit der Sammlung Weber erwähnt wird, liegt die Vermutung nahe, daß es sich hierbei möglicherweise um einen Fehler in der Übermittlung des Namens handelt und stattdessen William Unger gemeint war, mit dem Weber freundschaftlich verbunden war. Es könnte sich jedoch auch um Christian Meyer handeln, durch den Weber 1864 das erste Gemälde eines Alten Meisters erwarb. Eine falsche Angabe von Namen unterlief dem Verfasser, Karl Woermann, auch in zahlreichen anderen Fällen in den beiden Auflagen des Wissenschaftlichen Verzeichnisses Älterer Meister.

für diese Sammlung kein Abbildungswerk erstellen, wie er dies für die Alten Meister getan hatte.[955]

Woermann hatte im Vorwort des Verzeichnisses von Werken Neuerer Meister zwar ausdrücklich darauf hingewiesen, daß Weber diese Sammlung mit dem gleichen Eifer und Verständnis zusammengetragen habe, wie die Galerie Alter Meister, doch waren die Neuen Meister nicht Webers Spezialgebiet. Zudem sollten die Werke Neuerer Meister bei Weber allem Anschein nach nicht den gleichen Zweck erfüllen wie die Alten Meister: Die Neuen Meister dienten ausschließlich als Zierde der Privaträume und waren daher nicht öffentlich zugänglich. Einen vergleichbaren »Museumsgedanken« hat es demnach für die Werke Neuerer Meister nicht gegeben. Ansonsten hätte Weber – der Vollständigkeit halber – auch Werke moderner Kunst in seine Sammlung zeitgenössischer Kunst aufnehmen und ausstellen, sprich in den Wohnräumen aufhängen, müssen.

Abgesehen von seiner persönlichen Abneigung gegenüber moderner Kunst hatte es für Konsul Weber auch gar keine Veranlassung gegeben, wie bei den Alten Meistern auch bei den Neueren Meistern für Hamburg eine museumswürdige Sammlung aufzubauen, da die zeitgenössische und moderne Kunst in Hamburg in der Kunsthalle und in anderen privaten Sammlungen ausreichend gewürdigt und dem Publikum präsentiert wurde.

Der Titel des Verzeichnisses weist bereits darauf hin, daß darin Werke der verschiedensten künstlerischen Techniken zusammengefaßt worden waren. Die Mehrzahl der enthaltenen Werke Neuerer Meister waren jedoch Ölgemälde. Die Sammlung ermöglichte einen Überblick über die Kunsterzeugnisse einer Vielzahl europäischer Länder im 19. Jahrhundert. Lediglich bei den englischen Meistern ging das Verzeichnis bis ins 18. Jahrhundert zurück und zählte diese Meister auch noch zu den

[955] Lediglich im Katalog der Versteigerung der Sammlung Neuerer Meister Konsul Webers bei Lepke in Berlin aus dem Jahre 1928 sind einige der Werke abgebildet: Dazu zählten die Nummern 1, 2, 7, 8, 9, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 30, 31, 33, 35, 41, 52, 57, 62, 65, 77, 81, 86, 89, 91, 95, 97, 102, 104, 108, 113 und 115 des VNM.

Neueren Meistern, da, so Woermann im Vorwort des Verzeichnisses, ihre Werke bereits in das 19. Jahrhundert hinüberführten und ihre Entwicklung gleichmäßiger vom 18. ins 19. Jahrhundert verlaufen sei, als in den übrigen Ländern. Diese Einteilung durch Weber und Woermann hatte jedoch vor allem pragmatische Gründe „örtlicher und räumlicher Art“[956] gehabt, da auch die englischen Meister in den nicht öffentlich zugänglichen Privaträumen der Familie Weber hingen.

Das Verzeichnis enthält 123 Nummern und ist in insgesamt fünf Gruppen aufgeteilt. Die erste Gruppe bilden die englischen Meister des 18. und 19. Jahrhunderts, die zweite Gruppe die Ölgemälde und Aquarelle französischer Meister des 19. Jahrhunderts, die dritte Gruppe die Ölgemälde, Deck- und Wasserfarbenbilder belgischer, dänischer, italienischer, spanischer und schweizerischer Meister des 19. Jahrhunderts. Die vierte und größte Gruppe setzt sich aus den Ölgemälden, Deck- und Wasserfarbenbildern deutscher Meister des 19. Jahrhunderts zusammen. Dieser Gruppe wird eine fünfte Untergruppe für Kartons und Zeichnungen deutscher Meister des 19. Jahrhunderts angestellt. Die überwiegende Zahl der Werke sind Landschaftsdarstellungen, Porträts und Genreszenen. Hinzu kommen zahlreiche Tierbilder und Seestücke, einige mythologische und allegorische Darstellungen sowie wenige Darstellungen historischer, sakraler bzw. biblischer Sujets.

Noch wenige Tage vor seinem Tod hatte Weber zum wiederholten Male Vorschläge gemacht, welche Werke aus seinem Besitz mit in das Verzeichnis aufgenommen werden sollten, obgleich das Manuskript des Verzeichnisses, so Woermann, bereits fertiggestellt gewesen war. Dies belegt, daß Weber auch bei den Neueren Meister weitaus mehr Werke besaß, als er in dem Verzeichnis veröffentlichte.[957] Die

---

[956] Siehe: Karl Woermann: Vorbemerkungen. In: Verzeichnis der Oelgemälde, Deck- u. Wasserfarbenbilder, Kartons und Zeichnungen neuerer Meister im Besitze der Frau Konsul Ed. F. Weber in Hamburg. Dresden 1907, S. 4.

[957] Ein weiterer Beweis dafür ist, daß im Auktionskatalog 1928 bei Lepke einige Werke erstmals enthalten sind, die zuvor nicht Teil eines der Verzeichnisse gewesen waren. Da nicht anzunehmen ist, daß es sich dabei um Werke handelte, die Webers Witwe nach dem Tod ihres Mannes hinzuerworben hatte, werden sie vermutlich auch vorher schon in Webers Besitz gewesen sein und von ihm absichtlich nicht in eines der Verzeichnisse aufgenommen worden sein. Eine spätere Erwerbung durch Frau Konsul Weber erscheint unwahrscheinlich, da auch nach der Versteigerung der Galerie Weber die übrigen Sammlungen ihres verstorbenen Mannes zunächst in ihrem Besitz verblieben und auch nach Aufgabe des Hauses An der Alster 58 weiter beherbergt werden mußten.

Beschreibungen von 26 der insgesamt 123 Werke des Verzeichnisses wurden von Weber selbst verfaßt.[958] Allem Anschein nach hatte Weber seine letzten Lebensjahre in erster Linie dem Erstellen des Verzeichnisses Neuerer Meister sowie der Neuauflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses Alter Meister gewidmet. Es ist nicht anzunehmen, daß Weber sich ebenso intensiv am Entstehen der ersten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses Alter Meister hatte beteiligen können, da er zu dieser Zeit noch im Berufsleben gestanden hatte.



Abbildung 28: Konsul Weber in seiner Galerie (1905)

Zu der größten Gruppe der Werke deutscher Meister des 19. Jahrhunderts in Webers Verzeichnis der Werke Neuerer Meister gehören zahlreiche namhafte Künstler, darunter Joseph Anton Koch, Karl Markó, Karl Rottmann, Wilhelm von Kaulbach, Carl

[958] In den Vorbemerkungen des VNM sind diese Werke aufgelistet.

Friedrich Lessing, Oswald und Andreas Achenbach (siehe Abbildung 30), Valentin Ruths, Arnold Böcklin, Ludwig Knaus, Franz von Defregger, Franz von Lenbach, William Unger, Gabriel Max (siehe Abbildung 31), Hans Makart, Karl Rodeck, Ascan Lutteroth, Michael Munkàcsy, Peter von Cornelius, Johann Friedrich Overbeck, Buonaventura Genelli, Moritz von Schwind und Adolph Menzel.

Die englischen Meister des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts waren im Verzeichnis mit insgesamt 12 Werken vertreten, darunter so berühmte Künstler wie William Hogarth (siehe Abbildung 29), Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, Sir Henry Raeburn, Sir Thomas Lawrence und John Constable.[959]

In der Gruppe der Ölgemälde und Aquarelle der französischen Meister des 19. Jahrhunderts waren u. a. Werke von Jacques-Louis David und seiner Schule, von Camille Corot, Eugène Delacroix, Narcisse Virgilio Diaz de la Peña, Théodore Rousseau, den Brüdern Jules und Victor Dupré, Ernest Meissonier und Charles François Daubigny vertreten.

Eine weitere Gruppe umfaßte Werke von Künstlern des 19. Jahrhunderts aus anderen europäischen Ländern, darunter allerdings auch zahlreiche weniger bedeutende und bekannte Künstler. Hervorzuheben sind in dieser Gruppe jedoch die Namen des Schweizer Landschaftsmalers Alexandre Calame, des Belgiers Louis Gallait sowie des berühmten dänischen Seemalers Anton Melbyes.

Auffallend ist, daß Weber, obwohl er ja wie erwähnt bereits 1864 Werke Neuerer Meister sammelte, erst ab 1882 im großen Stil anfing, dieses Sammlungsgebiet auszubauen. Erst in den Jahren nach 1900 erwarb er noch eine Vielzahl von Werken Neuerer Meister hinzu, um dadurch seine Sammlung weiter abzurunden bzw. zu ver-

[959] Einen besonderen Hinweis verdient die Tatsache, daß Weber, bis auf eine Ausnahme, alle 12 in der Sammlung vertretenen Werke englischer Meister des 18. und 19. Jahrhunderts in den Jahren nach 1900 erwarb, daß er also die englischen Meister bis dahin vernachlässigt hatte. Die erwähnte Ausnahme war ein 1882 erworbenes Werk Sir August Wall Callcotts, das Weber durch Vermittlung von Christian Meyer in Hamburg erhalten hatte.

vollständigen.[960] Anders als bei den Werken Alter Meister finden sich bei den Neuen Meistern nur vereinzelt Angaben über Provenienzen. Dies ist vor allem aber auch darauf zurückzuführen, daß nicht alle der Werke bereits einen Vorbesitzer gehabt hatten, bevor sie zu Weber kamen.

Die Quellen, aus denen Weber Werke Neuerer Meister erwarb, waren oftmals andere als diejenigen, durch die er Werke älterer Meister erwarb, denn auch die Kunsthändler, Agenten oder Kunstkenner, denen Weber die Erwerbungen verdankte, beschränkten sich in der Regel auf bestimmte Künstler, Stile und Epochen. Bedeutende, neu hinzugekommene Quellen für den Erwerb von Werken Neuerer Meister waren beispielsweise C. M. van Gogh in Amsterdam und die Kunsthandlung M. Goldschmidt & Co. in Frankfurt am Main. Eine von Weber ausschließlich für Erwerbungen von Werken Neuerer Meister genutzte Quelle war beispielsweise auch die renommierte Pariser Kunsthandlung Bernheim jeune. Dennoch nutzte Weber gelegentlich bestimmte Quellen sowohl für den Erwerb von Werken Neuerer als auch Älterer Meister.

Der Hamburger Kunsthandel war eine der von Weber vorrangig genutzten Quellen für den Ankauf von zeitgenössischer Kunst. Die wichtigste Hamburger Quelle war hierbei von 1882 bis 1907 die Kunsthandlung Louis Bock & Sohn.[961] Auch vom Hamburger Kunstverein hatte Weber bereits 1864 ein Gemälde erworben, zwei weitere folgten 1888 und 1898.[962] Durch Christian Meyer, dem Weber, wie bereits erwähnt,

---

[960] Vgl. die Liste der Erwerbungen im Anhang: 30 der insgesamt 123 Werke des Verzeichnisses Neuerer Meister erwarb er in den wenigen Jahren von 1900 bis 1907. Zu den letzten Erwerbungen von Werken Neuerer Meister gehörten 1906 die Nr. 5 (Thomas Gainsborough), Nr. 10 (Sir Thomas Lawrence) und die Nr. 121 (Arnold Böcklin). Die Erwerbungen in Webers letztem Lebensjahr waren die Nr. 1 (William Hogarth), Nr. 2 (Richard Wilson) und Nr. 75 (abermals Arnold Böcklin).

[961] Ihr verdankte Weber u. a. die Erwerbung von Werken von Louis Spangenberg, Oswald Achenbach, Anton Braith und Franz von Defregger und Arnold Böcklin.

[962] Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatten die Ausstellungen des Kunstvereins auf dem Hamburger Kunstmarkt jedoch bereits an Bedeutung verloren, und auch die Erwerbungen Webers aus dieser Quelle gehören nicht zu den bedeutenderen Werken seiner Sammlung.Es handelte sich um die Nr. 34 (Ferd. Heilbuth), Nr. 49 (P. J. F. Kluyver) und Nr. 105 (August Holmberg) des VNM.

die erste Erwerbung für seine Sammlung Alter Meister verdankte, erwarb Weber in einem Zeitraum von annähernd 20 Jahren auch drei Werke Neuerer Meister.[963]

Vereinzelte Erwerbungen verdankte Weber dem Berliner Kunsthändler Josef Th. Schall[964], dem Kunsthändler Adolf Fröschels in Hamburg bzw. Berlin sowie dem Berliner Kunstauktionhaus Rudolph Lepke. Ein Werk des Berliner Akademieprofessors Anton von Werner[965] erwarb Weber 1882 vom Verein Berliner Künstler. Eine Quelle, der Weber auffallend viele Erwerbungen von Werken älterer sowie Neuerer Meister verdankte, war der Kunsthändler Carl Triepel[966] aus Grünberg. Zwei weitere Kunsthändler, von denen Weber sowohl Werke Älterer Meister als auch Neuerer Meister erwarb, waren der in Köln und Paris ansässige Stephan Bourgeois[967] sowie Dr. P. Mersch, der in Paris für den berühmten Kunsthändler Sedelmeyer tätig war. Dem Münchener Kunsthändler Hugo Helbing verdankte Weber ab 1900 ebenfalls Erwerbungen von Werken Alter sowie Neuerer Meister.

Im Vergleich zu den Werken Alter Meister tätigte Weber bei den Neueren Meistern auffallend wenige Erwerbungen auf Versteigerungen.[968] Die letzte Versteigerung, auf der Weber Werke Neuerer Meister erwarb, war die 1904 in Berlin durch Keller und Reiner versteigerte Hamburger Sammlung Jaffé.

Drei Werke erhielt die Sammlung Neuerer Meister 1887 aus dem Nachlaß der Eltern Konsul Webers. Nach dem Tode des Vaters im Jahre 1868 hatte die Mutter weiterhin das Haus der Familie am Neuen Jungfernstieg 11 bewohnt. Als sie im 1886 im Alter von 94 Jahren verstarb, wurde das Haus nach ihrem Tod von den Erben ver-

---

[963] VNM: Nr. 12 (Sir Aug. Wall Callcott), Nr. 71 (August Löffler), Nr. 110 (Peter von Cornelius).
[964] Durch den befreundeten Sammler Eduard Habich in Kassel war Weber mit ihm bekannt geworden.
[965] Es handelte sich um die Originalvorlage zu einer Vervielfältigung der Darstellung des *Kriegsrat in Versailles*.
[966] Triepel hatte 1881 die berühmte Sammlung Hohenzollern-Hechingen zu Löwenberg versteigert. Von dieser Versteigerung hatte Weber Werke von Rembrandt, Jan Steen, Jakob Jordaens u. a. erworben sowie ein Werk eines Neueren Meisters, die *Vision des Jesaias* (Kohlezeichnung, Nr. 111 des VNM) von Joh. Friedrich Overbeck. Weber verdankte Triepel schließlich 1885 noch vier weitere Erwerbungen Neuerer Meister.
[967] Bzw. die Brüder Bourgeois in Köln und Paris. Ihnen verdankte Weber insgesamt sechs Erwerbungen (vier Alte und zwei Neue Meister) in einem Zeitraum von 18 Jahren, beginnend 1882.
[968] Auf nur acht Versteigerungen erwarb Weber insgesamt 12 Werke.

kauft und durch den Erwerb von anliegenden Bauten zum Hotel „Vier Jahreszeiten“ umgebaut.

Wie bereits in Kapitel 2 erwähnt, war Weber als elfjähriger Junge mit seinen Eltern und seiner Schwester Marie Friederike Emilie Weber nach Italien gereist. Dort hatte sich die Familie im Kreise zahlreicher junger deutscher Künstler und Gelehrter bewegt. Es erstaunt deshalb nicht, daß zwei Werke, die Weber aus dem Nachlaß seiner Eltern erhielt, Werke von deutschen, in Italien tätigen Künstlern waren: von Karl Markó (Nr. 55 des VNM) und von Johann Michael Wittmer (Nr. 58 des VNM). Das dritte Kunstwerk aus dem Nachlaß seiner Eltern, das in das Verzeichnis Neuerer Meister aufgenommen wurde, ist ein Werk eines Vertreters der Münchener Schule, Karl Rottmann, der Italien ebenfalls bereist hatte – ohne aber der deutsch-italienischen Schule anzugehören – und von dem Weber aus dem Nachlaß der Eltern eine Ansicht *Der Aetna und Taormina*[969] erhielt.

Mit einigen Künstlern, darunter auch Hamburger Künstler, hat Weber in persönlichem Kontakt gestanden. Laut einem Hinweis im Verzeichnis der Sammlung Neuerer Meister hatte Weber einige Werke von den Künstlern selbst erworben. Dazu gehörten Carl Friedrich Lessing, Valentin Ruths, William Unger[970] und Ascan Lutteroth, alles Künstler, deren Werke Webers Auffassung von zeitgenössischer Kunst entsprachen.

Die Bekanntschaft bzw. Verwandtschaft mit einem Künstler an sich mußte jedoch nicht zwangsläufig auch zum Erwerb eines Werkes führen. So war Konsul Weber beispielsweise über seine Dresdner Schwägerin Constantia Weber (geb. Uhde) mit ihrem Neffen, Fritz von Uhde, verwandtschaftlich verbunden.[971] Weber besaß jedoch kein einziges Werk von ihm, was vor allem auf die Malweise und die Art der Themen-

[969] Nr. 57 des VNM.
[970] Zu William Unger bestand ein langjähriges, freundschaftliches Verhältnis, siehe William Unger: Aus meinem Leben. Wien 1929. Dort bezeichnet er Weber als begeisterten Kunstfreund und Sammler und als seinen langjährigen Freund und berichtet von zahlreichen Aufenthalten in Hamburg und im Hause Konsul Webers (auch im Zusammenhang mit dem Auftrag der Radierungen der Galerie Weber), siehe Unger: Ebd., S. 124 und S. 192.
[971] Vgl. Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 37.

behandlung von Uhdes zurückzuführen ist, die Konsul Weber zweifellos zu modern gewesen sein dürften.

Es ist naheliegend, daß Weber aufgrund seiner Abneigung der modernen Kunst wenig Interesse zeigte für die Künstler dieser Richtung. Trotz alledem habe Weber, so Carl Stendler, das weitgehende Desinteresse der deutschen Künstler an seiner Sammlung Alter und Neuer Meister sehr bedauert. [972]

Die fünf Portraits Konsul Webers und seiner Gattin, die sich heute als Leihgaben im Museum für Hamburgische Geschichte[973] befinden, belegen, daß Weber darüber hinaus wiederholt selbst Aufträge an zeitgenössische Künstler erteilte. Auch seine Kinder ließ Weber porträtieren. Ein Porträt von Martin Weber (1877-1941), einem der jüngeren Söhne Konsul Webers, von der Hand von Julius Geertz befindet sich auch heute noch im Besitz dessen Sohnes, Dr. Joachim Weber, in Hamburg. Das Inventar Webers gibt zudem den Hinweis auf die Vergabe eines weiteren Auftrages an Julius Geertz.[974] Und auch Karl Woermann bestätigte, daß er selber in zahlreichen Fällen Vermittler zwischen ihm bekannten Künstlern und seinen Hamburger Verwandten zwecks Erteilung verschiedener Aufträge gewesen sei.[975]

Im Verzeichnis der Werke Neuerer Meister befindet sich kein Hinweis darauf, wie die Werke auf die einzelnen Räume des Hauses verteilt waren. Zudem ist nicht erwähnt, ob alle der rund 120 Werke Neuerer Meister aufgehängt werden konnten. Die Wände des Speisesaales waren mit Wandmalereien[976] geschmückt, so daß dort

---

[972] Siehe Stendler, in: HF (Nr. 19, 24.01.1912).

[973] Siehe Gisela Jaacks: Gesichter und Persönlichkeiten. Bestandskatalog der Porträtsammlung im Museum für Hamburgische Geschichte I. Hamburg 1992. Seit 1959 befinden sich fünf Porträts als Leihgabe von Webers jüngstem Sohn, Erdwin Weber, im Museum für Hamburgische Geschichte (alle fünf Porträts sind in dem genannten Bestandskatalog abgebildet).
Siehe außerdem hier die Abbildungen 3-6 und 18.

[974] Porträt der Eltern Konsul Webers, siehe: Inventur der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II (Inv. Nr. 422/423): Kniestück des Commerzienrathes D. F. Weber, Hamburg, und Frau, geb. Nottebohm), 1878 für 1.500 Mark erhalten.

[975] Vgl. Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 125; an dieser Stelle zwar kein direkter Hinweis auf die Familie seines Onkels Konsul Weber, aber es ist nicht unwahrscheinlich, daß er auch für seinen Onkel Aufträge vermittelte.

[976] Eine Beschreibung der Wandbilder befindet sich in: *Zeitschrift für bildende Kunst*. Bd. 12 (1878), Sp. 653-655; siehe außerdem auch hier unter Punkt 2.2.

keine weiteren Gemälden hängen konnten. Die einzige überlieferte Beschreibung der Hängung der Sammlungen Konsul Webers um 1880 – also noch vor Fertigstellung des Galerieanbaus – verdanken wir Alfred Lichtwark.[977] Er berichtete, daß die Gemälde und Kartons Alter Meister die Räume des Erdgeschosses schmückten. „Die Festräume liegen im ersten Stock und bestehen aus einer Reihe von Salons, die an den Wänden mit herrlichen Bildern von Knauss, Vautier, Meyerheim, Achenbach, Muncaczy etc. geschmückt sind.“[978] Nach dem Umzug der Alten Meister in die Galerieräume 1889 stand im Wohnhaus demnach mehr Platz für die Neuen Meister und die Porträts der Familie zur Verfügung.

Die Frage der letzten Erwerbung Konsul Webers läßt sich anhand des Inventars des Weberschen Besitzes an Kunstwerken eindeutig klären. H. E. Wallsee[979] hatte in einer Rezension der nach Webers Tod erschienen Neuauflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses der Alten Meister die Erwerbung von Hogarths *Mädchen im Strohhut*[980] als die letzte Erwerbung Webers bezeichnet. Damit hätte sich, so Wallsee, der Bogen von Webers allererster Erwerbung – Bernardo Bellottos, gen. Canaletto II *Pantheon in Rom* (siehe Abbildung 32) – bis zu seiner letzten Erwerbung geschlossen, da es sich bei beiden um Werke des 18. Jahrhunderts handle, was jedoch durchaus als eine eher unzureichende Parallele bezeichnet werden darf.

Die Vergabe der Inventarnummern widerspricht jedoch Wallsees Festlegung der letzten Erwerbung. Bereits mit einem Blick in das Verzeichnis Neuerer Meister lassen sich zwei weitere Werke mit höher lautenden Inventarnummern nachweisen. Auch das Inventar Konsul Webers bestätigt die anschließende Erwerbung einer *Ideallandschaft* von Richard Wilson[981] und eines *Triton am Meeresstrande* von Arnold

[977] Alfred Lichtwark: Briefe an seine Familie. 1875-1913. Hg Carl Schellenberg. Hamburg 1972, S. 76/77.
[978] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 76/77.
[979] H. E. Wallsee: Die Gemäldegalerie Ed. F. Weber in Hamburg. In: HN (Nr. 29, 12.01.1908).
[980] Nr. 1 des VNM von 1907; Inv. Nr. 1147 (Inventur der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II. Eintrag vom 15.04.1907).
Siehe hier auch Abbildung 29.
[981] Nr. 2 des VNM von 1907; Inv. Nr. 1148 (Inventur der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II. Eintrag vom 29.04.1907).

Böcklin.[982] Eine tiefere Bedeutung darf man daher – wie Wallsee es getan hat – diesen letzten Erwerbungen ohnehin nicht zwangsläufig beimessen, da Konsul Weber im September 1907 unerwartet verstarb und selber zweifellos noch keinen Gedanken daran verwandt hatte, seine Sammeltätigkeit mit den obengenannten Erwerbungen zu beenden.



Abbildung 29: William Hogarth: *Mädchen im Strohhut*

[982] Nr. 75 des VNM von 1907; Inv. Nr. 1149 (Inventur der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II. Eintrag vom 29.06.1907).

Dennoch galt auch für Konsul Weber der von Wallsee ausgesprochene Satz: „On revient toujours à ses premiers amours“[983], denn Weber blieb im Laufe seiner mehr als vierzigjährigen Sammeltätigkeit immer seinen alten Vorlieben und seinem gefestigten Geschmack treu.

9.1 Die Verbürgerlichung der Kunst und die Rezeption der modernen Kunst in Deutschland um 1900

Thomas Nipperdey hat in der Schrift *Wie das Bürgertum die Moderne fand*[984] den Versuch unternommen, die Rolle des deutschen Bürgertums bei der Durchsetzung der modernen Kunst gegen 1900 zu definieren. Die von ihm thematisierte Verbürgerlichung der Kunst im 19. Jahrhundert läßt sich auch im Fall der Familie Weber bereits in der Generation der Eltern Konsul Webers bestätigen. Die alltägliche und intensive Auseinandersetzung mit den Künsten prägte alle Familienmitglieder – und, wie im Falle Konsul Webers belegt, bereits auch in der Kindheit – und bezeugt die große Bedeutung, die man der Kunstpflege und -aneignung beimaß. Dank dieser Verbürgerlichung der Kunst und der größeren Freiheit der Künstler, die durch eine zunehmende Unabhängigkeit von ständischen Auftraggebern entstanden war, resultierte, so Nipperdey, eine Autonomisierung der Künste, deren Folge wiederum die Individualisierung und Pluralisierung der Künste war. Aus dieser ursprünglichen Zusammengehörigkeit der Verbürgerlichung und der Autonomisierung von Kunst entwickelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts ein Gegensatz zwischen Kunst und Bürgerlichkeit; es entwickelte sich das „Un- und Antibürgerliche der Kunst“.[985] Das Kunstverständnis von Künstlern und Publikum entfernte sich zunehmend voneinander. Und je mehr die moderne Kunst das Publikum provozierte, desto weiter ent-

[983] H. E. Wallsee: Die Gemäldegalerie Ed. F. Weber in Hamburg. In: HN (Nr. 29, 12.01.1908).
[984] Thomas Nipperdey: Wie das Bürgertum die Moderne fand. Berlin 1988.
[985] Thomas Nipperdey: Ebd., S. 48.

fernten sich die Künstler vom Publikum und desto stärker wurde der Traditionalismus des Publikums.

Dennoch habe die moderne Kunst bereits um 1900 ein ausreichend starkes und geneigtes, bürgerliches Publikum gefunden, um sich gegenüber der Rückgewandtheit und der Historisierung in den Künsten behaupten zu können. Besonders anschaulich lasse sich dies, so Nipperdey, im Falle der „Revolte des Jugendstils" verfolgen, denn dieser sei „zugleich die Vollendung der ursprünglich bürgerlichen Idee von der Durchdringung von Kunst und Leben, der künstlerischen Durchgestaltung aller Lebensbereiche"[986] gewesen.

Trotz der „Modernitätsfeindschaft"[987] des breiten Publikums und der „Bürgerschocklust"[988] der modernen Künstler habe sich, so Nipperdeys Auffassung, „die moderne Kunst [...] nicht trotz der Bürger, sondern mit ihnen durchgesetzt"[989]. Daher kommt Nipperdey zu dem Schluß: „Von der Größe des Bürgertums darf wieder gesprochen werden, von der Größe im Aufbruch der Moderne."[990]

Wolfgang J. Mommsen jedoch lehnt es ab, dem Bürgertum eine derartige Rolle und Bedeutung bei der Durchsetzung der modernen Kunst in Deutschland zukommen zu lassen.[991] Das deutsche Bürgertum sei um 1900 neuen künstlerischen und kulturellen Strömungen gegenüber nur wenig aufgeschlossen gewesen und habe mehrheitlich an den hergebrachten Kunstidealen festgehalten. Zwar habe sich seit dem Ende der 1880er Jahre „das kulturelle Leben schrittweise von den herrschenden gesellschaftlichen Werten und den bürgerlichen Lebensidealen"[992] gelöst und sich ein „kulturelles Subsystem" [993] etabliert, jedoch wurde dieses zunächst nur von einem

[986] Thomas Nipperdey: Ebd., S. 63.
[987] Thomas Nipperdey: Ebd., S. 72.
[988] Thomas Nipperdey: Ebd., S. 73.
[989] Thomas Nipperdey: Ebd., S. 63.
[990] Thomas Nipperdey: Ebd., S. 89.
[991] Wolfgang J. Mommsen: Die Kultur der Moderne im Deutschen Kaiserreich. In: Deutschlands Weg in die Moderne. Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert. Hg. Wolfgang Hardtwig und Harm-Hinrich Brandt. München 1993, S. 254-274.
[992] Wolfgang J. Mommsen: Ebd., S. 255.
[993] Wolfgang J. Mommsen: Ebd.

kleinen Kreis emanzipierter Künstler, Sammler und Mäzene getragen, die als „neue kulturtragende Schicht“[994] für mehr Freiheit der Künste und größere Offenheit gegenüber ausländischer Kunst eintraten und den etablierten Kunstrichtungen den Kampf ansagten.

Die föderalistische Struktur des deutschen Reiches gestattete es den deutschen Teilstaaten und freien Städten – fernab von der Hauptstadt Berlin – den Künstlern, unabhängig von den Lehren der konservativen Kunstakademien, mehr Freiheit zu gewähren und ihre Werke auch außerhalb der offiziellen Salons auszustellen und somit den Markt für sie zu öffnen. München war, so Mommsen, um 1890 zur führenden deutschen Kunstmetropole geworden. Durch die Ausstellungen der 1892 gegründeten Münchner Sezession konnten dem Publikum dort alle zeitgenössischen Kunstrichtungen präsentiert werden. Aber auch in Berlin veranstalteten zunächst die »Gruppe der Elf«[995] und ab 1899 auch die Berliner Sezession unabhängig vom Salon des Vereins Berliner Künstler zahlreiche Ausstellungen. Ab Anfang des 20. Jahrhunderts gelang schließlich auch der künstlerischen Avantgarde, „für die bald die neue Bezeichnung Expressionismus gebräuchlich wurde“[996], trotz all ihrer Gegner – darunter auch der deutsche Kaiser[997] – der Durchbruch.

Entgegen der Auffassung Nipperdeys sei es jedoch eher „die Jugend der großen Bourgeois“[998] gewesen, die für den Durchbruch und Erfolg der Moderne in Deutschland verantwortlich war. Davon abgesehen „wäre es verfehlt, eine innere Korrelation zwischen der Kunst und Literatur der Avantgarde und bürgerlichen Lebensidealen anzunehmen“ und „den Durchbruch der Moderne einfach als reifste Form des bürgerlichen Bewußtseins deuten zu wollen. Vielmehr signalisierte die ästhetische Revolution der Avantgarde im Deutschen Reich, die sich zudem mit einer beträchtlichen zeit-

[994] Wolfgang J. Mommsen: Ebd.
[995] Wolfgang J. Mommsen: Ebd., S. 259.
[996] Wolfgang J. Mommsen: Ebd., S. 262.
[997] Zur Rolle des Kaisers im Streit um die moderne Kunst siehe weiter unten unter Punkt 9.2.
[998] Wolfgang J. Mommsen: a. a. O., S. 272.

lichen Verzögerung gegenüber Westeuropa vollzog, die Krise der bürgerlich-liberalen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.“[999]



Abbildung 30: Andreas Achenbach: *Strand bei Scheveningen*

[999] Wolfgang J. Mommsen: Ebd., S. 273.

Aufgrund der bereits geschilderten Schwierigkeit, das Bürgertum als eine homogene Gruppe aufzufassen und ihm pauschal einen Verdienst bei der Förderung und Durchsetzung der Moderne in Deutschland zuzugestehen oder absprechen zu können, müßte bei einer derartigen Beurteilung vielmehr die individuelle Leistung bzw. Bedeutung einzelner Fürstreiter, seien es Künstler, Sammler, Mäzene, Museumsleute oder Kunsthistoriker, untersucht und hervorgehoben werden. Darauf aufbauend ließen sich zweifellos auch Gemeinsamkeiten in ihrem Engagement erkennen, die es rechtfertigen würden, von einer größeren, einheitlichen Gruppe zu sprechen; gleichwohl sind diese Gemeinsamkeiten nicht zwangsläufig auch abhängig von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe der Gesellschaft.

9.1.1 Die Position Konsul Webers

In der Auseinandersetzung um die neue deutsche Kunst hatte auch Konsul Weber Stellung bezogen. Der Schwiegersohn Konsul Webers, Gustav Arthur Roosen, bemerkte hinsichtlich der Auswahlkriterien bei den Erwerbungen der Werke des 19. Jahrhunderts: „Meister, die noch dem Streit der Meinungen unterworfen waren, wurden von Weber nicht erworben.“[1000] Man darf jedoch nicht außer acht lassen, daß neben der Unsicherheit ihrer Beurteilung die Werke der modernen Meister gegen Ende des 19. Jahrhunderts darüber hinaus ganz offensichtlich auch nicht Webers ästhetischen Vorlieben entsprachen.

Die Auswahl der Werke der Künstler des 19. Jahrhunderts in Webers Sammlung Neuerer Meister und die Namen der Künstler, zu denen er Kontakt pflegte, belegen, daß Konsul Weber, wie die Mehrzahl der bürgerlichen Sammler und Kunstliebhaber zum Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland, keinen – oder erst nach einigen Jahren – Zugang zur zeitgenössischen modernen Kunst fand und

[1000] Gustav Arthur Roosen: Der Sammler Consul Ed. F. Weber in Hamburg, zu seinem 30. Todestage, dem 19. September 1937, aufgezeichnet für seine Enkel. o. O. 1937, S. 1 (unveröffentlicht).

diese vielmehr vehement ablehnte und verurteilte.[1001] Im Falle Konsul Webers wird dies durch zahlreiche Kommentare in den Zeitungsartikeln, die 1907 nach seinem Tod erschienen und in denen seine Sammeltätigkeit gewürdigt wurde, bestätigt.[1002]

Aufgrund der Malweise und der traditionellen Wahl und Behandlung der Sujets bevorzugte er vor allem die akademische Kunst. Viele der Künstler, deren Werke er sammelte, entstammten der gleichen Generation wie Weber und waren angesehene Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft, so daß eine Identifizierung mit ihrer Kunst leichter fiel als bei den meisten jungen und »rebellischen« Künstlern.

Daß Weber als Sammler und Kunstliebhaber gerade aus dem Grunde die Alten Meister bevorzugte, weil er die moderne Kunst nicht verstand, entspricht nicht den Tatsachen.[1003] Auch wird der Umstand, daß die Werke der zeitgenössischen Kunst sich aufgrund der Unsicherheit des (endgültigen) Urteils und ihres dauerhaften Wertes nur selten als sichere Kapitalanlage eigneten, nicht dazu beigetragen haben, daß Weber sich auf das Sammeln der Werke Alter Meister spezialisiert hatte, da er seine Sammlungen keineswegs vorrangig als Möglichkeit der gewinnbringenden Kapitalanlage betrachtete.

Eine Annäherung Webers an die moderne Kunst hat zu keinem Zeitpunkt seiner Entwicklung als Sammler stattgefunden. Aufgrund seines allgemeinen künstlerischen Interesses darf jedoch angenommen werden, daß diese Ablehnung nicht auf Unkenntnis der Erzeugnisse oder auf Intoleranz beruhte. Konsul Weber pflegte – anders

---

[1001] Siehe auch Kapitel 2: Dort findet sich eine Beschreibung des Kunstverständnisses von Webers Mutter, das zweifellos auch den Sohn geprägt hatte (sie spricht über das „wahrhaft Schöne“ in der Kunst, über die „veredelnde“ Wirkung von Kunst sowie das „Herrliche“ und „Göttliche“ in der Kunst).

[1002] Siehe die Berichterstattung in der Hamburger Presse zwischen 1907 und 1912, u. a. im *Hamburger Fremdenblatt*, in den *Hamburger Nachrichten*, den *Hamburger Neuesten Nachrichten*, dem *Hamburgischen Correspondent* und der *Neuen Hamburger Zeitung* (nähere Angaben, siehe Literaturverzeichnis).

[1003] Über die Motive, vor allem die Kunst Alter Meister zu sammeln, siehe auch hier Kapitel 5.
Im Falle einiger Berliner Sammler hatte Bode festgestellt, daß manche von ihnen allein deshalb die Alten Meister sammelten, weil sie mit der modernen Kunst nichts anzufangen wußten, vgl. Thomas W. Gaehtgens: Wilhelm von Bode und seine Sammler. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. Mai/ Paret. Köln 1993, S. 162.

als sein älterer Bruder Bürgermeister Weber[1004] - hingegen auch keinen Kontakt zu Künstlern dieser modernen Richtungen.

Weber war der Überzeugung, daß vielmehr gerade die Alten Meister modern seien und von ihnen Impulse auf das zeitgenössische Kunstschaffen ausgehen sollten. Bei einem Rundgang durch seine Galerie mit dem Kritiker Anton Lindner und der gemeinsamen Betrachtung verschiedener Werke Alter Meister seiner Galerie bezeichnete Konsul Weber die Alten Meister als modern, da sie seiner Auffassung nach bereits die Urväter der modernen Malerei seien: „Sehen Sie, das ist modern. [...] Das ist modern bis in die letzten Enden.“[1005]

Dazu gehörte für Weber vor allem auch die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, denn, dies bestätigte auch Karl Woermann: „Mit ihrer politischen eroberten die Holländer sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts auch ihre künstlerische Freiheit und Selbständigkeit“[1006], dank derer sie sich von der künstlerischen Vorherrschaft Italiens befreien konnten und in der Besinnung auf sich selbst und auf „nationaler Grundlage“[1007] eine eigene, neue Kunst schufen, die aufgrund der Bearbeitung neuer Sujets und aufgrund neuer technischer Meisterschaft – beispielsweise in der Ölmalerei – durchaus auch als modern bezeichnet werden durfte.

Über eine weitere Begebenheit, die Webers entschiedene Ablehnung moderner Kunst verdeutlicht, berichtete der Hamburger Journalist und Kritiker H. E. Wallsee. Wenige Monate vor Webers Tod, als ein Kunstschriftsteller einer großen, nicht näher benannten Kunstzeitschrift zu Weber gekommen sei, um über die Galerie Alter Meister zu schreiben, habe Weber diesen verärgert und äußerst hart angefahren, „wie

[1004] Bürgermeister Weber, der maßgeblich an der Anstellung Lichtwarks als Direktor der Hamburger Kunsthalle beteiligt gewesen war, war ein engagierter Förderer der Kunsthalle und der jungen deutschen Künstler. Während seiner Amtszeit als Bürgermeister war er Präses der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle und somit verantwortlich für die Vergabe von Aufträgen sowie für Erwerbungen der Kunsthalle. Seine Bedeutung für die Förderung neuer Kunst in Hamburg würdigte Senator Dr. Burchard 1888 anläßlich der Einweihung einer Büste Bürgermeister Webers in der Hamburger Kunsthalle, siehe: HN (Nr. 90, 16.4.1888).

[1005] Zitiert bei Anton Lindner, in: NHZ (Nr. 446, 23.09.1907); ein Hinweis darauf, um welche Werke genau es sich gehandelt hatte, fehlt an dieser Stelle.

[1006] Karl Woermann: Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei. 2. durchgesehene Aufl. Dresden 1894, S. 61.

[1007] Karl Woermann: Ebd., S. 57/58 (entsprechend einem der Hauptsätze der Kunstgeschichte).

er [der Kunstschriftsteller; Anm. d. Verf.] sich unterfangen könne, bei seiner ausgesprochen modernen Richtung über die alte Kunst in seiner [Webers; Anm. d. Verf.] Galerie schreiben zu wollen“[1008]. Wallsee berichtet weiter, daß Weber jeden Versuch, ihn der modernen Kunst – dem „feindlichen Lager“[1009] – nahe bringen zu wollen, stets schroff zurückgewiesen habe.

Webers Abneigung gegenüber moderner Kunst hinderte ihn jedoch nicht daran, im Jahr 1901 eine Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance, veranstaltet von der Münchner Sezession, durch zahlreiche Leihgaben aus seiner Sammlung Alter Meister zu unterstützen.

9.1.2 Webers Verhältnis zu Alfred Lichtwark

In der Abneigung Webers gegenüber der modernen Kunst liegt zweifellos auch die Erklärung für die Tatsache, daß das Verhältnis zwischen Weber und Lichtwark – der ansonsten an guten Kontakten und Verbindungen zu den Hamburger Sammlern sehr interessiert war, da er sich von ihnen Unterstützung für seine Arbeit erhoffte – nicht als gut oder gar freundschaftlich bezeichnet werden durfte, obgleich Konsul Weber sogar Mitglied der von Lichtwark initiierten und geförderten »Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde«[1010] gewesen war.

Einer der Schwiegersöhne Konsul Webers, Gustav Arthur Roosen, bestätigte, daß das Verhältnis zwischen Lichtwark und Weber nicht als gut zu bezeichnen gewesen war und daß sein Schwiegervater vielmehr am Austausch und Diskurs mit anderen Hamburger Sammlern und Museumsleuten interessiert gewesen war: „Zu Hamburger Persönlichkeiten, mit denen Weber sich besonders gern über die Sammelarbeit unterhielt, gehörten der Sammler Johannes Wesselhoeft, der ihm befreundete Sammler Arnold Otto Meyer und der geniale Schöpfer des Museums für Kunst und Gewerbe,

[1008] Wallsee, in: HN (Nr. 29, 12.01.1908).
[1009] Weber wird mit diesen Worten bei Wallsee zitiert, in: HN (Nr. 29, 12.01.1908).
[1010] Siehe auch in Kapitel 3.

