

Wer wie Irene Below Ende der 1960er Jahre an einer deutschen Hochschule Kunstgeschichte studierte, hatte so gut wie keine Chance, in Vorlesungen, Seminaren oder Exkursionen etwas über Künstlerinnen zu erfahren oder im „Lehrkörper“ einer Professorin zu begegnen. Nicht allein Levy-Deinhards „Reflections on Art and Sociology of Art“ (1975), auch ihre Position hatten einen gewissen Überraschungswert. Wenn jemand wie sie in Deutschland als amerikanische Professorin auftrat, profitierte sie vom Ruf der Institution (Queens College), ohne dass man etwas darüber erfuhr, unter welch prekären Verhältnissen sie am Bard College oder der New School of Social Research gearbeitet hatte. Eine von Below gestaltete „Lebenscollage“ mit Fotografien, der man die verschiedenen Stationen Levy-Deinhards im zeitlichen Ablauf entnehmen kann, schließt die Publikation ab.

Es zeichnet den Band aus, dass sich sämtliche Beiträge nicht auf die Ursachen der relativen Resonanzlosigkeit Levy-Deinhards zu Lebzeiten beschränken, sondern Ergebnisse einer differenzierten Spurensuche präsentieren. So entsteht ein eindrucksvolles Panorama dessen, was ein Mensch,

eine Kunsthistorikerin ihrer Generation unter Bedingungen eines vierfachen Exils leistete – trotz widriger, bisweilen demütigender Umstände, trotz einer erst nach Jahren erreichten institutionellen Anbindung. Allein Levy-Deinhards Beharrlichkeit ist zu verdanken, dass es ihr gelang, nicht in der Lehre auf- und unterzugehen, sondern zu forschen und an aktuellen, internationalen Diskussionen Teil zu haben. Ein solcher Zugang ist auch den Kunsthistorikerinnen zu wünschen, derer auf der ersten Seite des Bandes gedacht wird. Denn Wissenschaftsgeschichte ist heute nicht denkbar, ohne den „Kanon“ gleich welcher Art in Frage zu stellen, sie ist nicht denkbar, ohne das Entstehen weiterführender Überlegungen in den Kontext des Neben-, Gegen- und Miteinanders zu stellen, ohne die materiellen Voraussetzungen eines Lebens und – last but not least – ohne *gendered relations* in den Blick zu nehmen.

PROF. DR. RENATE BERGER
Nehringstr. 17, 14059 Berlin,
bluerb@t-online.de

Der Katalog als Dialog. Achilles Ryhiner-Delons „Essai d’un catalogue de mes desseins“ von 1785

Der Basler Fabrikant Achilles Ryhiner(-Delon) (1731–1788) trug in den letzten 30 Jahren seines Lebens eine umfangreiche Sammlung von Handzeichnungen zusammen. Obschon inzwischen verstreut, lassen sich Blätter aus seinem Besitz aufgrund ihrer charakteristischen Beschriftung auch heute noch nachweisen. Über Umfang und Konzeption von Ryhiners Sammlung ist indes bislang

nichts bekannt. Ein im Antiquariatshandel aufgekaufter handschriftlicher Katalog zu einem Teilbestand erlaubt es nun, zumindest ansatzweise Ryhiners Sammlungsinteressen zu rekonstruieren. Das gesamte Manuskript ist in Kürze online auf <http://www.zikg.eu/bibliothek/digitalisate> konsultierbar.

ACHILLES RYHINER UND SEINE SAMMLUNG

Bemerkenswert erscheint dieser Katalog nicht nur durch den Umfang seiner Einträge zu einzelnen Zeichnungen. Erkennbar wird zudem, wie eine neuartige, intensive Schulung des Auges und die gemeinsame Diskussion darüber einen neuen

Standard wissenschaftlicher Kennerschaft erreichen sollten. Dabei trieben Ryhiner bei aller Kunstliebe und -kennerschaft offenbar auch noch andere Motive an. Er wollte als bürgerlicher Sammler mit begrenzten Mitteln im späten 18. Jahrhundert – da alle Welt zu sammeln schien – für seine Bestände Aufmerksamkeit erlangen und damit den eigenen Namen verewigen (zur gesellschaftlichen Dimension der Beschäftigung mit und des Sammelns von Kunst jüngst Jessica L. Frupp [Hg.], *Artistes savants et amateurs: art et sociabilité au XVIII^e siècle [1715–1815]*, Paris 2016).

Achilles, am 10. Juni 1731 als Sohn des Indienne-Fabrikanten Emanuel Ryhiner-Leissler (1704–1790) und der Elisabeth geb. Leissler (1709–1796) zur Welt gekommen, erfuhr eine umfassende Ausbildung in den Humaniora und der Musik (zu den grundlegenden Lebensdaten und den musikalischen Aktivitäten der Familie Ryhiner, wie sie ein Gemälde des Joseph Esperlin zeigt, vgl. Veronika Gutmann, *Musik in Basel um 1750. Die Familie Emanuel Ryhiner-Leissler auf zwei Gemälden von Joseph Esperlin, 1757*, Basel 2003). 1758 unternahm er eine ausgedehnte Reise nach Italien, die ihn bis nach Sizilien führte und von der er erst kurz vor dem 24. November 1760 über Frankreich wieder in die Heimatstadt zurückkehrte (Beatrice Marschelker, *Baslerische Italienreisen vom Beginn des achtzehnten bis in die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*, Basel/Stuttgart 1970, 35–50; zum Aufenthalt in Genf Martin Staehelin, Ein unbekanntes Verzeichnis zur ersten Kunstsammlung Tronchin, in: *Genava* N. S. 23, 1975, 165–169; das Datum der Rückkehr ergibt sich aus Otto Spies, *Basel anno 1760. Nach den Tagebüchern der ungarischen Grafen Joseph und Samuel Teleki*, Basel 1936, 134). Bereits zu dieser Zeit war er für seine Kunst-kennerschaft und -liebe bekannt und begann, Handzeichnungen, (in deutlich geringerem Maße) Gemälde sowie Bücher zu erwerben, wobei er für seine Bibliothek offenbar schwerpunktmäßig Publikationen zu den Schönen Künsten sammelte. Jean-George Wille (*Mémoires et Journal*, hg. v. Georges Duplessis, Paris 1857, Bd. 1, 136) notierte bereits am 25. Mai 1760 über Ryhiner: „Il a de la connoissance dans les arts et les aime beaucoup.“

(Zu Ryhiners Sammlung – leider ohne Quellen-nachweise – Daniel Burckhardt-Werthemann, *Die Baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts*, Basel 1901, 28f. Zur Tradition, Kunstwerke und Bücher zusammen zu sammeln, vgl. Jörg-Ulrich Fechner, Die Einheit von Bibliothek und Kunst-kammer im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Öffentliche und private Bibliotheken im 17. und 18. Jahrhundert. Raritätenkammern, Forschungsinstrumente oder Bildungsstätten?*, Bremen 1977, 11–31; Kristine Patz, Die Bibliothek als Bildfeld. Zur Formierungsphase des modernen Kunstmuseums bei Luigi Lanzi und Christian von Mechel, in: Maria E. Micheli u. a. [Hg.], *Luigi Lanzi 1810–2010. Archeologo e storico dell'arte*, Camerano 2012, 173–183. Vgl. den etwas späteren Fall von Goethe, dazu Johannes Grave, *Der ‚ideale Kunstkörper‘. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006).

Später war Ryhiner einer der Mit-Initiatoren der Basler Kunstgesellschaft im Lukas LeGrand-schen Haus (vgl. Burckhardt-Werthemann 1901 und Lukas H. Wüthrich, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers [1737–1817]*, Basel/Stuttgart 1956, 205f.). Damit folgte Achilles zunächst einmal einer Familientradition: Bereits Großvater und Vater hatten Druckgraphiken, Bücher sowie Gemälde zusammengetragen. Es war ihnen jedoch nicht gelungen, in den Reigen der wirklich bedeutenden Sammler Basels aufzusteigen. Als etwa Johann [II.] Bernoulli aus der berühmten Mathematiker-Familie im Jahr 1777 eine Liste publizierte, kam der Name Ryhiner darin nicht vor (Jean Bernoulli, *Lettres sur différens sujets, écrites pendant le cours d'un voyage par l'Allemagne, la Suisse, la France méridionale et l'Italie, en 1774 et 1775*, Bd. 1, Berlin 1777, 248–256 [Add. V.4]). Allerdings kritisierten bereits die Zeitgenossen Bernoullis selektive Auswahl (vgl. Johann Georg Meusel, *Miscellaneen artistischen Inhalts*, Heft 2, Erfurt 1779, 26–33 [„Gemäl-desammlung zu Basel“]).