Justus Brinckmann, während Webers Verhältnis zu Alfred Lichtwark [...] kein sehr warmes war.“[1011]

Auch Carl Schellenberg hatte gemutmaßt, daß einer der verschiedenen Gründe, die Lichtwark später zur Ablehnung der Galerie Weber bewegt hatten, in dem schlechten Verhältnis der beiden zu suchen war. Bei der Bearbeitung der Briefe Lichtwarks an seine Familie hatte Schellenberg gehofft, Hinweise auf die Gründe dafür zu finden.[1012] Weber selbst hatte in seinem Testament bereits 1905 unmißverständlich klargestellt, warum das Entgegenkommen von seiner Seite so gering gewesen sei: Zum einen hatte er sich bei der Aufnahme in die Verwaltung der Kunsthalle übergangen gefühlt, zum anderen bedauerte er das mangelnde Interesse und Verständnis, daß man seinen Sammlungen entgegenbrachte.[1013] Und obgleich Weber keine Namen nannte, darf man davon ausgehen, daß die Verantwortung dafür seiner Ansicht nach zweifellos bei Alfred Lichtwark lag.

Da Weber sowohl im Falle des Ausbaus seiner Galerie Alter Meister, als auch seiner Sammlung von Werken Neuerer Meister auf die beratende Unterstützung Lichtwarks verzichtet hatte, ergab sich für ihn zudem auch nicht eine „Dankesschuld“[1014] in Form von Förderung bzw. Mäzenatentum der öffentlichen Sammlungen – sprich der Kunsthalle – vergleichbar mit der einiger Berliner Sammler gegenüber Museumsleuten wie Bode oder von Tschudi.[1015]

Konsul Weber stand in Hamburg mit seiner Ablehnung der modernen Kunst und seiner Zurückhaltung gegenüber Lichtwark nicht alleine. Kämpfe hätten, so Schellen-

---

[1011] Gustav Arthur Roosen: Der Sammler Consul Ed. F. Weber in Hamburg, zu seinem 30. Todestage, dem 19. September 1937, aufgezeichnet für seine Enkel. o. O. 1937, S. 5 (unveröffentlicht).
[1012] Siehe: Carl Schellenberg, in: Alfred Lichtwark: Briefe an Wolf Mannhardt. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1952, S. 108. In den 1972 durch Schellenberg herausgegebenen Briefen Lichtwarks an seine Familie findet sich jedoch keine Bestätigung dieser Annahme.
[1013] Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments, S. 81.
[1014] Vgl. Wolfgang Hardtwig: Drei Berliner Porträts: Wilhelm von Bode, Eduard Arnhold, Harry Graf Kessler. Museumsmann, Mäzen und Kunstvermittler - drei herausragende Beispiele. In: Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen. Hg. Günter und Waldtraut Braun. Berlin 1993, S. 42.
[1015] Siehe dazu auch Punkt 3.2.

berg[1016], in Hamburg immer um Lichtwark getobt, vor allem dann, wenn es um Erwerbungen von Werken der modernen Kunst für die Kunsthalle ging. Bis an sein Lebensende betrachtete ihn „das altmodische Hamburg als erbärmlichen Anbeter der modernen Kunst“[1017].Bei der Hamburger Öffentlichkeit sei Lichtwarks Sammlung moderner Kunst, die – wie er selbst bestätigte – unter der Bezeichnung „Schreckenskammer“[1018] stadtbekannt war, auf Unverständnis und Ablehnung gestoßen. Lichtwarks Erwerbungen für die Kunsthalle und seine Auftragspolitik hatten in Hamburg, wie auch in ganz Deutschland, immer wieder heftige Kritik bei zahlreichen Kunstschriftstellern, Künstlern und Kritikern ausgelöst. Sie zeigten sich besorgt über Lichtwarks Auswahl und das Übergewicht an Erwerbungen von Werken ausländischer Künstler für die Kunsthalle. Kritisiert wurde Lichtwark vor allem durch den Herausgeber des *Kunstwart*, Ferdinand Avenarius, durch den Worpsweder Maler Carl Vinnen, durch Theodor Alt und Albrecht Haupt und auch durch Julius Langbehn.[1019]

Es entspricht jedoch nicht den Tatsachen, daß die Hamburger Sammler durchweg Lichtwarks Museumspolitik und die moderne Kunst ablehnten und sie daher keine Aufnahme in ihre Sammlungen fand.[1020] Moderne Kunst war in Hamburg nicht nur in der Kunsthalle und in zahlreichen privaten Sammlungen zu sehen gewesen, sondern

---

[1016] Carl Schellenberg: Vorwort. In: Alfred Lichtwark: Briefe an Max Liebermann. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1947, S. 41.

[1017] Carl Schellenberg: Ebd., S. 42.

[1018] Alfred Lichtwark: Briefe an Max Liebermann. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1947, S. 247 (Brief vom 2.4.1911).

[1019] Siehe: Indina Woesthoff: „Der glückliche Mensch“ Gustav Schiefler (1857-1935). Hamburg 1996, S. 73ff.: Lichtwarks Reaktion auf diese Kritik ist, so Woesthoff, als generelle „Abwehr der Intoleranz und Beschränktheit“ zu betrachten.
Jedoch war Lichtwarks Sammelpolitik hinsichtlich der Werke moderner Kunst im Vergleich zu anderen Museumsdirektoren um 1900 - darunter beispielsweise auch sein Nachfolger an der Hamburger Kunsthalle, Gustav Pauli - eher als zurückhaltend zu bezeichnen.

[1020] Die Hamburger Kunsthalle widmete in jüngster Vergangenheit den Hamburger Sammlern um 1900, die sich verstärkt der modernen Kunst zugewandt hatten, eine umfangreiche Ausstellung; siehe: Luckhardt, Ulrich/Schneede, Uwe M. (Hg.): Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933. Katalogbuch zur Ausstellung *Picasso, Beckmann, Nolde und die Moderne. Meisterwerke aus frühen Privatsammlungen in Hamburg* in der Hamburger Kunsthalle vom 23. März bis 17. Juni 2001. Hamburg 2001 (in dieser Publikation ist auch ein Beitrag der Autorin über den Sammler Konsul Weber enthalten).
Zum Sammeln moderner Kunst in Hamburg um 1900, siehe außerdem: Caspers, Eva/Henze, Wolfgang/Lwowski, Hans-Jürgen (Hg.): Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert, Hamburg 1905-1958. Ausstellung 2. Mai bis 1. August 1999. Ernst Barlach Haus. Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg. Hamburg 1999.

auch im Kunstverein und in den Kunsthandlungen Commeter, Bock und Paul Cassirer. Den Kunsthändlern gelang es schließlich, sich gegen Widerstände von



Abbildung 31: Gabriel Max: *Brustbild einer Römerin*

seiten der Gegner der Moderne durchzusetzen und auch in Hamburg einen Markt für die neue deutsche Kunst zu etablieren. Ihre Ausstellungen hatten jedoch zunächst beim breiten Hamburger Publikum Entsetzen und Kritik hervorgerufen.[1021]

[1021] Vgl. Edith Oppens: Hamburg zu Kaisers Zeiten. Hamburg 1976, S. 71; zu den Kritikern zählte u. a. Carl Anton Piper, der Lichtwark wegen seiner Ablehnung der Sammlung Weber 1912 öffentlich angriff und dessen Entscheidung verurteilte; er warf ihm vor, nur an dem Aufbau der Sammlung moderner Kunst der Hamburger Kunsthalle interessiert zu sein, siehe ders., in: HN (12.04.1912, Morgenausgabe, Nr. 170).

9.2 Die „kulturpolitische Richtungsentscheidung“

Die Entscheidung, welche Art zeitgenössischer Kunst ein Sammler durch seine Aufträge und Erwerbungen förderte, war nicht allein Ausdruck seiner persönlichen, ästhethischen Vorlieben, sondern vor allem auch eine „kulturpolitische Richtungsentscheidung, eine Parteinahme für oder gegen die Moderne, deren künstlerische Inhalte und Formen je nach Standpunkt als Durchbruch eines neuen Bewußtseins gefeiert oder als »Rinnsteinkunst« diffamiert wurden“[1022].

Mit Ausnahme einiger weniger deutscher Sammler[1023], die gleichzeitig sowohl alte Kunst als auch moderne Kunst sammelten, fand innerhalb des Bürgertums und bei der Mehrheit der Sammler ein „fortschreitender Differenzierungsprozeß“[1024] statt, der eine eindeutige Entscheidung zwischen der traditionellen und der modernen Kunst zur Folge hatte.

Gerade weil die moderne Kunst gegen Ende des 19. Jahrhunderts bei vielen der Sammler auf Unverständnis und auf Ablehnung stieß, hätten sich diese zu anderen Epochen der Malerei hingewandt: „Das Kunstsammeln alter Kunst im Deutschen Kaiserreich war Ausdruck einer Gründergeneration, die sich nicht nur durch wirtschaftlichen Erfolg und Reichtum auszeichnete, sondern für die auch charakteristisch war, daß sie sich in den kulturellen Leistungen der eigenen Zeit *nicht aufgehoben* fühlte.“[1025] Dadurch habe eine Entfremdung gegenüber der eigenen Kultur stattgefunden. Im Falle Konsul Webers muß jedoch betont werden, daß dies nicht der vorrangige Grund gewesen war, warum er das Sammeln Alter Meister – mit dem er ja bereits 1864 begonnen hatte – als sein Spezialgebiet gewählt hatte.[1026]

[1022] Andreas Schulz: Mäzenatentum und Wohltätigkeit - Ausdrucksformen bürgerlichen Gemeinsinns in der Neuzeit. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Jürgen Kocka/Manuel Frey. Berlin 1998, S. 255.
Zum Begriff »Rinnsteinkunst« siehe auch hier unter Punkt 9.2.1.

[1023] An herausragender Stelle stand dabei beispielsweise der Berliner Sammler Eduard Arnhold.

[1024] Siehe Dieter Hein: Bürgerliches Künstlertum. Zum Verhältnis von Künstlern und Bürgern auf dem Weg in die Moderne. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Hg. Dieter Hein/Andreas Schulz. München 1996; S. 116.

[1025] Siehe Thomas W. Gaehtgens: Wilhelm von Bode und seine Sammler. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. von E. Mai/P. Paret. Köln 1993, S. 169.

[1026] Siehe Kapitel 5.

9.2.1 Die staatliche Kulturpolitik

Neben den privaten Sammlern und den Vertretern der Museen verstand sich im Willhelminischen Deutschland vor allem der Kaiser als „oberster Förderer und Beschützer von Kunst und Wissenschaft“[1027]. Mit seiner eindeutigen und vehementen Ablehnung der modernen Kunst beeinflußte er auch seine Zeitgenossen. Neben dem ästhetischen Genuß, den Kunst seiner Ansicht nach bereiten sollte, betrachtete er die Kunst zudem als Mittel im Kulturwettkampf der Großmächte. Da moderne Kunst, die er als »Rinnsteinkunst«[1028] bezeichnete, nicht seiner Auffassung von Kunst entsprach, kam sie als Mittel der Repräsentation für das deutsche Reich nicht in Betracht und wurde von ihm vielmehr bekämpft.

Einen engagierten Mitstreiter in der Bekämpfung dieses gemeinsamen Feindes, der modernen Kunst, fand der Kaiser in Anton von Werner, der die „Ideen der Moderne als staatszersetzend“[1029] ablehnte. Dank seiner zahlreichen verschiedenen Ämter und Posten in den wichtigsten Kultur-Organen und Entscheidungsgremien[1030] besaß von Werner großen Einfluß auf die preußische Kunst- und Kulturpolitik und entschied zudem über die Vergabe von Aufträgen an die Künstlerschaft sowie von Ehrungen und Auszeichnungen. Anton von Werner hatte, so Dominik Bartmann, den Begriff der „nationalen Kunst“[1031] in die Diskussion über die moderne Kunst eingeführt. In der bildenden Kunst sollten sich die Tugenden der deutschen Nation widerspiegeln. Die Aufgabe der Künstler sei es deshalb, als „Priester der Schönheit“

[1027] Siehe Olaf Matthes: Theodor Wiegand und der Erwerb der ›Thronenden Göttin‹ für das Berliner Antikenmuseum. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Thomas W. Gaehtgens und Martin Schieder. Berlin 1998, S. 83.

[1028] Der Begriff »Rinnsteinkunst« leitete sich aus einer Formulierung des Kaisers in einer Rede vom 18.12.1901 ab, die er anläßlich der Fertigstellung der Siegesallee im Berliner Tiergarten vor einer ausgesuchten Künstlerschaft hielt und in der er sich gegen die moderne Kunst (und die Sezessionisten) aussprach. Siehe: Abdruck der Rede des Kaisers vom 18.12.1901 bei A. O. Klaussmann (Hg.): Kaiserreden. Leipzig 1902, S. 310-315.

[1029] Siehe Dominik Bartmann: Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich. Berlin 1985, S. 163.

[1030] Vgl. Dominik Bartmann: Ebd., S. 164-170: Anton von Werner war Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler, Vorsitzender der Sektion für die bildenden Künste der Akadamie der Künste, Direktor der Hochschule der Künste (einer selbständigen Unterrichtsanstalt der Akademie), Mitglied der Preußischen Landeskunstkommission sowie Mitglied in zahlreichen Jurys und Kommissionen.

[1031] Dominik Bartmann: Ebd., S. 172.

durch „Verbreitung einer idealistischen Ästhetik veredelnd zu wirken“[1032], anstatt Mißstände schonungslos in der Kunst darzustellen, wie es beispielsweise die Sezessionisten taten.

Durch die angestrebte „Integration des kulturellen Bereichs in einen allgemeinen Propagandaapparat“[1033] sollte neben der Betonung des patriotischen Gedankens auch eine erzieherische Wirkung durch Kunst auf das breite Volk erzielt werden. Mithilfe der entsprechenden Kultur-Organe sollte eine auf dem idealen Schönheitsgedanken beruhende Staatsästhetik durchgesetzt werden, „welche der Verherrlichung und – indirekt – Stärkung des Reiches zugute kommen sollte“[1034]. Diese Staatsästhetik, die Pflege der Ideale und die veredelnde und erhebende Wirkung der Kunst, entsprach nicht nur der Auffassung des Kaisers, der seine eigene Kunstanschauung zur „ästhetischen Norm“[1035] gemacht hatte, sondern auch dem Geschmack des breiten Publikums im Wilhelminischen Kaiserreich.

Eine derartige Instrumentalisierung der Künste und der Versuch einer weitgehenden Monopolisierung des Kunstverständnisses sowie der Kategorisierung in vermeintlich gute und schlechte Kunst hatten bereits damals Ablehnung und Proteste hervorgerufen.[1036] Dennoch hatte die staatliche Kulturpolitik auch zahlreiche Anhänger gefunden, die die »Nationalisierung« der Künste und die Betonung der Überlegenheit des eigenen Kunstschaffens befürworteten und propagierten.[1037]

Trotz aller Angriffe und Widerstände von seiten der Gegner der modernen Kunst gelang es Museumsleuten wie beispielsweise Hugo von Tschudi, Wilhelm von Bode, Gustav Pauli, Alfred Lichtwark und anderen, der modernen – vor allem zunächst aber der impressionistischen – Kunst den Einzug in die öffentlichen und privaten Samm-

---

[1032] Dominik Bartmann: Ebd., S. 174.
[1033] Dominik Bartmann: Ebd., S. 175.
[1034] Dominik Bartmann: Ebd., S. 176.
[1035] Dominik Bartmann: Ebd., S. 178. Zur Verknüpfung von Politik und Ästhetik vgl. auch Walter Grasskamp: Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft. München 1992: dort in Anlehnung an Walter Benjamins „Ästhetisierung der Politik“, des Gebrauchs der Kunst als Mittel zur Legitimation und Repräsentation von Herrschaft.
[1036] Sieher hier auch unter Punkt 9.2.3.
[1037] Siehe auch Punkt 9.2.2.

lungen in Deutschland zu eröffnen.[1038] Bei der Unterstützung und Anerkennung der expressionistischen und avantgardistischen Kunst, die allerdings erst nach Webers Tod 1907 verstärkt für kontroverse Diskussionen sorgte und gleichermaßen umstritten war, taten sich hingegen die älteren unter ihnen, darunter auch Bode und Lichtwark, selber schwer.

Nach Auffassung des Kaisers und seiner Mitstreiter eignete sich die moderne Kunst um 1900 nicht, einem breiten Publikum Vorbilder für das politische und moralische Leben zu geben und ästhetische Repräsentation zu leisten.[1039] Über die von seiten der staatlichen Kulturpolitik angestrebte Verschränkung von politischen und ästhetischen Motiven in der Kunst und den Mangel an geeigneten Vorbildern bzw. Künstlern bemerkt Warnke: „Wenn es keine Tradition mehr gibt, dann muß sie neu gestiftet werden.“[1040] Um jedoch neue Traditionen in der Kunst begründen zu können, bedürfe es großer, wegweisender Künstler und Persönlichkeiten. Auf der Suche nach einem solchen neuen „Kunst-Messias“[1041] sollten die Künstler frei von Restriktionen arbeiten können, denn nur so könne auch eine neue Kunst entstehen.

Die deutsche Nation betrachtete sich, so Warnke, im Wettstreit mit den anderen europäischen Nationen um 1900 als besonders prädestiniert, einen „Regenerator der Kunst“[1042] hervorzubringen. Eine zwangsläufige Verbindung von Politik und Ästhetik basierte auf der überlieferten Vorstellung des „Herrschers als Künstler“[1043] sowie des dilettierenden Fürsten, die gleichzeitig eine „Metapher vom Staatskünstler“ und

[1038] Über die Bedeutung der progressiven und professionell ausgebildeten Museumsleute für die Entwicklung der öffentlichen Sammlungen und die Anerkennung der modernen Kunst bzw. als „Gegenkräfte“ zur staatlichen, konservativen Kulturpolitik des Wilhelminischen Kaiserreiches vgl. auch Werner Knopp: Kulturpolitik, Kunstförderung und Mäzenatentum im Kaiserreich. Im Spannungsfeld zwischen Staatskonservatismus und bürgerlicher Liberalität. In: Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen. Hg. Günter und Waldtraut Braun. Berlin 1993, S. 34.
[1039] Vgl. Martin Warnke: Ein Motiv aus der politischen Ästhetik. In: Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert. Hg. Jürgen Kocka. Göttingen 1987, S. 227-238.
[1040] Martin Warnke: Ebd., S. 228.
[1041] Martin Warnke: Ebd., S. 229.
[1042] Martin Warnke: Ebd., S. 229.
[1043] Martin Warnke: Ebd., S. 230.

„Staatslenker“ [1044] war. Als solcher fühlte sich auch der deutsche Kaiser berufen. Durch seine Einflußnahme verhinderte er jedoch, den Künstlern die zu einer Erneuerung notwendige Freiheit zu gewähren.

9.2.2 Die Gegner der modernen Kunst

Zum Lager der Antimodernisten gehörte neben anderen auch August Julius Langbehn (1851-1907).[1045] Bereits im Jahre 1890 war die erste Auflage der von Fritz Stern treffend als „Rhapsodie des Irrationalismus“[1046] bezeichnete Schrift Langbehns unter dem Titel *Rembrandt als Erzieher* im Leipziger Verlag Hirschfeld erschienen. Langbehn prangerte darin „den Materialismus und die Verwissenschaftlichung der modernen Zivilisation“[1047] an und plädierte statt dessen für die „Durchdringung des Lebens durch die Kunst“[1048]. Seine Absicht sei es daher, die deutsche Kultur zu reformieren. Voraussetzung dafür sei eine intuitive, anstatt einer intellektuellen Kunstwahrnehmung. Darüber hinaus trat Langbehn, so Roger Niemann, als „Apologet des »Lokalismus« und des »Provinzialismus« der Kunst für eine kulturelle Dezentralisation“ ein und erwartete „die Erneuerung Deutschlands allein von den nördlichen Provinzen“[1049].

[1044] Martin Warnke: Ebd.

[1045] Vgl. Bernd Behrendt: Zwischen Paradox und Paralogismus. Weltanschauliche Grundzüge einer Kulturkritik in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts am Beispiel August Julius Langbehn. Frankfurt am Main 1984.

[1046] Siehe Fritz Stern: Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland. München 1986, S. 127 (dort S. 127-220: Julius Langbehn und der völkische Irrationalismus).

[1047] Niemann, Roger: Kulturelle und pädagogische Erneuerung in Hamburg von 1886 bis 1914. Alfred Lichtwark und seine Zeitgenossen. In: *Quickborn*. Zeitschrift für plattdeutsche Sprache und Dichtung. 82. Jg. (1992), S. 276.

[1048] Niemann, Roger: Ebd., S. 276.

[1049] Niemann, Roger: Ebd., S. 283f.: Die Betonung der norddeutschen Traditionen in der Kunst wurde auch von Lichtwark propagiert. Anders als Langbehn öffnete sich Lichtwark, trotz einer Betonung des hamburgischen und norddeutschen Patriotismus und seiner Kunst, dem Ausland in dem Bewußtsein, daß sich die ausländische und die deutsche Kunst ergänzten und nur durch diese gegenseitige Befruchtung das Ziel eines kulturellen Aufschwungs für Hamburg und Deutschland erreicht werden könne. Vgl. auch Kurt Dingelstedt: Hamburgische Kultur um 1900. In: *Hamburgische Geschichts- und Heimatblätter*. 11. Jg. (1939), Heft 4, S. 196-204.

Ermöglicht worden war die Veröffentlichung von Langbehns Schrift durch eine Vorfinanzierung der Druckkosten durch Woldemar von Seidlitz, der, so Benedikt Momme Nissen[1050], zu den begeisterten Anhängern von Langbehns Ideen gehörte und der wiederholt sein Gönner gewesen war. Aufgrund der engen Bekanntschaft zwischen Woldemar von Seidlitz und Karl Woermann und ihrer gemeinsamen Arbeit für die Dresdener Galerie darf angenommen werden, daß zumindest Woermann, vermutlich aber auch Konsul Weber aufgrund seines allgemeinen Interesses für Kunst und Kultur, mit den Überzeugungen von Langbehns *Rembrandt als Erzieher* vertraut waren. Es ist zudem durchaus möglich – wenngleich bei Langbehns Biograph Nissen[1051] nicht bezeugt – daß Weber Langbehn persönlich kennengelernt haben könnte, als dieser sich zu Beginn der 1880er Jahre längere Zeit in Hamburg aufgehalten hatte, da er dort mit der Ordnung und Katalogisierung der Sammlung des Hamburger Großkaufmanns Arnold Otto Meyer, einem engen Freund Konsul Webers, beauftragt worden war. Meyer hatte sich, so Cornelius Gurlitt, „auch sonst um das Wohl des jungen Doktors“ [1052] gekümmert.

Obgleich Weber Langbehns Abneigung gegen die moderne deutsche Kunst teilte, ist nicht anzunehmen, daß er auch die in *Rembrandt als Erzieher* formulierten Überzeugungen teilte. Dies ist vielmehr äußerst unwahrscheinlich, allein schon aufgrund von Langbehns ausgeprägter Wissenschaftsfeindlichkeit. Denn Weber war im Kreise der Kunstkenner und -kritiker bekannt für seine Wertschätzung der Wissenschaften[1053], die sich neben seiner langjährigen Förderung und finanzieller Unterstützung wissenschaftlicher Einrichtungen in Hamburg auch in seinem unermüdlichen Engagement für die zu Ehren seines verstorbenen Bruders gegründete Stiftung, die jungen Hamburger Bürgern ein wissenschaftliches Studium ermöglichte,

[1050] Benedikt Momme Nissen: Der Rembrandtdeutsche Julius Langbehn. Freiburg im Breisgau 1926. Von Seidlitz war seit 1885 Mitglied der Generaldirektion der Dresdner Sammlungen, siehe bei Karl Woermann. Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. Bd. II. Leipzig 1924, S. 36.
[1051] Benedikt Momme Nissen: Der Rembrandtdeutsche Julius Langbehn. Freiburg im Breisgau 1926.
[1052] Cornelius Gurlitt: Langbehn, der Rembrandtdeutsche. Berlin 1927, S. 34.
[1053] So beispielsweise bestätigt im Vorwort des Versteigerungskatalogs der Münzsammlung Konsul Webers 1908 bei Jakob Hirsch in München: Laut dortiger Angabe war Weber Schüler und Anhänger von Theodor Mommsen und Ernst Curtius. Speziell Mommsen wurde von Langbehn wiederholt angegriffen, vgl. Cornelius Gurlitt: Langbehn, der Rembrandtdeutsche. Berlin 1927, S. 8.

dokumentierte.[1054] Darüber hinaus darf angenommen werden, daß auch die eigenartige und schwierige Persönlichkeit Langbehns, wie sie von Stern[1055] geschildert wird, bei Konsul Weber auf Ablehnung gestoßen sein wird.

9.2.3 Die Fürstreiter

Neben Weber und anderen erklärten Gegner der modernen Kunst in Hamburg gehörte der Hamburger Jurist und Sammler Gustav Schiefler – ganz im Sinne und mit Unterstützung Lichtwarks – zu ihren eifrigsten Befürwortern und Förderern.

Als Reaktion auf die bereits erwähnte Rede des Kaisers vom 18.12.1901 und dessen Absage an die moderne Kunst hatte Schiefler die Schrift *Der Kaiser, die neue Kultur und die deutschen Einzelstaaten*[1056] verfaßt. Mit diesem Beitrag hatte sich Schiefler auf die Seite der progressiven Kunstfreunde und Sammler gestellt und sprach sich dafür aus, daß die Kunst ihre Rückwärtsorientierung aufgeben solle und gleichzeitig den Künstlern mehr Freiheit gewährt werden solle. Da aber nach Ansicht Schieflers die Mehrheit der Gebildeten und Begüterten der neuen Bewegung und ihrer schöpferischen Kraft skeptisch gegenüber stehe – vor allem jedoch weil sie sie nicht richtig kenne und verstehe – könne sich die neue Kultur nur langsam durchsetzten, obwohl man sich am „Beginn einer neuen Epoche menschlichen Geisteslebens“[1057] befinde. Dennoch werde die Entwicklung dank einer neuen „Beweglichkeit“ auf Seiten der jungen Künstler, Musiker, Architekten und Schriftsteller zwangsläufig auf diese neue Kunst und Kultur hinauslaufen. Der Staat habe deshalb die Verpflichtung, diese Entwicklung zu fördern. Der Kaiser sei, so bemerkte Schiefler erstaunlich offen und deutlich, in diesem Sinne eine Enttäuschung, denn es habe sich gezeigt,

[1054] Siehe dazu auch die Kapitel 2 und 3.
[1055] Fritz Stern: Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland. München 1986, S. 127 (dort S. 127-220: Julius Langbehn und der völkische Irrationalismus); Stern beschreibt Langbehns Hang zum Größenwahn und zur Selbstverherrlichung sowie seine ausgeprägte Bürgerfeindlichkeit (siehe dort u. a. S. 133 sowie 162ff.).
[1056] Gustav Schiefler: Der Kaiser, die neue Kultur und die deutschen Einzelstaaten. Hamburg 1902.
[1057] Gustav Schiefler: Ebd., S. 13.

„daß Kaiser Wilhelms Denk- und Empfindungsweise ganz in der Kulturanschauung der Vergangenheit wurzelt, und daß von ihm eine Teilnahme an den Fortschritten des neuen Geisteslebens schwerlich zu erwarten ist“[1058].

Besagte Rede des Kaisers dürfe keineswegs als „private Äußerung persönlichen Geschmacks“ betrachtet werden, sondern vielmehr als „Akt eigentlicher Kunstpolitik“ und als „eine Art Programm staatlicher Kunstpflege“[1059], das die Kunstauffassung und den Kunstgeschmack in Deutschland maßgeblich beeinflusse. Da es nicht zu erwarten sei, daß die neue Kunst Förderung und Anerkennung durch den preußischen Staat erfahren werde, sei gerade aus diesem Grund der Privatmann als Förderer gefragt.

Darüber hinaus gebe es aber auch in den kleineren deutschen Staaten einige der neuen Kunst gegenüber aufgeschlossene Herrscher.[1060] Auch „die Hansestädte dürfen dabei nicht zurückstehen. An erster Stelle ist das handelsmächtige, reiche Hamburg berufen, der Wissenschaft und der Kunst eine Freistatt zu gewähren.“[1061]

„Die Zukunft von Hamburgs geistiger Bedeutung hängt davon ab, ob die Kreise des Großhandels und der Industrie die Gefahr erkennen, welche nicht nur der Stadt, sondern auch ihnen droht, wenn sie die Fühlung mit den schöpferischen und kulturfördernden Elementen nicht finden und einer geistigen Unfruchtbarkeit verfallen.“[1062] Deutschland dürfe nicht ein weiteres Mal im internationalen Kulturwettstreit unter-

---

[1058] Gustav Schiefler: Ebd., S. 22.
[1059] Gustav Schiefler: Ebd., S. 23.
[1060] Gustav Schiefler: Ebd., S. 26f.
Vgl. auch Wolfgang Hardtwig: Privatvergnügen oder Staatsaufgabe? Monarchisches Sammeln und Museen 1800-1914. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. Mai/Paret. Köln 1993, S. 99: Einige der deutschen Fürsten waren progressiver und toleranter als der Kaiser und als die meisten Bürger. Es war, so Hardtwig, eine „manchmal verblüffende und eklatante Modernität der Höfe gegenüber einer zäh im Alten verharrenden Bürgerlichkeit“ zu beobachten (siehe Hardtwig: Ebd., S. 99).
[1061] Gustav Schiefler: Der Kaiser, die neue Kultur und die deutschen Einzelstaaten. Hamburg 1902, S. 27.
Vgl. auch Ralf Roth: »Der Toten Nachruhm«. Aspekte des Mäzenatentums in Frankfurt am Main (1750-1914). In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Jürgen Kocka/Manuel Frey. Berlin1998, S. 113: Die Auseinandersetzungen um den Durchbruch der Moderne in der bildenden Kunst wurden aufgrund der föderalistischen Struktur des Deutschen Kaiserreiches neben Berlin an vielen Orten ausgetragen (darunter auch Frankfurt/M., München, Dresden, Darmstadt, Weimar und Hamburg). Die Mäzene in den (Kunst-) Vereinen agierten gegen die Kulturpolitik des Kaisers.
[1062] Gustav Schiefler: Ebd., S. 29.

liegen. Zwar war dies auch das Ziel des Kaisers, jedoch hatte dieser bekanntermaßen eine andere Vorstellung von Kunst und Kultur.

Und obwohl auch Konsul Weber in Hamburg ein engagierter Förderer der Wissenschaften und Künste war, wird dieser Aufruf Schieflers bei ihm – wie bei den meisten Hamburger Bürgern, die „im Banne der alten Kultur stehen und dem Fortschritt widerstreben“[1063] – nur wenig oder keine Wirkung gezeigt haben.

Bereits 1899 hatte Schiefler seine erste größere Schrift, *Hamburgische Kulturaufgaben* [1064], veröffentlicht, von der ein Impuls zur Erweckung des hamburgischen Geisteslebens ausgehen sollte. Es war dies eine Bestandsaufnahme der Verhältnisse des Hamburger Kulturlebens in Anlehnung an Lichtwarks Visionen zur Förderung der Hamburger Kunst gewesen. Die Kulturaufgabe des Staates wie auch des Individuums sei es, einen Beitrag zur kulturellen Entwicklung Hamburgs zu leisten. Wie bereits geschildert, war Konsul Weber zwar sehr wohl bereit, einen Beitrag für Hamburg zu leisten, jedoch unterschied sich seine Vorstellung von Kunstförderung – vor allem in der Auswahl der Künstler – von der Schieflers und Lichtwarks. Darüber hinaus sah sich Weber offensichtlich auch selbst in der Lage, auf eine Beratung oder Bevormundung von anderer Seite hinsichtlich seiner Erwerbungen und Auftragsvergaben zu verzichten.

Lichtwark hatte sich zur Publizierung seiner kulturpolitischen Anschauungen wiederholt Schieflers als Sprachrohr bedient.[1065] Er hatte jedoch auch in zahlreichen eigenen Schriften die Hamburger Kunstfreunde und Sammler wiederholt zum Sammeln und Fördern deutscher Kunst aufgefordert.[1066] Es sei eine „nationale Daseinsfrage“ [1067], daß ein Volk die Werke seiner großen Künstler – der Vergangenheit glei-

---

[1063] Gustav Schiefler: Ebd., S. 29.
[1064] Gustav Schiefler: Hamburgische Kulturaufgaben. Hamburg 1899.
[1065] Indina Woesthoff weist darauf hin, daß Schiefler wiederholt Lichtwarks Ideen und Ideale in seinen eigenen Schriften bekräftigte bzw. diese als eine Art „Vorposten“ der Öffentlichkeit vorstellte, ohne daß Lichtwarks Name in diesem Zusammenhang auftauchte und er sich so der öffentlichen Kritik aussetzte, siehe Woesthoff, in: „Der glückliche Mensch“ Gustav Schiefler (1857-1935). Hamburg 1996, S. 77.
[1066] Siehe u. a. Alfred Lichtwark: Der Sammler. In: Jb GHK. Hamburg 1911, S. 5-20.
[1067] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 7.

chermaßen wie der Gegenwart – in seinem Besitz behalte, d. h. sammle und pflege, um, so Lichtwark weiter, den „höchsten Besitz eines Volkes“ nicht ans Ausland zu verlieren, denn: „Kein Luxus oder Laster ist so kostspielig wie Dummheit und Kulturlosigkeit.“[1068] Und diese äußere sich besonders auch im Nichterkennen der Größe und Bedeutung der neuen deutschen Kunst. Für den Pädagogen Lichtwark war dieses Ver- oder Nichterkennen der neuen deutschen Kunst vorrangig auch eine Frage der mangelnden künstlerischen Bildung, jedoch dürften auch der persönliche Geschmack, die Gesinnung wie auch die Generationszugehörigkeit der Sammler nicht außer Acht gelassen werden. Denn selbst Lichtwark ist es nicht gelungen, allen Strömungen der neuen deutschen Kunst, so vor allem auch dem Expressionismus, folgen und sie anerkennen zu können. Daß auch ein Sammler der Generation Konsul Webers, dessen Anfänge als Sammler bereits in den 1860er Jahren lagen, trotz allem eigenen Kunstinteresse und -verständnis seinen Vorlieben treu blieb, ist auch Ausdruck der Festigkeit seiner künstlerischen Überzeugungen. Was Lichtwark für sich selbst erkannt hatte, mußte er zwangsläufig auch einem Sammler zeitgenössischer Kunst, wie Konsul Weber es war, zugestehen: „Die Empfindung, in der man aufgewachsen ist, bleibt einem.“[1069]

Die Diskussion um die moderne Kunst war, wie bereits geschildert, neben der ästhetischen vor allem auch eine politische. Die Gegner sahen in der modernen Kunst eine Gefahr und eine generelle Bedrohung der deutschen Kultur, jedoch müsse man diese Auffassung rückblickend, so Peter Paret, als „enorme Übertreibung der politischen Macht und Möglichkeiten der damaligen Moderne“[1070] beurteilen.

Dennoch waren neben den Direktoren der öffentlichen Sammlungen gerade auch die privaten Sammler und Mäzene gezwungen, sich in dem Streit um die moderne Kunst um 1900 zu entscheiden: „Die Politisierung und Nationalisierung der Kultur-

[1068] Alfred Lichtwark: Ebd., S. 8.
[1069] Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Bd. XX. Hamburg 1920, S. 40.
[1070] Peter Paret: Bemerkungen zu dem Thema: Jüdische Kunstsammler, Stifter und Kunsthändler. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. Mai/Paret. Köln 1993, S. 182.

debatte verstärkte die öffentliche Wirkung mäzenatischen Handelns, und der Mäzen geriet in den Einflußbereich der kulturpolitischen Auseinandersetzungen [...].“[1071] Konsul Weber, der, anders als sein älterer Bruder, Bürgermeister Weber, keine ausgeprägten (kultur-) politischen Ambitionen besaß, gelang es jedoch – obgleich auch er in der Debatte um die neue deutsche Kunst eindeutig Stellung bezogen hatte – sein eigenes Mäzenatentum unbehelligt von diesem Streit zu lassen, da er vorwiegend wissenschaftliche Einrichtungen förderte, die dieser Kontroverse nicht oder nur am Rande ausgesetzt waren.

9.2.4 Die jüdischen Sammler und Mäzene

Die Bedeutung der liberalen, jüdischen Sammler und Mäzene für den Durchbruch der modernen Kunst in Deutschland kann an dieser Stelle nicht umfassend gewürdigt werden. Wie in zahlreichen anderen deutschen Städten waren auch in Hamburg viele jüdische Bürger und Sammler der Moderne gegenüber aufgeschlossen gewesen: „Der Beitrag der jüdischen Minderheit zur kulturellen Erneuerung war beträchtlich.“[1072]

Neben den bedeutenden Berliner Sammlern wie Eduard Arnhold und Carl Bernstein hatten gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch in Hamburg Sammler, darunter beispielsweise Eduard Behrens, ihre Sammlungen der impressionistischen Kunst geöffnet. Doch auch Werke der Sezessionisten, des deutschen Expressionismus und der deutschen Avantgarde fanden nach 1900 ihren Weg in zahlreiche Sammlungen jüdischer, aber auch nicht-jüdischer Bürger der Hansestadt.[1073] Wie in anderen deutschen Städten, gab es auch in Hamburg liberal gesinnte Förderer von Kunst und

[1071] Andreas Schulz: Mäzenatentum und Wohltätigkeit - Ausdrucksformen bürgerlichen Gemeinsinns in der Neuzeit. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Jürgen Kocka/Manuel Frey. Berlin 1998, S. 255.
[1072] Siehe Roger Niemann: Kulturelle und pädagogische Erneuerung in Hamburg von 1886 bis 1914. Alfred Lichtwark und seine Zeitgenossen. In: *Quickborn*. Zeitschrift für plattdeutsche Sprache und Dichtung. 82. Jg. (1992), S. 284.
[1073] Siehe: Caspers, Eva/Henze, Wolfgang/Lwowski, Hans-Jürgen (Hg.): Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert, Hamburg 1905-1958. Ausstellung 2. Mai bis 1. August 1999. Ernst Barlach Haus. Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg. Hamburg 1999.

Kultur, die nicht jüdischen Glaubens waren[1074], ebenso wie nicht alle jüdischen Sammler auch »moderne« Sammler oder Sammler der modernen Kunst waren. So weist auch Peter Paret ausdrücklich darauf hin, daß bei den jüdischen Sammlern und Mäzenen nicht von einer einheitlichen, homogenen Gruppe gesprochen werden dürfe.[1075] Die Rolle der jüdischen Sammler bei der Rezeption und Etablierung der modernen Kunst sei zwar unbestritten, so Paret weiter, würde aber rückblickend – und wurde bereits im Kaiserreich – zuweilen überbewertet. Gleichwohl habe es anscheinend eine „gewisse Affinität zwischen Juden und Modernismus“[1076] gegeben. Peter Paret lehnt jedoch eine zwangsläufige, „spezifisch jüdische Tendenz zur Avantgarde und zum Modernismus als Phantasiegebilde“[1077] ab.

Es wird auch hier abermals deutlich, daß das Sammeln und die Förderung bestimmter Kunstrichtungen nicht zwangsläufig von einer bestimmten Gruppenzugehörigkeit, geschweige denn Konfession, abhängig sind, sondern vielmehr Ausdruck individueller Vorlieben und Überzeugungen sowie Beweggründe.

Obwohl Konsul Weber in der Auseinandersetzung um die moderne Kunst um 1900 sehr wohl eine entschiedene und wenig kompromißbereite Meinung vertreten hatte, hatte er offensichtlich zugleich über ein großes Maß an Toleranz verfügt, daß es ihm gestattete, auf eine aktive Teilnahme an der Polemik über die moderne Kunst sowie den Angriffen auf ihre Befürworter und Förderer in Form von öffentlichen Äußerungen oder Publikationen zu verzichten. Es entsprach anscheinend nicht seinem Naturell, durch ein öffentliches Kundtun seiner Überzeugungen Einfluß zu nehmen und Andersdenkende von seinem Geschmack und seiner Kunstauffassung überzeugen zu wollen.

[1074] Vgl. Hannes Stekl: Wiener Mäzene im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Berlin 1998, S. 186f.: illustriert am Beispiel des Sammlers Franz Hauer, einem großen Förderer zeitgenössischer und avantgardistischer Künstler (darunter u. a. Egon Schiele und Oskar Kokoschka).

[1075] Vgl. Peter Paret: Bemerkungen zu dem Thema: Jüdische Kunstsammler, Stifter und Kunsthändler. In: Sammler, Stifter und Museen. Hsg. Mai/Paret. Köln 1993, S. 173-185.

[1076] Peter Paret: Ebd., S. 182.

[1077] Peter Paret: Ebd., mit Bezug auf: Peter Gay: Begegnungen mit der Moderne: Deutsche Juden in der deutschen Kultur. In: Juden im Wilhelminischen Deutschland 1890-1914. Hg. Werner E. Mosse/ Arnold Pauker. Tübingen 1976, S. 248.

Abgesehen von seiner engagierten und kundigen Beteiligung am Verfassen der verschiedenen Verzeichnisse seiner Sammlungen, ist nichts darüber bekannt, daß Weber sich in Form von anderen Publikationen in irgendeiner Weise dogmatisch oder belehrend über Kunst geäußert hat. Das mag darin begründet liegen, daß er bei der Beschäftigung mit Kunst vor allem – und im wahrsten Sinne des Wortes – für sich selbst tätig war. Das Sammeln und die intensive Auseinandersetzung mit Kunst sollten ihm in erster Linie Freude bereiten und einen Ausgleich zum Berufsleben schafen, anstatt für Auseinandersetzungen zu sorgen, indem man sich an einer Debatte beteiligte, in der die gegensätzlichen Überzeugungen offensichtlich nicht miteinander zu vereinbaren waren und die Kontrahenten daher ohnehin nicht zu einem für beide Seiten befriedigenden Einverständnis oder Ergebnis gelangen würden.