Wollte man dies ändern, galt es freilich nicht unbedingt nur, eine größere Anzahl an bedeutenden Werken zu erwerben. Der reichste Sammler Basels in der Generation vor Achilles, den auch

Bernoulli selbstverständlich erwähnte, war Samuel Burckhardt-Zaeslin (1692–1766) (zur Basler Sammlerkultur vgl. Burckhardt-Werthemann 1901; Benno Schubiger [Hg.], *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz*, Genf 2007; Historisches Museum Basel [Hg.], *Die große Kunstkammer. Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel*, Basel 2011). Über Burckhardt-Zaeslin kursierte allerdings bereits 1760 die Kritik, er kaufe Kunst ohne wirkliches Interesse und allein der sozialen Reputation wegen: „er soll aber gar kein Kenner seyn und hat nur deswegen einige Stücke, weil es die Mode ist, dass man in schönen Häusern auch schöne Gemälde haben muss“ (so der Sammler und Kunstagent der Markgräfin Karoline Luise von Baden-Durlach, Johann Friedrich Reiffenstein, der 1760 Basel besuchte; dazu Karl Oser, *Schweizerische Kunstsammlungen um 1760*, in: *Festschrift Hans Nabholz*, Zürich 1934, 237–250, hier 246; Axel Ch. Gampp, *Sammelwut und Kennerschaft. Die Gemäldesammlung des Basler Rats Herrn Samuel Heussler-Burckhardt*, in: Schubiger 2007, 229–256, hier 239f.).

Achilles scheint sich in doppelter Hinsicht gegen solche und ähnliche Vorwürfe gewappnet zu haben: Er sammelte nicht ‚wahllos‘, sondern vor allem Handzeichnungen – also das Medium, mit dem man im 18. Jahrhundert der ‚authentischen Hand‘ des Künstlers und seinem Genie so nahe zu kommen glaubte wie nur möglich. So schrieb etwa Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Wien ²1776, Bd. 1, 208f.): „Da wir nun aus Zeichnungen mehr als in ausgeführten Gemälden den Geist der Künstler, ihre Begriffe, nebst der Art dieselben zu entwerfen, nicht weniger als die Fertigkeit erkennen, mit welcher die Hand ihrem Verstande zu folgen und zu gehorchen fähig gewesen ist, als wohin die Absicht der kostbaren Sammlungen dieser Zeichnungen gerichtet seyn soll [...]“. Oder auch Johann C. Füssli: „Da ich allemal Handrisse von grossen Künstlern, wenn sie auch noch so wenig ausgeführt sind, mit einem angenehmen Erstaunen betrachte, wo die edelsten Gedanken, die schönsten Formen sich gleichsam nur verrathen, jeder Zug Geist, jeder Strich voll

Bedeutung ist, und die geringscheinendste Kleinigkeit das Gepräg des Genies trägt [...]“. (*Raisonnirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke. Zum Gebrauche der Sammler und Liebhaber*, Zürich 1771, 7f.). Auch Füsslis Projekt, „alte Schweizer Zeichnungen“ zu sammeln, da er diese mit seinen geringen Mitteln erwerben könne und sie die eigenständige Kraft der Schweizer Künstler unmittelbar wiedergebe, gehört in diesen Kontext (Yvonne Boerlin-Brodbeck, Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille, in: *Beiträge zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich [Jahrbuch 1974–77]*, hg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1978, 77–178, hier 83, 107f., 140–155; zur Druckgraphik 162–171). Ryhiner beschäftigte sich zudem intensiv wissenschaftlich mit seiner Sammlung, wie sein *Essai d'un catalogue de mes desseins* bezeugt, der hier als Neufund vorgestellt wird.

PUBLIKATIONSSTRATEGIEN

Daneben verfolgte Achilles noch eine dritte Strategie, um sich als *connoisseur* – und die eigene Sammlung – ins Gespräch zu bringen: Er publizierte (oder bemühte sich zumindest darum). Zu überlegen wäre, ob Ryhiner nicht bereits das zweibändige Tagebuch seiner italienischen Reise deshalb aufwendig überarbeitete und sich dabei am ganz aktuellen und vor allem um die Sammlungen bemühten Vorbild von Charles-Nicolas Cochins *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie* (1758) orientierte, um seinen Text drucken zu lassen. Die überarbeitete, mit Aquarellen von Georg Melchior Kraus versehene, aber bereits mit dem Aufenthalt in Venedig abbrechende Reinschrift des *Voyage d'Italie et de France* ist auszugsweise publiziert in Rudolf Wackernagel (Hg.), *Italienische Reise von Achilles Ryhiner*, in: *Basler Jahrbuch* 1900, 110–135 (auf die originalen Tagebuchnotizen des *Journal de Voyage* in zwei kleinen Bänden in Privatbesitz [ehemals Alfred La Roche, Basel], die allerdings ebenfalls die Reise nur bis Sizilien dokumentieren, wies erst Martin Staehelin, Gaspard Fritz im Urteil eines Zeitgenossen, in: *Schweizerische Mu-*

sikzeitung/Revue musicale suisse 108, 1968, 239–242 hin; vgl. dens., Giuseppe Tartini über seine künstlerische Entwicklung. Ein unbekanntes Selbstzeugnis, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 35, 1978, 251–274, hier 253–255).

Tatsächlich erschienen ist dann 1782 sein *Itinéraire alphabétique de la Ville de Bâle, de ses environs & de son Canton*. Man hat sich bislang offenbar noch nicht gefragt, warum Ryhiner diesen, seinen ersten tatsächlich gedruckten Text anonym publizierte – die neuere Forschung war schon froh, Ryhiner 1973 als Autor endgültig dingfest gemacht zu haben. (Als mögliche Autoren des *Itinéraire* nannte bereits Gottlieb E. von Haller „Hrn. Ryhiner“ oder „Prof. Daniel Bernoulli“, vgl. *Bibliothek der Schweizer-Geschichte*, Bern 1785, Bd. 1, 221 [Nr. 848]; vgl. dann die Aussage des Druckers des *Itinéraire* bei Martin Germann, *Johann Jakob Thurneyser der Jüngere 1754–1803. Verleger, Buchdrucker und Buchhändler in Basel*, Stuttgart 1973, 129 [B6]; Staehelin 1975, Anm. 7.) Vermuten lässt sich vor dem Hintergrund des bisher Gesagten, dass Achilles die geballte Auflistung von Sammlungen seiner Familie bzw. von sich selbst, wie man sie nun erstmals in diesem kurzen Führer findet, nicht als partiell diskreditieren wollte: „RYHINER, (M. le grand Tribun) amateur des lettres & des arts, possède un cabinet d’estampes choisies & rares, montées en cadres dorés sous glace, une petite collection de papillons & une bibliothèque choisie & de prix. RYHINER, (M. Emanuel) demeurant au Bockstecherhoff, possède une bonne & nombreuse collection de tableaux italiens, flamands & allemands, en différens genres, dont on a un catalogue imprimé sous ce titre: *Catalogue d’une collection de peintures de différentes écoles rassemblées par un amateur*. A Bâle, chez Jean Schweighauser, 1772. RYHINER, (M. Achille) amateur des lettres demeurant au fauxbourg de S. Jean à la Cour de St. Antoine, possède une nombreuse collection de dessins originaux de différens maîtres Italiens, Flamands, Allemands & François, ramassés avec goût depuis 25 ans, quelques tableaux de main de maître, & une Bibliothèque choisie; il est aussi grand amateur de musique.“ (Ryhiner 1782, 44f.) Schon zuvor bei der Auflistung der Basler Büchersamm-

lungen hatte er zu seiner eigenen präzisiert: „18° Celle de M. Achille Ryhiner, on y trouve grand nombre de livres de goût ou de ceux qui traitent des beaux arts [...]“. (Ryhiner 1782, 12).

Der Erfolg war freilich zwiespältig: Der eine Generation jüngere Daniel Burckhardt-Wildt (1752–1819) besuchte zwar die Basler Sammlungen nun tatsächlich inklusive derjenigen von Achilles Ryhiner nach den Vorgaben des *Itinéraire alphabétique* (Daniel Burckhardt-Wildt, [Ms. ohne Titel], Historisches Museum Basel, HMB Inv. 1986.171; hier der Besuch in der Sammlung von Achilles Ryhiner vermerkt; dazu Brigitte Meles, Das Profil eines Basler Sammlers: Daniel Burckhardt-Wildt, in: Schubiger 2007, 217–228, hier 225).

Dagegen wählten die 1786 erschienenen *Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen [...] in Teutschland* aus Ryhiners Liste nur die im Hinblick auf Gemälde bedeutendste Sammlung der Familie, die des Vaters Emanuel, aus (*Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen [...] in Teutschland: nach alphabetischer Ordnung der Städte*, hg. v. Friedrich Carl Gottlob Hirsching, Erlangen 1786, Bd. 1, 116: „Die ansehnliche Sammlung des Fabrikanten Herrn Emanuel Ryhiner’s enthält viele gute Gemälde von niederländischen, italienischen und teutschen Meistern, davon er folgendes Verzeichnis herausgegeben hat: *Catalogue d’une Collection de peintures de différentes écoles rassemblées par un amateur*. A Bâle chez Iean Schweighauser 1772. – Denjenigen, welche sich mit dem Handel und Manufacturwesen beschäftigen wollen, wird Hr. Ryhiner die beste Auskunft geben können.“ – Vgl. dann auch Johann Gottfried Ebel, *Anleitung auf die nützlichste [...] Art in der Schweiz zu reisen*, Zürich 1793, Bd. 2, 16: „Gemälde- und Kupferstich-Sammlungen bei den Herren Fäsch, Mecheln, Heusler, Hofmann, Ryhiner, Bachofen und Burkhard.“). Dass die *Nachrichten* dabei auf dem *Itinéraire alphabétique* basieren, legt der identische Hinweis auf den von Emanuel angeblich gedruckten *Catalogue d’une Collection de*

peintures de différentes écoles rassemblées par un amateur. A Bâle, chez Jean Schweighauser, 1772 nahe. Dieser Band lässt sich heute in keiner Bibliothek mehr nachweisen, sei es, dass er in extrem kleiner Auflage gedruckt, sei es, dass er von Achilles frei erfunden worden war. Entscheidend für das Weitere ist daran der (wenig überraschende) Umstand, dass ein Katalog die Bedeutung einer Sammlung erheblich steigerte.