9.3 Der Verbleib der Sammlung Neuerer Meister

Über den Verbleib der Sammlung Neuerer Meister Konsul Webers war ebenso wie bei der Galerie Alter Meister im Testament der Eheleute Weber letztwillig verfügt worden. Danach sollte die Sammlung Neuerer Meister nach dem Tode Konsul Webers so lange im Besitz der Witwe verbleiben, wie diese es wünsche. [1078]

Im Falle der Galerie Alter Meister hatte sich Konsul Weber nicht verpflichtet gefühlt, seiner Vaterstadt einzelne Werke zu schenken oder zu vermachen.[1079] Eine einzige Ausnahme hatte er 1880 gemacht, als er der Hamburger Kunsthalle aus einem in den Akten[1080] nicht genannten Grunde ein Gemälde von Cornelis Cornelisz van Haarlem, *Adam und Eva*, geschenkt hatte. Als Dank für die Beherbergung von

[1078] Vgl. Sven Kuhrau: Der Kunstsammler als Mäzen. Sammeln und Stiften als Praxis der ›kulturellen Elite‹ im wilhelminischen Deutschland. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/Schieder. Berlin 1998, S. 39.
[1079] Die Gründe dafür sind in Kapitel 6 bereits beschrieben worden.
[1080] Siehe: HKH: Aktenarchiv, „Geschenke in Kunstwerken“ (Schenkungen Konsul Weber): Schreiben von Chr. Meyer an Senator Johns vom 25.10.1880 mit der Mitteilung über die Schenkung des o. g. Werkes im Werte von 800 Mark (HKH, Inv. Nr. 67; in der Kunsthalle ist im Katalog der Alten Meister 1881 als Jahr der Schenkung angegeben).

insgesamt 40 Werken Älterer Meister in der Hamburger Kunsthalle während der Umbauarbeiten für den neuen, an sein Wohnhaus angrenzenden Galerieflügel hatte Konsul Weber darüber hinaus 1887 der Hamburger Kunsthalle ein weiteres Gemälde, Horace Vernets *Judith mit dem Haupte des Holophernes*, geschenkt.[1081]

Für die Sammlung Neuerer Meister hatte Konsul Weber verfügt, daß sie – da sie bekanntlich die Wohnräume der Familie im Haus An der Alster 58 geschmückt hatte – auch nach seinem Tode zur freien Verfügung seiner Frau stehen solle, allerdings: „Die werthvollen Franzosen rathe ich gelegentlich zu verkaufen."[1082] Darüber hinaus hatte Konsul Weber in seinem Testament seiner Witwe die Schenkung von drei Gemälden Neuerer Meister zugunsten des Hamburger Rathauses vorgeschlagen.[1083] Diese Tatsache war dem Senat nach der Testamentseröffnung am 28.9.1907 erstmals am 16.10.1907 vorgetragen worden. Es handelte sich dabei um drei großformatige Werke von Carl Friedrich Lessing (Nr. 62 des VNM, Inv. Nr. 201, 1872 für 6.500 Mark vom Künstler erworben), Valentin Ruths (Nr. 73 des VNM, Inv. Nr. 119, 1882 für 1.000 Mark vom Künstler erworben) und Oswald Achenbach (Nr. 77 des VNM, Inv. Nr. 488, 1882 für 8.400 Mark von Louis Bock & Sohn in Hamburg erworben). Am 21.10.1907 war diese Schenkung erstmals offiziell angekündigt worden. Es verstrichen jedoch einige Jahre, bis dem Senat mit einem Schreiben der Testamentsvollstrecker vom 7.11.1911 mitgeteilt wurde, daß die besagten Gemälde – gemäß einer Vorgabe in Webers Testament – zu Lebzeiten seiner Witwe in ihrem Besitz

[1081] Siehe: HKH: Aktenarchiv, „Geschenke in Kunstwerken" (Schenkungen Konsul Weber): Auszug aus dem Protokoll der Verwaltung der Kunsthalle vom 5.2.1887; das von Konsul Weber erst 1886 aus der Sammlung von Waldenburg erworbene Bild wurde in der Kunsthalle mit 5.000 Mark versichert. Es wurde jedoch bereits im Dezember 1912 an den Hamburger Kunsthändler Louis Bock verkauft. Durch die Beherbergung der 40 Gemälde in der Kunsthalle war 1887 die unter Punkt 4.3 beschriebene Ausstellung zustande gekommen.

[1082] Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments, Nachtrag VII vom 01.04.1905.

[1083] Siehe: SAH: 111-1 Senat Cl. VII Lit. Fc Nr. 11 Vol. 12 e Fasc. 18 Inv. 6 b (Akte über die Schenkung von drei Gemälden Neuerer Meister); siehe zudem: Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07. Abschrift des am 20.2.1897 errichteten und vollzogenen gemeinschaftlichen Testaments, Nachtrag VII vom 01.04.1905, S. 84/85.

verbleiben sollten und erst danach dem Hamburgischen Staat geschenkt werden sollten.

Nach dem Tod von Frau Konsul Weber im Jahre 1927 wurde die Schenkung in einer Sitzung des Senats am 2.12.1927 schließlich nochmals thematisiert.[1084] Da sich die „Verhältnisse des Nachlasses und der Erben [...]“ jedoch völlig verändert hätten, könne von einer „[...] Wohlhabenheit“[1085] der Familie Weber nicht mehr gesprochen werden. „Die Erben oder mindestens einige dieser Erben müßten sich in jeder Weise einschränken. Einige von ihnen schienen sogar zurzeit verschuldet zu sein.“[1086]

Daher war man sich einig, daß der Senat keinen Anspruch mehr auf diese Bilder erheben sollte, vor allem, da der Testator 1905 „lediglich den Wunsch ausgedrückt habe, diese Bilder dem Senat zu schenken und somit ein rechtlich bindendes Vermächtnis nicht vorläge“[1087]. Zwei der Bilder, die das Hamburger Rathaus erhalten sollte, wurden schließlich 1928 bei Lepke in Berlin zusammen mit einem Großteil der Sammlung Neuerer Meister versteigert.[1088]

Auch das Verzeichnis der Stiftungen, Geschenke, Vermächtnisse und Legate von Gemälden des 19. Jahrhunderts im Besitz der Hamburger Kunsthalle[1089] gibt keinen Hinweis auf ein Geschenk durch Konsul Weber oder seine Gattin.

[1084] Siehe SAH: 111-1 Senat Cl. VII Lit. Fc Nr. 11 Vol. 12 e Fasc. 18 Inv. 6 b.
[1085] Vermerk von Bürgermeister Dr. Schramm vom 12.12.1927 in den Akten des Senats, siehe: SAH: 111-1 Senat Cl. VII Lit. Fc Nr. 11 Vol. 12 e Fasc. 18 Inv. 6 b.
[1086] Vermerk von Bürgermeister Dr. Schramm vom 12.12.1927 in den Akten des Senats, siehe: SAH, ebd.
Über die finanziellen Verluste der Familie, siehe auch unter Punkt 9.3.1.
[1087] Vermerk von Bürgermeister Dr. Schramm vom 12.12.1927 in den Akten des Senats, siehe: SAH, ebd.
[1088] Es handelte sich um eine *Eifellandschaft* von Carl Friedrich Lessing (VNM. Nr. 62) und eine Darstellung von *Santa Lucia* von Oswald Achenbach (VNM: Nr. 77). Mehr zur Versteigerung bei Lepke im Jahre 1928, siehe unter Punkt 9.3.1.
[1089] Siehe Howoldt/Baur: Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1993, S. 259-264.

9.3.1 Die Versteigerung 1928 bei Lepke in Berlin

Am 28. Februar 1928 wurde im Kunstauctions-Haus Rudolph Lepke in Berlin, in dem 1912 bereits die Galerie Alter Meister Konsul Webers versteigert worden war, die Sammlung von Werken Neuerer Meister aus Webers Besitz bzw. dem seiner Witwe versteigert.[1090] Es war die erste von drei Versteigerungen des Jahres 1928, auf denen Gemälde, Aquarelle, Graphik, Bücher und Hamburgensien aus dem Nachlaß Konsul Webers und seiner 1927 verstorbenen Gattin versteigert wurden.[1091]

Nach dem Tode Konsul Webers im Jahre 1907 hatte seine Witwe noch einige Jahre das Haus An der Alster 58 in St. Georg bewohnt. Nach der Auflösung der Galerie Alter Meister erwarb sie ein nicht weniger großes und stattliches Haus an der Adresse Schöne Aussicht 14, das sie bis 1926 bewohnte.[1092] In ihrem Besitz waren auch nach der Versteigerung der Sammlung Alter Meister die Werke Neuerer Meister verblieben, die zuvor schon die Wohnräume der Familie des Hauses in St. Georg geschmückt hatten. Darüber hinaus zählten zu dem verbleibenden Nachlaß ihres Mannes einige wenige Werke Alter Meister, die 1912 nicht zur Versteigerung gelangt waren oder die die Familie auf der Versteigerung zurückgekauft hatte, außerdem zahlreiche Werke, die vermutlich aufgrund ihrer minderen Qualität in keinem der drei Sammlungsverzeichnisse Webers enthalten gewesen waren, sowie seine Sammlung von Büchern, Manuskripten, Karten, Plänen und Hamburgensien. Die prächtige Sammlung antiker Münzen war bekanntlich bereits in den Jahren 1908 und 1909 in München versteigert worden, und die Sammlung der hamburgischen Münzen und Medaillen war von der Witwe im Jahre 1915 dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg geschenkt worden.[1093]

[1090] Vgl.: Galerie Weber. Zweiter Teil. Versteigerung am 28. Februar 1928. RUDOLPH LEPKE´S KUNST-AUCTIONS-HAUS, Berlin W 35/Potsdamer Strasse 122 a-b, Katalog Nr. 1995 mit 29 Lichtdrucktafeln.

[1091] Zwei weitere Versteigerungen fanden 1928 bei Dörling in Hamburg statt, siehe hier unter 9.3.2.

[1092] Bedingt durch erhebliche finanzielle Verluste im Familiengeschäft mußte sie dieses Haus jedoch 1926 aufgeben und bewohnte fortan mit ihrer Zofe einige Räume im Erdgeschoß des Hauses ihres ältesten Sohnes, Henry Weber, in der Fährhausstraße, ebenfalls an der Alster gelegen.

[1093] Siehe unter Punkt 3.4.

Trotz des überaus vorteilhaften Ausgangs der Versteigerung 1912 und des fast märchenhaft anmutenden Erlöses für die Erben Konsul Webers waren sie nach dem Tod seiner Witwe im Jahre 1927 gezwungen gewesen, sich vom größten Teil des verbleibenden Besitzes der Eltern zu trennen, da man seit dem Kriegsausbruch 1914 sowie aufgrund der unstabilen Wirtschaftslage und geschäftlicher Mißerfolge herbe finanzielle Verluste hatte hinnehmen müssen und das elterliche Vermögen beträchtlich geschrumpft war.[1094]

Während des Ersten Weltkrieges waren die mit Salpeter beladenen deutschen Handelsschiffe durch die Engländer beschlagnahmt worden. Davon war auch die Firma „Weber & Co." betroffen gewesen. Da die meisten der Weberschen Schiffe jedoch – wie damals üblich – bei englischen Versicherungsagenturen versichert waren, erfolgte während des Krieges keine Entschädigung. Konsul Webers Witwe hatte zunächst noch versucht, große Verluste für die Firma Weber & Co. durch eine finanzielle Unterstützung abzuwenden: „So ist es nun mein dringender Wunsch, dass der Firma Weber & Co. in Valparaiso, wenn sie dessen bedürfen sollte, ein Kredit bis zur Höhe von 3 Millionen Reichsmark zu Lasten des Testaments und des Gesamtguts gegen angemessene Zinsen für den jeweilig benutzten Betrag eingeräumt wird. Das Risiko, welches eventuell hierbei meine Kinder als unsere Erben trifft, gleiche ich dadurch aus, dass ich von dem mir laut Testament zustehenden Rechte, über einen Teil des Vermögens letztwillig frei zu verfügen, für obige 3 Millionen Mark keinen

[1094] Das *Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre in den drei Hansastädten Hamburg, Bremen, Lübeck* (Hamburg 1912) hatte im Mai dieses Jahres das Vermögen der Frau verw. Konsul Ed. F. Weber mit 1,6 Millionen Mark verzeichnet, ihr Einkommen mit 0,8 Millionen Mark. In Anbetracht der Tatsache, daß die Versteigerung der Galerie Weber bereits im Februar des Jahres stattgefunden hatte, kann diese Angabe nicht den tatsächlichen Verhältnissen entsprechen. Dies bestätigt außerdem die Angabe im Testament der Eheleute Weber, wonach im Falle des Todes von Konsul Weber alleine zugunsten der Witwe aus dem Nachlaßvermögen 3,5 Millionen Mark herausgenommen werden sollten. Von den Zinsen könne die Witwe ihren Lebensunterhalt bestreiten, sie könne aber auch über die gesamte Summe als Kapital verfügen; siehe: Amtsgericht Hamburg: Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen (Register-Nr.: 72 IV W 1150/07): Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907, §7.

Gebrauch machen will.“[1095] Jedoch konnte auch durch Gewährung dieses Kredites weiterer Schaden für die Geschäfte der Familie nicht abgewendet werden.

Weitere finanzielle Verluste ergaben sich durch ungünstige Geschäfte und mißglückte Spekulationen mit Salpeter sowie der Verschiffung von Automobilen nach Südamerika. Und schließlich ging ein Großteil des Vermögens durch die bislang schwerste Inflation der Geschichte infolge des Ersten Weltkrieges verloren. Aufgrund der einschneidenden finanziellen Verluste erstaunt es nicht, daß die Erben sich nach dem Tod von Frau Weber vom größten Teil des Besitzes der Eltern trennten.[1096]

Der *Hamburgische Correspondent* berichtete am 15.2.1928 den Hamburger Lesern von der bevorstehenden Versteigerung in Berlin. Auch das *Hamburger Fremdenblatt* widmete am 21.2.1928 der Versteigerung einen kurzen Bericht. Ein mit der Versteigerung von 1912 vergleichbares Echo hat es bei den Werken Neuerer Meister 1928 weder in der Tages- noch in der Fachpresse gegeben.

Ebenso gering war offensichtlich das Interesse Gustav Paulis, dem Nachfolger Lichtwarks, an der Versteigerung bei Lepke. Dies beruhte zweifellos auch auf der Art und Zusammensetzung der Sammlung Weber, die als ausgesprochen traditionell, wenn nicht gar konservativ bezeichnet werden muß. Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle von der Versteigerung der Werke Neuerer Meister der Sammlung Konsul Webers lassen sich daher nicht nachweisen.[1097]

Der 1928 bei Lepke versteigerte Besitz an Gemälden, Aquarellen und Graphik Konsul Webers bzw. seiner Witwe ist im Katalog der Versteigerung in zwei Teile auf-

---

[1095] Schreiben von Frau Konsul Weber an die Ed. F. Weber Testaments- & Gesamtgutsverwaltung vom 11.09.1914, siehe bei Joachim Weber: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J., S. 104-106 (unveröffentlicht).

[1096] Neben der Versteigerung der Werke Neuerer Meister 1928 bei Lepke in Berlin wurde auch auf insgesamt drei Versteigerungen bei Dörling in Hamburg in den Jahren 1928 und 1932 der Besitz der Eltern versteigert (siehe unter Punkt 9.3.2).

[1097] Siehe Howoldt/Baur: Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1993. Da - laut freundlicher Mitteilung von Dr. Luckhardt von der Hamburger Kunsthalle - ein Inventar der Erwerbungen des Jahres 1928 in der Hamburger Kunsthalle nicht vorhanden ist, lassen sich auch auf diesem Wege keine Erwerbungen nachweisen, die in späteren Jahren möglicherweise wieder verkauft worden waren.

geteilt. Insgesamt wurden 114 Werke aus dem Besitz von Frau Konsul Weber versteigert. Den ersten Teil bildeten die – im Versteigerungskatalog so bezeichneten – Gemälde älterer Meister.[1098] Die Bezeichnungen aller Werke aus den Weberschen Sammlungen wurden im Versteigerungskatalog von 1928 bei Lepke ungeprüft und unverändert übernommen.

Frau Konsul Weber hatte 1912 auf der Versteigerung der Galerie Alter Meister in Berlin insgesamt 14 Werke zurückgekauft.[1099] Neun von ihnen gelangten 1928 bei Lepke zur Versteigerung, unter ihnen auch das Stammbild der Sammlung Alter Meister, das 1864 erworbene *Pantheon in Rom* von Bernardo Bellotto, gen. Canaletto II (1907er Nr. 173; siehe Abbildung 32). Bei den meisten dieser Gemälde handelte es sich um weniger bedeutende Werke der Galerie Weber.[1100] Darüber hinaus gehörten zu der 1928 bei Lepke versteigerten Gruppe der Alten Meister noch fünf weitere Werke, die zuvor in keiner der beiden Auflagen des Wissenschaftlichen Verzeichnisses Alter Meister enthalten gewesen waren.[1101] Man darf deshalb davon ausgehen, daß es sich dabei ebenfalls um weniger bedeutende Werke Alter Meister im Besitze Webers handelte. Da im Versteigerungskatalog von 1928 die Angabe der Inventar-

---

[1098] Nr. 34 bis 60 des Versteigerungskataloges von 1928.
Jedoch wurden hier auch zahlreiche Werke von Meistern in diese Gruppe mit eingeschlossen, die bei Weber im Verzeichnis von Werken Neuerer Meister von 1907 enthalten waren und dadurch eindeutig nicht zu den Alten Meistern gehörten. Vermutlich wurden sie bei Lepke 1928 der Gruppe der Alten Meister zugeordnet, weil man - wie selbst Woermann im Vorwort der zweiten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses Alter Meister eingeräumt hatte - sie durchaus auch bei den Alten Meistern hätte aufnehmen können. Abgesehen von zwei Werken waren es alles Werke der englischen Schulen der Mitte und des Endes des 18. Jahrhunderts sowie des beginnenden 19. Jahrhunderts. Obwohl auch Christoph Heinrich Kniep (1748-1825) im Verzeichnis der Neueren Meister von 1907 ganz offensichtlich zu den Neueren Meistern gezählt wurde, ist auch seine *Italienische Ruinenlandschaft* (Nr. 47 des Versteigerungskataloges von 1928) bei Lepke 1928 in die Gruppe der Werke Älterer Meister aufgenommen worden.
Ein weiteres Werk, das von Weber und Woermann bewußt den Neueren Meistern zugeordnet worden war und welches 1928 wieder bei den älteren Meistern eingeordnet wurde, war die Nr. 13 des Verzeichnisses Neuerer Meister von 1907 (Nr. 41 des Versteigerungskataloges von 1928), *Hektors Leiche, von den Seinen beweint* von Jacques-Louis David (zunächst hatten Weber und Woermann es noch den Werken älterer Meister zugeordnet (siehe 1892er Nr. 161), 1907 entschieden sie sich jedoch für eine Aufnahme in das Verzeichnis Neuerer Meister).

[1099] Siehe dazu auch Kapitel 7.

[1100] Im einzelnen waren es die 1907er Nr. 122 (Domenico Beccafumi, gen. Mecherino), Nr. 173 (Bernardo Bellotto, gen. Canaletto II), Nr. 177 (Alonso Cano zugeschrieben), Nr. 300 (Anton van Borssum), Nr. 338 und 339 (Constantin Netscher), Nr. 352 (Christian Stöcklin), Nr. 353 (Johann Georg von Edlinger) und Nr. 354 (Johann Baptist Ritter von Lampi d. Ä.).

[1101] Es waren dies die Nr. 34 (Augsburger Schule, 16. Jahrhundert), Nr. 38 (Guido Canlassi, gen. Cagnacci), Nr. 43 (Französische Schule, 18. Jahrhundert), Nr. 52 (Niederländische Schule, 16. Jahrhundert) und Nr. 60 (Süddeutsch, um 1500) des Versteigerungskataloges von 1928.

nummern, die die Werke bei Weber besessen hatten, sowie die Angabe der Erwerbsquelle fehlen, läßt sich nicht nachvollziehen, wann und auf welchem Weg diese Werke zu Weber kamen.

In einem Fall ist eindeutig zu belegen, daß ein Werk, das 1928 bei Lepke versteigert wurde, eines der in der zweiten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses „beiseite gelassenen“ Werke ist (die Nr. 58 des Versteigerungskataloges, eine *Landschaft mit großen Baumgruppen* von Herman van Swanevelt). Dieses Werk war 1892 als Nr. 205 mit dem Titel *Abendstille* Teil der ersten Auflage des wissenschaftlichen Verzeichnisses. Es zeigt sich hier, daß nicht nur erstrangige Werke in Webers Besitz verblieben. Warum er sich von diesen zweitrangigen Werken, die offensichtlich nicht geeignet waren, ins Verzeichnis Alter Meister aufgenommen zu werden, nicht trennte – zumal selbst nach dem Einzug der Werke in den Galerieanbau die Räumlichkeiten begrenzt waren – läßt sich nicht nachvollziehen.

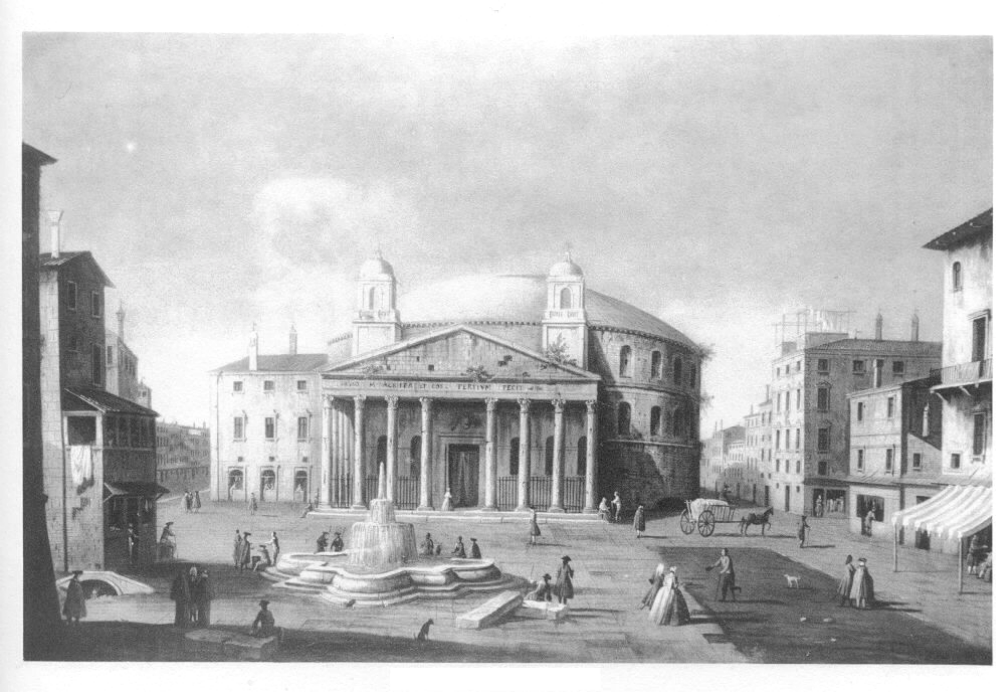


Abbildung 32: Bernardo Bellotto, gen. Canaletto II: *Pantheon in Rom*

Nicht alle Werke aus Konsul Webers Besitz, die 1907 in das Verzeichnis Neuerer Meister aufgenommen worden waren, kamen 1928 bei Lepke auch zur Versteigerung. So erscheinen insgesamt 47 der 123 Werke des Verzeichnisses Neuerer Meister 1928 nicht im Versteigerungskatalog von Lepke. Dies wird darauf zurückzuführen sein, daß zum einen ein Teil der Werke im Besitz der Erben verblieb, zum anderen aber auch, daß einige Werke bereits vor der Versteigerung 1928 vom Kunsthandel aus der Sammlung herausgelöst worden waren.[1102]

Hingegen wurden 1928 bei Lepke auch 25 Werke Neuerer Meister versteigert, die zuvor in keinem der Sammlungsverzeichnisse Webers oder an anderer Stelle in Zusammenhang mit seiner Sammlung auftauchen. [1103] Dies ist als weiterer Beweis dafür zu bewerten, daß Weber wesentlich mehr besaß, als er veröffentlichte; diese Erkenntnis hat bereits die Auswertung des Inventars erbracht.

Die Nummern 149 bis 158 des Versteigerungskataloges von 1928 bei Lepke umfaßten ausschließlich Literaturwerke, die in direkter Verbindung mit den Sammlungen Konsul Webers standen. Dies ist vermutlich der Grund, warum sie zusammen mit den Gemälden 1928 bei Lepke versteigert werden sollten und nicht – wie ein Großteil der Bibliothek Konsul Webers – im gleichen Jahr im Antiquariat Dörling in Hamburg.

[1102] Die 1928 nicht versteigerten Werke Neuerer Meister waren die Nr. 5 (Thomas Gainsborough), 12, 14, 15, 16 (Camille Corot), 18 (Eugène Delacroix), 24, 25 (Ernest Meissonier), 29, 36, 37, 43, 44, 45 und 46 (Anton Melbye), 48, 51, 53, 54 (Joseph Anton Koch), 56 (Karl Rottmann), 58, 59 (Christian Morgenstern), 61, 63, 67 (J. W. Bottomley), 70, 71, 72 (Louis Spangenberg), 73 (Valentin Ruths), 75 (Arnold Böcklin), 80 (Ludwig Knaus), 83, 84 und 85 (Franz von Defregger), 87, 96 (Hans Makart), 99 (Karl Rodeck), 100 und 101 (Ascan Lutteroth), 105, 106, 111 (Johann Friedrich Overbeck), 114 (Buonaventura Genelli), 117 (Wilhelm von Kaulbach), 118, 120 und 123 (Anton von Werner) des VNM.

[1103] Es waren dies die Nr. 84 (Robert Eberle), Nr. 90 (Buonaventura Genelli), Nr. 94 (Eduard Hildebrandt), Nr. 96 (Carl Jutz d. Ä.), Nr. 102 (Heinrich Leitner), Nr. 107-110 (Ascan Lutteroth), Nr. 113 (Fritz Martin), Nr. 115 (Gabriel Max), Nr. 116-119 (Anton Melbye), Nr. 120 (Alexander Michelis), Nr. 124 (L. Neuberth), Nr. 129 und Nr. 130 (Joh. Friedr. Chr. Preller d. Ä.), Nr. 131 (Hermine von Preuschen), Nr. 139 (Carl Ferdinand Sohn), Nr. 141 (Adolph Stademann), Nr. 142 (Rudolf Stange), Nr. 143 (Pieter Stortenbeker) und Nr. 146 (Unbekannter Maler) des Versteigerungskataloges von 1928. Drei dieser Werke (Nr. 102, 118 und 143) waren jedoch auf der Liste der Leihgaben Konsul Webers zur „Kunstausstellung im Anschluß an die Hamburgische Gewerbe- und Industrieausstellung“ (Hamburg 1889) erschienen.

9.3.2 Die Versteigerungen bei Dörling in Hamburg ab 1928

Nachdem im Februar 1928 bei Lepke in Berlin die Sammlung Neuerer Meister, die bis 1927 im Besitz seiner Witwe gewesen war, zusammen mit einigen Werken Alter Meister der ehemaligen Galerie Weber versteigert worden war, gelangte in den folgenden Monaten des gleichen Jahres weiterer Besitz Webers und seiner Frau im Antiquariat Dörling am Speersort in Hamburg zur Versteigerung.[1104]

Im März 1928 wurden dort Blätter aus dem Nachlaß Konsul Webers gemeinsam mit Teilen einer anderen Sammlung, der Sammlung Dr. Schönfeld, versteigert. Zur Versteigerung kamen an drei aufeinander folgenden Tagen ausschließlich Hamburgensien, darunter Handzeichnungen, Aquarelle, Kupferstiche und Radierungen, Lithographien, Ansichten, alte Pläne und Prospekte Hamburgs sowie der Umgebung. Eine genaue Zuordnung der Objekte zum Besitz der Eheleute Weber bzw. zur Sammlung Schönfeld ist nicht möglich, da beide Sammlungen im Katalog der Versteigerung nicht getrennt voneinander aufgeführt werden. Auch im Falle der etwa 500 bei Dörling versteigerten Bücher und Manuskripte kann nicht zurückverfolgt werden, welche der versteigerten Nummern vormals zur umfangreichen Bibliothek Konsul Webers gehörten, da von dieser Bibliothek kein Verzeichnis überliefert ist.

Im Juni 1928 fand bei Dörling in Hamburg eine zweite Versteigerung statt, auf der Objekte aus dem Besitz Webers und seiner Frau bzw. ihrer Erben zum Verkauf angeboten wurden. [1105] Wie auch schon im März des Jahres wurden sie gemeinsam mit dem Besitz einer anderen, nicht namentlich genannten, Hamburger Familie versteigert. Bei den Versteigerungsobjekten handelte es sich auch bei dieser Auktion hauptsächlich um Bücher, darunter auch vereinzelt Werke, die bereits während der

---

[1104] Siehe: Antiquariat F. Dörling (Hamburg): Auktion 24: Hamburgensien. Sammlung Dr. L. Schönfeld. V. (letzter Teil) und schöne alte Blätter aus dem Nachlaß Consul Ed. F. Weber. Verst. 22.-24.3.1928. Hamburg 1928.

[1105] Siehe: Antiquariat F. Dörling (Hamburg): Auktion 26: Wissenschaft, Kunst, Literatur. Aus dem Nachlasse des bekannten Hamburger Kunstsammlers Consul Ed. F. Weber. Verst. 15.-16.6.1928. Hamburg 1928.
Aufgrund der überaus hohen Zahl an Objekten war es offensichtlich nicht möglich gewesen, den gesamten Besitz Webers während einer Versteigerung zu veräußern. Darüber hinaus hatte der Schwerpunkt auf der ersten Versteigerung bei Dörling (Auktion 24) auf den Hamburgensien gelegen.



Abbildung 33: Quod Libet (Konsul Weber)

Versteigerung bei Dörling im März 1928 angeboten worden waren und offensichtlich keinen Käufer gefunden hatten.

Neben zahlreichen Werken der Klassiker der deutschen und europäischen Literatur gehörten zu den 1928 versteigerten Büchern auch einige Werke von Autoren, deren Namen bereits in Verbindung mit den Weberschen Kunstsammlungen genannt worden waren, darunter beispielsweise Gustav Friedrich Waagen, Cornelius Hofstede de Groot, G. Partheys (der sogenannte *Deutsche Bildersaal*) und John Smiths Standardwerk, der *Catalogue raisonnée.*[1106]

Allem Anschein nach hatten die Erben Konsul Webers und seiner Gattin nur wenig Interesse daran, den äußerst vielfältigen Besitz der Eltern zu erhalten. Zum Preis von

[1106] Siehe: John Smith: A Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish an French painters, etc. Vol. I-X. London 1829-1842. Es handelte sich bei diesem Exemplar sogar um eine der seltenen Originalausgaben mit einer eigenhändigen Widmung des Verfassers.

25 Mark wurde beispielsweise das Handexemplar Webers der ersten Auflage des *Wissenschaftlichen Verzeichnisses der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg* 1928 bei Dörling mit versteigert.

Neben den Büchern, die 1928 bei der ersten Versteigerung bei Dörling in Hamburg keinen Besitzer gefunden hatten und die dann im gleichen Jahr nochmals zur Versteigerung gelangten, wurden auf der Versteigerung im Juni 1928 bei Dörling auch Handzeichnungen und Aquarelle angeboten, von denen einige zur Sammlung Neuerer Meister Konsul Webers und seiner Frau gehört hatten, die aber im Februar 1928 bei Lepke aus ungeklärtem Grund nicht Teil der Versteigerung gewesen waren.[1107] Darüber hinaus wurden auch Handzeichnungen und Aquarelle versteigert, die zuvor in keinem der Weberschen Sammlungsverzeichnisse enthalten gewesen waren, so beispielsweise Arbeiten von Carl Spitzweg, Adolph Menzel, A. Rethel, Moritz von Schwind, William Unger und Jacob Gensler.

Zu den 1928 bei Dörling versteigerten Handzeichnungen und Aquarellen gehörten außerdem eine kleine Zahl von Werken von Peter Paul Rubens, Gerard Houckgeest und Herman van Swanevelt. Da die beiden Auflagen des Verzeichnisses Alter Meister Konsul Weber ausschließlich Gemälde enthielten, hatten diese Werke dort natürlich keine Aufnahme gefunden.

Selbst die insgesamt drei Versteigerungen des Jahres 1928 waren offensichtlich nicht Gelegenheit genug gewesen, den gesamten Besitz Konsul Webers und seiner Gattin zu veräußern. Ein weiteres, letztes Mal wurde deshalb 1932 der bis dahin verbliebene Besitz aus der Bibliothek Webers bei Dörling zum Kauf angeboten.[1108] Wie schon zuvor bei den Versteigerungen bei Dörling 1928 wurden auch auf der Versteigerung des Jahres 1932 Objekte von verschiedenen Besitzern versteigert, darunter u. a. Teile der Bibliothek von Dr. Rudolf Albert, so daß eine Trennung nach den vormaligen Besitzern auch hier nicht möglich ist.

[1107] Darunter Werke von Arnold Böcklin, Franz von Defregger, Johann Friedrich Overbeck und Valentin Ruths.

[1108] Siehe: Antiquariat F. Dörling (Hamburg): Antiquariatskatalog 113: Kunst , Kunstgewerbe, Archäologie aus den Bibliotheken Consul Ed. F. Weber † und Dr. Rudolf Albert u. a. Hamburg 1932.

Die Versteigerung von 1932 war in vier Teile aufgeteilt: Als erstes wurden zahlreiche deutsche Fachzeitschriften wie *PAN*, das *Repertorium für Kunswissenschaften*, *Der Sammler*, *Der Kunstmarkt*, *Kunstchronik* sowie die *Zeitschrift für bildende Kunst* versteigert (insgesamt etwa 200 Nummern im Versteigerungskatalog). Die zweite Gruppe umfaßte Werke der allgemeinen Kunstwissenschaft (insgesamt rund 2000 Nummern im Katalog), zur dritten Gruppe gehörten rund 700 Künstlermonographien. Den letzten Teil der Versteigerung bildeten die Sammlungs- und Versteigerungskataloge zahlreicher privater Kunstsammlungen (etwa 1100 Nummern im Katalog). Es ist davon auszugehen, daß der Großteil des 1932 bei Dörling versteigerten Besitzes vormals zum Besitz Konsul Webers gehört hatte, da Weber aufgrund seines weitreichenden wissenschaftlichen Interesses nicht nur Abonnent und Leser aller wichtigen zeitgenössischen Zeitschriften und Veröffentlichungsreihen, sondern zudem auch Sammler von Publikationen und Katalogen war, die in irgendeiner Weise mit seinem eigenen Besitz in Verbindung standen.

9.4 Die Sammlung des Notars Dr. David Friedrich Weber in Hamburg

Unter den Kindern Konsul Webers hat sich die Sammelleidenschaft des Vaters in vergleichbarer Weise nicht fortgesetzt. Keines der Kinder hat zu Lebzeiten des Vaters oder später eine nennenswerte Sammeltätigkeit[1109] entwickelt, und keines der Kinder war nach Webers Tod 1907 daran interessiert gewesen, die Sammlungen des Vaters aufrechtzuerhalten und weiter zu vermehren. Lediglich einer seiner Neffen, der Notar Dr. David Friedrich Weber, hat sich als Besitzer einer beachtenswerten Sammlung hervorgetan.

David Friedrich Weber (1863-1912) war eines der fünf Kinder eines älteren Bruders von Konsul Weber, Wilhelm Julius Karl Weber (1826-1911), der, wie viele der Geschwister Konsul Webers, ebenfalls ein ausgeprägtes künstlerisches Interesse be-

[1109] Zumindest existiert kein (Sammlungs-) Verzeichnis, das auf eine nennenswerte Sammeltätigkeit der Kinder hinweist.

sessen haben soll. Die Sammlung des Neffen umfaßte ausschließlich graphische Werke.[1110] Sie war – nach Angaben des einführenden Textes zum Auktionskatalog von Dr. G. Blohm[1111] - erst wenige Jahre vor dem Tod des Sammlers, der am 28.10.1912 durch einen Reitunfall verstorben war, entstanden.

Bereits ein Jahr nach seinem Tode wurde die Sammlung in Berlin bei Amsler & Ruthardt versteigert; vorab war sie in der Commeterschen Kunsthandlung in Hamburg zur Besichtigung ausgestellt gewesen.

In der Tradition aller ernsthaften Sammler hatte sich David Friedrich Weber – so Blohm weiter – zunächst aus Muße und zur eigenen „Zerstreuung und Freude“[1112] mit der Kunst beschäftigt und sich am Vorbild des Onkels orientiert. Nach kurzer Zeit habe auch Notar Weber auf dem von ihm bevorzugt gesammelten Gebiet der Graphik zeitgenössischer, vor allem deutscher und französischer Künstler umfangreiche Kenntnisse erworben. Sein Geschmack als Sammler war im Vergleich zu seinem Onkel jedoch wesentlich »moderner«, denn er sammelte beispielsweise auch Werke des französischen und deutschen Impressionismus. In einigen wenigen Fällen teilten Onkel und Neffe dennoch Interessen und Vorlieben, so beispielsweise bei Arbeiten der Künstler Camille Corot, Eugène Delacroix, Francisco de Goya und Adolph Menzel.

Die besondere Eigentümlichkeit der Sammlung David Friedrich Webers war ihre Vielzahl von unterschiedlichen Abdrücken eines bestimmten Motivs. In zahlreichen Fällen waren verschiedene Abdrücke einer einzelnen Platte in Dr. Webers Besitz, anhand derer er den Schaffensprozess verfolgen und die unterschiedlichen Zustandsdrucke miteinander vergleichen konnte.

[1110] Erzeugnisse der graphischen Techniken eigneten sich in besonderer Weise als Einstieg in die Sammlerkarriere, da das Angebot auf dem Kunstmarkt - vor allem im Vergleich zu den Gemälden Alter Meister - weitaus größer war und die Werke auch nicht so kostspielig waren.

[1111] Siehe: Kunst-Auktion XCV von Amsler & Ruthardt. Katalog der bekannten wertvollen Sammlung des verstorbenen Herrn Notars Dr. Weber in Hamburg und wenige kleine Beiträge. Versteigerung zu Berlin, 20.-22.5.1913.

[1112] Siehe: Vorwort des o. g. Versteigerungskataloges von 1913, o. S.

Anders als sein Onkel beherbergte David Friedrich Weber seine Sammlung in den Räumen seiner Kanzlei, und gerne zeigte er Teile seiner Sammlung „nach getaner Arbeit“[1113] voller Stolz seinen Freunden und Bekannten, die ihn dort besuchten, und ließ sie auf diese Weise an seinem eigenen Genuß teilhaben.

Der Auktionskatalog der Sammlung Dr. Weber enthielt 1047 Objekte von insgesamt 76 Künstlern sowie drei Kataloge und ein Insel-Mappenwerk. Mit Ausnahme einiger weniger Künstler des 18. Jahrhunderts waren in der Sammlung vor allem Werke bekannter und auch weniger bekannter Künstler, vorwiegend des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts vertreten, darunter u. a. Lovis Corinth, Jean-Baptiste Camille Corot, Eugène Delacroix, Vivant Denon, Narcisse Diaz, Henri Fantin-Latour, Francisco de Goya, Jean Dominique Auguste Ingres, Jozef Israëls, Max Klinger, Wilhelm Leibl, Edouard Manet, Anton Mauve, Ernest Meissonier, Jean Francois Millet, Hans Olde, Auguste Rodin, Théodore Rousseau, Max Slevogt und Henri de Toulouse-Lautrec. Zu den bevorzugten Künstlern gehörten Max Liebermann (150 Arbeiten der Sammlung), Adolph Menzel (147) und Leopold Graf von Kalckreuth (134). Die größte Anzahl von Werken besaß Notar Weber jedoch vom damals noch wenig bekannten Künstler Anders Zorn, einem der bedeutendsten modernen Radierer und Hauptmeister der neueren schwedischen Malerei. Er war im Versteigerungskatalog mit insgesamt 156 Nummern vertreten.

Am Ende des Versteigerungskataloges waren zahlreiche Werke verschiedener Künstler, vor allem aber von Israëls, Kalckreuths, Liebermanns und Zorns, abgebildet.

Der Gesamterlös der Versteigerung belief sich laut Angabe im *Hamburger Fremdenblatt*[1114] auf rund 200.000 Mark. Es habe, so der Autor des Artikel, ein großes Interesse der Sammler an dieser Versteigerung bestanden.

[1113] Siehe: Ebd., o. S.
[1114] Siehe: HF (Nr. 121, 27.5.1913).

10. SCHLUSSBEMERKUNG

Als prominentes Mitglied der bürgerlichen Elite Hamburgs nahm Konsul Weber regen Anteil am gesellschaftlichen und kulturellen Leben der Hansestadt. Dies ist zum einen durch seine Mitgliedschaft in zahlreichen bürgerlichen Vereinen und Gesellschaften belegt, zum anderen aber auch durch seine Unterstützung kultureller, wissenschaftlicher und gemeinnütziger Projekte und Einrichtungen. Auch dank seiner außerordentlichen Sammeltätigkeit nahm er eine herausragende Stellung im Kulturleben der Stadt ein. Inwieweit er selber die Bürgerkultur Hamburgs maßgeblich beeinflußte und prägte, läßt sich nur äußerst schwer beantworten, da er es vorzog, im wesentlichen ohne großes Aufsehen und Publizität zu wirken und sein Engagement und sein Einfluß sich auf wenige, ausgesuchte Projekte beschränkten.

Durch seine Erziehung und durch das Vorbild seiner Eltern war die Auseinandersetzung mit Kunst, Kultur und den Wissenschaften bereits seit seiner Kindheit fester und notwendiger Bestandteil seines alltäglichen Lebens gewesen. Obgleich auch die Familie Weber dank des Wirtschaftsaufschwungs im 19. Jahrhunderts und der Teilnahme am weltweiten Handel großen Reichtum erlangt hatte, hatte sie bereits seit Generationen einer städtischen, bürgerlichen Elite angehört und zählte keineswegs zur Gruppe der »neuen Reichen« bzw. »Neureichen«, die um die Mitte und gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur durch materiellen Reichtum, sondern auch durch die Pflege von Kultur, durch ihre die Teilnahme am gesellschaftlichen Leben und die Mitgliedschaft in exklusiven Vereinen ihre Zugehörigkeit zur bürgerlichen Elite zu demonstrieren suchte.

Eine von Sven Kuhrau festgestellte, durch die Teilnahme am kulturellen und gesellschaftlichen Leben ermöglichte, „Repräsentationssucht“[1115] von seiten weiter Teile der bürgerlichen Gesellschaft um 1900 läßt sich im Falle Konsul Webers nicht erkennen, da er bereits zu den etablierten Kreisen der Hansestadt gehörte und es einer Dokumentation seiner gesellschaftlichen Stellung durch eine öffentliche (Re-)

[1115] Siehe Sven Kuhrau: Der Kunstsammler als Mäzen. In: Mäzenatisches Handeln. Hg. Gaehtgens/ Schieder. Berlin 1998, S. 47.

Präsentation seiner Kunstsinnigkeit und Kultiviertheit nicht bedurfte. Dennoch war seine außergewöhnliche Sammeltätigkeit geeignet, repräsentativen Zwecken zu dienen, was jedoch nur sehr eingeschränkt als eines der Motive Webers betrachtet werden darf, da er vorrangig zum eigenen Vergnügen sammelte sowie zur Befriedigung seiner Sammelleidenschaft und seines wissenschaftlichen und künstlerischen Interesses. Gleichwohl enthielt er seine Sammlungen der Öffentlichkeit nicht vor und war als Sammler sowie aufgrund seiner Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur zweifellos Vorbild für andere Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft.

Die Tatsache, daß Konsul Weber gerade dank seines kaufmännischen Geschicks, seines Fleißes und unternehmerischen Mutes die finanziellen Mittel besaß, seine schöngeistigen Leidenschaften zu pflegen und seinem ausgeprägten Sammeltrieb nachzugeben, war in einer Handels- und Bürgerstadt wie Hamburg nicht untypisch. Jedoch war das Ausmaß seiner Aktivitäten auf diesen Gebieten zweifellos außergewöhnlich und einzigartig. Daß Weber, dessen Lebensweise von bürgerlichen Tugenden geprägt war, in der Bürgerstadt Hamburg wirkte und sammelte, ist vor allem im historischen Kontext nicht unerheblich. Webers Bürgerliches Selbstbewußtsein fand Ausdruck auch in seinem Sammlertum, in seiner Förderung von und dem alltäglichen Umgang mit Kunst und Kultur.

Webers Zugehörigkeit zur bürgerlichen Gesellschaft und Elite dokumentierte sich darüber hinaus in seiner Teilnahme am kollektiven und individuellen Mäzenatentum in Hamburg. Da der Begriff Mäzen jedoch nicht eindeutig einzugrenzen bzw. definieren ist, ist auch die Klassifizierung Konsul Webers als Mäzen problematisch. Nach heutigen Maßstäben würden Webers Kunstpflege und –förderung ganz sicher als Mäzenatentum gelten, vor allem in Anbetracht der Tatsache, daß der Titel oder das Prädikat »Mäzen« neuerdings allein schon dadurch erworben werden können, indem man auf etwas verzichtet und nicht dadurch, daß man aktiv eine Sache oder einen Künstler direkt unterstützt.[1116]

[1116] So wurde beispielsweise der „Maecenas-Preis“ durch Bundespräsident Rau an zwei Bürger verliehen, die auf ihr rechtmäßiges Erbe verzichteten und dadurch zu Mäzenen wurden Siehe: *Hamburger Abendblatt*, Nr. 262, 9.11.1999, S. 9.

Für Konsul Weber läßt sich hingegen eindeutig feststellen, daß er ein engagierter, aktiver Förderer der Künste und Wissenschaften war, der sich – aufgrund seines eigenen Wohlstandes und seiner gesellschaftlichen Position – dazu verpflichtet fühlte, andere davon profitieren zu lassen und zum Allgemeinwohl beizutragen. Ein Festhalten an der Überzeugung des Mäzens als „einer der letzten Säulenheiligen bürgerlicher Kunstreligion“[1117] um 1900, wie es von Walter Grasskamp festgestellt worden ist, ist sicherlich auch im Falle Konsul Webers nicht gerechtfertigt, zumal sich Weber selber vermutlich nie als Mäzen betrachtet, geschweige denn bezeichnet hätte. Für Weber war vielmehr das Sammeln die vorrangigste Form der Kunstförderung. Und dabei standen neben dem Bewahren vor allem auch das Ordnen und Erforschen der gesammelten Schätze sowie ihre angemessene Präsentation im Vordergrund. Dies wiederum sind Tätigkeiten, die zu den klassischen Aufgaben eines Museums gehören. Den Bürgern seiner Vaterstadt ein Museum von Werken Alter Meister in Form seiner Galerie zugänglich zu machen, ist daher Webers wichtigster Beitrag zum Mäzenatentum und zum Kulturleben Hamburgs.

Es darf jedoch nicht verschwiegen werden, daß für Weber beim Sammeln zuallererst der eigene Genuß sowie die eigene Bildung und Belehrung – in Verbindung mit bzw. dank einer qualifizierten wissenschaftlichen Bearbeitung all seiner verschiedenen Sammlungen – im Vordergrund standen und erst zweitrangig der Nutzen für die Öffentlichkeit.

Von Weber als Sammler bzw. Mäzen als „Produkt einer Metamorphose“[1118] im Sinne Sarasins zu sprechen, eines Mäzens, „der die Spuren, welche die Härte und Kälte kapitalistischen Wirtschaftens im Leben dieses Wirtschaftsbürgers eingeprägt haben, hinter dem Schleier des zweckfreien Kunstgenusses und der spielerischen Liebe zum Schönen verschwinden läßt“[1119], wäre verfehlt. Zwar bedeutete für Weber der Um-

[1117] Walter Grasskamp: Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft. München 1992, S. 84.
[1118] Philipp Sarasin: Stiften und Schenken in Basel im 19. und 20. Jahrhundert. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Jürgen Kocka/Manuel Frey. Berlin 1998, S. 207.
[1119] Philipp Sarasin: Ebd., S. 208.

gang mit Kunst durchaus Vergnügen und Erholung, jedoch hatte er nichts Spielerisches. Dies widersprach dem hohen Stellenwert, den Weber der Kunst beimaß. Zudem waren seine Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Kunst zu ernsthaft und anspruchsvoll, um sie als Spielerei zu bezeichnen.

Weber als „Produkt einer Metamorphose“ zu bezeichnen, trifft überdies nicht zu, da Sammeln und kulturelles Engagement zweifellos zu seinem ureigensten Wesen gehörten. Er mußte sich dadurch nicht den Anschein geben, ein Mensch zu sein, der er in Wirklichkeit gar nicht war, und er mußte seine Existenz auch nicht – wie viele andere – „umprogrammieren“[1120]. Was auf Weber jedoch zutrifft, ist, daß seine Förderung von Kunst, Kultur und Wissenschaften wohl bedacht war und sich gezielt auf einige wenige, ausgesuchte Projekte beschränkte, darunter vorwiegend die Unterstützung wissenschaftlicher Einrichtungen in Hamburg. Die finanzielle Unterstützung, die er diesen Einrichtungen zukommen ließ, war zuweilen als durchaus großzügig zu bezeichnen.

Webers besondere Bedeutung für die Bürgerkultur Hamburgs um 1900 lag vor allem in seinem außergewöhnlichen Sammlertum. Daher ist es weitaus interessanter, zu sehen, was für eine Art Sammler er war: Er besaß eine außerordentlich ausgeprägte und vielseitige Sammelleidenschaft. Diese war, obgleich sie sich auf zahlreiche verschiedene Gebiete erstreckte, nie wahl- oder planlos, sondern sehr bewußt und gezielt und gepaart mit weitreichenden und fundierten Kenntnissen auf allen Sammelgebieten. Weber war bestrebt, auf allen Gebieten qualitativ möglichst hochwertig zu sammeln. Dennoch schreckte er auch vor Zweitrangigem nicht zurück, wenn er der Überzeugung war, daß es die bereits vorhandenen Sammlungen sinnvoll ergänzen und abrunden könne. Als Sammler war es sein besonderes Anliegen, die gesammelten „Schätze“ nicht nur zusammenzutragen und unter einem Dach zu vereinen, sondern sie auch zu ordnen, zu bewahren (zumindest vorübergehend), eine wissenschaftliche Bearbeitung zu gewährleisten und sie öffentlich zugänglich zu

[1120] Philipp Sarasin: a. a. O., S. 208.

machen. Die vorbildlichen Kataloge seiner Sammlungen sind Zeugnisse des hohen wissenschaftlichen Anspruchs und der Leistung des Sammlers Konsul Weber.

Alfred Lichtwarks Charakterisierung von verschiedenen Sammlertypen in dem Artikel *Der Sammler* zufolge war Weber zweifellos ein Sammler, der durch seine Natur, sein Wesen, dazu bestimmt war. Er zählte jedoch nicht zu den Waghalsigen und Pionierhaften, sondern vielmehr zu den Selbständigen, die über eigene Kenntnis verfügten, einen eigenen Plan verfolgten und daher nur wenig oder keiner Unterstützung bedurften. Und auch Wilhelm von Bodes Klassifizierung folgend, gehörte Weber zu der Art der passionierten und gebildeten Sammler mit gefestigtem Geschmack und nicht zu den repräsentativen Sammlern.[1121] Durch sein Sammeln manifestierte sich zwar auch zwangsläufig seine Zugehörigkeit zur bürgerlichen Elite Hamburgs. Dies war aber niemals die Motivation seines Sammlertums gewesen, genauso wenig wie im Falle seines Mäzenatentums.

Als Sammler war Weber konservativ. Er sammelte vor allem die Werke der Alten Meister. Sie entsprachen seinem persönlichen Geschmack und seiner Auffassung von Kunst. Und auch bei den Werken Neuerer Meister bevorzugte er die traditionellen Kunstrichtungen. Oftmals gab für Konsul Weber neben den ästhetischen Präferenzen auch die historische Bedeutung einzelner Werke den Ausschlag zu ihrem Erwerb – ein Umstand, den Kritiker der Galerie Weber in der Diskussion um den Verbleib der Galerie nach 1907 wiederholt bemängelt hatten. Webers Sammeltätigkeit fügte sich inhaltlich weitgehend in die in der Einleitung beschriebene hamburgische Sammeltradition ein.

Die wissenschaftliche Bearbeitung und Katalogisierung seiner Sammlungen – besonders der Galerie Alter Meister – war hingegen fortschrittlich und vorbildlich. Aufgrund der Tatsache, daß Weber über ein außergewöhnlich hohes Maß an Bildung auf all seinen Sammelgebieten verfügte, hatte er sich im Laufe seiner rund vierzigjährigen Sammeltätigkeit zudem die Anerkennung der Fachwelt im In- und Ausland erworben. Aber auch außerhalb dieses Kreises war seine Stellung als einer der bedeutendsten

[1121] Siehe bei Thomas W. Gaehtgens: Wilhelm von Bode und seine Sammler. In: Sammler, Stifter und Museen. Hg. Ekkehard Mai/Peter Paret. Köln 1993, S. 160.

und bekanntesten Hamburger Privatsammler um 1900 weithin bekannt und unumstritten. In Hamburg gab es trotz einer Vielzahl hervorragender privater Sammlungen damals neben Konsul Weber keinen anderen Sammler, der eine vergleichbare Sammeltätigkeit entwickelt hatte.

Für einen ernsthaften und verantwortungsvollen Sammler wie Konsul Weber ergab sich aus dem Sammeln zwangsläufig auch die Notwendigkeit, die Öffentlichkeit an seinem Besitz teilhaben zu lassen. Die Idee eines »Museums« für Gemälde Alter Meister in Hamburg lag daher auf der Hand. Denn nicht nur die zunehmende Raumnot im Wohnhaus der Familie Weber hatte die Auslagerung der Sammlung in eigene Räume unumgänglich gemacht; die räumliche Trennung der Alten Meister und ihre Beherbergung in einem eigens für sie gestalteten Galerieanbau ermöglichte darüber hinaus eine angemessene Präsentation der Sammlung Alter Meister und eine leichtere öffentliche Zugänglichkeit. Jedoch bedeutete dies nicht, daß die Galerie Weber ein Museum für die »breite Öffentlichkeit« sein sollte, und tatsächlich wurde es von der Hamburger Bevölkerung als solches weder betrachtet noch genutzt. Zu den Besuchern zählten stattdessen vor allem Künstler, Kunstgelehrte und -kenner sowie Angehörige der bürgerlichen Kreise, die bereits über künstlerische Bildung verfügten. Die Galerie Weber entsprach daher nicht der Idee des Museums als »Schule des Geschmacks« für die breite Öffentlichkeit im Sinne Lichtwarks, zumal auch die Zusammensetzung der Galerie Weber ohnehin nicht den Anforderungen eines öffentlichen Museums entsprach.

Zwar war auch Konsul Weber als Sammler ein – wie Lichtwark es in *Der Sammler* formuliert hatte – „Hüter nationaler Schätze“; dies an sich ist gewiss ein unstreitbarer Verdienst. Da jedoch Art und Inhalt seines Sammelns nicht als progressiv bezeichnet werden dürfen, stellten sie keine Anregung für das zeitgenössische Kunstschaffen und für andere private Sammler in Hamburg dar, so wie Lichtwark sich es erhoffte und in der oben genannten Schrift formuliert hatte. Dies war jedoch nur einer der

möglichen Gründe für das getrübte Verhältnis zwischen Weber und Lichtwark. Weber war kein Befürworter von Lichtwarks Visionen einer ästhetischen Reform und stattdessen ein ausgesprochener Gegner der modernen Kunst um 1900.

Sie entsprach nicht seinem Geschmack und seiner Auffassung von Kunst und wurde von ihm daher nicht gesammelt. Dies beweist zum einen die Zusammensetzung seiner Sammlung von Werken Neuerer Meister, zum anderen ist es durch dahingehende, konkrete Äußerungen Konsul Webers belegt. An der äußerst kontrovers geführten Diskussion um die moderne Kunst um 1900 hat er sich jedoch nicht öffentlich beteiligt. Es darf allerdings sicher davon ausgegangen werden, daß Weber die Politisierung der Künste im Wilhelminischen Kaiserreich vom Standpunkt eines interessierten Beobachters verfolgte und zweifellos den Ideen der staatlichen Kulturpolitik und Kunstauffassung mehr zugetan war als den Aktionen und Visionen der Befürworter der Moderne.

Neueste Forschungen belegen, daß nicht wenige Hamburger Sammler bereits zu einem frühen Zeitpunkt der Moderne äußerst aufgeschlossen gegenübergestanden hatten. Dies ist durch eine beachtliche Anzahl hervorragender Sammlungen moderner Kunst in Hamburg dokumentiert.[1122] Hamburg war in dieser Hinsicht offensichtlich weitaus besser als sein – ihm lange vorauseilender „schlechter" – Ruf. Und dies war nicht nur das Verdienst von Alfred Lichtwark und dessen Unterstützung der modernen Kunst, sondern dieses Phänomen hatte sich auch unabhängig von ihm entwickelt und ging weit über seine Bemühungen hinaus. Zwar wollte Lichtwark in Zusammenarbeit mit den Hamburger Sammlern und Mäzenen sowie den von ihm ins Leben gerufenen Institutionen Hamburg zu einer deutschen Kunstmetropole machen, jedoch existierte in Hamburg damals, so Niemann, keine „zusammenhängende Kulturpolitik"[1123], die ein solches Vorhaben und eine kulturelle Erneuerung ermöglicht hätte. Hinzu kommt,

[1122] Siehe: Ulrich Luckhardt/Uwe M. Schneede (Hg.): Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933. Katalogbuch zur Ausstellung *Picasso, Beckmann, Nolde und die Moderne. Meisterwerke aus frühen Privatsammlungen in Hamburg* in der Hamburger Kunsthalle vom 23. März bis 17. Juni 2001. Hamburg 2001.

[1123] Roger Niemann: Kulturelle und pädagogische Erneuerung in Hamburg von 1886 bis 1914; Alfred Lichtwark und seine Zeitgenossen. In: *Quickborn*. Zeitschrift für plattdeutsche Sprache und Dichtung. 82. Jg. (1992), S. 285. Niemann begründet dies durch das besondere Hamburgische System, in dem die Kompetenzen bei denen lägen, die nicht über ausreichende Kenntnisse verfügten.

daß selbst Lichtwark keineswegs allen neuen, modernen Richtungen der Kunst um 1900 aufgeschlossen gegenüber gestanden hatte, wie dies oftmals angenommen wird, und daß auch seine Kunstauffassung den ästhetischen und künstlerischen Vorlieben und Überzeugungen jüngerer Jahre treu blieb. In diesem Sinne hatte Lichtwark 1911 konstatiert: „Was man von einem Stück Weltgetriebe wahrzunehmen vermag, hängt vom Standpunkt ab, den man wählt, und von der Ausbildung der Augen, mit denen man sieht.“[1124] Diese Feststellung hatte zweifellos auch hinsichtlich einer abweichenden, individuellen Kunstbetrachtung Gültigkeit. Und dies muß Lichtwark auch Konsul Weber zugebilligt haben, dessen Standpunkt konservativ-traditionellen Überzeugungen entsprach und dessen Augen eine ästhetische und inhaltliche Ausbildung erfahren hatten, die der modernen Kunst nichts abgewinnen konnte.

Die Tatsache, daß die Mehrheit der Sammler zeitgenössische moderne Kunst nur zögerlich unterstützt, liegt u. a. darin begründet, daß moderne Kunst in ihrer eigenen Zeit fast immer umstritten ist und daß das Sammeln moderner Kunst mehr Mut und Risikobereitschaft voraussetzt, als das Sammeln bereits anerkannter Kunstströmungen. Daher wird die Zahl der Sammler, die dem Neuen und Modernen gegenüber aufgeschlossen sind, immer vergleichsweise klein sein. Dennoch besitzt gerade Hamburg eine lange Tradition des privaten und öffentlichen Sammelns und der Förderung zeitgenössischer Kunst. Ein Höhepunkt der jüngeren Vergangenheit ist die Eröffnung der Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle im Jahre 1997, die u. a. durch eine Vielzahl von Leihgaben und Geschenken privater Sammler aus Hamburg unterstützt wird.

Die Frage des Verbleibs der Galerie Weber in Hamburg wurde nach dem Tode Konsul Webers im Jahre 1907 in den Folgejahren ungewöhnlich ausgiebig und emotionsbeladen in der Öffentlichkeit erörtert. Nur selten waren die Autoren und Redner, die sich zu einer Stellungnahme berufen fühlten, über die genaue Sachlage umfassend informiert gewesen. Zudem waren die Beiträge in dieser Debatte vielfach von

[1124] Siehe: Alfred Lichtwark: Der Sammler. In: Jb GHK. Hamburg 1911, S. 5.

falschen Annahmen, Unterstellungen sowie persönlichen Animositäten gegenüber Alfred Lichtwark belastet gewesen. Eigentümlich ist des weiteren die Tatsache, daß die Diskussion erst zu einem Zeitpunkt eingesetzt hatte, als eine Versteigerung der Galerie bereits beschlossene Sache war, was wiederum der Öffentlichkeit keineswegs verschwiegen worden war. Zuvor hatte jedoch keiner der Kritiker gegen Lichtwarks abratendes Votum und die Entscheidung, die Galerie nicht als Ganzes für Hamburg zu erwerben, interveniert oder einen Beitrag dazu geleistet, die Galerie in Hamburg zu behalten.

Was in der Diskussion um die Zukunft der Galerie Weber vor allem deutlich wurde, war die Tatsache, daß hier abweichende und unzuvereinbarende Auffassungen und Interessen aufeinandertrafen – sowohl in der Debatte als auch in Hinsicht auf die getroffene Entscheidung. Außerdem läßt sich nicht verleugnen, daß die Verhandlungen zwischen der Familie Weber und dem Hamburgischen Staat vor allem auch an pekuniären Differenzen gescheitert waren. Auf der einen Seite hatten die materiellen Interessen der Erben gestanden, auf der anderen Seite die fehlende Bereitschaft bzw. die aussichtslose erscheinende Realisierbarkeit, in Hamburg eine solch hohe Summe für Kunst zu beschaffen und aufzuwenden.

Der Verlust der Galerie Weber wurde vor allem Lichtwark zugeschrieben und vorgehalten. Dieser hatte damals jedoch keine Alternative zu seinem abschlägigen Votum, die Galerie als Ganzes zu erwerben, gesehen. Aus heutiger Sicht hingegen erscheint seine Entscheidung sowohl vom finanziellen Standpunkt, als auch von dem eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors aus gesehen, als kurzsichtig und höchst bedauerlich.

Die Versteigerung der Galerie Weber im Auktionshaus Rudolph Lepke in Berlin im Jahre 1912 entwickelte sich schließlich zu einem der wichtigsten Ereignisse auf dem deutschen Kunstmarkt vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Dank des großen Erfolges und der Beachtung, die die Versteigerung im In- und Ausland fand, konnte Berlin seine Stellung und Bedeutung als eines der Zentren des europäischen Kunsthandels

ausbauen. Auch im nachhinein hatte die Versteigerung der Galerie Weber, vor allem aufgrund der außergewöhnlichen Höhe der erzielten Preise, das Interesse der Fachwelt erregt. Und schließlich hatte eine beeindruckende Zahl namhafter Sammler und Vertreter der großen Museen sowie renommierte Kunsthändler aus dem In- und Ausland an der Versteigerung teilgenommen und durch ihre Erwerbungen dazu beigetragen, daß Werke der Galerie Weber Einzug in zahlreiche private und öffentliche Sammlungen in aller Welt erhielten.

So sehr es Alfred Lichtwark in der Verhandlungen mit der Familie Weber an Weitsicht gemangelt hatte, so ist es doch letztlich sein Verdienst – und das einiger privater Sammler – daß eine beachtliche Anzahl von Werken der Galerie Weber auch heute noch in Hamburg zu finden und größtenteils in der Hamburger Kunsthalle öffentlich zugänglich ist, auch wenn dieser Umstand nur wenigen bekannt ist. Gleichwohl ist es nur ein Bruchteil dessen, was Konsul Weber seit Beginn der 1860er Jahre zusammengetragen hatte.

Dauerhafter Nachruhm und eine angemessener Platz in den Geschichtsbüchern der Hansestadt blieben Konsul Weber jedoch vor allem daher verwehrt, weil er selbst – als guter Kaufmann und Familienvater – testamentarisch verfügt hatte, daß seine Sammlungen nach seinem Tode zum Besten seiner Erben verwertet bzw. veräußert werden sollten. Dies schien ihm offensichtlich wichtiger als die Aussicht, durch ein Vermächtnis seiner Sammlungen an seine Vaterstadt und eine Institutionalisierung des Besitzes in einem öffentlichen Museum auch über seinen Tod hinaus in Hamburg Nachruhm und bleibendes Ansehen zu erfahren.

Der Vorwurf, der Weber sozusagen postum gemacht wurde, die Galerie Alter Meister nicht seiner Vaterstadt vermacht zu haben, hätte Weber, so Carl Stendler, selbst vermutlich unberührt gelassen,

„[...] da er zu den Charakteren gehörte, die sich selbst genügen, die, unabhängig von dem Tageslärm, ihre eigenen Wege wandeln. Sich selbst zur Freude und zur eigenen Befriedigung begann er sein Werk und baute es auch darauf aus zu seiner jetzigen

Bedeutung. Man findet wenige Sammler, die in einem solch freundschaftlichen, patriarchalischen Verhältnis zu ihren Erwerbungen stehen, wie Konsul Weber zu den seinen stand, und zwar nicht ohne die böse Nebeneigenschaft anderer, in blinde Affenliebe für den eigenen Besitzstand und stupide Geringschätzung für den Besitzstand anderer zu verfallen.“[1125]

So muß schließlich die Frage nach der Vorbildfunktion Webers als Sammler und Mäzen für seine Zeitgenossen oder für spätere Hamburger Sammler bejaht werden: Keinem anderen Sammler in der Hansestadt war es um die Jahrhundertwende gelungen, so überaus vielseitige, umfangreiche und qualitativ anspruchsvolle Sammlungen zusammenzutragen. In der Hamburger Sammlerkultur setzte Konsul Weber zweifellos neue und – bis zum heutigen Tage – nahezu unerreichbare Maßstäbe. Seine Galerie Alter Meister war zu seiner Zeit einzigartig in Deutschland und im In- und Ausland bei Kennern und Liebhabern geschätzt und anerkannt.

Zweifellos ist Webers unermüdliche Sammeltätigkeit ein herausragendes Beispiel für privates Sammlertum im Willhelminischen Kaiserreich fernab von der Hauptstadt und Kunstmetropole Berlin.

Es bleibt schließlich festzustellen: Konsul Weber war Sammler, Stifter und Mäzen – nicht für Orden oder Ehrungen, nicht für gesellschaftliche Anerkennung, nicht für den Nachhall der Geschichte oder das Ansehen seiner Vaterstadt, sondern aus tiefer innerer Überzeugung, aus der Selbstgenügsamkeit seines Charakters, vor allem aber aus Freude an der Kunst.

Das ist es, was ihm zum Vorbild machte. Das ist es, was ihm einen Platz in der Geschichte der Stadt Hamburg und im Gedächtnis der nachfolgenden Generationen einbringen und wiederbringen sollte.

[1125] Carl Stendler, in: *Hamburger Fremdenblatt*, Nr. 19, 24.1.1912.

ANHANG

1. Verzeichnis der Erwerbungen (chronologisch)

Erwerbungen von Werken Alter Meister:

Die Nummern auf der jeweils linken Seite der Spalten entsprechen denen der 2. Auflage des *Wissenschaftlichen Verzeichnisses der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg* (1907), die Nummern rechts daneben sind die der 1. Auflage (1892).

Das Symbol Ø bei der Auflistung der Erwerbungen der Werke Alter Meister weist darauf hin, daß diese Werke nicht mehr Teil der 2. Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses waren. Diese Werke wurden entweder verkauft, beiseite gelassen oder in das Verzeichnis der Neueren Meister hinüber genommen (dies war der Fall bei den Nummern 161 und 300 des Verzeichnisses von 1892).

Da die Erwerbungen des Jahres 1892 allesamt nicht mehr Teil der 1. Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses (1892) waren, ist dort eine Angabe der entsprechenden 1892er Nummer nicht möglich.

Die kursiv gedruckte 1907er Nr. 106 war noch nicht in der ersten Auflage enthalten, obwohl sie bereits 1891 erworben worden war.

Die 1877 erworbene 1907er Nr. 68 ist ebenfalls kursiv hervorgehoben, weil es sich bei diesem Gemälde nicht um eine Erwerbung Webers handelte, sondern um ein Geschenk von Herrn Konsul F. Harms aus Lübeck an Konsul Weber.

Die fett hervorgehobenen Nummern sind diejenigen, bei denen das Jahr der Erwerbung in den drei Sammlungsverzeichnissen falsch angegeben worden war (siehe dazu auch hier im Anhang die Auflistung der fehlerhaften Angaben in den drei Sammlungsverzeichnissen).

1864	1865	1866	1867	1868	1869	1870
173 (151)				138 (122)	141 (124)	5 (15)
				181 (157)	155 (138)	51 (46)
				Ø (161)	156 (139)	107 (98)
				255 (217)	177 (155)	127 (110)
				353 (298)	**183 (159)**	134 (119)
					187 (160)	**151 (134)**
					206 (175)	158 (148)
					344 (288)	
					354 (299)	

1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877
9 (3)	1 (19)	42 (39)	76 (18)	Ø (12)	7 (1)	19 (20)
16 (10)	11 (4)	43 (40)	Ø (31)	Ø (13)	8 (2)	29 (28)
21 (21)	90 (77)	79 (70)	Ø (53)	50 (45)	10 (5)	Ø *(68)*
37 (35)	91 (79)	Ø (87)	Ø (76)	Ø (54)	17 (11)	82 (72)
63 (57)	98 (84)	157 (140)	101 (85)	69 (64)	46 (43)	192 (91)
67 (61)	223 (187)	302 (251)	154 (137)	94 (78)	47 (44)	104 (96)
70 (62)	226 (191)	**346 (291)**	159 (141)	105 (90)	65 (59)	111 (100)
71 (63)	Ø (254)	**350 (295)**	160 (142)	Ø (192)	210 (179)	137 (121)
86 (75)	320 (270)		194 (166)	237 (203)	261 (222)	152 (135)
Ø (89)	351 (296)		196 (168)	307 (257)	323 (272)	216 (181)
87 (94)			219 (183)	279 (258)		227 (193)
88 (95)			221 (185)	315 (266)		**247 (211)**
Ø (129)			Ø (205)	338 (283)		
149 (132)			345 (290)	339 (284)		
Ø (194)						
234 (200)						
Ø (207)						
264 (225)						
328 (277)						
347 (292)						
Ø (300)						

1878	1879	1880	1881	1882	1883	1884
30 (27)	14 (7)	35 (34)	38 (51)	61 (38)	6 (16)	31 (25)
40 (36)	**59 (55)**	68 (14)	84 (56)	80 (73)	27 (22)	Ø (29)
92 (80)	64 (58)	72 (65)	136 (120)	165 (143)	26 (24)	35 (32)
144 (127)	Ø (67)	85 (74)	200 (171)	170 (147)	Ø (26)	49 (42)
171 (149)	77 (93)	204 (173)	203 (216)	208 (177)	54 (47)	100 (86)
172 (150)	126 (109)	262 (223)	248 (212)	**209 (178)**	55 (48)	**110 (99)**
174 (153)	175 (154)		254 (214)	269 (229)	66 (60)	113 (33)
229 (196)	195 (167)		263 (224)	271 (231)	93 (81)	117 (104)
231 (197)	207 (176)		266 (227)	283 (240)	95 (82)	168 (145)
252 (215)	Ø (198)		268 (228)	284 (241)	166 (144)	169 (146)
273 (232)	285 (242)		291 (244)	287 (233)	182 (158)	193 (92)
278 (237)	289 (274)		312 (262)	296 (249)	256 (218)	205 (174)
292 (245)			314 (265)	311 (256)	258 (220)	228 (195)
310 (261)			316 (268)	313 (264)	327 (190)	295 (248)
337 (282)			319 (269)	336 (281)	Ø (267)	303 (255)
			329 (278)		334 (280)	

1885	1886	1887	1888	1889	1890	1891
122 (112)	13 (6)	15 (9)	74 (69)	217 (182)	60 (50)	Ø (88)
128 (111)	24 (23)	62 (8)	75 (17)	220 (184)	96 (83)	236 (202)
189 (163)	34 (30)	81 (71)	125 (108)	233 (199)	115 (102)	Ø (213)
197 (169)	41 (37)	114 (101)	147 (152)	238 (204)	Ø (115)	*106*
224 (188)	44 (52)	116 (103)	257 (219)	239 (208)	225 (189)	
260 (221)	45 (41)	119 (106)	342 (286)	241 (206)	246 (210)	
265 (226)	58 (49)	123 (116)	343 (287)	243 (209)	275 (234)	
281 (238)	73 (66)	132 (114)		301 (250)	Ø (239)	
	103 (97)	135 (118)		305 (252)	286 (243)	
	118 (105)	Ø (126)		306 (253)	297 (263)	
	121 (107)	148 (131)		309 (260)	325 (275)	
	131 (113)	191 (165)		324 (273)	Ø (289)	
	133 (117)	293 (246)		326 (276)	348 (293)	
	140 (123)	294 (247)				
	142 (125)	330 (279)				
	Ø (128)	349 (294)				
	146 (130)					
	150 (133)					
	153 (136)					
	178 (156)					
	188 (162)					
	190 (164)					
	198 (170)					
	202 (172)					
	215 (180)					
	222 (186)					
	235 (201)					
	270 (230)					
	276 (235)					
	277 (236)					
	308 (259)					
	321 (271)					
	340 (285)					
	352 (297)					

1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898
22	214	167	3	89	23	2
48	218	212	4	259	57	33
56	240		52	298	78	282
112	253		53	300	124	332
120			179	333	211	
130			199		**249**	
176			250		317	
180			251			
201			299			
213						
242						
244						
245						
267						
290						

1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905
	186	18	129	12	28	99
	230	25	318	20	32	109
	272	164		145	39	
	280	184		163	97	
	335	232		331	108	
		322			139	
					143	
					274	
					288	
					304	
					341	

1906	1907
83	185
102	
161	
162	

Erwerbungen von Werken Neuerer Meister:

Die Nummern auf der jeweils linken Seite der Spalten entsprechen denen des *Verzeichnisses der Ölgemälde, Deck- und Wasserfarbenbilder, Kartons und Zeichnungen neuerer Meister* (1907). Soweit dies möglich war, ist rechts daneben die entsprechende Nummer des Auktionskataloges von Rudolph Lepke aus dem Jahr 1928 vermerkt.

Die fett hervorgehobenen Nummern sind diejenigen, bei denen das Jahr der Erwerbung falsch angegeben worden war (siehe dazu auch hier im Anhang die Auflistung der fehlerhaften Angaben in den drei Sammlungsverzeichnissen).

1864	1865	1866	1867	1868	1869	1870
49 (98)	71		110 (76)	13 (41)		
109 (47)						

1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877
54	39 (74)	119 (121)	118			116 (137)
76 (63)	62 (105)					
113 (88)						

1878	1879	1880	1881	1882	1883	1884
	94 (111)		111	12	19 (80)	28 (78)
				17 (66)	20 (81)	29
				31 (148)	65 (61)	
				33 (85)	70	
				41 (86)	79 (95)	
				46	80	
				56	91 (104)	
				60 (97)	95 (114)	
				63	99	
				64	117	
				66 (62)	120	
				68		
				69		
				72		
				73		
				77 (64)		
				83		
				85		
				86 (79)		
				87		
				88 (71)		
				89 (72)		
				92 (144)		
				97 (123)		
				103 (140)		
				104 (126)		
				114		
				122 (100)		
				123		

1885	1886	1887	1888	1889	1890	1891
18	50 (133)	55 (112)	34 (92)	22 (135)	59	78 (138)
35 (68)	84	57 (134)	42 (87)	26 (83)		102 (122)
43	96	58	45	32 (91)		
47 (132)		67	93 (147)	90 (103)		
48		74 (136)				
81 (99)		100				
		101				

1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898
		53		16		27 (77)
				21 (145)		105
				24		
				52 (127)		

1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905
36	23 (82)	15	14	112 (89)	3 (55)	107 (65)
37	25	40 (75)		115 (128)	4 (56)	
	30 (70)	61			6 (54)	
	44				7 (45)	
	51				8 (46)	
	82 (125)				9 (48)	
					11 (40)	
					38 (73)	
					98 (101)	
					106	
					108 (106)	

1906	1907
5	1 (44)
10 (49)	2 (59)
121 (69)	75

2. Abbildungsverzeichnis von Werken Alter Meister der Galerie Weber

Die folgende Tabelle ist eine Auflistung der wichtigsten Quellen, in denen Werke Alter Meister der Galerie Weber in zeitgenössischen Publikationen abgebildet waren. Sie stützt sich auf die Angaben in den beiden Auflagen des *Wissenschaftlichen Verzeichnisses der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg* (1892 und 1907).

Die Nummern der senkrechten (jeweils linken) Spalte entsprechen den Nummern der ersten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses (bis 1892). Die Nummern im Anschluß an die doppelt gestrichene Linie (nach 1892er Nr. 300) entsprechen den Nummern der Neuerwerbungen nach 1892, d. h., den Nummern der zweiten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses (ein vergleichendes Nummernverzeichnis aller Werke der Galerie Weber findet sich in der zweiten Auflage des Wissenschaftlichen Verzeichnisses).

Bereits vor 1892 erworbene Werke sind weiterhin unter der entsprechenden 1892er Nummer aufgelistet, selbst wenn sie auch in einer der nach 1892 erschienenen Publikationen abgebildet sind.

Die Nummern der (jeweils oberen) waagerechten Zeile verweisen auf die Nummer des entsprechenden Abbildungswerks (s. u.). Die Literaturangaben sind hier nur abgekürzt angegeben (siehe dazu das Literaturverzeichnis):

1. William Ungers Radierungswerk (1891)
2. Nöhrings „Sammlung Weber“ (1898 bis 1904); in einigen Fällen fehlt in den beiden Auflagen des Verzeichnisses der Abbildungshinweis auf Nöhring, er ist hier aber ergänzt (1892er Nr. 33, 42, 46, 51, 97, 106, 196, 218, 271 sowie 1907er Nr. 212 und 321).
3. Dührkoops „Galerie Weber“(1907)
4. Julius von Pflugk-Hartung (1885)
5. Führer der Ausstellung der Galerie in der Hamburger Kunsthalle (1887)
6. Versteigerungskatalog der Galerie Weber (Lepke 1912)
7. Versteigerungskatalog der Sammlung Weber (Lepke 1928)

	1	2	3	4	5	6	7
1							
2							
3							
4							
5							
6		X				X	
7						X	
8						X	
9							
10						X	
11							
12							
13							
14							
15		X				X	
16						X	
17							
18							
19							
20							
21							
22		X				X	
23							
24		X					
25		X				X	
26							
27		X					
28		X					
29							
30		X				X	
31							
32							
33		X					
34		X				X	
35		X				X	
36						X	
37		X				X	
38							
39							
40							
41		X				X	
42		X				X	
43						X	
44		X				X	
45		X				X	
46		X				X	
47							
48							
49		X				X	
50			X			X	
51		X					
52							
53							
54							
55							
56		X				X	
57							
58						X	
59							
60		X					
61							
62							
63							
64							
65		X				X	

	1	2	3	4	5	6	7
66						X	
67							
68							
69		X				X	
70							
71							
72							
73		X					
74							
75							
76							
77							
78							
79		X					
80							
81							
82							
83		X				X	
84							
85							
86		X					
87							
88							
89							
90		X					
91							
92							
93						X	
94							
95							
96		X					
97		X					
98							
99		X	X				
100						X	
101		X					
102		X					
103							
104							
105							
106		X					
107							
108							
109		X					
110							
111						X	
112		X					X
113							
114							
115							
116							
117			X			X	
118							
119							
120							
121							
122							
123							
124							
125							
126							
127							
128							
129							
130		X					

	1	2	3	4	5	6	7
131		X				X	
132							
133							
134							
135							
136							
137							
138							
139							
140							
141		X				X	
142		X				X	
143							
144						X	
145							
146							
147							
148							
149							
150							
151						X	X
152			X				
153						X	
154							
155							
156		X				X	
157							
158							
159							
160							
161							X
162	X	X				X	
163		X				X	
164			X			X	
165		X				X	
166							
167		X					
168							
169							
170			X			X	
171		X					
172		X				X	
173							
174	X						
175							
176							
177	X	X				X	
178		X					
179							
180		X					
181							
182							
183							
184							
185							
186							
187	X	X				X	
188		X					
189							
190		X					
191							
192							
193							
194							
195		X	X				

	1	2	3	4	5	6	7
196		X				X	
197	X					X	
198							
199							
200							
201							
202						X	
203							
204							
205							
206		X					
207							
208		X				X	
209						X	
210							
211	X	X				X	
212	X	X				X	
213							
214							
215							
216	X					X	
217							
218		X				X	
219	X					X	
220						X	
221	X	X				X	
222							
223		X				X	
224							
225		X				X	
226						X	
227	X					X	
228							
229	X					X	
230						X	
231	X					X	
232							
233		X				X	
234		X				X	
235	X	X				X	
236						X	
237							
238							
239							
240							
241	X					X	
242							
243							
244	X	X				X	
245		X					
246							
247						X	
248	X					X	
249			X			X	
250							
251							
252							
253							
254							
255	X					X	
256						X	
257							
258							
259	X	X				X	
260							

	1	2	3	4	5	6	7
261	X					X	
262						X	
263							
264	X					X	
265	X					X	
266							
267							
268						X	
269							
270							
271	X	X				X	
272							
273						X	
274							
275							
276						X	
277							
278							
279		X				X	
280							
281							
282							
283							X
284							X
285							
286		X					
287		X					
288							
289							
290							
291							
292						X	
293							
294							
295							
296							
297							
298							X
299							
300							
2		X					
3		X				X	
4		X				X	
12							
18		X					
20			X			X	
22		X					
23		X				X	
25							
28							
32						X	
33							
39			X			X	
48		X				X	
52							
53							
56		X				X	
57		X	X			X	
78							
83						X	
89			X			X	
97						X	

	1	2	3	4	5	6	7
99						X	
102						X	
106						X	
108							
109							
112		X					
120							
124		X				X	
129							
130							
139						X	
143							
145							
161							
162							
163							
164							
167						X	
176		X	X			X	
179		X				X	
180						X	
184							
185						X	
186							
199							
201							
211						X	
212		X				X	
213							
214		X					
218		X					
230						X	
232						X	
240							
242		X					
244						X	
245							
249		X				X	
250		X	X			X	
251						X	
253							
259		X				X	
267						X	
272							
274							
280							
282		X					
288							
290		X	X			X	
298		X					
299						X	
300							X
304							
317						X	
318							
321		X					
322						X	
331							
333							
333							
335							
341							

3. Liste der erwünschten und tatsächlichen Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle aus der Galerie Weber

Die Aktenmaterial der Hamburger Kunsthalle (Aktenarchiv, Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“) enthält zahlreiche unterschiedliche Listen, auf denen die für die Kunsthalle wünschenswerten Erwerbungen aus der Galerie Weber vermerkt sind. Darüber hinaus findet sich dort eine - leider unvollständige - Liste der Wert- bzw. Preisschätzungen, wie sie 1908 von Lichtwark und Friedländer unternommen worden waren.
Neben den hier angegebenen Listen von 1908 und 1909 existieren weitere, undatierte Listen in den Akten, die sich jedoch nur unwesentlich von diesen unterscheiden (beispielsweise enthält eine dieser Listen als einzige die Nr. 46 und Nr. 47).

Die Angabe „Mittel“ weist auf die Art der Finanzierung hin, durch die die jeweilige Erwerbung ermöglicht wurde (S = STAAT, P = PRIVAT, W = WEBER). Die Preise der Erwerbungen der Kunsthalle von der Versteigerung Weber sind inklusive der Provision angegeben.

Ingesamt 15 der im Jahr 1912 durch die Kunsthalle von der Weber-Versteigerung erworbenen Werke waren auf keiner der „Wunschlisten“ Lichtwarks enthalten gewesen. In zehn dieser Fälle nutzte Lichtwark für den Erwerb private Mittel. In den übrigen fünf Fällen wurden jedoch staatliche Mittel in Anspruch genommen, ungeachtet der Tatsache, daß Lichtwark dies zuvor durch die Finanzdeputation untersagt worden war (siehe Kapitel 8).

In der folgenden Liste sind ausschließlich diejenigen Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle vermerkt, die durch die Versteigerung der Galerie Weber nach Hamburg gelangten. Auf spätere Vermächtnisse sowie Erwerbungen aus der Galerie Weber wurde bereits in Kapitel 8 hingewiesen.