SPÄTE WÜRDIGUNG

1809 ist Achilles' Sammlung dann endlich in Markus Lutz' *Chronik von Basel oder die Hauptmomente der Baslerischen Geschichte* (Basel 1809) unter den Hauptsehenswürdigkeiten der Stadt angekommen – ironischerweise zeitgleich mit ihrer weitgehenden Auflösung, dem Verkauf und der Aufteilung durch die Erben in den Jahren 1805–12 und ohne dass zuvor ein Gesamtverzeichnis der Zeichnungen, Gemälde oder Bibliothek angelegt worden wäre: „Dreizehn Gemälde- und Kupferstich-Cabinetten sind nicht weniger sehenswert [in Basel]. [...] Herr Achille Ryhiner, eine sehr zahlreiche Sammlung von Original-Zeichnungen alter Meister [...]“ (331). Allerdings sollte Lutz dann schon in seiner nächsten Publikation *Basel und seine Umgebung neu beschrieben* (Basel 1814, 66f.) im Kapitel „Kunstsammlungen“ Ryhiner nicht mehr erwähnen. Ein Teil der Sammlung gelangte später ins Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel (vgl. Yvonne Boerlin-Brodbeck, *Zeichnungen des 18. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett*, Basel 1978, [3] und 65 [Kat. 127]).

Abgesehen von diesen allgemeinen Rahmenbedingungen von Ryhiners Vorstellungen und Interessen als Kunstkennner, war von Umfang und Aufbau seiner Sammlung bislang aber nichts weiter bekannt. Der hier vorgestellte handschriftliche *Essai d'un catalogue de mes desseins* (in Privatbesitz) aus dem Jahr 1785 ermöglicht nun nicht nur einen Nahblick auf Achilles' Auseinandersetzung zumindest mit einem Teil seiner Zeichnungen. Die Handschrift scheint allerdings bereits 1971 kurzzeitig bekannt gewesen zu sein, da Rolf Biedermann (Die Zeichnungen des Johann Heinrich

Schönfeld, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 8, 1971, 119–194, hier 152) darauf verweist, dass seine Interpretation des Blattes mit der Gerechtigkeits-Allegorie von Schönfeld „aus der verwandten Deutung im handschriftlichen Katalogtext des Vorbesitzers der Zeichnung, Achilles Ryhiner, eine gewisse Bestätigung“ erlange (vgl. Anhang 2; danach zitiert von Tilman Falk, *Zeichnungen des 17. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett*, Basel 1973, 16, Kat. 17; weder Falk noch das Kupferstichkabinett Basel [Auskunft Ariane Mensger] können heute genauere Auskunft dazu geben). Das Manuskript markiert einen wichtigen Moment in der Geschichte des kritischen Sammlungskatalogs und im Bestreben des 18. Jahrhunderts, eine wissenschaftliche Kennerschaft auszubilden, bei der die Fragen nach einer methodischen Anschauung des Originals, der Bedeutung eines analysierenden Textes und der Rolle des Dialogs unter Kennern neu ausgehandelt wurden.

DAS MANUSKRIFT

Bei der Handschrift handelt es sich um einen in braunes Leder gebundenen Band in Klein-Quart (23 x 18,5 cm) mit goldgeprägten Filetten und zwei Rückenschildern mit der Aufschrift: „ESSAI D'UN CATALOGUE DE DESSEINS.“; darunter: „TOM. []“. Er enthält 272 Blätter dünnen Papiers (mit dem nicht genau lokalisierbaren Wasserzeichen „HBLUM“ mit gekrönter Lilie), von denen allerdings nur 90 Blätter beschrieben sind. Die Schnittkanten des Buches sind grün, die Vorsatzblätter in dunklem Altrosa eingefärbt. Auf der Innenseite des Einbandes findet sich ein eingeklebttes Wappen-Exlibris des Isaac Iselin und darüber die handschriftliche Nummerierung „156“. Das Titelblatt kündigt einen „Essai d'Un Catalogue raisonné de mes Desseins. Portefeuille VIII.^e Tome []. A Bâle en 1785.“ an (*Abb. 1*). Auf der Rückseite des Blattes ist als Motto notiert: „Crois tu pouvoir trouver des Ouvrages parfaits? Il n'en fut, il n'en est, il n'en sera jamais. Pope's Essay on Criticism.“ Von Alexander Popes *Essay on Criticism* (London 1711, 16 [vv. 255f.]) erschienen mehrere französische Übersetzungen vor 1785, aber keine mit der

von Ryhiner kolportierten Textversion. Offenbar entnahm dieser seine französische Fassung dem Titelblatt von André Lens, *Le Costume ou Essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'Antiquité, prouvé par les Monuments*, Lüttich 1776, das neben der englischen Originalfassung eine eigene französische Übersetzung liefert (vgl. auch die 2. Aufl. Dresden 1785, hier nicht mehr auf dem Titel, sondern nur S. 379).

Unter einem Seidenpapier folgt dann ein in farbiger Kreide gezeichnetes Porträt des Messineser Malers und Architekten Andrea Suppa (Abb. 2), signiert mit: „Fait par Neustock d'après un Dessin“ (wohl der Basler Maler Maximilian Neustock oder Neustück bzw. Neustück, vgl. Johann R. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Zürich 1806–13, Teil 2/2, 1809, 964; Georg K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon...*, München 1835–52, Bd. 10, 1841, 212). Die nächsten 22 Seiten, alle mit grünen Linien doppelt eingerahmt, enthalten die Biographien von Malern und Architekten ausschließlich aus Messina: Andrea Suppa, Salvator di Antonio, Pietro Oliva, Giovanni Borghesi, Alfonso Lazzaro, Natale Masuccio, Giulio Scalzo, Francesco Cumandeo, Vincenzo Iudisco, Antonino Pulegio, Gaspar Camarda und Salvator Mittica. Auf den nächsten, von 1 bis 159 durchnummerierten Seiten (und den folgenden 22, nicht nummerierten) sind die grünen Rahmen nochmals mittig geteilt. Dieser als *Portefeuille VIII*^e betitelte Abschnitt enthält bis zu Seite 158 Katalogeinträge zu 29 Zeichnungen auf der linken Hälfte der Seiten und einige Anmerkungen auf der rechten (Abb. 3). Dabei ist keine offenkundige Ordnung der Zeichnungen erkennbar: Aufgelistet sind Beispiele vom 16. bis ins 18. Jahrhundert aus Italien, den Niederlanden und den deutschsprachigen Gebieten sowie aus den Gattungen Historie, Andachtsbild, Landschaft, Genre und Tierdarstellung. Mit Seite 26 und der siebten Katalognummer ändern sich Schrift und Tinte. Dies scheint weniger einer Unterbrechung als allein dem Wechsel der (professionellen) Schreibkraft geschuldet. Auch in diesen Katalogteil finden sich nochmals zwei Viten Messineser Maler eingestreut (vgl. Anhang 1).

DER AUTOR

Der Name von Achilles Ryhiner wird in dem Band an keiner Stelle genannt. Dennoch lassen sich die Zuweisung der beschriebenen Zeichnungen zu seiner Sammlung und die Autorschaft des Katalogs eindeutig belegen. Zunächst: Das Exlibris des Isaac Iselin steht dem nicht entgegen. War der berühmte Geschichtsphilosoph doch 1785 – dem Entstehungsdatum des *Essai d'un catalogue de mes desseins* laut Titelblatt – schon seit drei Jahren tot. Außerdem ist Isaac nicht als Sammler bekannt. Jedoch hatte sein Sohn Dietrich Iselin Ryhiners Tochter Elisabeth 1787 geheiratet. Offenbar war Dietrich dann durch Erbschaft in Besitz eines Teils der Sammlung und Bibliothek seines Schwiegervaters gekommen, scheint für die Bücher aber das Exlibris seines eigenen Vaters weiterbenutzt zu haben – Dietrich besaß wohl gar kein eigenes Exlibris. Das spricht für kein besonderes Interesse an Büchern. Und tatsächlich dürfte die Erbschaft nicht besonders wertgeschätzt worden sein, möglicherweise wurde sie ab 1805 in größerem Umfang verkauft. Spätestens mit dem Tod Elisabeths 1809 und Dietrichs 1810 gelangten die Reste von Achilles' Sammlung endgültig auf den Kunstmarkt.