Liste 1908	Liste 1911		Erwerbungen 1912	Mittel	Preis: 1912	Preis: Schätzung 1908
	1. Linie	2. Linie				
3	3					
9						
11						
		12				
		14				
20	20					
26		26				
29		29				
36			36	S	17.850 M.	8.000 M.
37			37	S	7.350 M.	2.000 M.
	38					
		39	39	S	27.825 M.	10.000 M.
	45		45	S	12.075 M.	4.000 M.
			49	P	3.150 M.	1.500 M.
		51				
		56				
58	58		58	S	32.550 M.	8.000 M.
		62				
		65				
72	72		72	W	49.875 M.	10.000 M.
		73				
			80	S	26.775 M.	5.000 M.
99		99				
102	102		102	S	53.550 M.	40.000 M.
			105	P	2.520 M.	1.800 M.
110	110					
111	111		111	S	23.625 M.	9.000 M.
113	113		113	S	5.355 M.	7.000 M.
	133					
159	159					
160	160					
			165	P	5.355 M.	2.000 M.
171						
172						
176		176				
	180					
185	185		185	S	79.800 M.	35.000 M.
			192	P	4.305 M.	2.000 M.
194	194					
	196		196	P	1.050 M.	4.000 M.
			198	S	13.650 M.	7.000 M.
	200		200	P	3.675 M.	8.000 M.
	205					
			209	P	8.505 M.	7.000 M.
	217		217	P	5.880 M.	3.500 M.
		218				
223	223					
228						
230	230					
	232					
			234	P	10.605 M.	1.800 M.
236	236					
239	239					
			246	P	2.520 M.	2.000 M.
247	247		247	S	28.350 M.	4.000 M.
248	248		248	S	256.250 M.	40.000 M.
249	249					
	257					
	259					
			260	S	12.075 M.	4.000 M.
	265					
			268	S	6.405 M.	3.500 M.
275						
	276					
278	278					
			282	P	3.675 M.	2.600 M.
283						
			290	S	73.000 M.	12.000 M.
291	291		291	S	43.050 M.	30.000 M.
	293		293	P	2.100 M.	2.400 M.
	307		307	P	5.145 M.	5.000 M.
	308		308	S	19.950 M.	8.000 M.
	309					
	310					
			313	P	10.815 M.	5.000 M.
			323	P	2.100 M.	keine Schätzung

4. Liste der Käufer bei der Versteigerung der Galerie Weber

Die Angaben der Käufer bzw. Besitzer sind den folgenden Quellen entnommen:

1. Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle (Bd. XX. Hamburg 1920, S. 35 ff.)
2. Artikel in der zeitgenössischen Tages- sowie Fachpresse im Anschluß an die Versteigerung im Februar 1912 (nähere Angaben siehe im Literaturverzeichnis; siehe vor allem in: *Der Kunstmarkt* (IX. Jg., 1911/1912, Nr. 22/23, S. 194-200) sowie bei Curt Glaser im *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Bd. XXXV (1912), S. 87-96))
3. Handschriftliche Hinweise in verschiedenen Exemplaren des Versteigerungskataloges von 1912 (Hamburg, Berlin, München)
4. Angaben, die der Korrespondenz der Autorin mit verschiedenen deutschen und ausländischen Museen entnommen sind.
5. Angaben der Getty Center Research-Library/Getty Provenance Index (PI Pic. No.: 10951, 3081, 2554, 5969, 5961, 23919)
6. Friedrich Ahlers-Hestermann: Pause nach dem dritten Akt. Hamburg 1949. Nachdruck: Hamburg 1975.

Die Auswertung der obengenannten Quellen ergab keine vollständige und in jedem einzelnen Falle zuverlässige Liste der damaligen Käufer. Sie kann daher lediglich einen Beitrag in der Frage des Verbleibs der Werke nach 1912 sowie zur Bestimmung nachfolgender Besitzer leisten.

Die Bezeichnungen einiger Werke haben sich seit 1912 geändert. Soweit dies möglich war, wurden die aktuellen Inventarnummern, die die Werke der Galerie Weber bei ihrem derzeitigen Besitzer erhielten, angegeben.

Besonderheiten:

In der Hamburger Presse hatte im Anschluß an die Versteigerung der Galerie Weber hinsichtlich der Angaben über Erwerbungen durch die Berliner Museen Verwirrung geherrscht; möglicherweise handelte es sich dabei um Gerüchte über angebliche Käufer oder um Übermittlungsfehler der Berliner Korrespondenten nach Hamburg):

In den *Hamburger Nachrichten* (20.2.1912, Nr. 85) sind z. B. drei Erwerbungen Koetschaus für das Berliner Kaiser-Friedrich Museum erwähnt (Nr. 3, 12 und 14).

Der *Hamburgische Correspondent* (20.2.1912, Nr. 93) bestätigte diese drei Erwerbungen Koetschaus für die Berliner Museen; darüberhinaus habe Koetschau die Nr. 128 für das Kaiser-Friedrich Museum erworben (vgl. *Hamburgischer Correspondent*, 21.2.1912, Nr. 95); tatsächlich war die Nr. 128 jedoch vom Metropolitan Museum of Art in New York/USA erworben worden. Im *Hamburger Fremdenblatt* (22.2.1912, Nr. 44) handelte es sich bei den vermuteten drei Erwerbungen durch Koetschau hingegen um die Nr. 3, Nr. 13 und 38.

In den Inventaren der Gemäldegalerie Berlin sind jedoch lediglich zwei Erwerbungen von der Versteigerung der Galerie Weber dokumentiert (ein Geschenk der Familie Weber (Nr. 3) sowie ein Geschenk der Firma Lepke (Nr. 38)).

Über die Käufer aus Hamburg berichteten die *Hamburger Nachrichten* am 13.04.1912 (Nr. 173) in einem Artikel über „Bilder aus der Sammlung Weber in hamburgischem Privatbesitz“. An dieser Stelle sind jedoch lediglich drei Hamburger Sammler namentlich erwähnt. Es wird von insgesamt 31 Erwebungen berichtet, die nach der Versteigerung nach Hamburg gelangten. Im genannten Artikel sind jedoch nur 30 davon tatsächlich aufgelistet, weil eine Erwerbung durch S. Barden, (Nr. 74), die später an die Hamburger Kunsthalle gelangte, nicht erwähnt wurde. Darüber hinaus fehlt hier auch eine Erwerbung durch Oscar Troplowitz, die bei Ahlers-Hestermann (1949, S. 231) erwähnt wird, und zwar die Nr. 277. Nach Angabe der *Hamburger Nachrichten* erwarb Martin Bromberg die Nr. 99, 184 und 263, Siegfried Barden die Nr. 83, 189,

231 und 286 und Oscar Troplowitz die Nr. 96 und 187. Weitere Erwerbungen durch nicht namentlich genannte Hamburger Käufer waren laut *Hamburger Nachrichten* die Nr. 195, 219, 228, 278 und 321.
Darüber hinaus soll die Familie Weber gemäß den Angaben in dem genannten Artikel insgesamt 16 Werke zurückgekauft haben, jedoch fehlt hier eine Auflistung, um welche Werke es sich handelte. In den Unterlagen der Hamburger Kunsthalle ist hingegen lediglich von 14 Erwerbungen der Familie Weber die Rede (siehe: HKH: Aktenarchiv: Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“).

Die Angaben, die dem Getty Provenance Index der Getty Center-Research Library entnommen sind, sind in einigen Fällen nicht korrekt:
- Nr. 20: Andrea Mantegna: *Maria mit dem Kinde* (seit 1914 durch Vermächtnis von Herrn Benjamin Altman im Besitz des Metropolitan Museum of Art in New York/USA). Die Angaben der Provenienzen im Getty Provenance Index weisen unzweifelhaft darauf hin, daß es sich bei diesem Gemälde Mantegnas (Acc. No. 14.40.643, PI Pic. No. 5961) um die vormalige Nr. 20 der Galerie Weber in Hamburg handelt; jedoch ist der Titel des Werkes im Getty Provenance Index irrtümlicherweise mit *The Holy Family with Saint Mary Magdalen* angegeben worden.
- Nr. 159 und Nr. 160: Laut Angaben im Getty Provenance Index besitzt das Saint Louis Art Museum seit 1940 eine *Kreuzigung Christi* von der Hand Giovanni Domenico Tiepolos (Acc. No. 10:1940, PI Pic. No. 23919). Diese stammte vormals aus der Galerie Weber und hatte dort angeblich die Nr. 159 besessen (bei Weber war es als Werk des Giovanni Battista Tiepolo bezeichnet gewesen). Tatsächlich hatte dieses Werk bei Weber jedoch die Nr. 160 besessen; vielmehr hatte sein Gegenstück, die *Kreuztragung Christi*, bei Weber die Nr. 159 getragen.

Nr. 1912	Bezeichnung 1912 Titel	Käufer 1912	Besitzer heute	Inv. Nr.
3	Altfranzösischer Meister um 1390: *Flügelaltärchen in gotischer Vierpassform*	Kaiser-Friedrich Museum, Berlin	Gemäldegalerie, Berlin (Geschenk der Weber-schen Erben!)	Kat.Nr. 1688
4	Schule des Kölner Meisters Wilhelm: *Triptychon*	Julius Böhler, München		
9	Meister Berthold Landauer: *Hl. Katharina und hl. Klara*	Germanisches Museum Nürnberg	Germanisches National-museum Nürnberg	Gm. 981
15	Kölnischer Nachfolger des Meisters des Marienlebens: *Hl. Petrus*	Provinzialmuseum Bonn (heute Rheinisches Landesmuseum)	Rheinisches Landesmuseum Bonn	22 476
20	Andrea Mantegna: *Maria mit dem Kinde*	Kleinberger (gegen Du-veen) für Benjamin Alt-mann, New York	Metropolitan Museum of Art, New York/USA (seit 1914; Vermächtnis Altman)	14.40. 463
23	Florentinische Schule, um 1475: *Maria mit dem Kinde in einer Renaissancenische*	Laughton Douglas	The Art Institute Chicago	1937. 1009
26	Jacopo de' Barbari: *Ein alter Mann, ein Mädchen liebkosend*	Laughton Douglas		
29	Ambrogio Preda oder de' Predis: *Bildnis eines Jünglings in roter Mütze*	Davis		
30	Bernardino de' Conti: *Weibliches Bildnis*	Dowdeswell		
32	Lorenzo di Credi: *Die Himmelfahrt des hl. Ludwig*	Davis		
33	Cima da Conegliano: *Johannes der Täufer*	Julius Böhler, München		
34	Sebastiano di Bartolo Mainardi: *Maria mit dem Kinde*	Dowdeswell		
36	Hans Holbein d. Ä.: *Die Darstellung Christi im Tempel*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	327
37	Albrecht Dürer: *Maria mit dem Kinde*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	224
38	Oberdeutscher Meister, um 1500: *Das Martyrium des hl. Sebastian*	Kaiser-Friedrich Museum, Berlin	Gemäldegalerie, Berlin (dort vernerkt als Geschenk des Auktionshauses Lepke)	Kat.Nr. 1689
39	Martin Schaffner: *Grabtafel des Stuttgarter Bürger-meisters Welling*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	220
40	Lucas Cranach d. Ä.: *Amor mit der Honigscheibe*	Zurückgekauft durch die Familie Weber		
41	Lucas Cranach d. Ä.: *Die Verspottung Christi*	Mann (lt. handschriftlichem Vermerk des Exemplars der Hamburger Kunsthalle)		
44	Obersächsischer Meister H. J.: *Maria und Maria Magdalena*	Grassi Museum Leipzig (heute Museum für Kunst-handwerk Leipzig), wurde 1924 weitergegeben		
45	Hans Burgkmair d. Ä.: *Christus am Ölberg*	Schwarz, für die Hambur-ger Kunsthalle (Spende zum Andenken an Frau Margaret Ertel, geb. Hesse)	Hamburger Kunsthalle	394
48	Hans Baldung Grien: *Maria mit dem Kinde*	Augustinermuseum Freiburg	Augustinermuseum Freiburg	11533
49	Art Hans Baldung Griens: *Vanitas*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	328
57	Barthel Beham: *Männliches Bildnis*	Laughton Douglas		

Nr. 1912	Bezeichnung 1912 Titel	Käufer 1912	Besitzer heute	Inv. Nr.
58	Hans Müelich: *Männliches Bildnis*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	326
60	Andreas Herneyssen: *Bildnis des Dichters Hans Sachs*	Germanisches Museum Nürnberg (heute Germanisches Nationalmuseum Nürnberg)		
62	Meister von Sankt Severin: *Grosser Passionsaltar*	Museum of Fine Arts Boston	Museum of Fine Arts Boston	12.169
64	Bartel Bruyn d. Ä.: *Die heilige Familie mit dem heiligen Gereon*	Schwersenz, für Marcel von Nemes		
66	Bartel Bruyn d. Ä.: *Die drei Stände*	Provinzialmuseum Bonn (heute Rheinisches Landesmuseum)	Rheinisches Landesmuseum Bonn	22 477
68	Meister von Cappenberg: *Ein Reiterzug im Tor*	Dortmund	Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund; heute dort nicht mehr vorhanden, aber die Erwerbung durch den damaligen Direktor Albert Baum kann nicht ausgeschlossen werden.	
72	Ludger tom Ring d. J.: *Weibliches Bildnis*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle (Geschenk Familie Weber)	Hamburger Kunsthalle	344
73	Barthel Bruyn d. J.: *Klappaltärchen mit dem Bildnis des Peter Ulner*	Provinzialmuseum Bonn (heute Rheinisches Landesmuseum)	Rheinisches Landesmuseum Bonn	22 478
74	Meister der Heiligenblutkapelle: *Maria mit dem Kinde und einem Stifter*	Schnell, für Siegfried Barden, Hamburg	seit 1921 an der Hamburger Kunsthalle	7
80	Jean Prévost: *Das jüngste Gericht*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	323
83	Jakob Claiss oder Jakob van Utrecht: *Weibliches Bildnis*	Siegfried Barden, Hamburg		
84	Meister des Todes Mariæ (Joos van Cleve d. Ä.): *Christus am Kreuze mit Maria und Johannes*	Museum of Fine Arts Boston	Museum of Fine Arts Boston	12.170
86	Barend van Orley: *Christus bei Martha und Maria*	von Klemperer		
90	Richtung des Jan van Scorel: *Die Ophuysenschen Stifterflügel*	Julius Böhler, München; im April 1912 erworben durch die Hamburger Kunsthalle, 1924 verkauft an A. Gottschewski, Berlin		
96	Meister der weiblichen Halbfiguren: *Eine Lautenspielerin*	Oscar Troplowitz, Hamburg		
99	Joos van Cleve d. J.: *Männliches Bildnis*	Martin Bromberg, Hamburg		
102	Cornelis Ketel: *Bildnis der Susanna Taymon*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	1
105	Sebastian Vranx: *Lagerszene*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	334
111	Schule des Tiziano Vecelli da Cadore: *Wald- und Berglandschaft*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	388
113	Lorenzo Lotto: *Der heilige Hieronymus im Gemache*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	335

Nr. 1912	Bezeichnung 1912 Titel	Käufer 1912	Besitzer heute	Inv. Nr.
114	Andrea Previtali: *Heilige Familie*	Julius Böhler, München		
115	Jacopo Palma il Vecchio: *Die Verkündigung*	Dowdeswell		
118	Werkstatt des Benvenuto Tisi da Garofalo, gen. Garofalo: *Das alte und das neue Testament*	Von der Familie Weber zurückgekauft, wurde dem „Neutestamentlichen Seminar“ der Berliner Universität geschenkt		
122	Domenico Beccafumi, gen. Mecherino: *Heilige Familie*	Von der Familie Weber zurückgekauft, 1928 bei Lepke versteigert		
128	Alessandro Bonvicino, gen. Moretto: *Die Beweinung Christi*	Metropolitan Museum of Art, New York/USA	Metropolitan Museum of Art, New York/USA	12.61
133	Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Männliches Bildnis*	Drey, München		
137	Schule des François Clouet: *Weibliches Bildnis*	Max J. Friedländer im Auftrage eines nicht namentlich erwähnten befreundeten Berliner Sammlers		
140	Annibale Carracci: *Die Vision des heil. Rochus*	Mann		
148	Giovanni Battista Salvi, gen. Sassoferrato: *Christus am Kreuze mit den Seinen*	Siemens		
150	Salvatore Rosa: *Die Tötung Abels*	Schwersenz, für Marcel von Nemes		
159+ 160	Giovanni Battista Tiepolo: *Die Kreuztragung Christi* und *Die Kreuzigung Christi*	Sedelmeyer	The Saint Louis Art Museum, Missouri/USA (*Die Kreuzigung Christi*)	10:1940
162	Giovanni Battista Tiepolo: *Bildnis eines Paschas*	Schwersenz, für Marcel von Nemes		
163	Giovanni Battista Tiepolo: *Die unbefleckte Empfängnis Mariæ*	Schwersenz, für Marcel von Nemes		
164	Art des Antonio Canale, gen. Canaletto I: *Kircheninneres*	Gans, Frankfurt		
165	Francesco Guardi: *Italienische Ruinen*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle, verkauft 1925 an Haberstock, Berlin		
170	Giovanni Domenico Tiepolo: *Maria mit dem Kinde*	Augustinermuseum Freiburg	Augustinermuseum Freiburg	8695
173	Bernardo Bellotto, gen. Canaletto: *Das Pantheon in Rom*	Von der Familie Weber zurückgekauft, 1928 bei Lepke versteigert		
174	Jusepe de Ribera, gen. Lo Spagnoletto: *Die Anbetung der Hirten*	Schwersenz, für Marcel von Nemes		
176	Diego Velazquez: *Bildnis der Infantin Maria Teresa*	Khalenko, Petersburg (in anderen Quellen Kanenga oder Khanenko genannt)		
177	Alonso Cano zugeschrieben: *Der Engel der Verkündigung*	Von der Familie Weber zurückgekauft, 1928 bei Lepke versteigert		
184	Francisco Goya y Lucientes: *Maja mit den roten Schuhen*	Martin Bromberg, Hamburg		
185	Francisco Goya y Lucientes: *Bildnis des Don Tomas Perez Estala*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	338

Nr. 1912	Bezeichnung 1912 Titel	Käufer 1912	Besitzer heute	Inv. Nr.
187	Philippe de Champaigne: *Männliches Bildnis*	Oscar Troplowitz, Hamburg		
188	Peter Paul Rubens: *Bildnis der Helene (Familie) Fourment*	Direktor J. de Vriendt, für das Königliche Gemälde- und Skulpturenmuseum Brüssel	Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles	4003
189	Peter Paul Rubens: *Ländlicher Ringeltanz*	Siegfr. Barden/Hamburg (lt. *Hamburger Nachrichten*, Nr. 173, 13.4.1912)		
191	Peter Paul Rubens: *Das apokalyptische Weib*	Schwersenz, für Marcel von Nemes	J. Paul Getty Museum, Los Angeles/USA (seit 1985)	85.PB. 146
192	Adam Willaerts: *Ziegenjagd an felsiger Meeresküste*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle (Spende der Joh. Peter Averhoff-Stiftung)	Hamburger Kunsthalle	336
195	Frans Francken II.: *Der Triumphzug Neptuns*	An einen nicht namentlich genannten Hamburger Käufer (laut *Hamburger Nachrichten*, Nr. 173, 13.4.1912)		
196	Daniel Seghers: *Blumen-umwundenes Steinrelief*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	316
197	Gerard Zeegers: *Das Opfer Abrahams*		Seit 1961 im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt/M.	2087
198	Jakob Jordaens: *Die Beweinung Christi*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	383
199	Jakob Jordaens: *Faunskopf mit Fruchtkorb*	Mann		
200	Jakob Jordaens: *Der Lockenkopf*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	382
204	Frans de Momper: *Stromlandschaft*	Mann		
209	David Teniers d. J.: *Die Bleiche*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle (Geschenk von A. O. Meyer)	Hamburger Kunsthalle	337
212	David Teniers d. J.: *Bauerntanz*	Mann		
216	Peter Neeffs d. J.: *Das Innere einer katholischen Kirche*	Mann		
217	Joris van Son: *Ein Frühstückstisch*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	324
219	Wilhelm Schubert von Ehrenberg: *Ein Renaissancehallen-Aufgang*	An einen nicht namentlich genannten Hamburger Käufer (laut *Hamburger Nachrichten*, Nr. 173, 13.4.1912)		
223	Frans Hals d. Ä.: *Männliches Bildnis*	Schwersenz, für Marcel von Nemes		
228	Willem Claesz Heda: *Stilleben*	An einen nicht namentlich genannten Hamburger Käufer (laut *Hamburger Nachrichten*, Nr. 173, 13.4.1912)		
231	Jan van Goyen: *Landschaft mit dem steckengebliebe-nen Rade*	Siegfried Barden, Hamburg		
234	Pieter Jansz Saenredam: *Das Innere der ehemaligen Marienkirche zu Utrecht*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle (Spende von E. Zeyn)	Hamburger Kunsthalle	412

Nr. 1912	Bezeichnung 1912 Titel	Käufer 1912	Besitzer heute	Inv. Nr.
239	Salomon van Ruisdael: *Flusslandschaft*	Koetschau, für Krupp-Bohlen	im Besitz der Familie Krupp unter der Bezeichnung „Jan van Goyen“	
244	Aert van der Neer: *Winterlandschaft*	Sedelmeyer		
246	Dirk van Delen: *Eine Renaissancehalle*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	386
247	Gerard Houckgeest: *Das Innere der „Nieuwe Kerk“ zu Delft mit dem Grabmal Wilhelm I. von Oranien*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle (Spende der Wilhelm Martin von Godeffroy-Stiftung)	Hamburger Kunsthalle	342
248	Rembrandt Harmensz van Rijn: *Die Darstellung Christi im Tempel*	Sedelmeyer, für die Hamburger Kunsthalle (nach Absprache mit Alfred Lichtwark)	Hamburger Kunsthalle	88
249	Rembrandt Harmensz van Rijn: *Bildnis eines halberwachsenen Jünglings*	Sedelmeyer		
250	Rembrandt Harmensz van Rijn: *Die Ehebrecherin vor Christus*	Sedelmeyer		
251	Rembrandt Harmensz van Rijn: *Ein Jünglingskopf*	Drey, München		
257	Adriaen van Ostade: *Ein Einsiedler in seiner Hütte*	Dr.Glück (Wiener Hofmuseum), für die Sammlung des Fürsten von Liechtenstein	Sammlung des Fürsten von Liechtenstein	G 906
259	Adriaen van Ostade: *Ein Bauer im Fenster*	Dr. von Pannwitz, Berlin,		
260	Harmen Hals: *Ein altes Pärchen im Fenster*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	143
263	Holländische Schule, 1649: *Weibliches Bildnis*	Martin Bromberg, Hamburg		
266	Ferdinand Bol: *Männliches Bildnis*	Mussong, Müller & Co., Amsterdam		
267	Gerard Terborch: *Damenbildnis*	Graf Kaunitz		
268	Emanuel de Witte: *Das Innere der Nieuwe Kerk zu Delft mit dem Grabmal Wilhelms von Oranien*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	203
276	Aelbert Cuyp: *Eine junge Melkerin auf der Weide*	Sedelmeyer		
277	Claes Pietersz Berchem: *Italienisches Hafenleben*	Oscar Troplowitz, Hamburg	seit 1920 an der Hamburger Kunsthalle	637
278	Abraham Hendricksz van Beijeren: *Eine Fischbank*	An einen nicht namentlich genannten Hamburger Käufer (laut *Hamburger Nachrichten*, Nr. 173, 13.4.1912)		
282	Willem Kalff: *Ein Frühstücks-Stilleben*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle (Spende von A. Wolffson)	Hamburger Kunsthalle	75
286	Reinier Nooms, gen. Zeemann: *Ein Hafeneingang*	Siegfried Barden, Hamburg		
290	Paulus Potter: *Der Grauschimmel*	Fischhoff (Sedelmeyer) ,für die Hamburger Kunsthalle (nach Apsprache mit Alfred Lichtwark)	Hamburger Kunshalle	331

Nr. 1912	Bezeichnung 1912 Titel	Käufer 1912	Besitzer heute	Inv. Nr.
291	Jan Steen: *Vaterfreuden bei der Geburt von Zwillingen*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	169
293	Willem van Aelst: *Jagdbeute*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle (Spende von Oscar Troplowitz)	Hamburger Kunsthalle	341
300	Anton van Borssum: *Ein Waldweg*	Von der Familie Weber zurückgekauft, 1928 bei Lepke versteigert		
303	Pieter de Hoogh: *Holländische Familie im Wohnzimmer*	Sedelmeyer		
307	Job Adriaensz Berck-Heyde: *Utrechter Strassenansicht*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle (Spende von Th. Heye)	Hamburger Kunsthalle	345
308	Barend Fabritius: *Der Jesusknabe im Tempel*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	419
309	Jacomo Victor: *Haustauben*	Carl Naumann, Berlin (im Anschluß an die Versteigerung von Alfred Lichtwark erworben)	Hamburger Kunsthalle	393
313	Nicolas Maes: *Männliches Bildnis in antiker Phantasietracht*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle	Hamburger Kunsthalle	635
321	Meindert Hobbema: *Eine westfälische Wassermühle*	Nach England (lt. *Hamburgischer Correspondent*, Nr. 94, 23.3.1912); hingegen die Angabe in: *Hamburger Nachrichten*, Nr. 173, 13.4.1912, daß dieses Werk nach Hamburg gelangte (ohne Angabe des Käufers)		
322	Meindert Hobbema: *Ein Bauernhaus unter Eichbäumen*	Sedelmeyer		
323	Gerrit Adriaensz Berck-Heyde: *Kirchen-Inneres*	Schwarz, für die Hamburger Kunsthalle (Spende von Gerh. Bruns)	Hamburger Kunsthalle	389
324	Gerrit Adriaensz Berck-Heyde: *Strasse in Haarlem*	Gemäldegalerie Alte Meister Dresden	Gemäldegalerie Alte Meister Dresden	1523 A
338 +339	Konstantin Netscher: *Männliches Bildnis* und *Weibliches Bildnis*	von der Familie Weber zurückgekauft, 1928 bei Lepke versteigert		
352	Christian Stöcklin: *Kirchen-Inneres*	Von der Familie Weber zurückgekauft, 1928 bei Lepke versteigert		
353	Johann Georg von Edlinger: *Bildnis des Domherrn Müller zu München*	Von der Familie Weber zurückgekauft, 1928 bei Lepke versteigert		
354	Johann Baptist Ritter von Lampi d. Ä.: *Bildnis der Sängerin Aloysia Weber*	Von der Familie Weber zurückgekauft, 1928 bei Lepke versteigert		

5. Fehlerhafte Angaben in den Sammlungsverzeichnissen

Fehler bei der doppelten Vergabe bzw. falschen Angabe von Inventarnummern in den drei Sammlungsverzeichnissen ließen sich anhand der Angaben im Weberschen Inventar korrigieren. Gleiches gilt für die fehlerhafte Angabe der Jahreszahlen im Falle einiger Erwerbungen.

Fehler im *Wissenschaftlichen Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg* (1. Auflage 1892):

- S. XIII: Die Angabe der 1886 auf der Versteigerung Brenken-Bechade in Köln erworbenen 1892er Nr. 182 stimmt nicht; richtig: 1892er Nr. 180.
- S. XIII: Der Eintrag der Versteigerung Waldenburg 1886 fehlt komplett.
- S. XIV: Die Erwerbung der 1892er Nr. 17, die hier irrtümlich der Versteigerung der Sammlung Rinnecker 1888 in Köln zugeordnet wurde, gehört richtig zu den Erwerbungen aus der Versteigerung Winckler 1888 in Köln.
- S. XIV: Die Angabe der 1892er Nr. 181 als Erwerbung von der Versteigerung Klinkosch 1889 in Wien ist falsch; richtig ist hier die 1892er Nr. 182.
- S. 47: 1892er Nr. 55: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1889 falsch angegeben; richtig: 1879.
- S. 69: 1892er Nr. 77: Die Seitenangabe des Literaturhinweises auf Firmenich-Richartz (1890) lautet nicht S. 136, sondern richtig: S. 138.
- S. 79: 1892er Nr. 90: Die dieser Nummer entsprechende Inventarnummer 335 ist hier falsch angegeben; richtig: Inventarnummer 334.
- S. 87: 1892er Nr. 99: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1885 falsch angegeben; richtig; 1884.
- S. 97: 1892er Nr. 110: Die dieser Nummer entsprechende Inventarnummer 610 ist hier falsch angegeben; richtig: Inventarnummer 106.
- S. 104: 1892er Nr. 120: Die Seitenangabe des Literaturhinweises auf Fritz Harck lautet nicht S. 97, sondern richtig: S. 91.
- S. 116: 1892er Nr. 134: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1868 falsch angegeben; richtig: 1870.

- S. 130: 1892er Nr. 159: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1870 falsch angegeben; richtig: 1869.
- S. 135: 1892er Nr. 164: Die dieser Nummer entsprechende Inventarnummer 711 ist hier falsch angegeben; richtig: Inventarnummer 721.
- S. 146: 1892er Nr. 178: Die dieser Nummer entsprechende Inventarnummer 564 ist hier falsch angegeben; richtig: Inventarnummer 514.
  Außerdem wurde das Jahr der Erwerbung mit 1881 falsch angegeben; richtig: 1882.
- S. 154: 1892er Nr. 188: Die dieser Nummer entsprechende Inventarnummer 660 ist hier falsch angegeben; richtig: Inventarnummer 659.
- S. 160: 1892er Nr. 196: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1876 falsch angegeben; richtig: 1878.
- S. 168: 1892er Nr. 211: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1871 falsch angegeben; richtig: 1877.
- S. 189: 1892er Nr. 236: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1866 falsch angegeben; richtig: 1886.
- S. 227: 1892er Nr. 291: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1882 falsch angegeben; richtig: 1873.
- S. 229: 1892er Nr. 295: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1883 falsch angegeben; richtig: 1873.
- Der Verweis auf die Literaturangabe von Pflugk-Hartungs im *Repertorium für Kunstwissenschaft* (1885) fehlt bei den 1892er Nummern 15, 20, 36, 38, 86, 127, 129, 149, 150, 158, 161, 196 und 211 im Katalogteil hinter der Auflistung der Literaturangaben zu diesen Werken.

Fehler im *Wissenschaftlichen Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg* (2. Auflage 1907):

- S. IX: Fehler im Vorwort der zweiten Auflage; hinsichtlich der Umtaufen nennt Woermann die 1907er Nr. 118; richtig: 1907er Nr. 113.
- S. XVIII: Bei der Auflistung der aus der Versteigerung Fromm usw. 1871 in Köln erworbenen Werke wird fälschlich die 1907er Nr. 5 hier mit aufgelistet (die bereits

1870 aus dem Kölner Kunsthandel erworben worden war), hingegen fehlt in dieser Auflistung die 1871 auf der Versteigerung Fromm erworbene 1907er Nr. 16.

- S. XIX: Bei der Versteigerung Grünberg im Jahr 1881 stimmt die Nummer der Erwerbung 381 nicht; richtig: 1907er Nr. 319.
- S. XX: Bei der Auflistung der aus der Versteigerung Mestern erworbenen Werke wurden die dort angegebenen Nummern 281, 282, 294, 309 und 334 fälschlich hier angegeben; hingegen fehlen die korrekten, dort erworbenen 1907er Nummern 283, 284, 296, 311 und 336.
- S. XX: Wie bereits im Verzeichnis der Versteigerung in der ersten Auflage (1892) fehlt auch in der zweiten Auflage die Auflistung der Versteigerung Waldenburg für das Jahr 1886, auf der Weber die 1907er Nr. 24 erworben hatte.
- S. XX: Versteigerung Blenheim/Marlborough (1886): Hier wird falsch die Nr. 146 angegeben; richtig: 1907er Nr. 153.
- S. XX: Versteigerung Brenken-Bechade (1886): Hier wird falsch die Nr. 217 angegeben; richtig: 1907er Nr. 215.
- S. XXI: Versteigerung Klinkosch (1889): Hier wird falsch die Nr. 216 angegeben; richtig: 1907er Nr. 217.
- S. XXI: Die Angabe der Jahreszahl der Versteigerung der Sammlung Clavé-Bouhaben (1894) ist nicht korrekt; richtig: 1895.
- S. XXI: Die Angabe über die Versteigerung Baudot 1894 in Dijon fehlt (aus dieser Sammlung erwarb Weber nachträglich die 1907er Nr. 3).
- S. XXII: Druckfehler bei der Angabe der Jahreszahl der Versteigerung bei Lepke, dort falsch 1990; richtig: 1900.
- S. XXII: Versteigerung von Hefner-Alteneck (1904): Dort wird falsch die Nr. 144 angegeben; richtig: 1907er Nr. 39.
- S. XXII: Versteigerung Somzée (1904): Dort wird falsch die Nr. 38 angegeben; richtig: 1907er Nr. 139.
- Bei der Auflistung der 1907er Nummern 35, 71, 92 und 328 im Textteil des WV 1907 fehlt die Angabe der 1892er Nummern, die diesen 1907er Nummern entsprechen (i. e. Nummern 32, 63, 80 und 277).
- S. 47: 1907er Nr. 48: Die Angabe der Jahreszahl 1895 des Literaturhinweises auf Th. von Frimmel stimmt nicht, richtig: 1898.
- S. 55: 1907er Nr. 59: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1889 falsch angegeben; richtig: 1879.

- S. 73: 1907er Nr. 73: Falsche Angabe der Jahreszahl der Literaturangabe von Aldenhoven: 1892; richtig: 1902.
- S. 74: 1907er Nr. 74: Bei der Angabe der Inventarnummer der 1907er Nr. 74 wurde fälschlicherweise die Inventarnummer 791 angegeben; richtig: Inventarnummer 799.
- S. 82: 1907er Nr. 84: Bei der Angabe der Inventarnummer der 1907er Nr. 84 wurde fälschlicherweise die Inventarnummer 525 angegeben, richtig ist die Inventarnummer 529.
- S. 89: 1907er Nr. 90: Die Nr. 197, die dieses Werke angeblich 1904 auf der „Kunsthistorischen Ausstellung“ in Düsseldorf besaß, lautet richtig: Nr. 207.
- S. 102: 1907er Nr. 105: Die dieser Nummer entsprechende Inventarnummer 335 ist hier falsch angegeben; richtig: Inventarnummer 334.
- S. 106: 1907er Nr. 110: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1885 falsch angegeben; richtig: 1884.
- S. 120: 1907er Nr. 127: Die dieser Nummer entsprechende Inventarnummer 610 ist hier falsch angegeben; richtig: Inventarnummer 106.
- S. 139: 1907er Nr. 151: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1868 falsch angegeben; richtig: 1870.
- S. 157: 1907er Nr. 183: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1870 falsch angegeben; richtig: 1869.
- S. 159: 1907er Nr. 186: Dieses Werk wurde nicht 1901, sondern im Jahr 1900 auf einer Versteigerung bei Lepke in Berlin erworben.
- S. 163: 1907er Nr. 190: Die dieser Nummer entsprechende Inventarnummer 711 ist hier falsch angegeben; richtig: Inventarnummer 721.
- S. 177: 1907er Nr. 209: Die dieser Nummer entsprechende Inventarnummer 564 ist hier falsch angegeben; richtig: Inventarnummer 514.
  Außerdem wurde das Jahr der Erwerbung mit 1881 falsch angegeben; richtig: 1882.
- S. 187: 1907er Nr. 224: Die dieser Nummer entsprechende Inventarnummer 660 ist hier falsch angegeben; richtig: Inventarnummer 659.
- S. 191: 1907er Nr. 229: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1876 falsch angegeben; richtig: 1878.
- S. 202: 1907er Nr. 247. Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1871 falsch angegeben; richtig: 1877.

- S. 204: 1907er Nr. 249: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1898 falsch angegeben; richtig: 1897.
- S. 205: 1907er Nr. 250: Die Jahreszahl der Veröffentlichung Sedelmeyers ist falsch mit 1896 angegeben; richtig: 1895.
- S. 216: 1907er Nr. 265: Die Jahreszahl des Führers der Ausstellung in der Kunsthalle ist falsch mit 1867 angegeben; richtig: 1887.
- S. 225: 1907er Nr. 277: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1866 falsch angegeben; richtig: 1886.
- S. 235: 1907er Nr. 292: Ein Druckfehler ist in der Angabe der Nummer des Werkes im Textteil des Verzeichnisses Alter Meister unterlaufen: falsch hier Nr. 392; richtig: Nr. 292.
- S. 272: 1907er Nr. 346: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1882 falsch angegeben; richtig: 1873.
- S. 274: 1907er Nr. 350: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1883 falsch angegeben; richtig: 1873.
- S. 277: Fehler im vergleichenden Nummernverzeichnis: Die 1892er Nr. 35 entspricht richtig der 1907er Nr. 37 (dort wurde fälschlich die 1907er Nr. 27 angegeben).

Fehler im *Verzeichnis der Oelgemälde, Deck- und Wasserfarbenbilder, Kartons und Zeichnungen neuerer Meister im Besitze der Frau Konsul Ed. F. Weber in Hamburg* (1907):

- S. 15: Nr. 29: Die dieser Nummer entsprechende Inventarnummer 640 ist hier falsch angegeben; richtig: Inventarnummer 646.
- S. 27: Nr. 67: Die dieser Nummer entsprechende Inventarnummer 745 ist hier falsch angegeben; richtig: Inventarnummer 745a.
- S. 30: Nr. 79: Die dieser Nummer entsprechende Inventarnummer 293 ist hier falsch angegeben; richtig: Inventarnummer 592.
- S. 40: Nr. 114: Die Jahreszahl der Erwerbung wurde mit 1872 falsch angegeben; richtig: 1882.

VERZEICHNIS DER VERWENDETEN ABKÜRZUNGEN

a.a.O.	=	an anderem Ort
Abb.	=	Abbildung
Anm. d. Verf.	=	Anmerkung der Verfasserin
BKVK	=	Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, Bd. XX (1920)
d. Ä.	=	der Ältere
d. J.	=	der Jüngere
ders.	=	derselbe
dies.	=	dieselbe
ebd.	=	ebendort
gen.	=	genannt
GHK	=	Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde
HA	=	Hamburger Abendblatt
HA Krupp	=	Historisches Archiv Krupp
HC	=	Hamburgischer Correspondent
HF	=	Hamburger Fremdenblatt
HKH	=	Hamburger Kunsthalle
HN	=	Hamburger Nachrichten
HNN	=	Hamburger Neueste Nachrichten
HW	=	Hamburger Woche
Inv. Nr.	=	Inventarnummer
NHZ	=	Neue Hamburger Zeitung
Jb GHK	=	Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde
Jg.	=	Jahrgang
Jh.	=	Jahrhundert
KVK	=	Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle
SAH	=	Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg
ZsfbK	=	Zeitschrift für bildende Kunst
Verst.kat.	=	Versteigerungskatalog
VNM	=	Verzeichnis der Ölgemälde, Deck- und Wasserfarbenbilder, Kartons und Zeichnungen neuerer Meister im Besitze der Frau Konsul Ed. F. Weber in Hamburg (1907)
WV 1892	=	Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg (1. Aufl. 1892)
WV 1907	=	Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg (2. Aufl. 1907)

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Wappen der Familie Weber
(Deutsches Geschlechterbuch. Bd. 128 (Zehnter Hamburger Band). Limburg an der Lahn 1962)

Abb. 2: Hotel Vier Jahreszeiten (1897)
(Kurt Grobecker: Haerlin-Toussaint. Vier Jahreszeiten. Hamburg 1987)

Abb. 3: Hubert von Herkomer: *Eduard Friedrich Weber*
(Museum für Hamburgische Geschichte, Inv. Nr. 1959/88)

Abb. 4: Hubert von Herkomer: *Elizabeth Weber*
(Museum für Hamburgische Geschichte, Inv. Nr. 1959/89)

Abb. 5: Julius Geertz: *Eduard Friedrich Weber*
(Museum für Hamburgische Geschichte, Inv. Nr. 1959/91)

Abb. 6: Julius Geertz: *Elizabeth Weber*
(Museum für Hamburgische Geschichte, Inv. Nr. 1959/92)

Abb. 7: Martin Haller: Vorderfassade (Galerie Weber)
(SAH: 388-1.2 Martin Haller 23/7b/10)

Abb. 8: Martin Haller: Längsschnitt (Galerie Weber)
(SAH: 388-1.2 Martin Haller 23/7b/6)

Abb. 9: Martin Haller: Querschnitt (Galerie Weber)
(SAH: 388-1.2 Martin Haller 23/7b/8)

Abb. 10: Martin Haller: Hinterfassade (Galerie Weber)
(SAH: 388-1.2 Martin Haller 23/7b/12)

Abb. 11: Konsul Weber in der Galerie Alter Meister
(HW, 1907, Nr. 39)

Abb. 12: Lichtdruckanstalt Dührkoop: Galerie Weber (1912):
1. Obergeschoß, vorderer Oberlichtsaal: Italiener, Spanier und Franzosen des 16.-18. Jahrhunderts
(Fotografie im Besitz von Dr. Joachim Weber)

Abb. 13: Lichtdruckanstalt Dührkoop: Galerie Weber (1912):
1. Obergeschoß, vorderer Oberlichtsaal: Italiener, Spanier und Franzosen des 16.-18. Jahrhunderts
(Fotografie im Besitz von Dr. Joachim Weber)

Abb. 14: Lichtdruckanstalt Dührkoop: Galerie Weber (1912):
1. Obergeschoß, hinterer Oberlichtsaal mit Galerie: Flamen, Holländer und Deutsche des 17.-18. Jahrhunderts (Fotografie im Besitz von Dr. Joachim Weber)

Abb. 15: Lichtdruckanstalt Dührkoop: Galerie Weber (1912):
Erdgeschoß, Hauptsaal: Gemälde des 14. und 15. Jahrhunderts sowie deutsche und niederländische, italienische, spanische und französische Werke des 16. Jahrhunderts; außerdem der Soltykoffsche Schnitzaltar
(Fotografie im Besitz von Dr. Joachim Weber)

Abb. 16: Lichtdruckanstalt Dührkoop: Galerie Weber (1912):
Erdgeschoß, Hauptsaal: Gemälde des 14. und 15. Jahrhunderts sowie deutsche und niederländische, italienische, spanische und französische Werke des 16. Jahrhunderts; außerdem der Soltykoffsche Schnitzaltar
(Fotografie im Besitz von Dr. Joachim Weber)

Abb. 17: Lichtdruckanstalt Dührkoop: Galerie Weber (1912):
Erdgeschoß, Hauptsaal: Gemälde des 14. und 15. Jahrhunderts sowie deutsche und niederländische Werke des 16. Jahrhunderts
(Fotografie im Besitz von Dr. Joachim Weber)

Abb. 18: Henry Ludwig Geertz: *Eduard Friedrich Weber*
(Museum für Hamburgische Geschichte, Inv. Nr. 1959/90); Dieses Porträt wurde 1910 von Geertz nach einer Fotografie von Konsul Weber gemalt.

Abb. 19: Andrea Mantegna: M*aria mit dem Kinde*
(Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Katalog 1634. Berlin 1912, Nr. 20)

Abb. 20: Giovanni Battista Tiepolo: *Die Kreuztragung Christi* sowie *Die Kreuzigung Christi* (Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Katalog 1634. Berlin 1912, Nr. 159 und 160)

Abb. 21: William Unger: M*ännliches Bildnis*
(Kupferstich nach Frans Hals d. Ä.)
(Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Katalog 1634. Berlin 1912, Nr. 223)

Abb. 22: William Unger: *Bildnis der Helene Fourment*
(Kupferstich nach Peter Paul Rubens)
(Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Katalog 1634. Berlin 1912, Nr. 188)

Abb. 23: Rechnung des Auktionshauses Lepke vom 23.2.1912
(HKH: Aktenarchiv: Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912")

Abb. 24: Rembrandt Harmensz van Rijn: *Simeon und Hanna im Tempel*
(HKH: Inv. Nr. 88)

Abb. 25: Paulus Potter: *Der Grauschimmel*
(HKH: Inv. Nr. 331)

Abb. 26: Brief von Max M. Warburg an Alfred Lichtwark vom 17.2.1912
(HKH: Aktenarchiv: Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“)
Abb. 27: Ludger tom Ring d. J.: *Bildnis der Gräfin Lucie von Münchhausen*
(HKH: Inv. Nr. 344)
Abb. 28: Fotografie Konsul Weber
(Rudolph Dührkoop: Hamburgische Männer und Frauen am Anfang des XX. Jahrhunderts. Kamerabildnisse. Hamburg 1904)
Abb. 29: William Hogarth: *Mädchen im Strohhut*
(Lepke’s Kunst-Auctions-Haus. Katalog 1995, Berlin 1928, Nr. 44)
Abb. 30: Andreas Achenbach: *Strand bei Scheveningen*
(Lepke’s Kunst-Auctions-Haus. Katalog 1995, Berlin 1928, Nr. 61)
Abb. 31: Gabriel Max: *Brustbild einer Römerin*
(Lepke’s Kunst-Auctions-Haus. Katalog 1995, Berlin 1928, Nr. 114)
Abb. 32: Bernardo Bellotto, gen. Canaletto II: *Pantheon in Rom*
(Lepke’s Kunst-Auctions-Haus. Katalog 1634. Berlin 1912, Nr. 36)
Abb. 33: Quod libet (Konsul Weber)
(SAH: 741-2 Genealogische Sammlungen 1 WEBER)

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

VERÖFFENTLICHTE UND UNVERÖFFENTLICHTE LITERATUR ÜBER KONSUL WEBER UND SEINE SAMMLUNGEN

- Antiquariat F. **Dörling** (Hamburg): Auktion 24: Hamburgensien. Sammlung Dr. L. Schönfeld. V. (letzter Teil) und schöne alte Blätter aus dem Nachlaß Consul Ed. F. Weber. Verst. 22.-24.3.1928. Hamburg 1928.
  Antiquariat F. **Dörling** (Hamburg): Auktion 26: Wissenschaft, Kunst, Literatur. Aus dem Nachlasse des bekannten Hamburger Kunstsammlers Consul Ed. F. Weber. Verst. 15.-16.6.1928. Hamburg 1928.
  Antiquariat F. **Dörling** (Hamburg): Antiquariatskatalog 113: Kunst , Kunstgewerbe, Archäologie aus den Bibliotheken Consul Ed. F. Weber † und Dr. Rudolf Albert u. a. Hamburg 1932.
- **Dührkoop**, Rudolph: Aus Hamburgischen Sammlungen. Galerie Weber. Reproduktionen in Kupferdruck von Dührkoop. Erste Mappe, 18 Blatt. Hamburg und Berlin 1907.
- **Friedländer**, Max J.: Zwei Galerie-Publikationen Johann Nöhring's. In: *Kunstchronik*. N. F. Bd. 9 (1898), Sp. 414-423.
- **Galerie** Weber, Hamburg. Versteigerung am 20.-22.1912 in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Katalog 1634. Berlin 1912.
  Galerie Weber. Zweiter Teil. Versteigerung am 28.2.1928 in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Katalog Nr. 1995, Berlin 1928.
- **Gemälde** alter Meister der Sammlung Eduard F. Weber, Hamburg. 100 Lichtdrucktafeln. Lübeck: Nöhring 1897-1904.
- **Glaser**, Curt: Die Sammlung Weber. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. XXXV (1912), S. 87-96.
- **Gottschewski**, Adolf: Hamburgische Denkmünzen des 17. Jahrhunderts und die Zeitgeschichte. In: Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe. Flugblatt 16 (1916).
- **Harck**, Fritz: QUADRI DI MAESTRI ITALIANI nelle Gallerie private die Germania. III. La Galleria Weber di Amburgo. In: *Archivio storico dell' arte*. Bd. IV (1891), S. 81-91.
- **Hatz**, Vera und Gert: Der Sammler Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907). In: Florilegium Numismaticum. Studia in Honorem U. Westermark Edita. [Red. Harald Nisson]. Stockholm: Svenska Numismatika Föreningen 1992, S. 149-161.
- **Hoffmann**, Paul Th.: Hervorragende Hamburger aus vergangener Zeit. V: Der Kaufmann und Kunstsammler Eduard F. Weber. In: *Hamburger Nachrichten*. Nr. 273, Morgenausgabe, 3.10.1937, o. S.
- **Inventur** der Kunstwerke. Ed. F. Weber. II (unveröffentlicht).
- **Koehler**, K. F. (Antiquariat): Gemälde alter Meister der Sammlung Weber, Hamburg. 2. Aufl. Leipzig o. J.
- Der **Kunstmarkt**. Wochenschrift für Kenner und Sammler. Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst (Hg. v. E. A. Seemann), IX. Jg. (1911/1912), Nr. 22/23, S. 195.
- **Lützow**, Carl von: Aus der Galerie Weber in Hamburg. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*. N. F. Bd. 3 (1892), S. 22-23.

- **Nordheim**, M.: Hamburg und die alten Meister. In: *Der Hamburger*. Bd. I (1911), Nr. 14, S. 299-300.
- **Pflugk-Hartung**, Julius von: Die Weber'sche Gemäldesammlung, Hamburg. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 8 (1885), S. 80-94.
- **Roosen**, Gustav Arthur: Der Sammler Consul Ed. F. Weber in Hamburg. Zu seinem 30. Todestage, dem 19. September 1937, aufgezeichnet für seine Enkel. o. O. 1937 (unveröffentlicht).
- **Sammlung** Consul Eduard Friedrich Weber †, Hamburg.
  Erste Abteilung: Griechische Münzen. Versteigerung No. XXI, 16.11.1908 (bei Jakob Hirsch), München 1908.
  Zweite Abteilung: Römische und Byzantinische Münzen. Nachtrag Griechische Münzen. Münzgewichte. Numismatische Bibliothek. Versteigerung No. XXIV, 10.5.1909 (bei Jakob Hirsch), München 1909.
- **Schlie**, Friedrich von: Kunstgeschichtliche Erörterungen. In: Hervorragende Werke niederländischer Meister der Galerie Weber, Hamburg, in Radierungen von William Unger. Wien 1891.
  Schlie, Friedrich von: Paulus Potter: „Der Grauschimmel". In: *Zeitschrift für bildende Kunst*. N. F. Bd. 3 (1892), S. 260-261.
- **Unger**, William: Radierungen zur Galerie Weber, Hamburg. 23 Blätter. o. Text. o. O. u. J.
- **Weber**, Ed. F.: Führer zur Ausstellung alter Gemälde welche der Hamburger Kunsthalle von Herrn Consul Ed. F. Weber leihweise übergeben sind. Hamburg 1887.
- **Weber**, Joachim Eduard: Lebensbild von Bürgermeister Dr. Hermann A. C. Weber (Bgm.W.), 1822-1886, zusammengestellt von seinem Großneffen Dr. Joachim Weber. Hamburg o. J. (unveröffentlicht).
  Weber, Joachim Eduard: Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber (EdFW), 1830-1907, zusammengestellt von seinem Enkel Joachim Eduard Weber. Hamburg o. J. (unveröffentlicht).
  Weber, Joachim Eduard: Lebensbild von David Friedrich Weber (DFW), 1786 bis 1868, zusammengestellt von seinem Urenkel Joachim Eduard Weber, Hamburg. Hamburg 1999 (unveröffentlicht).
- **Wendt**, Hans: Erinnerungen an Großmama Weber von einem ihrer Enkel und Auszüge aus ihren Briefen an den Enkel. Für die Familie gedruckt. Heidelberg 1889.
- **Woermann**, Karl, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Bd. 12 (1878), Sp. 653- 655.
  Woermann, Karl: Meisterwerke niederländischer Maler in der Galerie Weber zu Hamburg. In: *Die Graphischen Künste*. Bd. XIV (1891), S. 29-36.
  Woermann, Karl. Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. 1. Aufl. 1892, 2., stark vermehrte und verbesserte Aufl., Dresden 1907.
  Woermann, Karl: Verzeichnis der Oelgemälde, Deck- und Wasserfarbenbilder, Kartons und Zeichnungen neuerer Meister im Besitze der Frau Konsul Ed. F. Weber in Hamburg. Dresden 1907.

QUELLEN

Staatsarchiv Hamburg (SAH):

- **A 773/16** Kapsel 1 (Weber): Zum Gedächtnis des verstorbenen Herrn Bürgermeister Hermann Weber Dr. Gedenkblatt für die Familie. Hamburg 1886.
  A 773/16 Kapsel 1 (Weber): Zum Gedächtnis der verstorbenen Frau Charlotte Henriette Weber, geb. Nottebohm, Witwe des vorangegangenen Kgl. Preuß. Kommerzienrat David Friedrich Weber. Gedenkblatt für die Familie. Hamburg 1886.
- **Baupolizei**: - 324-1 Baupolizei K 295
  - 324-1 Baupolizei K 383
- Sitzungen der Hamburger **Bürgerschaft**: - 121-3 I Bürgerschaft I B1 Band 80, MUG 024 B 01 03
- **Feuerkasse**: - 333-1/1 Hamburger Feuerkasse II 6, Band 4, Teil 1 (Hauptbuch St. Georg)
- **Handschriftensammlung** 1379 b: Diplomatische und Konsularische Vertretungen fremder Staaten in Hamburg, 1880-1929
- **Konsulate**: - 132-6 Hanseatische und hamburgische konsularische Vertretungen
- Sitzungen der Kommission der Verwaltung der **Kunsthalle**:
  - 364-2/1 Kunsthalle III 5 (Protokolle der Verwaltung der Kunsthalle)
- **Plankammer**: - 388-1.2 23/7b/1-16 (Originalbauzeichnungen Martin Hallers zum Galerieumbau An der Alster 59)
- **Schule**: - 362-2/1 Realgymnasium des Johanneums
- **Senat**: - 111-1 Senat Cl. VII Lit. He Nr. 6 Vol. 54
  - 111-1 Senat Cl. VII Lit. Fc Nr. 11 Vol. 12 e Fasc. 18 Inv. 6 b
- **Vereine**: - 614-1/26 55 Philharmonische Gesellschaft in Hamburg
  - 614-1/26 56 Verein Hamburgischer Musikfreunde
  - 614-1/33 Verein für Hamburgische Geschichte
  - 614-1/44 5 Gesellschaft „Die Harmonie“
  - 614-1/44 6 Gesellschaft „Die Harmonie“
  - 614-1/56 1 Protokollbuch der „Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde“
  - 614-1/56 2 „Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde“, Mitgliederverzeichnis und Satzung
  - 614-2/15 1 Protokollbuch des „St. Georger Vereins von 1874“
- **Weber**: - 621-1 WEBER Firma C. F. Otto Weber
  - 611-19 WEBER 1 Bürgermeister Weber-Stiftung (Protokollbuch)
  - 611-19 WEBER 2 Bürgermeister Weber-Stiftung (Kassabuch)
  - 611-19 WEBER 3 Bürgermeister Weber-Stiftung (Satzung)
  - 741-2 Genealogische Sammlungen 1 WEBER

- **X 630/52** Stenographische Berichte der Bürgerschaft zu Hamburg 1911 und 1912
- **ZAS**: A 773 Biographien WEB

Historisches Archiv Krupp:

- HA Krupp, FAH 4F359 (Schriftwechsel zwischen Dir. Koetschau und Gustav Krupp von Bohlen und Halbach, 13.2.1912 bis 15.4.1912)

Staatliche Kunstsammlungen Dresden:

- Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Archiv, Galerieakte GG Nr. 4, Bd. 12, S. 241/242

Hamburger Kunsthalle (HKH):

- Aktenarchiv: „Geschenke in Kunstwerken“ (Schenkungen Konsul Weber)
- Aktenarchiv: „Kartei der verkauften Bilder“
- Aktenarchiv: Liste der Leihgaben Konsul Webers zur „Kunstausstellung- im Anschluß an die Hamburgische Gewerbe- und Industrie-ausstellung“. Hamburg 1889
- Aktenarchiv: Slg. 16, „Ankäufe aus der Sammlung Ed. F. Weber. 1912“
- Aktenarchiv: „Verein von Kunstfreunden“ (Mitgliederverzeichnis)

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MKG):

- Archiv MKG: Gründung des Museums für Kunst und Gewerbe. 1. Gründerjahre 1869-1889
- Archiv MKG: Korrespondenz mit Gelehrten und Interessenten. 1866-1920. M I
- Archiv MKG: Korrespondenz mit Gelehrten und Interessenten. 1873-1940. W I
- Archiv MKG: Korrespondenz mit Gelehrten und Interessenten. 1869-1877. Diverses A-Z. Prof. Dr. J. Brinckmann. Leihgaben für das Museum für Kunst und Gewerbe
- Archiv MKG: Korrespondenz mit Gelehrten und Interessenten. 1878-1893. Diverses A-Z
- Archiv MKG: Korrespondenz mit Gelehrten und Interessenten. 1893-1912. Diverses A-Z
- Archiv MKG: 1885-1948. Geschichte des Hauses und Aufstellung der Sammlungen im Museum für Kunst und Gewerbe
- Archiv MKG: Die bisherige Aufstellung der Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe und ihre Fortentwicklung
- Archiv MKG: Hamburgensien-Sammlung 1891-1927. L-Z
- Archiv MKG: Deliberationsversammlung der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe. Protokollbuch 1868-1869

Amtsgericht Hamburg:

- Abteilung 3 für Testaments- und Nachlaßsachen. Akten betreffend das Testament der Eheleute Eduard Friedr. Weber und Mary Elisabeth Goßler angelegt am 26.09.1907. Register-Nr.: 72 IV W 1150/07.

Getty Center Research-Library:

- Getty Provenance Index
  (Internet: getty.edu/research/library/index.html):
  PI Pic. No.: 10951, 3081, 2554, 5969, 5961, 23919

ZEITUNGSARTIKEL

Berliner Lokal-Anzeiger:

- 20.02.1912, Nr. 93 (Die Sammlung Weber unter dem Hammer)
- 21.02.1912, Nr. 95 (Zweiter Tag der Auktion Weber)
- 22.02.1912, Nr. 97 (Letzter Tag der Auktion Weber)

Die Welt:

- 22.03.2001, Nr. 69-12 (Der Mann, der Frauen und Bilder liebte)
- 23.03.2001, Nr. 70-12 (Kunsthalle: Wiedersehen mit 180 Meisterwerken)

Hamburger Abendblatt:

- 20.05.1995, Nr. 92, S. 8 (Hamburg und die bildende Kunst. Neue Erkenntnisse widerlegen alte Klischees)
- 24.01.1997, Nr. 20, S. 6 (Zwanzig Jahre Neuzeit umfassend dargestellt. „Sammlungsblöcke - die Stiftung Froehlich“ in den Hamburger Deichtorhallen)
- 14.07.1997, Nr. 161, S. 6 (Die Odyssee einer Bildersammlung)
- 11.09.1997, Nr. 212, S. 9 (Eine späte Wiederentdeckung; Martin Haller)
- 22.12.1997, Nr. 298, S. 12 (Mit Bismarcks Ehren nach Amerika. Adolph Woermann wurde vor 150 Jahren in Hamburg geboren)
- 28.02./01.03.1998, Nr. 50, S. 16 (Ein Schmuckstück im verborgenen. Richtfest für die Rekonstruktion des Afrika-Hauses)
- 27./28.06.1998, Nr. 147, S. 6 (Das Hohelied vom Mäzenatentum)
- 16.06.1999, Nr. 135, S. 7 (Vergessener Förderer. Hamburgs Staatsbibliothek erinnert in einer Ausstellung an Gustav Schiefler)
- 10./11.07.1999, Nr. 158, S. 7 (Rothschild-Auktion bricht Rekorde. 173 Millionen Mark Erlös in London)
- 03.08.1999, Nr. 178, S. 7 (Sammler streiten um Gebetbücher)
- 12.11.1999, Nr. 265, S. 7 (Zwei Picassos für 176 Millionen Mark. Spitzenpreise bei den New Yorker Herbstauktionen)
- 12./13.02.2000, Nr. 36, S. 15 (Hamburg - die Stadt der Stifter)

- 14.02.2000, Nr. 37, S. 19 (Hamburg - Stadt der Stifter, Folge 2: Eine Zuflucht für den Lebensabend)
- 15.02.2000, Nr. 38, S. 19 (Hamburg - Stadt der Stifter, Folge 3: Wo das Kochen zur Kunst erhoben wird)
- 16.02.2000, Nr. 39, S. 16 (Hamburg - Stadt der Stifter, Folge 4: Hilfe, die nicht zu überhören ist)
- 17.02.2000, Nr. 40, S. 20 (Hamburg - Stadt der Stifter: Folge 5. Ein Hof für Lesungen und Konzerte)
- 18.02.2000, Nr. 41, S. 15 (Hamburg - Stadt der Stifter, letzte Folge: Finanziers, die Kunst in Bewegung halten)
- 12./13.08.2000, Nr. 187, S. 7 (Das Zentrum der Moderne)
- 14./15.10.2000, Nr. 240, S. 7 (Das ist hier die Frage. Ausstellung in der Kunsthalle: „Rembrandt oder nicht?“)
- 22.11.2000, Nr. 273, S. 3 (Rembrandt und die Meisterdetektive)
- 02./03.12.2000, Nr. 282, S. 7 (Der Senator sammelte nur moderne Meister)

Hamburger Fremdenblatt:

- 21.09.1907, Nr. 222, S. 2 (Mitteilung des Todes von Konsul Weber)
- 24.09.1907, Nr. 224 (Bericht über die Bestattung)
- 08.12.1911, Nr. 288, S. 25 (Bericht über die 46. Sitzung der Bürgerschaft und Leistikows Anfrage)
- 10.12.1911, Nr. 290, S. 49 (Ernst Rump: Zum Verkauf der Sammlung Weber)
- 12.12.1911, Nr. 291 (Gemälde-Sammlung Konsul Weber)
- 14.12.1911, Nr. 293 (Galerie Weber)
- 15.12.1911, Nr. 294 (Galerie Weber)
- 20.12.1911, Nr. 298, S. 13 (Der Katalog der Galerie Weber)
- 24.01.1912, Nr. 19 (Die Gemälde-Galerie Ed. F. Weber in Hamburg)
- 20.02.1912, Nr. 42 (Ankündigung der Versteigerung)
- 22.02.1912, Nr. 44, S. 13 (Die Galerie Weber unter dem Hammer)
- 23.02.1912, Nr. 45, S. 13 (Preise für Kunstwerke)
- 24.02.1912, Nr. 46, S. 1-2 (Donath: Die Auktion Weber)
- 28.02.1912, Nr. 49, S. 25 (Illustrierte Rundschau)
- 05.03.1912, Nr. 54 (Auktionsverlauf der Galerie Weber)
- 05.03.1912, Nr. 54 (Hamburger Ankäufe auf der Weberschen Auktion)
- 27.05.1913, Nr. 121 (Bericht über die Versteigerung der Sammlung Notar Dr. David Weber)

Hamburger Nachrichten:

- 16.04.1888, Nr. 90, 16.4.1888 (Enthüllung der Büste Bürgermeister Webers in der Hamburger Kunsthalle)
- 21.09.1907, Zweite Morgenausgabe, Nr. 665 (Mitteilung des Todes)
- 21.09.1907, Abendausgabe, Nr. 666 (Konsul Eduard Weber †)
- 23.09.1907, Abendausgabe, zweite Beilage zu Nr. 669 (Beisetzung des Herrn Konsul Ed. F. Weber)
- 12.01.1908, Zweite Morgenausgabe, Nr. 29 (Die Gemäldegalerie Ed. F. Weber in Hamburg)
- 18.01.1908, Erste Morgenausgabe, Nr. 43 (Galerie Weber)
- 22.01.1908, Abendausgabe, Nr. 54 (Von der Galerie Ed. F. Weber)

- 25.01.1908, Zweite Morgenausgabe, Nr. 62, Kleines Feuilleton (Von der Galerie Weber)
- 14.01.1909, Abendausgabe, Nr. 25 (Ankauf Sammlung Weber abgelehnt)
- 06.06.1909, Morgenausgabe (Sonntagsausgabe), Nr. 262 (Zeller, Gustav: Aus der Galerie Weber)
- 07.12.1911, Morgenausgabe, Erste Beilage zu Nr. 573 (Sitzung der Bürgerschaft vom 6.12.1911)
- 07.12.1911, Morgenausgabe, Zweite Beilage zu Nr. 573 (Sitzung der Bürgerschaft vom 6.12.1911)
- 09.12.1911, Abendausgabe, Nr. 578 (Ernst Rump: Zum Verkauf der Sammlung Weber)
- 12.12.1911, Abendausgabe, Nr. 582 (Die Webergalerie)
- 16.12.1911, Abendausgabe, Nr. 590 (Kleine Chronik)
- 18.12.1911, Abendausgabe, Nr. 592 (Zum Verkauf der Galerie Weber)
- 04.01.1912, Morgenausgabe, Nr. 4 (Galerie Weber)
- 12.01.1912, Morgenausgabe, Nr. 18 (Hamburgs Ruf gefährdet)
- 13.02.1912, Abendausgabe, Nr. 73 (W. R.: Die Galerie Weber in Berlin)
- 20.02.1912, Abendausgabe, Nr. 85 (Versteigerung der Galerie Weber)
- 21.02.1912, Morgenausgabe, Nr. 86, S. 2 (Versteigerung Weber in Berlin)
- 21.02.1912, Abendausgabe, Nr. 87, Erste Beilage zu Nr. 87 (2. Tag Verst. Weber)
- 22.02.1912, Abendausgabe, Nr. 89, Erste Beilage zu Nr. 89 (3. Tag Verst. Weber)
- 12.04.1912, Morgenausgabe, Nr. 170 (Carl Anton Piper: Die Reste der Galerie Weber)
- 13.04.1912, Abendausgabe, Nr. 173 (Bilder aus der Sammlung Weber in hamburgischem Privatbesitz)
- 25.07.1912, Morgenausgabe, Nr. 344 (Geschenk eines Gemäldes der Galerie Weber an die Berliner Universität)
- 03.10.1937, Morgenausgabe (Beilage), Nr. 273 (Hoffmann, Paul Th.: Hervorragende Hamburger aus vergangener Zeit. V. Der Kaufmann und Kunstsammler Eduard F. Weber)

Hamburger Neueste Nachrichten:

- 08.12.1911, Nr. 288 (Bericht über die Sitzung der Bürgerschaft)
- 23.02.1912, Nr. 45, Zweite Beilage (Bericht über die Versteigerung)
- 24.02.1912, Nr. 46 (Bericht über die Versteigerung)

Hamburger Woche:

- 1907, Nr. 37, 12.09.1907 (Private Kunstschätze in Hamburg)
- 1907, Nr. 39, 26.09.1907, S. 3 (Konsul Weber †)
- 1912, Nr. 4, 25.01.1912, S. 12/13 (Ankündigung der Versteigerung Weber in Berlin)
- 1912, Nr. 9, 29.02.1912 (Bericht über die Erwerbungen von der Versteigerung in Berlin)

Hamburgischer Correspondent:

- 20.09.1907, Abendausgabe, Nr. 479 (Todesmitteilung)
- 21.09.1907, Morgenausgabe, Nr. 480, Zweite Beilage (Konsul Weber)
- 23.09.1907, Abendausgabe, Nr. 484, Beilage (Die Trauerfeier für Konsul Weber)
- 27.06.1909, Morgenausgabe, Nr. 320 (Die Galerie Weber)

- 18.10.1911, Morgenausgabe, Nr. 531 (Sprechsaal: Sammlung Weber)
- 07.12.1911, Morgenausgabe, Nr. 622, Dritte Beilage (Bericht über die Sitzung der Bürgerschaft und Leistikows Anfrage)
- 09.12.1911, Morgenausgabe, Nr. 626, S. 2 (Ernst Rump: Zum Verkauf der Galerie Weber)
- 14.12.1911, Morgenausgabe, Nr. 635 (Gemäldegalerie Weber)
- 24.01.1912, Morgenausgabe, Nr. 42 (Ankündigung der Versteigerung Weber)
- 20.02.1912, Abendausgabe, Nr. 93, Beilage (Versteigerung Weber)
- 21.02.1912, Morgenausgabe, Nr. 94 (Versteigerung Weber)
- 21.02.1912, Abendausgabe, Nr. 95, Beilage (Versteigerung Weber)
- 22.02.1912, Morgenausgabe, Nr. 96, Erste Beilage (Versteigerung Weber)
- 22.02.1912, Abendausgabe, Nr. 97, Beilage (Versteigerung Weber)
- 22.02.1912, Abendausgabe, Nr. 97, Beilage, S. 4 (Preise für Kunstwerke)
- 23.02.1912, Morgenausgabe, Nr. 98 (Versteigerung Weber)
- 23.02.1912, Abendausgabe, Nr. 99, Beilage, S. 2 (Die Sammlung Weber und Hamburg)
- 27.07.1912, Morgenausgabe, Nr. 378 (Geschenk eines Gemäldes der Galerie Weber an die Berliner Universität)
- 17.04.1913, Morgenausgabe, Nr. 192 (Mitteilung zum Tod von Notar Dr. David Weber)
- 20.04.1915, Abendausgabe, Nr. 199 (Geschenk der Sammlung von Münzen und Medaillen an das Museum für Kunst und Gewerbe)

Kölnische Zeitung:

- 30.12.1911, Mittagsausgabe, Nr. 1430 (Der Sammler)

Neue Hamburger Zeitung:

- 23.09.1907, Abendausgabe, Nr. 446 (Konsul Ed. Weber)
- 18.01.1908, Abendausgabe, Nr. 30 (Die Zukunft der Galerie Weber)
- 21.01.1908, Abendausgabe, Nr. 34 (Das Schicksal der Galerie Weber)
- 23.01.1908, Abendausgabe, Nr. 38 (Galerie Weber)
- 25.01.1908, Abendausgabe, Nr. 42 (Galerie Weber)
- 09.12.1911, Morgenausgabe, Nr. 577 (Die Webersche Galerie)
- 14.12.1911, Abendausgabe, Nr. 586 (Die Webersche Galerie)
- 16.12.1911, Abendausgabe, Nr. 590 (Die Webersche Galerie)
- 20.02.1912, Abendausgabe, Nr. 85 (Das Ende der Galerie Weber)
- 21.02.1912, Morgenausgabe, Nr. 86 (Das Ende der Galerie Weber)
- 21.02.1912, Abendausgabe, Nr. 87 (Das Ende der Galerie Weber)
- 22.02.1912, Morgenausgabe, Nr. 88 (Das Ende der Galerie Weber)
- 22.02.1912, Abendausgabe, Nr. 89 (Das Ende der Galerie Weber)
- 23.02.1912, Morgenausgabe, Nr. 90 (Das Ende der Galerie Weber)
- 23.02.1912, Abendausgabe, Nr. 91 (Die Sammlung Weber und Hamburg)
- 24.02.1912, Morgenausgabe, Nr. 92 (Das Ende der Galerie Weber)
- 02.03.1912, Abendausgabe, Nr. 105 (Kurzmitteilung über die Erwerbung des Mantegna durch Altmann)

LITERATUR

- Hamburgisches **Adreßbuch** für das Jahr 1871, 1872, 1878, 1879 und 1928. Hamburg 1871-1928.
- **Ahlers-Hestermann**, Friedrich: Pause nach dem dritten Akt. Hamburg 1949. Nachdruck: Hamburg 1975.
- **Almanach** für Bildende Kunst und Kunstgewerbe. Hg. Martersteig, Max/Flaischlen, Cäsar. Berlin 1901.
- **Alpatow**, Michael W.: Die Dresdner Galerie. Alte Meister. 22. Aufl. Dresden 1989.
- **Amsler** & Ruthardt: Kunst-Auktion XCV: Katalog der bekannten wertvollen Sammlung des verstorbenen Herrn Notars Dr. Weber in Hamburg und wenige kleine Beiträge. Verst. 20.-22.5.1913. Berlin 1913.
- **Baedeker**, Karl: Deutschland und Österreich. Handbuch für Reisende. 14. Auflage. Koblenz 1871.
  Baedeker, Karl: Nordwest-Deutschland. Buch für Reisende. Leipzig 1902.
- **Bartmann**, Dominik: Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich. Berlin 1985.
- **Bauer**, Franz: Bürgerwege und Bürgerwelten. Familienbiographische Untersuchungen zum deutschen Bürgertum im 19. Jahrhundert. Göttingen 1991.
- **Baumstark**, Reinhold: Ein fürstlicher Rahmen um bürgerliche Kunst. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts in der Sammlung Liechtenstein. In: Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz. Hg. von der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft. Zürich 1987, S. 27-40.
- **Becker**, Bettina M.: Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum: Motive, Chancen und Grenzen unternehmerischen Kunstengagements. Frankfurt am Main 1994.
- **Behrmann**, S. N.: Duveen und die Millionäre. Zur Soziologie des Kunsthandels in Amerika. Reinbek bei Hamburg 1960.
- **Behnke**, Christoph: Vom Mäzen zum Sponsor. Eine kultursoziologische Fallstudie am Beispiel Hamburgs. Hamburg 1988.
- **Behrendt**, Bernd: Zwischen Paradox und Paralogismus. Weltanschauliche Grundzüge einer Kulturkritik in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts am Beispiel August Julius Langbehn. Frankfurt am Main 1984.
- **Belting**, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang/Sauerländer, Willibald/ Warnke, Martin (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. 1. Aufl. 1986, 3., durchges. u. erw. Aufl. Berlin 1988.
- **Berkefeld**, Henning: Hamburg in alten und neuen Reisebeschreibungen. Hamburg 1990.
- **Betthausen**, Peter/Feist, Peter H./Fork, Christiane: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Stuttgart/Weimar 1999.
- **Bock**, Henning: Wilhelm von Bode. Museumsdirektor und Mäzen. Berlin 1995.
  Bock, Henning/Gaehtgens, Thomas W. (Hg.): Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984 (20-.22.6.1984). Berlin 1987.
- **Bode**, Wilhelm von: Rembrandts früheste Tätigkeit. Wien 1881.
  Bode, Wilhelm von: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig 1883.

Bode, Wilhelm von: Die Gemäldesammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft in Hamburg. In: Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Österreich. Hg. von der Gesellschaft für Vervielfältigende Künste in Wien. Wien 1886.
Bode, Wilhelm von: Die Ausbeute aus den Magazinen der Königlichen Gemäldegalerie zu Berlin. In*: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*. Bd. 7 (1886), S. 239.
Bode, Wilhelm von: Die Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin. Berlin 1888.
Bode, Wilhelm von: Ein Bildnis der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians, Bianca Maria Sforza, von Ambrogio de Predis. In: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*. Bd. 10 (1889), S. 77.
Bode, Wilhelm von: Die Entwicklung der öffentlichen Sammlungen der Kunst des Mittelalters und der Renaissance in Deutschland seit dem Kriege 1870-1871. In: Separat-Abzug aus der *Deutschen Rundschau*. Heft 10 (1889), Berlin 1889.
Bode, Wilhelm von: Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Bd. 1-8. Paris 1897-1905.
Bode, Wilhelm von: Mantegna und sein neuester Biograph. In: *Kunstchronik*. N. F. Bd. 15 (1904), Sp. 129-135.
Bode, Wilhelm von: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich Museum. Berlin 1904.
Bode, Wilhelm von: Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakterbilder der großen Meister der holländischen und vlämischen Malerschule im 17. Jahrhundert. 2., verm. Aufl. Leipzig 1907.
Bode, Wilhelm von: Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen. Leipzig 1917.
Bode, Wilhelm von: Fünfzig Jahre Museumsarbeit. Bielefeld/Leipzig 1922.
Bode, Wilhelm von: Die amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel und ihre Gefahr für Europa. In: *Kunst und Künstler*. Bd. I (1902/1903), S. 5-12.
Bode, Wilhelm von: Mein Leben. 2 Bde. Berlin 1930.
Bode, Wilhelm von: Mein Leben. 2 Bde. Hg. Thomas W. Gaehtgens und Barbara Paul. In: Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart. Bd. 4. Berlin 1997.

- **Böhm**, Ekkehard: Überseehandel und Flottenbau. Hanseatische Kaufmannschaft und deutsche Seerüstung 1879-1902. Düsseldorf 1972.
- **Bohner**, Theodor: Die Woermanns. Berlin 1935.
- **Braun**, Günter und Waldtraut (Hg.): Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen. Berlin 1993.
- **Bredius**, Abraham: Kölner Auktionen. In: *Kunstchronik*. N. F. Bd. 2 (1891), Sp. 123-130.
  Bredius, Abraham: Kritische Bemerkungen zur Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*. N. F. Bd. 10 (1898/99), S. 161-168 und S. 191-198.
  Bredius, Abraham: Het Schildersregister van Jan Sysmus. In: *Oud Holland*. Bd. 8 (1890), S. 14.
- **Brieger**, Lothar: Das Kunstsammeln. Eine kurze Einführung in seine Theorie und Praxis. 1. Aufl. 1917, 2., erw. Aufl. München 1918.

Brieger, Lothar: Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei. München 1922.
Brieger, Lothar: Die großen Kunstsammler. Berlin 1931.

- **Bruch**, Rüdiger vom/Graf, Friedrich Wilhelm/Hübinger, Gangolf (Hg.): Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft. Stuttgart 1989.
- **Budde**, Gunilla-Friederike: Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840-1914. In: Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte. Bd 6. Hg. Mager, Wolfgang /Schreiner, Klaus/Tenfeld, Klaus /Wehler, Hans-Ulrich. Göttingen 1994.
- **Bücherkunde** zur Hamburgischen Geschichte. Hamburg 1900-1986. Bd. I. Verzeichnis des Schrifttums der Jahre 1900-1937. Im Auftrag des Vereins für Hamburgische Geschichte. Hg. Möller, Detlev/Tecke, Anneliese. Hamburg 1939.
- **Cabanne**, Pierre: Die Geschichte großer Sammler. Von der Lieben zu großen Kunstwerken und der Leidenschaft, sie zu sammeln. Bern 1963.
- **Calov**, Gudrun: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland. In: *Museumskunde*. Hg. vom Deutschen Museumsbund. Bd. 38, Berlin 1969.
- **Caspers**, Eva/Henze, Wolfgang/Lwowski, Hans-Jürgen (Hg.): Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert, Hamburg 1905-1958. Ausstellung 2. Mai bis 1. August 1999. Ernst Barlach Haus. Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg. Hamburg 1999.
- **Catalog** der Gemälde-Sammlung von Nicolaus Hudtwalcker in Hamburg. Hamburg 1854.
- **Chodowiecki**, Daniel: Verzeichnis von Kupferstichen aus allen Schulen und verschiedenen gebundenen Kupferwerken. Gesammelt von Herrn Sillem. Berlin 1782-1801.
- **Clemen**, Paul/Firmenich-Richartz. Eduard (Hg.): Meisterwerke westdeutscher Malerei und andere hervorragenden Gemälde alter Meister aus Privatbesitz auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf. München 1905.
- **Cooper**, Douglas (Hg.): Berühmte private Kunstsammlungen. Oldenburg 1963.
  Cooper, Douglas (Hg.): Große Familiensammlungen. München und Zürich 1967.
- **Dann**, Otto (Hg.): Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland. In: *Historische Zeitschrift*. N. F. Beiheft 9, München 1984.
- **Denecke**, Ludwig: Die Nachlässe in den Bibliotheken der Bundesrepublik Deutschland. Bd. II des Verzeichnis der schriftlichen Nachlässe in deutschen Archiven und Bibliotheken. 1. Auflage 1969, 2., völlig neu bearb. Aufl. Boppard am Rhein 1981.
- **Dibbern**, Margrit: Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886-1914). Entwicklung der Sammlungen und Neubau. Hamburg 1980.
- **Dilly**, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Frankfurt am Main 1979.
  Dilly, Heinrich (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin 1990.
- **Dingelstedt**, Kurt: Hamburgische Kultur um 1900. In*: Hamburgische Geschichts- und Heimatblätter*. 11. Jg. Heft 4 (1939), S. 196-204.
- **Dirksen**, Victor: Ein Jahrhundert Hamburg. 1800-1900. Frankfurt am Main 1977.
- **Donath**, Adolph: Psychologie des Kunstsammelns. 1. Aufl. 1911, 2. Aufl. 1917, 3. Aufl. Berlin 1920.
  Donath, Adolph: Technik des Kunstsammelns. In*: Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler*. Bd. XXVIII, Berlin 1925.
  Donath, Adolph: Der Berliner Kaufmann als Kunstfreund. In: Berlins Aufstieg zur Weltstadt. Berlin 1929.

- **Dührkoop**, Rudolph: Hamburgische Männer und Frauen am Anfang des XX. Jahrhunderts. Kamerabildnisse. Hamburg 1904.
- **Eiffe**, Franz Ferdinand: Das Leben eines Hamburger Kaufmanns. Lebenserinnerungen. Kaufbeuren 1935.
- **Eisenmann**, Oskar: Die Sammlung Habich. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*. N. F. Bd. III (1892), S. 135-138 und S.162-167.
- **Evans**, Richard J.: Tod in Hamburg. Stadt, Gesellschaft und Politik in den Cholera-Jahren 1830-1910. Reinbek 1990.
- **Falke**, Gustav: Hamburg. Hamburg 1908.
- **Firmenich-Richartz**, Eduard: Die Brüder Boiserée, Jena 1916.
- **Frauberger**, H.(Hg.): Internationale Kunstausstellung. Kunsthistorische Ausstellung. Große Gartenbau-Ausstellung Düsseldorf 1904. Düsseldorf 1905.
- **Friedländer**, Max J.: Meisterwerke der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung von Brügge 1902. München 1903.
  Friedländer, Max J.: Die Brügger Leihausstellung von 1902. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. XXVI (1903), S. 66-91 und S. 146-175.
  Friedländer, Max J.: Der Kunstkenner. Berlin 1919.
  Friedländer, Max J.: Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Berlin 1923.
  Friedländer, Max J.: Die frühen niederländischen Maler. Von van Eyck bis Bruegel. Köln 1956.
  Friedländer, Max J.: Erinnerungen und Aufzeichnungen. Berlin und Mainz 1967.
- **Furtwängler**, Adolf: Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit. München 1899.
- **Gaedechens**: Catalog meiner vorzüglichsten Gemälde. o. O. o. J.
- **Gaehtgens**, Thomas W.: Sammler der frühen Moderne in Berlin. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*. Bd. 42, Heft 3, Berlin 1988, S. XX.
  Gaehtgens, Thomas W.: Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche. München 1992.
  Gaehtgens, Thomas W./Schieder, Martin (Hg.): Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag. Berlin 1998. Bd. I von: Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum. Hg. von Thomas W. Gaehtgens/Jürgen Kocka/Reinhard Rürup. Berlin 1998.
- **Gall**, Lothar: „... ich wünschte ein Bürger zu sein“. Zum Selbstverständnis des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert. In: *Historische Zeitschrift*. Bd. 245 (1987), S. 601-623.
  Gall, Lothar (Hg.): Stadt und Bürgertum. Bd. 1. Stadt und Bürgertum im 19. Jahrhundert. München 1990.
  Gall, Lothar: Vom alten zum neuen Bürgertum. Die mitteleuropäische Stadt im Umbruch 1780-1820. München 1991.
  Gall, Lothar (Hg.): Stadt und Bürgertum. Bd. 4. Stadt und Bürgertum im Übergang von der traditionalen zur modernen Gesellschaft. München 1993.
  Gall, Lothar: Bürgertum in Deutschland. Berlin 1996.
  Gall, Lothar: Europa auf dem Weg in die Moderne, 1850-1890. 3., überarb. u. erw. Aufl. München 1997.
- **Gay**, Peter: Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur. München 1989.
  Gay, Peter: Bürger und Boheme: Kunstkriege des 19. Jahrhunderts. München 1999.

- **Gebhard**, Julius: Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg. Hamburg 1947.
- **Gerlach**, Peter (Hg.): Vom realen Nutzen idealer Bilder: Kunstmarkt und Kunstvereine. Aachen 1994.
- Deutsches **Geschlechterbuch**. Bd. 128 (Zehnter Hamburger Band). Limburg an der Lahn 1962.
- **Glüenstein**, Adolf: Festschrift zur Feier des 25jährigen Stiftungsfestes des Kunstgewerbevereins zu Hamburg am 17. Februar 1911. Hamburg 1911.
- **Gombrich**, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst. 5. Aufl. Stuttgart 1992.
- **Grasskamp**, Walter: Künstler und andere Sammler. In: *Kunstforum*. Bd. 32 (2/1979), S. 31-115.
  Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München 1981.
  Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne. München 1989.
  Grasskamp, Walter: Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft. München 1992.
- **Grobecker**, Kurt: Haerlin-Toussaint. Vier Jahreszeiten. Hg. Hotel Vier Jahreszeiten Restaurant Haerlin Hamburg. Hamburg 1987.
- **Gurlitt**, Cornelius: Langbehn, der Rembrandtdeutsche. Berlin 1927.
- **Gurlitt**, Ludwig: Persönliche Erinnerungen an Lichtwark. In: *Pädagogische Reform*. 38. Jg., Nr. 7 (1914), S. 89/90.
- **Hamann**, Richard/Hermand, Jost (Hg.): Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main 1977.
- **Hamburg** in seiner wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung für Deutschland. Festschrift für die deutsche Lehrerversammlung in Hamburg 1925. Herausgegeben von der Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens. Hamburg 1925.
- **Hamburg** und seine Bauten, unter Berücksichtigung der Nachbarstädte Altona und Wandsbek. Hg. vom Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg. Hamburg 1890.
- **Hamburg-Bibliographie**. Bd. I (1992). Hg. von der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky. Bearb. von Ulrich Hagenah und Clemens Heithus. München 1995.
- **Hamburger Bildnisse**. Mit einem begleitenden Text von Dr. Johannes Meyer und einem Vorwort von Alfred Lichtwark. Herausgegeben vom Kunstverein in Hamburg. Hamburg 1913.
- **Hamburger Kultur-Karussell** zwischen Barock und Aufklärung. Zeitzeugen aufgespürt und kommentiert von Reinhold Pabel. Neumünster 1996.
- **Harbeck**, Hans: Der Kunstgewerbe-Verein zu Hamburg. 1886-1936. Hamburg 1936.
- **Harck**, Fritz: Über einige verkannte Bilder Hans Baldung Griens. In: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*. Bd. 11 (1890), S. 92.
- **Hardtwig**, Wolfgang: Strukturmerkmale und Entwicklungstendenzen des Vereinswesens in Deutschland 1789-1848. In: Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft. Hg. von Otto Dann. München 1984, S. 11-50.
  Hardtwig, Wolfgang/Brandt, Harm-Hinrich (Hg.): Deutschlands Weg in die Moderne. Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert. München 1993.
- **Hauschild-Thiessen**, Renate: Bürgerstolz und Kaisertreue. Hamburg und das Deutsche Reich von 1871. Hamburg 1979.