Die Angabe auf dem Titelblatt *Portefeuille VIII*^e entspricht der charakteristischen Ordnung der Blätter in Achilles' Sammlung: Die heute noch nachweisbaren Zeichnungen daraus tragen entweder auf dem Karton, auf den sie montiert und sorgfältig mit einer Goldleiste gerahmt sind, oder auf der Rückseite der Zeichnung selbst eine Angabe zu *Portefeuille* und der laufenden Nummer in dieser Mappe. Dies belegt auch die einzige Zeichnung aus dem hier vorliegenden Katalog zum achten *Portefeuille*, die derzeit mit Sicherheit identifizierbar ist: Johann Heinrich Schönfelds *Allegorie der Justitia* im Kupferstichkabinett Basel (Abb. 4; vgl. Anhang 2; Falk 1973, 16, Kat. 17). Ihre rückseitige Bezeichnung *Portefeuille N° 8, Dessein N° 9* stimmt exakt mit der entsprechenden Position im hier vorgestellten *Essai d'un catalogue de mes desseins* überein (Abb. 5).

Schließlich lassen sich auch die Viten von Künstlern aus Messina und das Porträt des Andrea Suppa nur im Zusammenhang mit Ryhiner verste-

Abb. 1 Titelblatt des „Essai d'Un Catalogue raisonné de mes Desseins. Portefeuille VIII.e Tome []. A Bâle en 1785.“



hen. Zu dieser Künstlergruppe existierten bis ins späte 18. Jahrhundert nur wenige verstreute Informationen und jedenfalls keine gedruckte Biographiensammlung. Eine solche sollte im Kontext der Sizilien-Begeisterung erst 1821 anonym unter dem Titel *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII. sino als secolo XIX.*, Messina 1821, erscheinen. Diese wurde über weite Strecken als Plagiat nach Susinno von Gaetano Grano auf Anregung Jakob Philipp

Hackerts verfasst. Achilles hatte allerdings auf seiner Italienreise eine der (ursprünglich mindestens drei existierenden) Manuskriptfassungen von Francesco Susinno *Vite de' pittori messinesi* von 1724 erworben, die sich heute ebenfalls als ms. A 45 im Basler Kupferstichkabinett befindet (publiziert als Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, hg. v. Valentino Martinelli, Florenz 1960; die Nummerierung der Porträt-Zeichnungen verweist auf eine andere Version; eine weitere, unvollständige Fassung wurde jüngst in der Biblioteca di San Gennaro in Neapel entdeckt: Giovanni Mazzaferro, letteraturaartistica.blogspot.de/2016/05/francesco-susinno.html). Aus diesem Manuskript übernahm Ryhiner nicht nur seine Informationen für den *Essai*, darin findet sich auch die Vorlage für das Suppa-Porträt (Abb. 6; vgl. Abb.2). Noch Johann Rudolf Füssli wird für die Supplemente seines *Allgemeinen Künstlerlexikons* Ryhiners Manuskript heranziehen: „Susinno (Franz), ein Maler von

Messina. Von ihm ist uns nichts Anderes bekannt, als daß derselbe um 1724 ein Werk: *Vite de Pittori Messinesi* gefertigt habe, welches niemals in Druck erschien, und sich aber um 1763 im Besitze H. Achill Ryhiners zu Basel, in des Verf. eigener Handschrift befand, aus welcher wir Mehreres für gegenwärtige Supplemente entlehnt haben.“ (Teil 2/5, 1810, 1792). Allerdings lässt sich mit dem Hinweis auf die Vorlage Susinno weder Ryhiners Auswahl noch die Anordnung der Künstlerviten in seinem *Essai* begründen. Möglicherweise besaß Ryhiner allein von den aufgenommenen Messineser Künstlern Zeichnungen.

UMFANG UND ORDNUNG DER SAMMLUNG

So einfach sich diese Zuweisung des *Essai* an Ryhiner begründen lässt, so herausfordernd ist es, der Intention und Ordnung des auf den ersten Blick vollkommen willkürlich zusammengestellten Sammlungskatalogs einen Sinn abzugewinnen. Ei-

ne solche sinnvolle Konzeption würde man umso mehr erwarten, als Rhyiner mit einem der Protagonisten einer neuen, wissenschaftlichen Sammlungsordnung seit Jugendtagen befreundet war, dem Basler Kupferstecher, Kunsthändler und -sachverständigen Christian von Mechel (Wüthrich 1956, 24; *Das Œuvre des Kupferstechers Christian von Mechel*, Basel/Stuttgart 1959, 68, Nr. 183, um 1758–60, mit Dedikation an Achilles Ryhiner, „Par son ami C. de Mechel“). Mechel, 1778 nach Wien berufen, hatte 1783 seine Neuordnung der Gemäldegalerie des Belvedere nach Schulen publiziert, mit der er „dem Auge eine sichtbare Geschichte der Kunst“ bieten wollte, und war im gleichen Jahr nach Basel zurückgekehrt (dazu Debora J. Meijers, Christian von Mechel zwischen Kosmopolitismus und Patriotismus, in: Schubiger 2007, 28–46; Élisabeth Décultot, Zur Entstehung des Museums als „sichtbare Geschichte der Kunst“. Christian von Mechels Verhältnis zu Johann Georg Wille und Johann Joachim Winckelmann, in: Gudrun Swoboda [Hg.], *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Bd. 2: Europäische Museumskulturen um 1800*, Wien/Köln 2013, 458–475). Kaum vorstellbar, dass Ryhiner nicht über dessen Vorstellungen bestens unterrichtet war.

Zunächst gilt es, eine annähernde Idee vom Gesamtumfang der Zeichnungs-Sammlung Ryhiners zu bekommen. Eine auch nur vorläufige Zusammenstellung der erhaltenen Blätter mit Ryhiner-Provenienz existiert nicht. Die höchste mir bekannte Portefeuille-Nummer beläuft sich auf 55 (Bassenge, Auktion 33, Berlin Mai 1979: Simone Cantarini [zugeschr.], Rötelzeichnung, „Portefeuille N° 55 Dessein N° 48“; ein Beispiel aus „Portefeuille N° 54“ online: https://www.forum-auctions.co.uk/26864/Diepenbeeck-Abraham-van-1596-1675-The-Madonna-Presenting-Saint-Dominic-with-the-Rosary?auction_no=1005&view=lot_detail). Eine Zeichnung mit der Ordnungsnummer 64 innerhalb eines Portefeuilles ist bekannt, dann zweimal Zeichnungen mit der Nummer 50 – möglicherweise handelt es sich dabei um eine Art mittleren Richtwert, mit dem Ryhiner eine Mappe bestückte (Bamberg, Historisches Mu-

seum, Inv. I.P.227: Erhard Schön: Liebespaar, 1540, „Portefeuille 7, Dessein 64“. – Möglicherweise war das ein nicht unübliches Verfahren, wie man aus der Angabe bei Rudolf Weigel, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen*, Leipzig 1865, 12 zu Pierre Jean Mariette schließen könnte: „Aus Crozat’s Schätzen kaufte er über 5000 Zeichnungen in hundert Portefeuilles.“). Angesichts der nur 29 Zeichnungen im Katalog zu Portefeuille N°. 8 ergeben sich zunächst zwei mögliche Schlussfolgerungen: Entweder es erreichten nicht alle Mappen die Anzahl von ungefähr 50 Blättern und waren also sehr ungleich in ihrem Umfang, oder aber Portefeuille N°. 8 war noch nicht abgeschlossen, wofür auch die leeren Blätter im Katalog sprechen könnten. Nimmt man jedenfalls 55 Mappen mit durchschnittlich 50 Blättern an, kommt man auf eine Gesamtzahl von 2750 Zeichnungen. Sollte es mehr als 55 Portefeuilles gegeben haben (oder auch Portefeuilles mit wesentlich mehr Nummern), würde sich die Zahl natürlich entsprechend erhöhen (Angaben zum Umfang berühmter Zeichnungssammlungen, mit denen Ryhiner teils gut mithalten konnte, bei Weigel 1865, 5–21; man könnte auch auf die angeblich rund 2500 Zeichnungen der berühmten Leipziger Sammlung von Gottfried Winckler d. J., Zeitgenosse Ryhiners, verweisen, der zudem viele Gemälde und exzeptionelle 80.000 Blatt Druckgraphik zusammengetragen haben soll; vgl. Georg W. Schulz, Gottfried Winckler und seine Sammlungen, in: Werner Teupser [Hg.], *Kunst und ihre Sammlung in Leipzig: Festschrift zum 100jährigen Jubiläum des Leipziger Kunstvereins und Museums der bildenden Künste*, Leipzig 1937, 63–102).

In jedem Fall spiegelt die Zusammenstellung der Portefeuilles nicht die Ankaufsreihenfolge der Zeichnungen wieder. Dann müssten etwa alle Blätter, die Ryhiner auf seiner Italienreise in Sizilien ankaufte, beieinander sein. Aber auch eine nachträgliche Ordnung nach Zeit, Künstler oder Schule scheidet aus – obwohl gerade diese Kriterien das neue wissenschaftliche Signum von Sammlungen und der seit 1729 zahlreich erscheinenden *Recueils* und *Catalogues* mit mehr oder weniger Faksimile-Drucken nach Meister-Zeich-

Abb. 2 Porträt Andrea Suppas. Farbige Kreide, signiert mit: „Fait par Neustock d'après un Dessein“, in: *Essai d'Un Catalogue raisonné de mes Desseins. Portefeuille VIII.*°

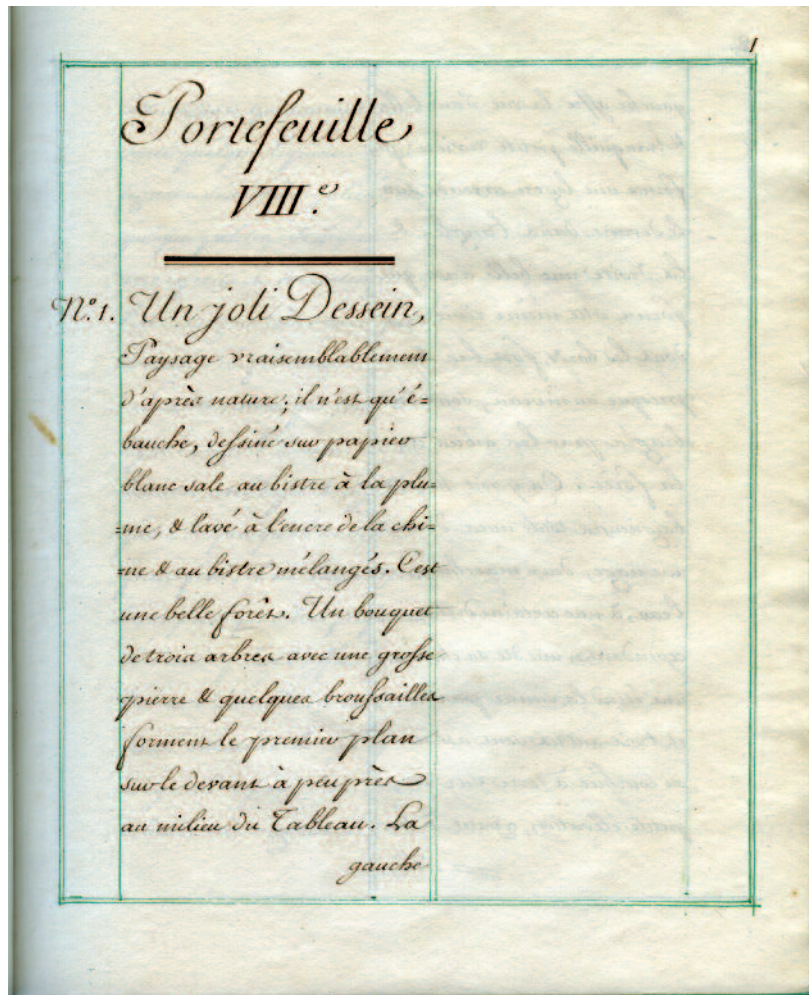


nungen darstellten (dazu Thomas Ketelsen, *Künstlerviten – Inventare – Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*, Ammersbak 1990, 153–220; Christopher Baker/Caroline Elam/Geneviève Warwick [Hg.], *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, Aldershot 2003; Antoinette Roesler-Friedenthal: Katalog, in: Ulrich Pfisterer [Hg.], *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 2011, 211–216; Kristel Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham 2014; Valérie Kobi, *Dans l'œil du connaisseur. Pierre-Jean Mariette [1694–1774] et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes 2017). Der einleitende Teil von Ryhiners *Essai* mit den Messineser Künstlerviten und dem Porträt Suppas hätte eine solche Ordnung nach modernen Vorstellungen besonders nahegelegt – allein aus Messina stammen in Portefeuille N^o. 8 wohl nur vier der 29 Blätter, und von Andrea Suppa ist kein einziges darunter, obwohl Ryhiner Suppa-Zeichnungen besaß. Daraus folgt, dass Ryhiner auf keinen Fall von Anfang seiner Sammeltätigkeit an Portefeuilles angelegt hat, sondern erst zu einem späteren, nicht genauer bestimmbareren Zeitpunkt (möglicherweise sogar erst gegen Lebensende?) seine Sammlung so systematisierte. Dass Ryhiner bis kurz vor seinem Tod Zeichnungen ankauft, zeigt der von Burckhardt-

Werthemann (1901, 28) berichtete Fall einer Ansichtssendung italienischer Zeichnungen, darunter eine Skizze Tizians für die *Judith* am Fondaco dei Tedeschi, vom 28. April 1788. Das offenbar unvollendete Katalog-Projekt dürfte ebenfalls in diese Richtung deuten.

Vielmehr scheint die Zusammenstellung von Werken aus Italien, Deutschland und den Niederlanden vom 16. bis ins 18. Jahrhundert und thematisch von der Landschaft und Figurenstudie bis zur Historie als bewusst abwechslungsreiche Herausforderung für den Kenner konzipiert. Ein ähnliches Ordnungsprinzip wurde vor einigen Jahren auch für die zeitgleiche Gemäldesammlung des Basler Ratsherrn Samuel Heussler-Burckhardt vorgeschlagen (Gampp 2007). Bei Ryhiner deutet auf eine solche Absicht zudem hin,

Abb. 3 Katalogeintrag N^o. 1 des Portefeuille VIII.^o: „Un joli Dessain“



dass in Portefeuille N^o. 8 unter Nr. 2–5 vier Zeichnungen des gleichen Themas versammelt sind: ein ‚Original‘ von Christoph Schwarz und drei unterschiedliche Nachzeichnungen bzw. ‚Kopien‘, an denen sich das Kennerauge besonders beweisen konnte – eine zunehmend beliebte Herausforderung (vgl. nur Michael Matile, „Das zweite Ich der Zeichnung“. Zur Reproduktion von Handzeichnungen im Zeitalter des Klassizismus, in: Pascal Griener/Kornelia Imesch [Hg.], *Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem?*

Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert, Zürich 2004, 193–208; Bärbel Küster, Reisen zwischen Original und Kopie im 18. Jahrhundert, in: Ariane Mensger [Hg.], *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*. Ausst.kat. Karlsruhe/Bielefeld 2012, 64–75; Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris 2010).

GELEHRTENTUM VERSUS KENNERSCHAFT

Schließlich zitiert Ryhiner im *Essai*, von dem Einleitungszitat nach Pope abgesehen, nur noch ein weiteres kunsthistorisches Buch, Jonathan Richardsons 1728 in französischer Übersetzung erschienene Schriften, den *Traité de la peinture et de la sculpture* (Amsterdam 1728, 3 Bde.; zum Autor vgl. Carol Gibson-Wood, *Jonathan Richardson. Art theorist of the English enlightenment*, New Haven/London 2000). Richardsons besonderes Anlie-

gen aber war bekanntlich die Verwissenschaftlichung der Kennerschaft, wobei die eigene Urteilsbildung aufgrund vergleichender Anschauung das entscheidende Element darstellte. Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts sollte dieses Verfahren nicht nur zu einer zentralen methodischen Forderung der sich formierenden Wissenschaft der Kunstgeschichte aufsteigen. Es veränderte sich dadurch auch der Stellenwert der analysierenden Kunst-Texte im Verhältnis zu den besprochenen Werken, die weder mit Sprache ekphrastisch nacherschaffen noch auf karge und vermeintliche ‚Wissensangaben‘ reduziert werden konnten. Der Begleittext sollte vielmehr die Argumente für Datierung, Zuschreibung und Deutung eines Kunstwerks liefern. Schon Richardson zielte darauf, wie es Oliver Kase formuliert hat, die „Beschreibung zum Betrachtungsinstrument der Kennerschaft“ auszubauen (*Mit Worten sehen lernen*.

Abb. 4 Johann Heinrich Schönfeld, Allegorie der Justitia, nach 1660. Feder in Braun, grau laviert, 286 x 225 mm. Kupferstichkabinett Basel, Inv. Z 203, Sammlung Achille Ryhiner (Falk 1973, S. 16, Kat. 17)



Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert, Petersberg 2010, hier 213; vgl. auch die Beiträge in Stephan Brakensiek/Anette Michels/Anne-Katrin Sors [Hg.], *Copy.Right. Adam von Bartsch. Kunst, Kommerz, Kennerschaft*, Petersberg 2016).