Hauschild-Thiessen, Renate: Zwischen Hamburg und Chile. Hochgreve & Vorwerk, Hamburg. Vorwerk & Co., Chile. Vorwerk Gebr. & Co., Hamburg. Vorwerk y Cíá. S. A., Chile. Hamburg 1995.

- **Heilbut**, E.: Die Sammlung Eduard L. Behrens zu Hamburg. o. O. 1891-1898.
- **Hein**, Dieter/Schulz, Andreas (Hg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. München 1996.
- **Held**, Jutta/Schneider, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Köln 1993.
- **Hepp**, Corona: Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende. München 1987, 2. Aufl. München 1992.
- **Heuberger**, Georg: Jüdisches Mäzenatentum - von der religiösen Pflicht zum Faktor gesellschaftlicher Anerkennung. In: Stadt und Mäzenatentum. Hg. von Kirchgässner, Bernhard/Becht, Hans-Peter. Sigmaringen 1997, S. 65-74.
- **Hipp**, Hermann (Hg.): Zurück in die Zukunft. Kunst und Gesellschaft 1900-1914. Hamburg 1981.
  Hipp, Hermann: Hamburger Kontorhäuser. Berlin 1988.
  Hipp, Hermann: Freie und Hansestadt Hamburg: Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an Elbe und Alster. 1. Aufl. 1989, 2. Aufl. Köln 1990.
- **Hirschfeld**, Peter: Mäzene. Die Rolle der Auftraggeber in der Kunst. München 1963.
- **Hoffmann**, Paul Th.: Die Elbchaussee. Ihre Landsitze, Menschen und Schicksale. Hamburg 1937.
  Hoffmann, Paul Th.: Politik und Geistesleben in Altona vom 17. bis 19. Jahrhundert. Hamburg 1940.
  Hoffmann, Paul Th.: Die Scholz-Forni und ihre Anverwandten. Geschichte eines deutsch-italienischen Geschlechts. Hamburg 1941.
  Hoffmann, Paul Th.: Mit dem Zeiger der Weltenuhr: Bilder und Erinnerungen. Hamburg 1948.
- **Hofstede de Groot**, Cornelius: Katalog der deutschen und holländischen Meister der Sammlung Glitza. Gedächtnisausstellung der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde. Kunsthalle zu Hamburg. Hamburg 1896.
  Hofstede de Groot, Cornelius: Die Rembrandt-Ausstellungen zu Amsterdam und zu London. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. XXII (1899), S. 159-166.
  Hofstede de Groot, Cornelius: Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. Nach dem Muster von John Smith's cat. raisonné zusammengestellt von Cornelius Hofstede de Groot.. 10 Bde. Esslingen und Paris 1907-1928.
  Hofstede de Groot, Cornelius: Kennerschaft. Erinnerungen eines Kunstkritikers. Berlin 1931.
  Hofstede de Groot, Cornelius: Sammlung Schubart, früher Dresden, jetzt München. Eine Auswahl von Werken alter Meister aus dieser Sammlung reproduziert in Heliogravur und Phototypie. Mit einem Vorwort des Besitzers und mit erläuterndem Text von Cornelius Hofstede de Groot. München o. J.
- **Holländer**, Hans/Thomsen, Christian W. (Hg.): Besichtigung der Moderne. Bildende Kunst, Architektur. Musik, Literatur, Religion. Aspekte und Perspektiven. Köln 1987.
- **Holst**, Niels von: Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700-1840. In*: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*. Bd. 38 (1939), S. 253-288.
  Holst, Niels von: Künstler, Sammler, Publikum. Darmstadt 1960.

- **Hornbostel**, Wilhelm/Klemm, David (Hg.): Martin Haller. Leben und Werk 1835-1925. Hamburg 1997.
- **Howoldt**, Jenns Erich/Baur, Andreas: Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle. Hg. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1993.
- **Hübinger**, Gangolf/Mommsen, Wolfgang J. (Hg.): Intellektuelle im Deutschen Kaiserreich. Frankfurt am Main 1993.
- **Hüseler**, Konrad (Hg.): Der Staat als Sammler. Schätze aus Hamburger Museen. Hamburg 1932.
- **IDEA**. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Hg. von Werner Hofmann und Martin Warnke. München 1982-1991.
- **Jaacks**, Gisela: Gesichter und Persönlichkeiten. Bestandskatalog der Porträtsammlung im Museum für Hamburgische Geschichte I: Ölgemälde, Pastelle, Miniaturen, Aquarelle und Zeichnungen. Hg. vom Museum für Hamburgische Geschichte. Hamburg 1992.
- **Jahrbuch der Bildenden Kunst** 1902. Hg. Max Martersteig. Berlin 1902.
- **Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde**, Hamburg 1895-1912.
- **Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen**, Hg. von Peter Wilhelm Meister in Verbindung mit Carl Georg Heise und Erich Meyer. Hamburg 1948-1980.
- **Janitschek**, Hubert: Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1889.
- **Joachim**, Hermann: Handbuch für Wohltätigkeit in Hamburg. Herausgegeben vom Armen-Kollegium. 1. Aufl. 1901, 2. Aufl. Hamburg 1909.
  Joachim, Hermann: Die Entwicklung von Armenpflege und Wohltätigkeit in Hamburg. Hamburg 1936.
- **Katalog** der ausgewählten und reichhaltigen Gemälde-Sammlung des Rentners Herrn Eduard Habich zu Cassel. Versteigerung zu Cassel 1892. Köln 1892
- Erläuternder **Katalog** der Gemälde-Sammlung von Nicolaus Hudtwalcker in Hamburg. Hamburg 1861.
- **Kaufmännisches** Adressbuch von Hamburg, Altona und Ottensen. 1886. Adressbuch für Handel. Industrie und Gewerbe. Bearbeitet und herausgegeben von Gebrüder Broemel. Hamburg 1886.
- **Kaum**, Ekkehard: Oscar Troplowitz. Forscher - Unternehmer - Bürger. Hamburg 1982.
- **Kayser**, Werner: Alfred Lichtwark. Bibliographie. 1894-1926. Berlin 1927. Hg. Freie Akademie der Künste Hamburg und SUB Hamburg 1977. Hamburg Bibliographien Bd. 19.
- **Kelch**, Jan (Hg.): Holländische Malerei aus Berliner Privatbesitz. Katalog zur Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins und der Gemäldegalerie. Berlin 1984.
- **Kern**, Josef: Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte des Kaiserreichs. Würzburg 1989.
- **Kestner-Köchlin**, Herman (Hg.): Briefwechsel zwischen August Kestner und seiner Schwester Charlotte. Straßburg 1904.
- **Ketelsen**, Thomas: Im Blickfeld. Böhmen liegt am Meer. Die Erfindung der Landschaft um 1600. Ausstellung Hamburger Kunsthalle 23. Juli bis 10. Oktober 1999. Hamburg 1999.
  Ketelsen, Thomas: Künstlerviten, Inventare, Kataloge: Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis. Ammersbek bei Hamburg 1990.

- **Kirchgässner**, Bernhard/Becht, Hans-Peter (Hg.): Stadt und Mäzenatentum. Stadt in der Geschichte. Veröffentlichungen des Südwestdeutschen Arbeitskreises für Stadtgeschichtsforschung. Bd. 23. Sigmaringen 1997.
- **Kirsten**, Hans: Porträts und Medaillen Hamburger Bürgermeister und Ratsherren. Hamburg 1916.
- **Klaussmann**, Anton Oskar (Hg.): Kaiserreden. Reden und Erlasse, Briefe und Telegramme Kaiser Wilhelms des Zweiten. Ein Charakterbild des Deutschen Kaisers, Leipzig 1902.
- **Kleßmann**, Eckart: Hamburg. Ein Städte-Lesebuch. Hamburg 1991.
  Kleßmann, Eckart: M. M. Warburg & Co. Geschichte eines Bankhauses. Hamburg 1999.
- **Koch**, Georg Friedrich: Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1967.
- **Kocka**, Jürgen (Hg.): Arbeiter und Bürger im 19. Jahrhundert. Varianten ihres Verhältnisses im europäischen Vergleich. München 1986.
  Kocka, Jürgen (Hg.): Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert. 3 Bde. Göttingen 1987.
  Kocka, Jürgen (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. 3 Bde. München 1988.
  Kocka, Jürgen: Obrigkeitsstaat und Bürgerlichkeit. Zur Geschichte des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert. In: Deutschlands Weg in die Moderne. Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert. Hg. Hardtwig, Wolfgang/Brandt, Harm-Hinrich. München 1993, S. 107-121.
  Kocka, Jürgen (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Eine Auswahl. Bd. II. Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger. Göttingen 1995.
  Kocka, Jürgen/Frey, Manuel (Hg.): Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Berlin 1998. Bd. 2 von: Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum. Hg. von Thomas W. Gaehtgens/Jürgen Kocka/Reinhard Rürup. Berlin 1998.
- **Köhne-Lindenlaub**, Renate: Private Kunstförderung im Kaiserreich am Beispiel Krupp. In: Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Hg. Mai, Ekkehard/Pohl, Hans/Waetzoldt, Stephan. Berlin 1982, S. 55-81.
  Köhne-Lindenlaub, Renate: Die Villa Hügel in Essen, 2. Aufl. München 1990.
- **Koerner**, Bernhard/Lutteroth, Ascan W.: Hamburger Geschlechterbuch. 2. Hamburger Band, Görlitz 1911.
- **Köster**, Hermann Leo: Aus Hamburgs Kulturgeschichte 1871-1950. Hamburg 1953.
- **Koglin**, Michael: Was die anderen nicht zeigen. Ein Verführer durch Hamburgs private Museen und Schausammlungen. Hamburg 1988.
  Koglin, Michael: Hamburg komplett. Ein Verführer durch alle privaten und staatlichen Museen in und um Hamburg. Hamburg 1994.
- **Kopitzsch**, Franklin/Tilgner, Daniel (Hg.): Hamburg-Lexikon. Hamburg 1998.
- **Kraus**, Elisabeth: Jüdisches Mäzenatentum im Kaiserreich: Befunde - Motive - Hypothesen. In: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hg. Jürgen Kocka/Manuel Frey. Berlin 1998, S. 38-53.
- **Kunstchronik**. Bd. 18 (1883), Sp. 166.
  Kunstchronik. N. F. Bd. 9 (1898), Sp. 442.
- **Kunsthalle** zu Hamburg: Führer durch die Ausstellung der Geschenke und Erwerbungen 1912. Hamburg 1912.

Kunsthalle zu Hamburg: Katalog der alten Meister. Hamburg. 1. Aufl. 1918, 2. Aufl. 1921, 3. Aufl. 1930, 4. Aufl. 1956, 5. Aufl. Hamburg 1966.
Kunsthalle Hamburg: Verzeichnis der Gemälde der Schwabe-Stiftung. Hamburg 1986.

- **Langbehn**, Julius: Rembrandt als Erzieher. 7. Aufl. Leipzig 1890.
- **Lasarew**, Wiktor: Italienische Meister der Renaissance. Dresden 1990.
- **Lauffer**, Otto: Hamburg. Stätten der Kultur. Bd. 29, Leipzig 1913.
- **Leithäuser**, Gustav: Die Gemäldesammlung Hudtwalcker-Wesselhoeft. Hg. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1889.
- **Lenman**, Robin: Die Kunst, die Macht und das Geld: zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschlands 1871-1918. Frankfurt am Main 1994.
- **Leppien**, Helmut R.: Kunst ins Leben. Alfred Lichtwark. Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914. Ausstellung Hamburger Kunsthalle 9.12.1986-1.2.1987. Hamburg 1986.
  Leppien, Helmut R./Müller, Karsten: Im Blickfeld: Holländische Kirchenbilder in der Hamburger Kunsthalle. Ausstellung Hamburger Kunsthalle 8.12.1995-19.2.1996. Hamburg 1995.
- **Leprieur**, Paul: Versteigerung der Sammlung Henri Baudot in Dijon (14.-24. November 1894). In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. XVII (1894), S. 495-498.
- **Levey**, Michael: The National Gallery Collection. London 1987.
- **Levin**, Th.: Ausstellung alter Bilder in Utrecht. In: *Kunstchronik*. N. F. Bd 6 (1895), Sp. 52.
- **Lichtwark**, Alfred: Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle: Die Aufgaben der Kunsthalle. Die Kunst in der Schule. Hamburg 1887.
  Lichtwark, Alfred: Wege und Ziele des Dilettantismus. München 1894.
  Lichtwark, Alfred: Hamburg. Niedersachsen. Dresden 1897.
  Lichtwark, Alfred: Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. Dresden 1897.
  Lichtwark, Alfred: Die Sammlung von Bildern aus Hamburg, begründet 1889. Hg. Kunsthalle zu Hamburg. Hamburg 1897.
  Lichtwark, Alfred: Verzeichnis der Gemälde neuerer Meister. Geschichte und Organisation der Kunsthalle. Hg. Kunsthalle zu Hamburg. Hamburg 1897 und 1901.
  Lichtwark, Alfred: Das Bildnis in Hamburg. Hamburg 1898.
  Lichtwark, Alfred: Deutsche Königsstädte. Berlin, Potsdam, Dresden, München, Stuttgart. Dresden 1898, 2. Aufl. Dresden 1912.
  Lichtwark, Alfred: Drei Programme. 2. Aufl. Berlin 1902.
  Lichtwark, Alfred: Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. 1. Aufl. 1902, 2. Aufl. Berlin 1907.
  Lichtwark, Alfred: Der Deutsche der Zukunft. Berlin 1905.
  Lichtwark, Alfred: Der Sammler. In: *Jahrbuch der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde*. Hamburg 1911, S. 5-20.
  Lichtwark, Alfred: Eine Auswahl seiner Schriften. Besorgt von Dr. Wolf Mannhardt mit einer Einleitung von Karl Scheffler. 2 Bde. Berlin 1917.
  Lichtwark, Alfred: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 20 Bde. Hamburg 1896-1920.
  Lichtwark, Alfred: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle in Auswahl mit einer Einleitung herausgegeben von Gustav Pauli. 2 Bde. Hamburg 1924 (sog. Reisebriefe).
  Lichtwark, Alfred: Briefe an Gustav Pauli. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1946.

Lichtwark, Alfred: Briefe an Max Liebermann. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1947.
Lichtwark, Alfred: Briefe an Wolf Mannhardt. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1952.
Lichtwark, Alfred: Briefe an Leopold Graf Kalckreuth. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1957.
Lichtwark, Alfred: Briefe an seine Familie. 1875-1913. Hg. Carl Schellenberg. Hamburg 1972.

- **Lippmann**, Leo: Mein Leben und meine amtliche Tätigkeit. Erinnerungen und ein Beitrag zur Finanzgeschichte Hamburgs. Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte. Band XIX, Hamburg 1964.
- **Lorenz-Meyer**, Eduard Lorenz: Hamburgische Wappenrolle nach Hamburgischen Wappenbüchern. Hamburg 1912.
  Lorenz-Meyer, Ed./Tesdorp, Oscar L.: Hamburgische Wappen und Genealogien. Hamburg 1890.
- **Luckhardt**, Ulrich: „... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen". Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle. Hg. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1994.
  Luckhardt, Ulrich/Schneede, Uwe M. (Hg.): Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933. Katalogbuch zur Ausstellung *Picasso, Beckmann, Nolde und die Moderne. Meisterwerke aus frühen Privatsammlungen in Hamburg* in der Hamburger Kunsthalle vom 23. März bis 17. Juni 2001. Hamburg 2001.
- **Mai**, Ekkehard/Pohl, Hans/Waetzoldt, Stephan (Hg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Berlin 1982.
  Mai, Ekkehard: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im deutschen Kaiserreich. Berlin 1983.
  Mai, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. München/Berlin 1986.
  Mai, Ekkehard/Paret, Peter (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Köln 1993.
- **Malkowsky**, Georg: Die Kunst im Dienste der Staatsidee. Berlin 1912.
- **Marchtaler**, Hildegard von: Die Slomans. Geschichte einer Hamburger Reeder- und Kaufmannsfamilie. Hamburg 1939.
- **Marcks**, Erich: Hamburg und das bürgerliche Geistesleben in Deutschland. Hamburg 1907.
  Marcks, Erich: Alfred Lichtwark, in: *Vellhagen & Klasings Monatshefte*. XXVIII. Jg. (1913/1914), 2. Bd., Heft 4, S. 625-630.
- **Martin**, Rudolf: Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre in den drei Hansastädten (Hamburg, Bremen, Lübeck). Berlin 1912.
- **Mathies**, Otto: Hamburgs Reederei 1814-1914. Hamburg 1924.
  Mathies, Otto: Das Leben Hamburger Kaufleute in Valparaiso im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts. Hamburg 1927.
  Mathies, Otto: Die Hansestädte Hamburg, Bremen, Lübeck. Hamburg 1928.
- **Maurer**, Michael: Italienreisen - Kunst und Konfession. In: Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. Hg. Bausinger, Hermann/Beyrer, Klaus/ Korff, Gottfried. München 1991, S. 221-229.
- **Melle**, Werner von: Dreißig Jahre Hamburger Wissenschaft. 1891-1921. Rückblicke und persönliche Erinnerungen. 2 Bde. Hamburg 1923 und 1924.
- **Merlo**, Joh. Jac.: Nachrichten von dem Leben und Wirken Kölnischer Künstler. Köln 1850. Neuauflage durch Ed. Firmenich-Richartz. Düsseldorf 1895.

- **Meyer-Althoff**, Martha/Hollmer, Markus (Hg.): Archiv- und Dokumentationsführer Hamburg. Hg. Universität Hamburg. Interdisziplinäres Zentrum für Hochschuldidaktik. Hamburg 1990.
- **Mitgliederliste** der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe (Patriotische Gesellschaft, gestiftet im Jahre 1765). Hamburg 1906.
- **Mommsen**, Wolfgang A.: Die Nachlässe in den deutschen Archiven. Bd. I. des Verzeichnis der schriftlichen Nachlässe in deutschen Archiven und Bibliotheken (Schriften des Bundesarchivs 17). Boppard am Rhein 1971.
- **Mommsen**, Wolfgang J.: Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich. In: Der autoritäre Nationalstaat. Frankfurt am Main 1990.
  Mommsen, Wolfgang J.: Der autoritäre Nationalstaat. Verfassung, Gesellschaft und Kultur des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt am Main 1990.
  Mommsen, Wolfgang J.: Die Kultur der Moderne im Deutschen Kaiserreich. In: Deutschlands Weg in die Moderne. Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert. Hg. Hardtwig, Wolfgang/Brandt, Harm-Hinrich. München 1993, S. 254-274.
  Mommsen, Wolfgang J.: Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870 bis 1918. Berlin 1994.
- **Mosse**, George L.: Jüdische Intellektuelle in Deutschland. Zwischen Religion und Nationalismus. Frankfurt am Main 1992.
- **Mosse**, Werner E.: Juden im Wilhelminischen Deutschland. 1890-1914. Tübingen 1976.
  Mosse, Werner E./Pohl, Hans (Hg.): Jüdische Unternehmer in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart 1992.
- **Müller**, Aug. W. F.: Lichtwark als Erzieher. In: *Kunstchronik und Kunstmarkt*. Nr. 7 (1922), S. 117-123.
- **Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique**. Department d'Art Ancien. Catalogue Inventaire de la Peinture Ancienne. Bruxelles 1984.
- **Niemann**, Roger: Kulturelle und pädagogische Erneuerung in Hamburg von 1886 bis 1914; Alfred Lichtwark und seine Zeitgenossen. In: *Quickborn*. Zeitschrift für plattdeutsche Sprache und Dichtung. 82. Jg. (1992), S. 275-285.
- **Nipperdey**, Thomas: Wie das Bürgertum die Moderne fand. Berlin 1988.
  Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1866-1918. Bd. I. Arbeitswelt und Bürgergeist. München 1990. Bd. II. Machtstaat vor der Demokratie. München 1992.
  Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat. 6. Aufl. München 1993.
- **Nissen**, Benedikt Momme: Der Rembrandtdeutsche Julius Langbehn. Freiburg im Breisgau 1926.
- **Obst**, Arthur: Geschichte der Hamburger Bürgervereine. Hamburg 1911.
- **Oesterreich**, Matthias: Des Herrn Daniel Stenglin in Hamburg Sammlung von italienischen, holländischen und deutschen Gemälden. Berlin 1763.
- **Ohlsen**, Manfred: Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Berlin 1995.
- **Oppens**, Edith: Hamburg zu Kaisers Zeiten. Hamburg 1976.
- **Paret**, Peter: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland. Berlin 1981.
  Paret, Peter: Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane. München 1990.

- **Parthey**, G.: Deutscher Bildersaal. Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen. 2 Bände. Berlin 1863 und 1864.
- **Pauli**, Gustav: Die Aufgaben des modernen Kunstmuseums. Bremen 1912.
  Pauli, Gustav: Die Kunsthalle, ihr Bau und ihre Einrichtung. Hg. Kunsthalle zu Hamburg. Kleine Führer Nr. 1. Hamburg 1920.
  Pauli, Gustav: Alfred Lichtwark. Hg. Kunsthalle zu Hamburg. Kleine Führer Nr. 2. Hamburg 1920.
  Pauli, Gustav: Rembrandt. Simeon im Tempel. Hg. Kunsthalle zu Hamburg. Kleine Führer Nr. 6. Hamburg 1920.
  Pauli, Gustav: Die Hamburger Kunsthalle. Ein kurzer Überblick des Werdegangs ihrer Sammlungen. Hamburg 1925.
  Pauli, Gustav: Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten. Tübingen 1936.
- **Petersen**, C.: Das Konsularwesen in Hamburg. In: *Hamburger Übersee-Jahrbuch*. 1928, S. 11-14.
- **Pevsner**, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien. München 1986.
- **Plagemann**, Volker: Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle. In*: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Bd. XI (1966), S. 61-88.
  Plagemann, Volker: Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm. München 1967.
  Plagemann, Volker (Hg.): Industriekultur in Hamburg: des Deutschen Reiches Tor zur Welt. München 1984.
  Plagemann, Volker: Kunstgeschichte der Stadt Hamburg. Hamburg 1995.
- **Pomian**, Krysztof: Der Ursprung des Museums: vom Sammeln. 1. Aufl. 1988, 2. Aufl. Berlin 1993.
- **Präffcke**, Hans: Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks. Hildesheim 1986.
- **Prange**, Carsten: Auf zur Reise durch Hamburgs Geschichte. Hamburg 1990.
- **Reuther**, Silke: Gensler. Drei Hamburger Maler. Hg. von Uwe M. Schneede. Hamburg 1999.
- **Richert**, Harald: Verdiente Hamburger. Kurzbiographien zu den Reliefporträts in der Hamburger Rathausdiele. Hamburg 1991.
- **Rittmann**, Herbert: Auf Heller und Pfennig. Die faszinierende Geschichte des Geldes und der wirtschaftlichen Entwicklung in Deutschland. München 1976.
- **Rump**, Ernst: Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung. Hamburg 1912.
- **Sachs**, Hannelore: Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1971.
- **Saldern**, Axel von: Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. 1869-1988. Hg. Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg 1988.
- **Saldern**, Axel von/Elingius, Jürgen/Spielmann, Heinz: Justus Brinckmann Gesellschaft 1886-1986. In: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe*. Bd. 4 (1985), S. 43-96.
- **Schaar**, Eckhard: Lichtwark. Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main 1991.
- **Schasler**, Max: Die Königlichen Museen von Berlin. Ein praktisches Handbuch zum Besuch der Galerien ... des Alten und Neuen Museums. Berlin 1855.
- **Scheibler**, Ludwig: Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 27 (1904), S. 524-573.
- **Scherer**, Valentin: Deutsche Museen. Entstehung und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen. Jena 1913.

- **Schiefler**, Gustav: Hamburgische Kulturaufgaben. Hamburg 1899.
  Schiefler, Gustav: Der Kaiser, die neue Kultur und die deutschen Einzelstaaten. Hamburg 1902.
  Schiefler, Gustav: Zum Gedächtnis an Alfred Lichtwark. In: *Hamburgische Zeitschrift für Heimatkultur*. 6. Jg. (1914), S. 1-11.
  Schiefler, Gustav: Eine Hamburgische Kulturgeschichte. 1890-1920. Beobachtungen eines Zeitgenossen. Bearbeitet von Gerhard Ahrens, Hans Wilhelm Eckhardt und Renate Hauschild-Thiessen. Hamburg 1985.
- **Schlosser**, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammlerwesens. Leipzig 1908.
- **Schneede**, Marina und Uwe M.: Der Zweck des Kunstvereins ist mehrseitige Mittheilung über bildende Kunst. In: Industriekultur in Hamburg. Hg. Volker Plagemann. München 1984, S. 336-340.
  Schneede, Marina und Uwe M.: Zur frühen Geschichte des Kunstvereins in Hamburg. Bd. I: Wer waren die ersten? Bd. II: Dem „Kaltsinn“ zum Trotz. Bd. III: Uneigennützige und thätige Vermittlung. Hamburg 1984.
- **Schneede**, Uwe M. (Hg.): Hamburger Kunsthalle. Meisterwerke. Hamburg 1994.
  Schneede, Uwe M. (Hg.): Erneuerung und Tradition: die Hamburger Kunsthalle in programmatischen Texten ihrer Direktoren. Hamburg 1997.
  Schneede, Uwe M. (Hg.): Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle. Bd. II. Die niederländischen Gemälde 1500-1800. Hamburg 2001.
  Schneede, Uwe M./Leppien, Helmut R. (Hg.): Die Hamburger Kunsthalle. Bauten und Bilder. Leipzig 1997.
- **Schnütgen**, Alexander: Kleines Flügelgemälde der altburgundischen Schule. In: *Zeitschrift für christliche Kunst*. XIV. Jg. (1901), S. 1.
- **Schramm**, Percy Ernst/Lutteroth, Ascan W.: Verzeichnis gedruckter Quellen zur Geschichte Hamburgischer Familien. Hamburg 1921.
  Schramm, Percy Ernst: Neun Generationen. Dreihundert Jahre deutscher „Kulturgeschichte“ im Lichte der Schicksale einer Hamburger Bürgerfamilie (1648-1948). Bd. I und II. Göttingen 1963 und 1964.
- **Schröder**, Wilhelm (Hg.): Das persönliche Regiment. Reden und sonstige öffentliche Aeußerungen Wilhelms II. München 1907.
- **Schubring**, Paul: Die Kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. In: *Kunstchronik*. N. F. Bd. 15 (1904), Sp. 481-487.
- **Schütt**, Ernst Christian (Hg.): Chronik Hamburg. Dortmund 1991, 2., aktualisierte Aufl. Gütersloh 1997.
- **Schütz**, C. W./Westberg, Gustav: Zwölf Decennien. Die Geschichte der Gesellschaft >HARMONIE< zu Hamburg von 1789-1909. Hamburg 1911.
- **Schulz**, Andreas: Weltbürger und Geldaristokraten. Hanseatisches Bürgertum im 19. Jahrhundert. In: *Historische Zeitschrift*. Bd. 259 (1994), S. 637-670.
- **Schulz**, Helmut Gerhard: Zur Geschichte des Sammlertums in Hamburg. In: *Hamburgische Geschichts- und Heimatblätter*. 13. Jg. (1950), Nr. 4, S. 129-132.
- **Schulze**, Sabine: Bildprogramme in deutschen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1984.
- **Schumacher**, Fritz: Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters. Stuttgart und Berlin 1935.
- **Seemann**, Birgit Katharine: Stadt, Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839-1933 am Beispiel des Museumswesens. Husum 1998.
- **Seidel**, Paul (Hg.): Der Kaiser und die Kunst. Berlin 1907.

- **Seidlitz**, Woldemar von: Führer durch die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung 1906. Gemälde, Zeichnungen, Bildwerke. München 1906.
  Seidlitz, Woldemar von: Die Entwickelung der modernen Malerei. Hamburg 1897.
- **Sieveking**, Heinrich: Werdegang eines Hamburger Gelehrten. Erinnerungen 1871-1914. Bearbeitet von Gerhard Ahrens. Hamburg 1977.
- **Simms**, Henry: Meine Bilder und einige Aufzeichnungen wie meine Sammlung entstand. Meinen Freunden zur Erinnerung an den 16. März 1883. Hamburg 1910.
- **Smith**, John: A Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish an French painters. Vol. 1-9 (Repr.). London 1908.
- **Staatliche** Kunstsammlungen Dresden (Hg.): Gemäldegalerie alte Meister Dresden. 6. Aufl. Dresden 1987.
- **Stammbaum** der Familie Woermann nebst Mitteilungen zur Geschichte der Familie. Hamburg 1906.
- **Stephan**, Inge/Winter, Hans-Gerd (Hg.): »Heil über dir, Hammonia«. Hamburg im 19. Jahrhundert. Kultur, Geschichte, Politik. Hamburg 1992.
- **Stern**, Fritz: Kulturpessimismus als politische Gefahr: eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland. München 1986.
- **Stockhausen**, Tilmann von: Gemäldegalerie Berlin: Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830-1904. Hg. von den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 2000.
- **Subscriptions-Buch** der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe von 1765.
- **Teeuwisse**, Nicolaas: Vom Salon zur Secession: Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900. Berlin 1986.
  Teeuwisse, Nicolaas: Bilder einer verschollenen Welt. Aufstieg und Niedergang der Berliner Privatsammlungen 1871-1933. In: Der unverbrauchte Blick. Kunst unserer Zeit in Berliner Sicht. Berlin 1987, S. 13-39.
- **Trautwein**, Robert: Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Bildes. Köln 1997.
- Kommentierte **Übersicht** über die Bestände des Staatsarchivs der Freien und Hansestadt Hamburg. Hg. Paul Flamme/Peter Gabrielson/Klaus-Joachim Lorenzen-Schmidt. 2. Aufl. Hamburg 1999.
- **Unger**, William: Aus meinem Leben. Wien 1929.
- **Veröffentlichungen** des Vereins für Hamburgische Geschichte. Bd. XXVI, Hamburg 1979: Die Entwicklung der Gesellschaft »Harmonie« von 1789. Ein dokumentarischer Beitrag zur Geschichte bürgerlicher Kultur und Geselligkeit in Hamburg.
- **Vitry**, Paul: Ausstellung der Altfranzösischen (Primitiven) Malerei in Paris. In: *Kunstchronik*. N. F. Bd. 15 (1904), Sp. 337-343.
- **Vorwerk**, Alfred: Der Kaufmann Georg Friedrich Vorwerk (1793-1867) und seine Ehefrau Christiane geb. de Voß (1809-1885). Bearbeitet von Renate Hauschild-Thiessen. Hg. vom Verein für Hamburgische Geschichte. Band 5, Hamburg 1991.
- **Waagen**, Gustav Friedrich: Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin. Berlin 1834 und 1841.
  Waagen, Gustav Friedrich: Kunstwerke und Künstler in England und Paris. 3 Bde. Berlin 1837-1839.
  Waagen, Gustav Friedrich: Kunstwerke und Künstler in Deutschland.
  Bd. I: Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken.
  Bd. II: Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsass und der Rheinpfalz. Leipzig 1843 und 1845.

Waagen, Gustav Friedrich: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. 2 Bde. Stuttgart 1862.
Waagen, Gustav Friedrich: Raisonnirender Catalog der Gemälde-Sammlung des Herrn J. C. A. Mestern zu Hamburg. 1. Aufl. 1865, 2. Aufl. 1874, 3. Aufl. Hamburg 1877.

- **Waetzoldt**, Wilhelm: Alfred Lichtwark. In: *Die Geisteswissenschaften*. Heft 18 (1914), S. 484-486.
- **Waldmann**, Emil: Sammler und ihresgleichen. Berlin 1920.
- **Warnke**, Martin: Peter Paul Rubens. Leben und Werk. Köln 1977.
  Warnke, Martin: Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Luzern/Frankfurt am Main 1979.
  Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. 1. Aufl. 1985, 2., überarb. Aufl. Köln 1996.
  Warnke, Martin: Ein Motiv aus der politischen Ästhetik. In: Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert. Hg. Jürgen Kocka. Göttingen 1987, S. 227-238.
  Warnke, Martin: Epochen als Kunstwerke. Zur Entwicklung der Periodisierungstechnik in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. In: Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900. Hg. von Christoph König und Eberhard Lämmert. Frankfurt am Main 1999, S. 124-148.
- **Weber**, Emilie: Jugenderinnerungen. 1836-1851, Hamburg 1904.
- **Wegweiser** durch Hamburg und Umgebung. Herausgegeben vom Verein zur Förderung des Fremden-Verkehrs in Hamburg, 4. Auflage Hamburg 1905.
- **Wehler**, Hans-Ulrich: Krisenherde des Kaiserreiches 1871-1918. Göttingen 1970, 2., überarb. und erw. Aufl. Göttingen 1979.
  Wehler, Hans Ulrich: Das deutsche Kaiserreich 1871-1918. In. Deutsche Geschichte. Bd. 9. Hg. Joachim Leuschner. 7. Aufl. Göttingen 1994.
- **Wiese**, Leopold von: Die Funktion des Mäzens im gesellschaftlichen Leben. Köln 1929.
- **Wilckens**, A.: 100 Jahre deutscher Handel und deutsche Kolonie in Valparaiso. 1822-1922. Valparaiso 1922.
- **Wilhelmy**, Petra: Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914). Berlin 1989.
- **Winkler**, Friedrich: Zum Gedächtnis an Wilhelm von Bode (1845-1929). Berlin 1935.
- **Woerl**'s Reisehandbücher. Illustrierter Führer durch Hamburg, Altona und Umgebung mit Einschluß von Cuxhaven und Helgoland. XI. Aufl. Hamburg 1908.
- **Woermann**, Karl: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Bd. 3: Die Kunst der christlichen Völker vom 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Leipzig und Wien 1911.
  Woermann, Karl: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Hg. von der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft. Große Ausgabe. Dresden 1887.
  Woermann, Karl: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Hg. von der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft. Kleine Ausgabe. 2., verm. und verb. Aufl. Dresden 1892.
  Woermann, Karl. Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei. 2., durchgesehene Aufl. Dresden 1894.
  Woermann, Karl: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. 2 Bde. Leipzig 1924
- **Woesthoff**, Indina: „Der glückliche Mensch". Gustav Schiefler (1857-1935). Sammler, Dilettant und Kunstfreund. Hamburg 1996.

- **Wolff**, Felix: Auf dem Berliner Bahnhof. Das Leben einer Hamburger Familie um 1860. Hamburg 1925.
- **Woltmann**, Alfred (Hg.): Geschichte der Malerei. 3 Bde. Leipzig 1879, 1882 und 1888.
- **Würffel**, Carl Franz Maximilian: Verzeichnis der milden Stiftungen Hamburgs. Herausgegeben im Auftrage der Aufsichtsbehörde für die milden Stiftungen. Hamburg 1898.

Ausstellungskataloge

- **Berlin**: Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitze veranstaltet zu Ehren der Silbernen Hochzeit des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preussen. Hg. Wilhelm von Bode und R. Dohme. Berlin 1883.
- **Berlin**: Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz. Veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. 20.05.-03.07.1898. Katalog hg. von Wilhelm von Bode. Berlin 1899.
- **Berlin**: Holländische Malerei aus Berliner Privatbesitz. Berlin 1984 (Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins und der Gemäldegalerie).
- **Berlin**: Der unverbrauchte Blick. Kunst unserer Zeit in Berliner Sicht. Eine Ausstellung aus Privatsammlungen in Berlin, Berlin 1987.
- **Darmstadt**: Sammeln. Eine Ausstellung zur Geschichte und zu den Formen der Sammeltätigkeit. Darmstadt 1981.
- **Dresden**: Offizieller Katalog der Großen Kunstausstellung Dresden 1904. 2. Aufl. Dresden 1904.
- **Hamburg**: Verzeichnis neuerer Gemälde und Zeichnungen in Hamburgischem Privatbesitz, ausgestellt in der Kunsthalle zu Hamburg zum Besten des Lessing-Denkmals vom 15. Mai bis 15. Juli 1879. 2., verb. und verm. Aufl. Hamburg 1879.
- **Hamburg**: Offizieller Katalog der Hamburgischen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung im Jahre 1889. 2. Aufl. Hamburg 1889.
- **Hamburg**: Hamburger Kunsthalle, 11. Mai bis 29. Juli 1984: Ein Hamburger sammelt in London. Die Freiherr J. H. von Schröder-Stiftung 1910. Hamburg 1984.
- **Hamburg**: Jacob van Ruisdael. Die Revolution der Landschaft. Erschienen anlässlich der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 18. Januar 2002 – 1. April 2002 und im Frans Hals Museum in Haarlem 27. April 2002 – 29. Juli 2002. Zwolle 2002.