Wie der Bildhauer Étienne-Maurice Falconet um die Mitte des 18. Jahrhunderts erstmals mit aller Konsequenz die *érudition* von der *intelligence pittoresque* abgehoben hatte, das Bildungswissen des Gelehrten von der „malerischen Intelligenz“ der Künstler (*Œuvres*, 6 Bde., Lausanne 1781, hier Bd. 1, 34; dazu Tom Holert, *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München 1998, 29–100; Ulrich Pfisterer, ‚Sinnes-Wissen‘. Jean Siméon Chardin und die Numismatik zwischen Kunst und Wissenschaft, in: Ulrike Peter/Bernhard Weisser [Hg.], *Translatio nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance*, Mainz u. a. 2013, 17–37), so wurden nun auch auf Seiten der Betrachter die echten Kenner von den bloß Gelehrten unterschieden: „Ein Urtheil also, welches bloß ein Gelehrter in Kunstsachen fället, ist nicht eher anzunehmen, als bis man überzeugt worden, daß er auch ein Kenner ist. [...] Wahre Kenner hingegen schätzen jeden Künstler, nach seiner eignen Manier, und nach der Schule, worin er sich gebildet hat. Sie vergleichen einen Niederländer oder Hol-

länder weder mit einem Franzosen, noch mit einem Italiener, sondern beurtheilen jeden nach seinem Verdienste, welches er sich unter den Seinen erworben hat.“ (Karl H. von Heineken, *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*, Dresden/Leipzig 1786, Teil 1, 88f.)

Ryhiner demonstriert seine Kennerschaft freilich nicht nur durch das Abfassen eines handschriftlichen Katalogs seiner Sammlung, der für jede Zeichnung ungewöhnlich ausführlich Zuschreibung, künstlerische Qualität und Einordnung, Thema und Kontext bespricht. Der *Essai* – und die in ihm gespiegelte Anordnung der Zeichnungsblätter in den Portefeuilles – unterscheidet sich von anderen Beispielen der neuen Textgattung Sammlungskataloge, die spätestens seit Crozat und Mariette Chronologie und Schulzugehörigkeit als Ordnungskriterien propagierten, durch seine ‚Offenheit‘ und dialogischen Implikationen

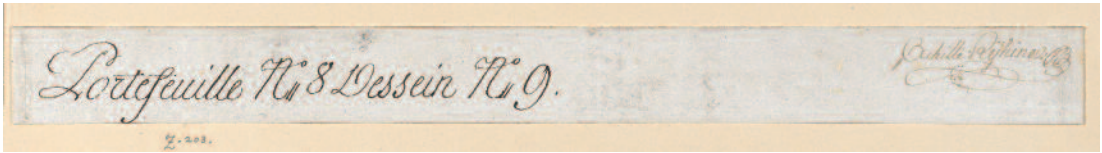


Abb. 5 Rückseitige Bezeichnung der Zeichnung: Portefeuille N° 8, Dessein N° 9.

(neben Ketelsen 1990, Baker/Elam/Warwick 2003, Roesler-Friedenthal 2011, Smentek 2014, Kobi 2017 vgl. zur ‚Vorgeschichte‘ Geneviève Warwick, *The arts of collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge u. a. 2000; Stephan Braken-siek, *Kennerschaft aus Kassetten. Die Loseblatt-sammlung als offenes Modell zur nutzbringenden Organisation einer Graphiksammlung in der Frühen Neuzeit*, in: ders./Michel Polfer [Hg.], *Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500–1830*, Cinisello Balsamo 2009, 33–47).

EINE SCHULE DER KUNSTKRITIK

Bei der Betrachtung von Ryhiners Sammlung wurde die Kennerschaft durch die Zusammenstellung der Blätter herausgefordert und zur Diskussion angeregt. Der Katalog spiegelt dieses dialogische Herangehen nicht nur dadurch, dass Stimmen anderer Betrachter in die Einträge integriert wurden (vgl. z. B. in Anhang 2: „Je joins ici le sentiment, d’une personne versée, sur le sujet de mon dessein.“). Auch die materielle Gestaltung von Ryhiners Manuskript lässt sich so besser verstehen. Dessen Reinschrift zielte kaum auf eine Drucklegung (auch das gezeichnete Suppa-Bildnis verweist in seiner Unterschrift nicht auf eine geplante Druckfassung). Es sind andere handschriftliche Kataloge des 18. Jahrhunderts bekannt, die ebenfalls nicht gedruckt werden sollten (vgl. etwa in Basel Daniel Burckhardt-Wildt, *Delineationes Antiquitatum Aegyptiacarum et Romanarum ex Collectione Danielis Burcardi quas propria manu fecit 1780* [Historisches Museum Basel, HMB Inv. 1987. 1122], dazu Franz-Josef Sladeczek, „Cabinet mit Bibliothec und übrigen Raritäten...“ Basels frühe Rolle als Kunststadt im Spiegel seiner Privatsammlungen, in: *Die große Kunstammer* 2011, 15–

28). Ryhiner hätte zudem wohl kaum alle seine Blätter reproduzieren lassen können, und ein Text ohne die parallele Anschauung der Zeichnungen wäre seinen Intentionen grundlegend zuwider gelaufen. Wenn der handschriftliche Katalog jedoch als Instrument der kritischen Auseinandersetzung des Kenners und seiner Besucher mit der Sammlung gedacht war, dann wird verständlich, warum jeweils die Hälfte jeder Seite für Anmerkungen leer gelassen worden war und von Ryhiner selbst zunächst nur spärlich in Anspruch genommen wurde. Hier hätten, so darf man nun vermuten, die weiteren kritischen Kommentare, Meinungen und Ideen anderer Kenner oder Ryhiners selbst eingetragen werden können – eine Praxis, die später dazu führte, Zuschreibungen auf den Montierungskartons von Zeichnungen zu vermerken. Ryhiners Katalog will nicht möglichst endgültiges Ergebnis sein, sondern auch den kennerschaftlichen Erkenntnisprozess, *work in progress*, dokumentieren.

Trifft diese Vermutung zu, dann hätte sich mit Ryhiners *Essai d’un catalogue de mes desseins* ein bemerkenswert innovatives Zeugnis dafür erhalten, den Sammlungskatalog zum kritischen Arbeitsinstrument kontinuierlich verbesserter und möglicherweise auch kollektiver Kennerschaft auszubauen. Und Ryhiners Sammlung hätte es dann in der Tat verdient, zu den Sehenswürdigkeiten Basels im späteren 18. Jahrhundert aufzusteigen: nicht allein wegen ihrer Qualität und Quantität, sondern insbesondere auch aufgrund von Ryhiners kennerschaftlicher Fokussierung und Auseinandersetzung mit diesem Sammelgebiet.

Allein, das Katalog-Projekt scheint schnell ins Stocken geraten zu sein. Versuche Ryhiners, andere seiner Portefeuilles zu erfassen, sind nicht bekannt. Dass auf dem Einband des *Essai* die Bandnummerierung noch nicht eingetragen wurde, spricht ebenfalls dafür, dass der hier vorgestellte

Band jedenfalls nicht einem vollendeten Katalogprojekt entnommen wurde. Warum Ryhiner ausgerechnet mit dem 8. Portefeuille begann, lässt sich ebenso wenig klären wie die Frage, warum die Viten der Messineser Maler und Architekten in dieser Auswahl und Anordnung dem Katalog vorangestellt wurden. In jedem Fall sollte der exklusive Besitz von Informationen zu diesen sizilianischen Künstlern auf lange Sicht mindestens so viel zu Ryhiners Nachruhm als Kunstkenner beitragen wie seine Sammlung.

DER NACHLASS RYHINERS UND DIE SAMMLERMARKE LUGT 4399

Es sind mehrere Zeichnungen aus dem Besitz Ryhiners bekannt, die zudem den Vermerk der Basler Kunsthändler Theodor Falkeisen (1768–1814) und Johann Friedrich Huber (1766–1832) (L. 1008) sowie ein bislang nicht identifiziertes Sammlerzeichen aufweisen: ein gestempeltes „i“, häufig in Verbindung mit einer handschriftlichen Zahl (L. 4399; vgl. etwa folgende Zeichnungen: 1. Paris, Fondation Custodia, inv. 2003-T.18 [Jan Harmensz. Muller]; 2. David Lachenmann [Hg.], *Italian Drawings from the Ratjen Foundation*, Vaduz/Bern 1996, Kat. 30 [als Ciro Ferri]; 3. Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. T 180). Zwei weitere Zeichnungen in Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. T 118 und inv. CA T 186 weisen die Besitzvermerke „i“ und von Falkeisen/Huber auf. Auch wenn Ryhiners Beschriftung fehlt, dürften sie letztlich aus seiner Sammlung stammen. Eine Reihe von Zeichnungen weisen die Markierungen von Ryhiner und Falkeisen/Huber auf, aber offenbar kein „i“: 1. Peter Prange, *Deutsche Zeichnungen 1450–1800. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, Köln u. a. 2007, Bd. 2, Kat. 417 (Johann Rudolf Huber); 2. Laurent de La Hyre (zugeschrieben): *Beweinung Christi* (<https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/auktion/11330-meister-zeichnungen-und-druckgraphik-bis-1900-aquarelle-u-miniaturen/lotID/71/lot/1936999-laurent-de-la-hyre-zugeschrieben.html>).

Es liegt nahe, dieses Sammlerzeichen mit Dietrich Iselin in Verbindung zu bringen. Auf der

Website von Frits Lugt, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes | Fondation Custodia* (<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/11914>) wird bereits richtig gefolgert: „La présence systématique de l'initiale i avec un numéro, et de la marque L.1008 doivent nous inciter à trouver son propriétaire dans l'entourage des marchands Falkeisen & Huber.“ Iselin stempelte damit offenbar die Zeichnungen, die seine Frau Elisabeth und er nach dem Tod von Achilles 1788 erbten – und notierte daneben eine Ordnungsnummer, wie er es auch auf dem Vorsatz unseres handschriftlichen Zeichnungskatalog-Bandes machen sollte. Da in diesen ein Exlibris eingeklebt wurde, bedurfte es keines zusätzlichen Sammlerstempels.

Mit diesem Vorschlag gut zu vereinbaren wäre, dass die Kunsthandlung von Falkeisen und Huber wenn vielleicht auch nicht erst gegründet, so doch jedenfalls mit dem Jahr 1805 internationale Bekanntheit erlangte (von Gründung spricht Nagler 1835–52, Bd. 6, 1838, 338, s. v. Huber, Johann Friedrich, der „1805 mit Falkeisen in Basel eine Kunsthandlung gründete“; vgl. das *Intelligenzblatt der Jenaischen allgemeinen Literatur-Zeitung*, Bd. 10, Nr. 62 vom 8. Juni 1805, Sp. 534; erwähnt weiterhin im *Intelligenzblatt der Zeitung für die elegante Welt*, 11. Mai 1805, [2]; *Europäische Annalen* 2, 1805, [204]). 1809 wurden dann „eine beträchtliche Anzahl Gemälde, Handzeichnungen, alter und neuer Kupferstiche“ im Bestand der Händler gerühmt, 1814 nur mehr „Kupferstiche alter und neuer Meister aus allen Schulen“ – waren die Gemälde und Zeichnungen bereits verkauft? (Vgl. Johann Gottfried Ebel, *Anleitung auf die nützlichste [...] Art die Schweiz zu bereisen*, Zürich ³1809, Bd. 2, 191: „Die Kunsthandlung von Falkeisen und Huber, wo eine beträchtliche Anzahl Gemälde, Handzeichnungen, alter und neuer Kupferstiche, und vollständige Sammlung der Schweizer-Landschaften und Trachten“; Lutz 1814, 67: „Für Kupferstiche alter und neuer Meister aus allen Schulen, so wie für alle nur möglichen Produkte vaterländischer Kunst sind die Magazine der Kunsthändler Falkeisen und Huber und Wilhelm Haas hinlänglich bekannt, wobey besonders für den ge-

Abb. 6 Porträt Andrea Suppas, in: Francesco Susinno, *Vite de' pittori messinesi*, 1724 (Ms. A 45, Kupferstichkabinett Basel)

bildeten Kunstliebhaber das sehr vollständige Werk von Albrecht Dürer, welches Erstere mit vieler Mühe und Aufwand gesammelt haben, zu bemerken ist.“) Auch wenn man diese beiden unterschiedlichen Aussagen nicht überbewerten will: Der Aufstieg der Kunsthandlung Falkeisen und Huber in Basel fällt genau in die Jahre, als sich die Erben des Achilles Ryhiner von ihrem Anteil an dessen Kunstsammlung trennten bzw. 1809 und 1810 selbst verstarben. Der Ruhm von Falkeisen und Huber resultierte also wohl auch daraus, dass sie einen Teil der größten Zeichnungssammlung, die im Basel des späten 18. Jahrhunderts zusammengetragen worden war, auf den Markt bringen konnten.



ANHANG 1: ACHILLES RYHINERS ZEICHNUNGEN IM PORTEFEUILLE N^o. 8

1. Jean [Johannes] Gottlieb Glauber: Landschaft mit acht Badenden.
2. Christoph Schwarz: Engelssturz.
3. Engelssturz, Kopie nach n^o. 2. (Zur Popularität von Schwarz bis ins 18. Jahrhundert: Heinrich Geissler, *Christoph Schwarz, ca. 1548–1592*, ungedr. Diss. Freiburg i. Br. 1960, 7–11.)
4. Engelssturz, Kopie nach n^o. 2.
5. Engelssturz, von der gleichen Hand wie n^o. 3, aber im Gegensinn und mit abweichenden Ge-

sichtern. (Eine Zeichnung auf dem Kunstmarkt, die dort Schwarz selbst zugewiesen wird: <http://www.artnet.com/artists/christoph-schwarz/hl-michael-im-kampf-mit-dem-engel-LEwbYK7687zN1p8KhoESwg2>, zeigt die Gruppe von Michael und Satan im Gegensinn zur berühmten Altarbildkomposition von Schwarz für München. Allerdings scheint das Blatt keine Beschriftung auf der Rückseite aufzuweisen.)

6. Johann Heinrich Roos: Stier. (Ein möglicher Bildtypus bei Hermann Jedding, *Johann Heinrich Roos. Werke einer Pfälzer Tiermalerfamilie in den*

Galerien Europas, Mainz 1998, 121f. Zur zeitgenössischen Wertschätzung von Roos vgl. Johann Rudolf Sinner, *Voyage historique et littéraire de la Suisse occidentale*, Bd. 1, Neuchâtel 1781, 64: „La mode & l’opinion influent sur la réputation des tableaux comme sur celle des hommes. On voit à Basle & dans quelques villes d’Allemagne d’excellens tableaux, quoique les noms des artistes soient ignorés en France. Tels sont plusieurs ouvrages de Henri Ross, qui vivoit il y a cent ans, & qui a souvent égalé Berghem dans les figures d’animaux & dans le paysage.“)

7. Johann Heiss: Drei Kämpfende, davon einer verletzt am Boden.

8. „Deutsche Schule“ (möglicherweise Marten de Vos oder Joos van Wenghen): Verspottung Christi.

9. Johann Heinrich Schönfeld: Allegorie der Justitia (Falk 1973, S. 16, Kat. 17; vgl. Anhang 2; *Abb. 4*).

10. Roland Savery, Paul Brill oder Egidius Sadeler: Landschaft.

11./12. Johann Wilhelm Baur: Zwei Landschaften.

13. Bartholomäus Spranger: Bad der Diana. (Dieser Eintrag stellt insofern eine Herausforderung dar, als von Spranger das einzige heute bekannte *Bad der Diana* im Metropolitan Museum ebenfalls aus der Sammlung Ryhiner stammt, allerdings den Eintrag *Portefeuille N^o. 7 Dessein N^o. 50* auf der Rückseite aufweist; vgl. Sally Metzler, *Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague*, New York/New Haven/London 2014, 216–218, Kat. 128. Da es ansonsten keine Hinweise auf ein Umsortieren bei Ryhiner gibt, muss davon ausgegangen werden, dass er zwei Zeichnungen dieses Themas besaß, von denen diejenige in Portefeuille 8 heute entweder verschollen ist oder einem anderen Künstler zugewiesen wird. Bemerkenswert ist gleichwohl, dass Ryhiner im Texteintrag des *Essai* mit keinem Wort auf seine andere Zeichnung gleichen Themas und vom – vermeintlich – gleichen Künstler im vorausgehenden Portefeuille hinweist.)

14. Giovanni Battista Piazzetta: Büste einer jungen Frau.

15. Peter Candid, Pieter de Witte oder Christoph Schwarz: Szene aus dem Leben des Hl. Franzis-

kus: Vision der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind im Arm.

16. Placido Campulo: Szene aus dem AT, Macc. 2, 23–25 und/oder 45: Opfer an Idole.

17./18. Antonio oder Antonello Riccio da Messina: Hirte; anschließend Vita des Antonio Riccio und Liste seiner Hauptwerke bis 1724.

19. „Gorgia“ (angeblich ein Maler der Bologneser Schule): Madonna della Carità.

20. Giulio Carpioni: unbekanntes Thema, liegender schlafender junger Mann zwischen Bäumen mit weiteren Figuren. (Eine weitere ehemals Carpioni zugeschriebene Zeichnung aus Ryhiners Sammlung, jetzt mit Attribution an Giovanni Coli und Filippo Gherardi in: Falk 1973, 39f., Kat. 54.)

21./22. Unbekannt (Giacomo Bolognini oder ein „Milanese“): oben Landschaft; Ruinenlandschaft (aus Messina).

23./24. Francesco Solimena: Religiöse Szene mit einem Abbé begleitet von zwei Mönchen, der die Hand nach jemandem ausstreckt; daneben allegorische Komposition mit 23 Figuren, möglicherweise Triumph der Malerei vor dem Tempel der Minerva.

25. Luca Cambiaso: Kleopatra mit Schlange an der Brust. (Keine der heute bekannten Zeichnungen Cambiasos zum Tod der Kleopatra scheint aus der Ryhiner-Sammlung zu stammen, vgl. Bertina Suida Manning/William Suida, *Luca Cambiaso*, Mailand 1958, 88.)

26. Willem van Bommel: Landschaft mit Wasserfall (Tivoli oder Schweiz?). (Für eine Landschaft [Waldweg] von Peter von Bommel aus dem Portefeuille N^o. 25 Dessein N^o. 50 vgl. Boerlin-Brodbeck 1978, 10.)