REGISTER

Aachener und Münchener Feuer-Versicherungsgesellschaft 45
Abendroth (Familie) 31, 32
Achenbach, Andreas 108f., 111, 314, 319, 324
Achenbach, Oswald 108f., 208, 314f., 319, 346
Ägidi, Karl Ludwig 32
Aelst, Willem van 271, 389
Afrikanische Dampfschiffs Actiengesellschaft 57
Agnew & Sons (Kunsthändler) 250
Ahlers-Hestermann, Friedrich 250, 382
Albert, Rudolf 355
Albrecht, Sophie 26
Albrecht, J. F. E. 26
Alexanderhof (Gut) 48
Allegri, Antonio, gen. Correggio 199
Alster-Galerie-Gesellschaft 51
Alt, Theodor 330
Altdorfer, Albrecht 74, 179, 255
Altes Museum (Berlin) 41, 146, 159f.
Altfranzösischer Meister, um 1390 (1907er Nr. 3) 134, 136, 168, 199, 384
Altmann, Benjamin 101, 244, 248, 260, 295, 384
Amsinck (Familie) 18, 45
Amsinck, Antonie 287
Amsinck, Arnold 305
Amsinck, Erdwin 215, 219, 287
Amsinck, J. Schuback 305
Amsinck, Joh. 68, 142, 263
Amsinck, Martin Garlieb 37, 45
Amsinck, Susanna Catharina, geb. Goßler 45
Amsler & Ruthardt 357
Andreossi (Sammlung) 126
Anordnung, historisch-topographische bzw. historisch-lineare (siehe auch historisch-geographische Hängung) 154ff., 158ff.
Arenberg, Herzog von (Sammlung) 128
Armenkasse, niederländische 36
Arnhold, Eduard 156, 173, 244, 251, 310, 332, 342
Arndt, Fr. 40
l' Arronge, Fr. 50
Artaria (Kunsthändler) 250
Artaria (Sammlung) 125, 195
Assoziation, bürgerliche 8, 15, 61, 79, 81, 92
Atlantic (Hotel) 46
August von Preußen, Prinz (Sammlung) 126
Ausstellung alter Gemälde welche der Hamburger Kunsthalle von Herrn Consul Ed. F. Weber leihweise übergeben sind (1887) 113ff.
Ausstellung von neueren Gemälden und Zeichnungen aus Hamburgischem Privatbesitz (zum Besten des Lessing-Denkmals), 1879 107ff.
Ausstellung der Geschenke und Erwerbungen/ Hamburger Kunsthalle (1912) 281ff.
Ausstellung für Kunst und Altertum Elsass-Lothringens/Straßburg (1895) 131
Ausstellung von Kunstwerken, nützlichen Erfindungen und Arbeiten, von Künstlern und Kunstarbeitern der drei Hanse-Städte (1803) 105
Ausstellung alter Meister aus Berliner Privatbesitz/Berlin (1901) 130, 132
Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance/München (1901) 132, 328
Avenarius, Ferdinand 330
Averhoff, Johann Peter 17
Averhoff-Stiftung 306, 387
Baldung, Hans, gen. Grien 74, 183, 196, 384
Baldung, Hans, gen. Grien (Art des) 131, 171, 200, 269, 279f., 284, 384
Bankoportugaleser (Portugaleser) 102
Barbari, Jacopo de´ 384
Barbieri, Giovanni Francesco 125
Barden, Frau S. 277
Barden, Siegfried 234, 251, 277, 382, 385, 387f.
Baudot (Sammlung und Versteigerung) 134, 168
Baum, Albert 250, 385
Baur, Gustav 32
Baur, Wilhelm 32
Bazzi, Giovanni Antonio, gen. Sodoma 165, 195
Beccafumi, Domenico, gen. Mecherino 93, 125, 165, 195, 350, 386
Bechade, Julius (Baron) 126, 194, 390, 392
Beham, Barthel 74, 280, 384
Behrens (Familie) 18
Behrens, Eduard L. 69, 108, 342
Behrens, Theodor 287
Beijeren, Abraham Hendricksz van 388
Beireis, Gottfr. Christ. 185
Bellegambe, Jean 185, 199, 279
Bellotto, Bernardo, gen. Canaletto II 66, 75, 165, 179, 192, 319, 350f., 386
Berchem, Claes (Nikolas) Pietersz 124, 167, 186, 277, 388
Berck-Heyde, Gerrit Adriaensz 272, 389
Berck-Heyde, Job Adriaensz 167, 271, 280, 389
Berenberg-Goßler, Johann Baron von 45, 306
Berliner Kunstausstellung (1889) 111
Berliner Kunstausstellung (1905) 112
Berliner Kunstgewerbeschule 188

Berliner Sezession 132, 323
Bernh. Leibert (Firma) 42
Bernheim jeune (Kunsthandlung) 315
Bernstein, Carl 173, 342
Bérond, Charlotte 36
Bertheau, Karl 32
Betzold, Dir. (Weimar) 250
Beutler, Hermann 52
Binck, Jakob 187
Bismarck, Otto von 57
Blenheim (Sammlung des Herzogs von Marlborough) 125, 131, 166f., 188, 194, 279, 392
Bles, Hendrik (Art des) 134
Bleuland (Sammlung) 191
Blohm, Hermann 305
Blohm, Dr. G. 357
Bloot, Pieter de 196
Bock, Louis & Sohn 127, 184, 315, 331, 345
Bode, Wilhelm von 2f., 65, 68, 91f., 101, 127, 130, 133, 141ff., 150, 152, 172, 184f., 188f., 241, 243f., 246, 249, 252f., 271, 326, 330, 334f., 363
Böcklin, Arnold 314f., 320, 352, 355
Böhler, Julius 250, 277, 297, 384,ff.
Böhme, J. 234
Bohlen, Luise, geb. Woermann 94
Bol, Ferdinand 124, 186, 388
Bonheur, Rosa 112
Bonvicino, Alessandro, gen. il Moretto 125, 164, 195, 386
Borssum, Anton van 389
Bosch, Hieronymus 133
Bossi (Sammlung) 125
Both, Jan (Johannes) 74, 194
Botticelli, Sandro 75, 124, 194, 199
Bottomley, J. W. 352
Bourbon und Braganza, Don Sebastian Gabriel Maria 188
Bourbon Duc de Durcal, Don Pedro de 188
Bourgeois (Brüder) 188, 190, 250, 316
Bourgeois, Stephan 316
Braith, Anton 108, 315
Bredius, Abraham 131, 152, 192
Bremer, Marie 52
Brenken, Freifrau von und zu 126, 194, 390, 392
Brentano, Antoine (Madame), geb. Bircken-stock 187
Brinckmann, Justus 90, 108, 288, 329
Broederlam, Melchior 134
Bromberg, Martin 101, 167, 251, 278, 382, 385f., 388
Brouwer, Adriaen 189
Brueghel, Jan 199
Brueghel, Peter (d. J.) 186
Bruns, Gerhard 306, 389
Bruyn, Bartel/Bartholomäus (d. Ä.) 135, 179, 192, 255, 385
Bruyn, Bartel/Bartholomäus (d. Ä.), Art des 280
Bruyn, Bartel (d. J.) 135, 170, 194, 385
Budge, Emma, geb. Lazarus 306
Budge, Henry 306
Bürgermeister Weber-Stiftung 34f.
Burchard, Johann Heinrich 122, 212, 215, 217, 226f., 232f., 264ff., 327
Burgkmair, Hans (d. Ä.) 74, 269, 284, 384
Byhse, G. 110
Cagnacci (Guido Canlassi) 75, 124, 350
Calame, Alexandre 110, 314
Canale, Antonio, gen. Canaletto I 66, 386
Canale, Antonio, gen. Canaletto I (Art des) 386
Canaletto I (Antonio Canale) 66
Canaletto II (Bernardo Bellotto) 66, 75, 165, 179, 192, 319, 350f., 386
Canlassi, Guido, gen. Cagnacci 75, 124, 350
Cano, Alonso (zugeschrieben) 386
Caravaggio, Michelangelo da 75
Carracci, Annibale 125, 165, 194
Carstanjen 142, 242
Cassirer, Paul 189, 190, 264, 331
Castiglione, Giov. Benedetto, gen. il Grechetto 124
Champaigne, Philippe de 387
Christie, Mason and Woods 194
Claesz, Pieter 280
Classen, Johannes 32
Cleve, Joos van (d. Ä.) 135, 171, 185, 247, 385
Cleve, Joos van (d. J.) 188, 255, 277, 385
Comité für den Bau eines öffentlichen Museums in Hamburg (Comité für die Erbauung der Kunsthalle) 56, 92, 107, 122
Colnaghi (Kunsthandlung) 76, 176, 187ff.
Commeter, Johann Matthias 17, 142
Commetersche Kunsthandlung 250, 264, 267, 275, 331, 357
Conegliano, Cima de 384
Constable, John 111, 314
Conti, Bernardino de' 75, 124, 194, 199, 384
Corinth, Lovis 358
Cornelisz van Haarlem, Cornelis 93, 344
Cornelius, Peter von 108, 110, 314, 316
Corot, Jean Baptiste Camille 108, 112, 314, 352, 357f.
Correggio (Antonio Allegri) 199
Courbet, Gustave 110
Cox (Coques), Gonzales 132, 200
Cranach, Lucas (d. Ä.) 74, 131f., 179, 192, 195, 200, 253, 384
Cranach, Lucas (d. Ä.), Werkstatt des 132
Cranach-Ausstellung/Dresden (1899) 129, 131
Cranach-Ausstellung/Dresden (1901) 129, 131f.
Credi, Lorenzo di 125, 183, 188, 384
Cristofano, Francesco di (gen. Franciabigio) 199
Cristofano, Francesco di (gen. Franciabigio), Art des 198
Curtius, Ernst 41, 337
Cuyp, Aelbert 125, 143, 194, 388
Cuyp, Jacob Gerritsz 132, 136, 186

Darmstaedter, Ludwig 174
Dattler, Sebastian 102
Daubigny, Charles François 110, 314
David, Jacques-Louis 112, 183, 314, 350
Davis, Charles 250, 384
Defregger, Franz von 108f., 314f., 352, 355
Delacroix, Eugène 110, 112, 314, 352, 357f.
Delen, Dirk van 167, 271, 388
Denner, Balthasar 179
Denon, Vivant 358
Deutsche Jahrhundertausstellung (1906) 112f.
Deutsche Ostafrika Linie AG 57
D. F. Weber & Co. (Firma) 22
Diaz de la Peña, Narcisse Virgilio 110, 314, 358
Die Harmonie 88
Diepenbeeck, Abraham van 196
Dilettantismus 83ff., 91
Dörling, Antiquariat (Hamburg) 347, 349, 352ff.
Dolci, Carlo 187
Don Pedro de Bourbon Duc de Durcal 188
Donath, Adolph 68, 173f., 243, 259
Dossi, Dosso 125
Douglas, Laughton 250, 384
Dowdeswell 189, 244, 250, 384, 386
Dresdner Kunstausstellung (1904) 111
Drey, A. S. 250, 386, 388
Dührkoop, Rudolph 153, 163, 201
Dürer, Albrecht 74, 171, 268, 280, 284, 384
Dupré, Jules 314
Dupré, Victor 314
Duveen, Henry 244, 250, 384
Dyck, Anton van 75, 126, 16 194
Dyck, van (Art der Frühzeit des) 134f., 200
Duyffcke, Dr. 215
Eberle, Robert 352
Eckermann, Antonie 37
Ed. F. Weber (Firma) 42, 44
Edlinger, Johann Georg von 389
Eeckhout, Gebrand van 280
Ehrenberg, Wilhelm Schubert von 387
Eisenmann, Oskar 150, 185
Eliot, T. S. 45
Emil und Maria Kohl-Stiftung 306
Engelhards, Wilhelm 27
Englischer Meister 67, 176
Epochenräume 172
Ertel, Bieber & Co. (Firma) 306
Ertel, Margaret, geb. Hesse 306
Ewald (Prof.) 188
Exposition des Primitifs Flamands/Brügge (1902) 133, 136, 279
Exposition de la Toison d'Or/Brügge (1907) 137
Eybe, Karl 38
F. Laeisz (Firma) 45
Fa Presto (Luca Giordano) 124, 164, 187
Fabritius, Barend (Bernaert) 126, 195, 199, 272, 280, 389
Fahr 222
Falke, Otto von 249
Fantin-Latour, Henri 358
Ferg, Franz Paula de 187
Firmenich-Richartz, Eduard 128f., 168, 390
Flechsig, Ed. 187, 198
Flinck, Govaert 125
Florentinische Schule (um 1475), 1907er Nr. 23 132, 384
Florentinische Schule (Ende 15. Jh.), 1907er Nr. 113 198, 279
Först 51
Fogolino, Marcello 196
Forsmann, F. G. 26
Franciabigio (Francesco di Cristofano) 199
Franciabigio (Francesco di Cristofano), Art des 198
Friedländer, Max J. 114, 127, 133f., 138, 140, 143, 150, 153, 156f., 168, 172, 187, 207, 214, 216f., 221, 230, 232, 236ff., 241, 249, 252, 268, 275, 282f., 290
Friedrich, Caspar David 112
Friedrich Wilhelm IV. 23
Frimmel, Th. von 187, 392
Frizzoni, Gustavo 152
Frizzoni-Salis (Sammlung) 195
Fröschels, Adolf 190, 250, 316
Gaedechens, O. C. 17
Gainsborough, Thomas 314f., 352
Gallait, Louis 110, 314
Gallery, National (London) 195
Garbo, Raffaelino del 125
Garofalo, Benvenuto Tisi da (Werkstatt des) 125, 170, 253, 384
Gassel, Lukas 134
Geertz, Henry L. 203
Geertz, Julius 70f., 108, 318
Geest, Wijbrandt de 183
Genelli, Joh. Buonaventura 108, 110, 314, 352
Genisson, V. J. 110
Gensler, Günther 32, 38, 107
Gensler, Jacob 355
Gerstenberg (Galerie) 173
Geselligkeit/Geselligkeitsvereine (bürgerliche) 31ff., 54, 87ff., 145, 250
Gesellschaft zur Förderung der Amateur-photographie 84
Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde 84ff., 328
Giordano, Luca, gen. Fa Presto 124, 164, 187
Glaser, Curt 257, 286
Glitza, Adolph 18, 114, 133
Glück, Gustav 250
Godeffroy, Peter 17
Godeffroy-Stiftung, Wilhelm Martin von 297, 306
Goering, J. G. J. 69
Goethe, Johann Wolfgang von 150, 185
Goethe Nationalmuseum/Weimar 241
Gogh, C. M. van 315
Goldschmidt & Co. 315

Gossaert, Jan, gen. Mabuse 171, 188, 200
Gossmann & Jürgens (Firma) 306
Goßler (Familie) 45
Goßler, Johann Heinrich 45, 48
Goßler, Mary Elizabeth, geb. Bray 45
Goßler, Mary Elizabeth, gen. Lizzy (Lizzy Weber/Frau Konsul Weber) 45, 47, 50f., 64, 71, 101, 111, 210, 212, 239, 273, 299, 301ff., 306, 312, 346, 349f.
Goßler, Susanna Catharina (Amsinck) 45
Gottschewski, A. (Berlin) 280
Gottschewski, Adolf (Hamburg) 101f., 251
Goya y Lucientes, Francisco (Francisco de Goya) 176, 179, 183, 189f., 211, 255, 269, 284, 357f, 386
Goyen, Jan van 136, 183, 192, 194, 201, 387f.
Graul, Richard 249
Grechetto, il (Castiglione, Giov. Benedetto) 124
Greco, El (angeblich) 187, 200
Gronau, Dir. (Kassel) 241, 249
Gruppe der Elf 323
Guardi, Francesco 75, 165, 192, 242, 269, 280, 284
Gumprecht, Wilhelm (Sammlung) 174
Gurkau (Gut) 49, 52
Gutbier, Ludwig 192
Haberstock 280, 386
Habich, Eduard 94, 142, 150, 153, 179, 187, 195f., 316
Hängung, historisch-geographische bzw. Aufteilung/System (siehe auch historisch-topographische Anordnung) 158ff.
Hängungsprinzip, historisch-lineares 158ff.
Haensbergen, Johannes van 186
Haerlin, F. 25
Hagedorn, Ludwig von 17
Hainauer, Oskar 133, 142
Haller, Martin 55, 69, 114, 148, 162
Hals, Frans (d. Ä.) 136, 179, 185, 194, 242, 254, 258, 387
Hals, Frans (d. J.) 125, 192
Hals, Harmen 125, 192, 271, 388
Hamburg-Amerika Linie 45
Hamburg-Südamerika Linie 45
Hamburger Kunst- und Gewerbeausstellung (1790) 105
Hamburger Kunstverein 39, 81ff., 92, 105, 315
Hamburgische Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe (Patriotische Gesellschaft) 88ff., 105f., 109
Hamburgische Gewerbe- und Industrie-Ausstellung (1889) 109f., 352
Hamburgische Städtische Öffentliche Gemälde-Gallerie 106f.
Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung 94, 300
Hamburgischer Verein der Münzenfreunde 89, 101
Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe 89f., 101, 108, 251, 306, 328, 347
Hanstein, Peter 195
HAPAG 32, 45
Harck, Fritz 75f., 150, 152, 390
Harmonie (Die Harmonie) 88
Harms, F. (Konsul) 370
Harpignies, H. 110
Hartmeyer, Dr. 214
Harzen, E. A. 17
Harzen, Ernst Georg 17, 107, 142
Haupt, Albrecht 330
Hauser, Alois 87, 150, 185, 200, 251
Heda, Willem Claesz 191, 387
Heemskerck, Marten van 171
Heijde, Jan van der 194
Heinse, Wilhelm 38
Helbing, Hugo 192, 316
Helst, Bartholomeus van der 124, 167, 186, 200
Henrici (Mademoiselle), Knabenschule 36
Herneyssen, Andreas 385
Heuss, Eduard von 112
Heye, Th. 306, 389
Hildebrandt, Eduard 110, 352
Hildebrandt (Sammlung) 66
Hirsch, Jakob 41, 63, 98ff., 174, 207, 209, 211, 215, 337
Hirsch, Leopold 139, 186f.
Hobbema, Meindert 126, 133, 143, 167, 179, 192, 195, 389
Hochgreve & Vorwerk 34
Hofstede de Groot, Cornelius 114, 127, 129, 131, 134f., 150, 152, 187, 250, 354
Hogarth, William 314f., 319f.
Hohenzollern-Hechingen zu Löwenberg (Fürst/Sammlung) 74, 193f., 279, 316
Holbein, Hans (d. Ä.) 74, 153, 170, 190, 268, 280, 284, 384
Holbein, Hans (d. J.) 201
Holländische Schule (um 1670), 1892er Nr. 278 199
Holmberg, Aug. 110, 315
Home Insurance Co. Ltd. 45
Hondekoeter, Melchior d' 136, 142, 194
Hondt, Abraham de 191
Hoogh, Pieter de 167, 186, 389
Hoppner, John 111
Houckgeest, Gerard 136, 167, 184, 270, 284, 355, 388
Hudtwalcker, Nicolaus 17, 107, 141
Hudtwalcker-Wesselhoeft (Sammlung) 113, 141f., 228, 262f.
Huldschinsky, Oscar 172
Ingres, Jean Dominique August 358
Inventar der Kunstwerke (Weber) 39, 63, 67, 71, 90, 97, 104, 111, 174ff., 182, 217, 310, 318f., 350, 352
Irrsingen (Gut) 48
Israëls, Jozef 358
Italienische Schule (17. oder 18. Jh.), 1892er Nr. 152 199
Jacobi, F. A. 38
Jaffé (Sammlung) 316

Jahrhundertausstellung, Deutsche (1906) 112f.
Janitschek, Hubert 152
Jardin, Karel du 74, 179, 191
Joh. Peter Averhoff-Stiftung 306, 387
Jordaens, Jakob 74f., 126, 137, 179, 183f., 193f., 255, 269, 316, 387
Jordaens-Ausstellung (1905) 137
Jubiläumsausstellung/Baden-Baden (1902) 131
Justi, Carl 133
Justi, Ludwig 241, 249
Justus Brinckmann-Gesellschaft (siehe auch Kunstgewerbeverein) 89f.
Jutz, Karl (d. Ä.) 352
Kaiser-Friedrich-Museum 91f., 172, 234, 252, 241
Kaiser-Friedrich-Museumsverein 91f.
Kalckreuth, Leopold Graf von 251, 271, 358
Kalff, Willem 133, 271, 280, 388
Kalkar, Jan Joest van 200
Kann, Moritz 101, 183, 188
Kann, Rudolph 101
Karl III. 188
Katharina, Kaiserin 279
Kauffmann, Hermann 32, 38
Kaulbach, Wilhelm von 108, 112, 313, 352
Keller und Reiner (Kunsthandlung) 316
Kestner, August 39f.
Kestner, Charlotte 39f.
Ketel, Cornelis 152, 190, 247, 255, 269, 280, 284, 385
Khalenko (Khanenko/Kanenga) 251, 386
Kleinberger, Francois 248, 250, 260, 270, 384
Klinger, Max 358
Knauer (Firma) 276
Knaus, Ludwig 109f., 314, 319, 352
Kniep, Christoph Heinrich 67, 310, 350
Koch, Joseph Anton 108, 183, 313, 352
Kölnischer Nachfolger des Meisters des Marienlebens (1907er Nr. 15) 135, 384
Koetschau, Karl 174, 240f., 244, 246ff., 260, 267, 382, 388
Kokoschka, Oskar 343
Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle (Kunsthallen-Kommission) 55, 94, 116, 126, 133, 202, 215f., 218ff., 222, 226ff., 233f., 237, 240, 242f., 249, 251, 262ff., 268, 272f., 275, 281, 284ff., 290f., 295, 299, 306, 327
Kontinentalsperre (1806-1814) 12, 22
Krohn, Herm. Chr. 40
Krüger, Hans Carl 236
Krupp von Bohlen und Halbach, Gustav 246ff., 260, 388
Kruse, Bruno 102, 122
Kühnscherf (Sammlung) 173
Kümmel, Heinrich August Georg 26, 38, 40
Kulmbach, Hans Süss von 171, 179, 184, 221
Kunstclub, Rotterdamer 185
Kunsthallen-Kommission (Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle) 55, 94, 116, 126, 133, 202, 215f., 218ff., 222, 226ff., 233f., 237, 240, 242f., 249, 251, 262ff., 268, 272f., 275, 281, 284ff., 290f., 295, 299, 306, 327
Kunstgewerbeschule, Berliner 188
Kunstgewerbeverein (siehe auch Justus Brinckmann-Gesellschaft) 89f.
Kunsthistorische Ausstellung/Düsseldorf (1904) 128f., 134ff., 393
Kunstvereine 61, 79ff.
Kunstverein, Hamburger 39, 81ff., 92, 105, 315
Kunst-Auctions-Haus Rudolph Lepke 127, 157, 163, 174, 182, 221, 236, 239, 243, 247, 252ff., 259, 262, 266f., 270, 273ff., 279, 289, 292, 296, 311f., 316, 346f., 349ff., 355, 367, 382, 384, 386, 389, 392f.
Kuyper, Jos. de 185
Laeisz, F. (Firma) 45
Laer, Weber & Co. (Firma) 21
Lampi, Johann Baptist Ritter von 389
Langbehn, August Julius 330, 336ff.
Lawrence, Thomas 314f.
Lazarus (Sammlung) 191
Lederer, Philipp 98
Lehrervereinigung zur künstlerischen Pflege in der Schule 84
Leibert, Bernh. (Firma) 42
Leibl, Wilhelm 358
Leistikow, Dr. 222f., 227, 284f.
Leitner, Heinrich 110, 352
Lenbach, Franz von 110, 112, 314
Lenbach-Ausstellung (1905) 112
Leonardo (Schule des) 124, 199
Lepke, Rudolph (Auktionshaus) 127, 157, 163, 174, 182, 221, 236, 239, 243, 247, 252ff., 259, 262, 266f., 270, 273ff., 279, 289, 292, 296, 311f., 316, 346f., 349ff., 355, 367, 382, 384, 386, 389, 392f.
Leprieur, Paul 134, 168, 250
Lermolieff, Ivan (Giovanni Morelli) 126, 150, 152, 185
Lessing, Carl Friedrich 108, 208, 314, 317, 345f.
Levy, Alfred 306
Leyden, Lucas van 199
Lichtwark, Alfred 2f., 19, 41, 54, 56, 62ff., 68f., 84ff., 88, 93, 98f., 101, 107f., 112, 114, 116, 121, 123, 130, 133f., 144, 150, 172, 174, 192, 202ff., 207ff., 223ff., 237ff., 246ff., 251f., 254, 260, 262ff., 266ff., 277ff., 305f.,319, 327ff., 334ff., 338, 340f., 349, 363ff., 379, 388f.
Liebermann, Max 148, 281f., 290, 358
Liesborner Meister (Art des) 132, 135, 199
Lievens, Jan 75, 135, 199
Lindner, Anton 54, 210, 251f., 286, 327
Lingelbach 191
Linnig, H. J. 26
Linstow, Hans Hartwig von 52
Linstow, Hartwig von 52
Linstow, Renate von 52
Linstow, Sophie Elisabeth von, geb. Weber 52
Lippmann, Leo 100, 266, 288f., 291

Löwendei, R. 110
Lohan, Max 214
Lorenz-Meyer, Eduard 23
Lotto, Lorenzo 198, 200, 269, 279, 385
Lüdert, C. W. 69
Lützow, Carl von 68, 138
Lutteroth, Ascan 110, 219, 314, 317, 352
Madsen, Dir. (Kopenhagen) 250
Maes, Nicolas 187, 272, 389
Mäzenatentum (mäzenatisches Engagement/Handeln) 5ff, 15f., 18, 35f., 59, 61f., 65, 79ff., 91ff., 94ff., 130, 140, 180, 250, 266, 300, 329, 342, 360ff.
Magnussen, Christian 27, 32
Mainardi, Sebastiano di Bartolo 125, 194, 200, 384
Makart, Hans 110, 314, 352
Manet, Edouard 358
Mann, Thomas 87
Mantegna, Andrea 168, 183, 189, 244f., 248f., 254, 260, 384f.
Maratti, Carlo 126
Markó, Karl 26, 110, 313ff.
Marlborough, Herzog von (Sammlung) 125, 131, 166f., 188, 194, 279, 392
Martin, Fritz 352
Massys, Quinten 199, 255
Mauve, Anton 358
Max, Gabriel 314, 352
Mazzolini, Ludovico 196
Mecherino (Beccafumi, Domenico) 93, 125, 165, 195, 350, 386
Meissonier, Ernest 314, 352, 358
Meister, altfranzösischer, um 1390 (1907er Nr. 3) 134, 136, 168, 199, 384
Meister, Liesborner (Art des) 132, 135, 199
Meister, niederländischer (um 1530), 1907er Nr. 87 137, 171, 199
Meister, niederländischer (um 1600), 1907er Nr. 111 280
Meister, oberdeutscher (um 1500), 1907er Nr. 38 384
Meister, oberdeutscher (um 1600), 1907er Nr. 61 132, 199
Meister, Utrechter (18. Jh.), 1907er Nr. 307 280
Meister, vlämischer (um 1610), 1892er Nr. 97 199
Meister van Cappenberg 198, 385
Meister von Flémalle (Nachfolger) 134, 137
Meister der Heiligenblutkapelle 134, 200, 277, 385
Meister des Heisterbacher Altarwerkes 135, 200
Meister des Marienlebens 135, 195
Meister des Marienlebens, Kölnischer Nachfolger des (1907er Nr. 15) 135, 384
Meister von Sankt Severin 135, 171, 189, 385
Meister des Todes Mariæ 135, 171, 185, 199, 385
Meister der weiblichen Halbfiguren 136, 200, 385
Meister H. J., obersächsischer (1907er Nr. 44) 198, 384
Meister Wilhelm, Kölnischer (Schule des), gegen 1400 (1907er Nr. 4) 171, 199
Melbye, Anton 110, 314, 352
Melle, Werner von 94, 209, 300
Menzel, Adolph 110, 314, 355, 357f.
Merlo, Joh. Jac. 192, 279
Mersch, P. 316
Mestern, Johann Christian Andreas 18, 69, 74, 142, 191, 392
Metsu, Gabriel 179, 183, 187
Mettlerkamp, A. 17
Meyer, Arnold Otto 108, 306, 328, 337, 387
Meyer, Christian 66, 176, 193, 310, 314f., 344
Meyer, Claus 110
Meyerheim 319
Michahelles, Carl Ferdinand 114
Michelis, Alexander 352
Mieris, Willem van 191
Miethke, H. O. 94, 187, 190
Milberg, J. H. (Sammlung) 191
Millet, Jean François 358
Mönckeberg, Johann Georg 32
Mönckeberg, Pastor 32
Molenaer, Jan Miensze 167
Moller, Barthold 102
Mommsen, Theodor 41, 337
Momper, Frans de 387
Morelli, Giovanni (alias Ivan Lermolieff) 126, 150, 152, 185
Moretto, il (Bonvicino, Allessandro) 125, 164, 195, 386
Morgan, John Pierpont (jun.) 244, 246
Morgan, John Pierpont (sen.) 127, 210f., 244, 246
Morgenstern, Christian 352
Moya, Pedro de 126, 195
Müelich, Hans 125, 170, 195, 255, 269, 284, 385
Münchmeyer, Robert 42
Münchner Sezession 132, 323, 328
Munkàcsy, Michael 109f., 314
Murillo, Bartolomé Estéban 124, 165, 168, 179, 183, 188f., 199
Museum für Hamburgische Geschichte 70, 102, 318
Museum für Kunst und Gewerbe (Hamburg) 89f., 101, 108, 251, 306, 328, 347
Muziano, Girolamo 280
Narischkin (Sammlung) 111
Nasse, Christian Friedrich 21
National Gallery (London) 195
Naumann, Carl 277, 297, 389
Neefs, Peter (d. J.) 186, 387
Neer, Aert van der 136, 185, 189, 388
Nemes, Marcel von 250f., 385ff.,
Neroni, Bartolomeo di Bastiano 196
Netscher, Konstantin 389
Neuberth, L. 352

Neumeyer (Geheimrat) 32
Niederdeutsche Schule (um 1500), 1907er Nr. 68 198
Niederländische Armenkasse 36
Niederländische Schule (um 1540), 1907er Nr. 96 199
Niederländischer Meister (um 1530), 1907er Nr. 87 137, 171, 199
Niederländischer Meister (um 1600), 1907er Nr. 111 280
Nieuwenhuys, C. J. (Sammlung) 125, 194
Nimmersatt (Ruine) 49
Nissen, Benedikt Momme 337
Nistitz (Gut) 49, 52
Nöhring, Joh. (Lichtdruckanstalt) 153, 156, 201, 236
Nooms, Reinier (gen. Zeemann) 388
Nordheim, M. 223f.
Novelli, Pietro, gen. il Monrealese 125
Oberdeutsche Schule (16. Jh), 1892er Nr. 55 187
Oberdeutscher Meister (um 1500), 1907er Nr. 38 384
Oberdeutscher Meister (um 1600), 1907er Nr. 61 132, 199
Obersächsischer Meister H. J. (1907er Nr. 44) 198, 384
Olde, Hans 358
Oppenheim, Baron (Sammlung) 133, 142
Orley, Barend van 137, 179, 199, 201, 200, 385
Orley, Barend van (Art des) 199, 200
Orley, Barend van (Nachfolger) 191
Ostade, Adriaen van 136, 179, 183, 189, 192, 388
Ostade, Isack 183
Overbeck, Johann Friedrich 314, 316, 352, 355
Patriotische Gesellschaft (Hamburgische Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe) 88ff., 105f., 109
Palmezzano, Marco di Antonio 125, 165, 179, 200
Pannwitz, Walter von 251, 388
Parmeggianino (Art des) 200
Patinir, Joachim (Schule des) 186
Paul & Steinberg (Firma) 42
Pauli, Gustav 84, 144, 241, 249, 262, 280f., 287, 330, 334, 349
Perrier, Le (Sammlung) 191
Pflugk-Hartung, Julius von 40, 63, 69, 72ff., 127, 149f., 184, 196
Philharmonische Gesellschaft in Hamburg 89
Philipp IV. 188
Pick, Dr. 207
Pietersz, Aert 280
Pietersz, Pieter 280
Piper, Carl Anton 282ff., 331
Pitti, Palazzo 26
Poelenburgh, Cornelis van 186
Ponton d' Amécourt (Sammlung) 101
Portugaleser (Bankoportugaleser) 102
Posse, Hans 249, 251
Poulett, Earl of (Sammlung) 192
Potter, Paulus 133, 183, 185, 191, 271, 275, 278f., 388
Prediger 51
Predis, Ambrogio de 199, 384
Predöhl, Senator 215, 219
Preller, Joh. Friedr. Chr. (d. Ä.) 352
Preuschen, Hermine von 352
Previtali, Andrea 126, 165, 185, 386
Prévost (Provost), Jean 134, 185, 199, 255, 269, 279, 385
Radschütz (Gut) 39, 48f., 52f., 177
Raeburn, Henry 314
Raffael (Raffaello Santi) 26
Raibolini, Giacomo, gen. Francia 200
Rauhes Haus 32
Reichseinigung (1871) 12, 15, 73
Rembrandt Harmensz van Rijn 74, 131, 136, 142, 167, 179, 183, 185, 188, 192f., 199f., 239, 254, 270f., 275f., 284, 286, 292, 295, 301f., 316, 336f., 388
Rembrandt-Ausstellung/Amsterdam (1898) 129, 131
Rethel, Alfred 355
Reynolds, Joshua 314
Ribera, Jusepe de, gen. Spagnoletto 124, 165, 179, 184, 187, 386
Ribot, A. Th. 110
Richter, Ludwig 26, 38
Riedemann 306
Riepenhausen, Joh. 39f.
Rigaud, Hyacinthe 71
Ring, Ludger tom (d. J.) 135, 171, 192, 247, 255, 269, 273, 284, 303f., 385
Rinnecker, Prof. Dr. 191, 390
Ritter, Gustav 34
Ritter, Henriette, geb. Woermann 34
Robinson, Sir Charles J. 188
Robusti, Jacopo, gen. il Tintoretto 125, 164, 195, 386
Rochefort (Sammlung) 279
Rodeck, Karl 110, 314, 352
Rodin, Auguste 358
Röding, P. F. 17
Röpe, Georg 32
Roeybet, Ferd. 110
Roland Linie AG 45
Rombouts, Theod. 125
Roosen (Familie) 45
Roosen, Berend Carl 32
Roosen, Gustav Arthur 53f., 65, 325, 328
Roosen, Toni-Charlotte Berta Henriette, geb. Weber 53
Rosa, Salvatore 125, 165, 195, 386
Roß, Karl 26, 38
Rotterdamer Kunstclub 185
Rottmann, Karl 27, 109, 112, 313, 317, 352
Rousseau, P. 110

Rousseau, Théodore 314, 358
Rubens, Peter Paul 65, 75, 125f., 134, 136, 166, 179, 185f., 194, 199, 250, 252, 255, 261, 355, 387
Ruisdael, Jacob van (I.) 74, 179, 186, 191
Ruisdael, Salomon van 136, 167, 247, 388
Rump, Ernst 224
Runge, Philipp Otto 112
Ruths, Valentin 32, 108f., 208, 314, 317, 345, 352, 355
Ruysch, Rachel 187
Sachse (Sammlung) 195
Saenredam, Pieter Jansz 184, 269, 387
Sarabia, Francisco Antonio y 124
Sauermann, Dir. (Flensburg) 249
Schäufelein, Hans Leonhard 171, 179, 192, 196
Schaffner, Martin 183, 269, 384
Schall, Josef Th. 196, 316
Scharfrichterpfennig 102
Scheffer, Ary 27
Scheibler, Ludwig 128, 133, 135f., 150, 152
Schellenberg, Carl 271, 288, 291, 329
Schiefler, Gustav 234, 338, 340
Schiele, Egon 343
Schiller, Friedrich 26
Schinckel, Max von 37
Schleich, Eduard 109f.
Schlie, Friedrich 94, 127, 135, 150, 153, 192
Schmidt, Georg Gottlieb Friedrich 21
Schnell, J. 250, 385
Schönfeld (Sammlung) 353
Schooten, Floris van 280
Schreyer, Ad. 110
Schubart, Martin 192
Schubring, Paul 128
Schule, Florentinische (um 1475), 1907er Nr. 23 132, 384
Schule, Florentinische (Ende 15. Jh.), 1907er Nr. 113 198, 279
Schule, holländische (um 1670), 1892er Nr. 278 199
Schule, italienische (17. oder 18. Jh.), 1892er Nr. 152 199
Schule, niederdeutsche (um 1500), 1907er Nr. 68 **198**
Schule, niederländische (um 1540), 1907er Nr. 96 **199**
Schule, oberdeutsche (16. Jh.), 1892er Nr. 55 187
Schule, Tiroler (16. Jh.), 1907er Nr. 44 198
Schule des Kölnischen Meisters Wilhelm (gegen 1400), 1907er Nr. 4 171, 199, 384
Schulte, Eduard 250
Schultze (Familie) 45, 52
Schultze, Mary Henriette Elisabeth, geb. Weber 51
Schultze, Wilhelm Adolf 51
Schultze, Wilhelm Hermann 52
Schumacher, Fritz 88, 250
Schwabe (Sammlung) 123
Schwalb, Aug. Gottfr. 17
Schwarz, Georg 250, 264, 267, 384ff.
Schwersenz 250, 385ff.,
Schwind, Moritz von 109, 314, 355
Scorel, Jan van 169, 183, 200, 277
Scorel, Jan van (Richtung des) 136, 200, 280, 385
Sedelmeyer, Charles 76, 131, 187ff., 250, 255, 270f., 275, 316, 386, 388f., 394
Seghers, Daniel 167, 269, 387
Seidlitz, Woldemar von 112f., 127, 150, 152, 199, 249, 337
Sellar (Sammlung) 189
Semenowsky, E. 110
Semiophoren 4
Sesto, Cesare da 125
Sezession, Berliner 133, 323
Sezession, Münchner 132, 323, 328
Shakespeare, William 57
Siemsen, Margaretha Renate Elisabeth 52
Siemsen, Peter 52
Siemsen, Susanne Helene (geb. Amsinck) 52
Sieveking, Hermann 32
Sieveking (Sammlung) 142
Sillem, Martin Garlieb 17
Sillem, Susette 107
Simon, Eduard 142, 173f., 251
Simon. James 133, 142, 156, 172, 251f.
Slevogt, Max 358
Sloman, Henry (Brarens) 44
Sodoma (Bazzi, Giovanni Antonio) 165, 195
Sohn, Carl Ferdinand 352
Soltykoff, Fürst Peter 169
Soltykoffsche Schnitzaltar 162, 169, 171, 190
Somzée (Sammlung) 133, 392
Son, Joris van 195, 269, 280, 387
Spagnoletto (Ribera, Jusepe de, gen.) 124, 165, 179, 184, 187, 386
Spangenberg, Louis 109f., 315, 352
Spangenberg (Sammlung) 142
Speckter, Otto 32, 38, 108
Spitzweg, Carl 355
Stademann, Adolph 352
Stadt London (Hotel) 25
Stammann, Hugo 46, 68, 115
Stange, Rudolf 352
Steen, Jan 74, 125, 167, 179, 194, 271, 316, 389
Steinle, Ed. 48, 297, 306
Steinmeyer (Kunsthändler) 250
Stemann, C. 285
Stendler, Carl 318, 368
Stenglin, Daniel 17
Sterne (Sammlung) 125, 195
Stevaerts, Anton Palamedesz 196
Sthamer (Sammlung) 191, 194, 199
Stöcklin, Christian 389

Stortenbeker, Pieter 110, 352
Suhr, Wilhelm 264, 267
Swanevelt, Herman van 351, 355
Swarzenski, Dir. (Frankfurt) 249
Teniers, David (d. J.) 74, 132, 179, 183ff., 188, 191, 201, 269f., 387
Terborch, Gerard (Ter Borch) 199, 388
Térey, Gabriel von 250
Thaden (Familie) 45
Thaden, Julius Christian 58
Thaden, Stephanie Maria Louise (Weber) 58
Thiem, Adolph 133, 167, 192
Thieme, Alfred 192
Thode, Henry 152
Thorwaldsen (Thorvaldsen) 26ff.
Tiepolo, Giovanni Battista 165, 178f., 183, 187, 189, 247, 254, 256, 383, 386
Tiepolo, Giovanni Domenico 179, 383, 386
Tiroler Schule (16. Jh.), 1907er Nr. 44 198
Tilborch, Gillis (Aegidius) 132, 200
Tintoretto, il (Robusti, Jacopo) 125, 164, 195, 386
Tizian (Tiziano Vecelli da Cadore), Schule des 124, 187, 268, 280, 284, 385
Toorenvliet, Jakob 187
Toulouse-Lautrec, Henri de 358
Triepel, Carl 193f., 316
Troplowitz, Oscar 167, 250, 277, 287, 306, 382f., 385, 387ff.
Troyon, Constantin 112
Turchi, Allessandro, gen. l'Orbetto (zugeschrieben) 175
Tschudi, Hugo von 112, 133, 329, 334
Uhde (Familie) 58
Uhde, Anna Constantia Johanna (Weber) 57, 317
Uhde, Bernhard von 58
Uhde, Ferdinand 58
Uhde, Fritz von 58, 317f.
Unger, Christian 310
Unger, William 94, 127, 153f., 157, 185, 201, 236, 258, 261, 310, 314, 317, 355
Utrechter Meister (18. Jh.), 1907er Nr. 307 280
Vanucci, Pietro, gen. il Perugino 126
Vanucci, Pietro, gen. il Perugino (Schule des) 126, 196
Vautier, B. 110, 319
Vecchio, Palma (Schule des) 187, 255, 386
Velazquez, Diego 165, 183, 188f., 211, 386
Velde, Adriaen van de 136, 183
Velde, Willem van de (d. J.) 194
Velhagen, Johanna Friederike, geb. von Laer 21
Verein Berliner Künstler 132, 316, 323, 333
Verein für Hamburgische Geschichte 89, 101
Verein von Kunstfreunden von 1870 92
Verein Hamburgischer Musikfreunde 89
Verelst, Pieter 191
Vermeer van Delft, Jan 187
Vermeer van Haarlem II., Jan 187
Vernet, Horace 126, 345
Victor, Jacomo 277, 297, 389
Victoria (Königin) 98
Vier Jahreszeiten (Hotel) 25, 38, 317
Vinnen, Carl 330
Vlämischer Meister (um 1610), 1892er Nr. 97 199
Volckens, Wilhelm 26
Volksfürsorge-Versicherung (Volksfürsorge Deutsche Lebensversicherung AG) 50f.
Vorwerk (Familie) 45
Vorwerk, Christiane, geb. de Voß 34
Vorwerk, Georg Friedrich 34
Vorwerk, Louise (Weber) 34
Vos, Arie de 191
Vranx, Sebastian 186, 269, 385
Vriendt, J. de 250, 387
Waagen, Gustav Friedrich 146, 152, 159, 191, 354
Wagener (Konsul) 112, 180
Waldenburg (Sammlung bzw. Versteigerung) 126, 345, 390, 392
Wall Callcott, August 314, 316
Wallsee, H. E. 103, 155, 179, 209ff., 214, 319ff., 327f.
Warburg (Familie) 57, 305
Warburg, Max M. 19, 272, 292ff.
Weber-Abende 31ff., 39
Weber, Alfred Eduard Wolfgang 52
Weber, Anna Constantia Johanna, geb. Uhde 57, 317
Weber, Anna Sophia Adolphine Georgine, geb. von Bischoffshausen 52
Weber, Carl Heinrich Leo 57
Weber, Clara Eleonore Friederike (Woermann) 21, 57
Weber, David Christian 21
Weber, David Friedrich (jun.) 22, 37
Weber, David Friedrich (sen.) 13, 21ff., 32, 48
Weber, Dr. David Friedrich (Notar) 58, 205, 213, 229ff., 252, 301f., 356ff.
Weber, Eduard (Antwerpen) 21
Weber, Ed. F. (Firma) 42, 44
Weber, Franz Herbert Martin 52
Weber, Friedrich Carl 52
Weber, Gertrud, geb. Gilka-Bötzow 52
Weber, Henriette Charlotte, geb. Nottebohm 21f., 25ff., 31f., 49
Weber, Hermann Anthony Cornelius 34, 55f., 89, 94, 116, 122f., 327, 342
Weber, Joachim Eduard 36, 39, 41f., 53, 163, 174, 205, 318
Weber, John Henry David 48, 50, 52, 92, 204f., 208f., 212ff., 219, 302f., 347
Weber, Klaus-Dietrich 53
Weber, Lizzy Anita Henriette (Zippelius) 52
Weber, Louise, geb. Vorwerk 34
Weber, Margaretha Renate Elisabeth, geb. Siemsen 52
Weber, Marie, geb. Bremer 52

Weber, Marie Friederike Emilie (Wendt) 37, 317
Weber, Mary Elizabeth, gen. Lizzy, geb. Goßler (Frau Konsul Weber) 45, 47, 50f., 64, 71, 101, 111, 210, 212, 239, 273, 299, 301ff., 306, 312, 346, 349f.
Weber, Mary Henriette Elisabeth, geb. Schultze 51
Weber, Max Oscar Erdwin 53, 318
Weber, Münchmeyer & Co. (Firma) 42
Weber, Sir Hermann David 98
Weber, Sophie Elisabeth, geb. von Linstow 52
Weber, Stephanie Maria Louise, geb. Thaden 58
Weber, Toni-Charlotte Berta Henriette, geb. Roosen 53
Weber, Wilhelm Edgar 53
Weber, Wilhelm Julius Karl 58, 356
Weber & Cia. (Weber & Co.) 42, 44f., 348
Weber & Steinle (Firma) 48, 52f.
Wedells, Siegfried 250
Weenix, Jan 136, 142
Wendt (Familie) 45
Wendt, Hans 21, 26ff., 34, 37
Wendt, Hans Hinrich 37
Wendt, Marie Friederike Emilie, geb. Weber 37, 317
Werner, Anton von 110, 316, 333, 352
Wesselhoeft, Johannes 18, 69, 141f., 328
Wesselhoeft (Sammlung), siehe auch Hudtwalcker-Wesselhoeft 113, 141f., 228, 262f.
Wichern, Joh. Hinrich 32
Wieber, Gustav 41
Wiener Kongreß (1815) 12
Wildens, Jan 125
Wilhelm II. (Kaiser) 92, 127, 339, 365
Wilhelmsburg (Gut/Schloß) 49
Willaerts, Adam 269, 387
Willers, Ernst 26
Wilson, Richard 315, 319
Wingenroth, Dir. (Freiburg) 249
Witte, Emanuel de 74, 193, 271, 388
Wittmer, Johann Michael 112, 317
Wijnants, Jan 191
Woermann (Familie) 22ff., 45
Woermann, Adolph 55, 57, 94
Woermann, Carl 21, 23, 57
Woermann, Clara Eleonore Friederike, geb. Weber 21, 57
Woermann, Gottlieb 21ff.
Woermann, Henriette, geb. Ritter 34
Woermann, Karl 21, 24f., 27, 32, 34, 37f., 55ff., 65, 67, 74ff., 87, 97, 99, 113, 129, 131f., 143, 149ff., 161ff., 169, 178, 183, 186f., 192f., 195ff., 201ff., 207f., 237, 250f., 279, 286f., 290, 307ff., 318, 327, 337, 350
Woermann, Luise (Bohlen) 94
Woermann & Weber (Firma) 21
Wolff (Familie) 45
Wolff, Felix 31f.
Wolff, Guido (jun.) 32
Wolff, Guido (sen.) 32
Wolffenberg, Adolph und Gustav (Brüder) 236
Wolffson, A. 215, 219, 306, 388
Wouwerman, Jan 133
Wouwerman, Philips 74, 132, 136, 142, 179, 191, 194
Zampieri, Domenico, gen. il Domenichino 126
Zeegers, Gerard 125, 387
Zeemann (Nooms. Reinier) 387
Zeyn, Ernst 306, 387
Ziem, Felix 109
Zippelius, August Baptist Otto 52
Zippelius, Lizzy Anita Henriette, geb. Weber 52
Zollanschluß (1888) 12, 109
Zorn, Anders 358