27./28. Antonio [Alberti, gen. II] Barbalonga: Taufe Christi; daneben unbekannter Meister, möglicherweise [Giuseppe oder Giovanni Battista?] Passeri: Traum des Jakob (in Messina durch den dortigen Cicerone gekauft). Es folgen Vita und Werkverzeichnis von Barbalonga aus Messina; abschließend Kritik am Eintrag in Füsslis Künstlerlexikon, der Antonio Barbalonga mit Antonio Ricci gleichsetzt. Ryhiner verweist auf seine Vita Riccis unter n^o. 17/18. (Ryhiner spricht zwar vom „Dictionnaire des artistes, première Edition in folio“, meint aber

offenbar den in Quart erschienenen Band Zürich 1779, S. 51.)

29. Johann Andreas Gebhard: Landschaft (aus der Sammlung G. Wölfel aus Nürnberg).

ANHANG 2: KATALOG-EINTRAG ZU JOHANN HEINRICH SCHÖNFELDS ALLEGORIE DER JUSTITIA

[34] N°. 9 Un charmant Dessein sujet allégorique incontestablement de Jean Henry Schoenfeld, c'est une esquisse où plustôt une pensée pour l'exécution de quelque grand ouvrage en peinture, elle est d'un papier blanc, dessiné au Bistre, lavé & ombré à l'encre de la Chine, avec un Esprit & une légèreté étonnante, les contours en sont arrêtés à la plume, le dessein en est correct, & la composition agréable, ingénieuse & bien entendue, les figures ne manquent pas de graces & sont bien groupées; ce morceau est d'un fini agréable, il est très entier & bien conservé; il a 10 pouces 8 Lignes de haut sur 8 Pouces 5 Lignes de large. En voici la Représentation. [35] On voit d'abord la Justice, sous la figure d'une jeune femme, avec les yeux bandés, habillée légèrement d'une draperie flottante au gré du vent, mais cependant arrêté par une ceinture, au dessus des hanches, elle est debout sur un piedestal à peu près de hauteur d'appuis, tenant de la main droite une longue épée nue la pointe en haut & de la gauche des Balances, dans un des bassins est une figure humaine à genoux en oraison, significant vraisemblablement la Piété, dans l'autre Bassin, on voit quelques pièces d'or monnoïées, avec le Diable qui s'y est pendu par le dehors & qui malgré tous ses efforts ne peut faire pencher la Balance de son côté, au dessus de la justice est un oeil, qui est celui de la providence qui ne la perd jamais de vue, [36] Plutus, où plustôt la séduction, représentée sous la figure d'un homme assis devant un vase rempli d'argent monnoïé qu'elle reprend à pleine main, & l'Envie, sont enchainés, au Piedestal de la Justice; L'Envie à force de se débattre & de souffrir impatient[em]ent ses chaines, s'est renversée à terre, où, dans l'impossibilité, de se reléver, elle se ronge les ongles de rage, & s'accroche à la Tirannie ou le Despotisme, qu'elle semble avoir entraîné dans sa chute. On voit d'un côté la Tiran[n]ie, la Violence,

& la Calomnie, terrassées, & fuir la Justice, la Calomnie tout en s'en éloignant se retourne pour lui souffler son venin. De l'autre Côté on voit l'humilité, la piété, & l'innocence lui adresser leurs vœux; ces trois [37] figures pourroient ce me semble plustôt représenter les peuvres, les veuves, & les Orphelins, trois êtres, qui de préférence, ont droit à la protection de la Justice, ce qui me confirme dans cette idée, c'est l'observation que je viens de faire que la figure qui représente la peuvreté est toute déguenillée & que ses vêtements sont en Lambeaux – Il me semble, soit dit en passant, que le debout de la Draperie de la justice s'élève trop haut, d'une manière peu naturelle & même impossible

Je joins ici le sentiment, d'une personne versée, sur le sujet de mon dessein. Ce Dessein Allégorique (dit elle) a été fait sans doute à l'occasion de quelque grand changement dans les tribunaux, si l'on savoit exactement [38] le Lieu & le tems, il seroit plus facile de déterminer quelques figures ambiguës, voici comme je l'entends, sauf meilleur avis. – L'oeil de la Providence éclaire toutes les actions de la Justice au dessus de laquelle il est placé. La Justice sur un Piedestal solide tient comme à l'ordinaire l'Epée & la balance, mais dans les bassins de la balance sont d'un côté l'innocence, de l'autre un sac d'argent, pour rendre ce dernier plus pesant, un petit Diable s'y pend. – Le Diable est ici l'emblème de toutes les ruses & les moïens odieux que l'injustice, la chicane, l'intéret mettent en jeu pour pervertir le bon Droit; malgré cela l'innocence l'emporte & fait pencher la Balance de son côté.

Au pied, sont à droite 3 figures, [39] qui sont le Pauvre, la Veuve & L'orphelin: elle remercient où implorant la Justice. je crois cependant plustôt quelles remercient, car elles doivent voir leurs Ennemis, terrassés, en chaines où en fuite. – Le pauvre est bien reconnoissable à ses lambeaux, & l'orphelin à sa figure d'enfant. – Sur le devant sont enchainées 2 figures qui doivent représenter les plus grands Ennemis de la Justice. – c'est l'intéret ou la Séduction, devant un vase d'argent, enchainé par les deux bras; car s'il lui en restoit un de libre, elle s'en serviroit pour offrir le métal Corrupteur. – à côté, renversée & enchainée fort haut par un pied, pour qu'il lui

soit à jamais impossible de se reléver est la Calomnie hérissée de Serpens, & s'arrachant la Langue [40] (à ce qu'il paroît), cette figure peut être aussi la Délation, ce qui reviendrait à peu près au même. – Les 3 autres figures, sont, je pense, trois autres Ennemies de la justice qui plus d'une fois ont fait pencher sa balance. I^{mo} Le pouvoir absolu, où la force représenté par un homme armé à moitié renversé sur une 2^{de} figure qui est le Despotisme représenté par un Roy couché dont la Couronne est tombée & le sceptre brisé. – Combien de fois la force des armes, & les ordres des Tyrans, ont opprimé le bon droit. La 3.^{me} figure qui est une Harpie aux ailes de chauvesouris, aux doigts crochus, ceinte d'une Vipère qui siffle, & vomissant par la bouche un souffle impesté, n'offre peu d'idées bien déterminées, ces doigts crochus [41] sont quelques fois donnés à la

Rapine, à la Rapacité: les ailes de Chauvesouris sont quelques fois données à la superstition & à l'ignorance – cette vipère désigne la malice où la ruse, quelle de ces choses qu'on choisisse, c'est également une ennemie de la Justice, mise en fuite. – Il ne seroit pas impossible, au souffle empoisonnée qui sort de sa bouche, que ce ne fut l'envie où la jalousie, cause de tant de procès & d'iniquités.

PROF. DR. ULRICH PFISTERER
 Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
 Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München;
 Institut für Kunstgeschichte der
 Ludwig-Maximilians-Universität,
 Zentnerstr. 31, 80798 München,
 U.Pfisterer@zikg.eu

Magritte und der Verrat

Magritte. La trahison des images.

Centre Pompidou, Paris, 21.9.2016–23.1.2017. Kat. hg. v. Didier Ottinger. Paris, Éditions du Centre Pompidou 2016. 223 S., zahlr. Abb. ISBN 978-2-84426-731-3. € 39,90.

René Magritte. Der Verrat der Bilder. Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M., 10.2.–5.6.2017. Dt. Ausgabe des Kat.: München, Prestel 2017. 208 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7913-5597-9. € 39,95

folg vorgenommen. Die Ausstellung hatte sich zum Ziel gesetzt, das Verhältnis Magrittes zur Philosophie seiner Zeit abzubilden, und vereinte in Frankfurt rund 70 Arbeiten aus internationalen Museen, öffentlichen und privaten Sammlungen.

PARIS VERSUS FRANKFURT

In Frankfurt begann die Auseinandersetzung mit Magritte schon mit der Eintrittskarte, auf der das berühmte Bild der Pfeife, das keine Pfeife ist („La Trahison des images“; *Abb. 1*), zu sehen war. Doch lautete hier die irritierende Aufschrift: „Dies ist kein Ticket.“ Nach dem Aufstieg durch vergrößerte Ausschnitte aus Magrittes „Les mots et les images“ von 1929 an den Wänden des Treppenhauses wurde der Besucher im ersten Raum von zwei überdimensional projizierten Amateurfilmen Magrittes empfangen, in denen der Künstler und seine Freunde Jux treiben oder seine Bilder nachstellen. In Vitrinen lagen Briefe Magrittes. Das kleine Bild „Das Lächeln des Teufels“ von 1966 (*Abb. 2*) sollte dem Besucher vermutlich seine erste Reaktion vor Augen führen: Es scheint einen Schlüssel für die

Der Frankfurter Schirn ist es gelungen, die erste Einzelausstellung René Magrittes seit 20 Jahren nach Deutschland zu holen. Von Didier Ottinger konzipiert, war sie bis Januar 2017 im Centre Pompidou in Paris, danach – leider verkleinert – in Frankfurt zu sehen. Diese Adaption der Konzeption wurde von Martina Weinhaupt mit großem Publikumser-