

Titel mit Digitalisaten

Die Welt verändern. August Hermann Francke. Ein Lebenswerk um 1700. [Anlässlich der Ausstellung "Die Welt Verändern. August Hermann Francke - ein ...

29). - S. 247-258

"Sehr wohl getroffen" - August Hermann Francke im Bildnis.

Wiemers, Michael

Halle (Saale) [u.a.], 2013

Nutzungsbedingungen

Die Digitalisate des Francke-Portals sind urheberrechtlich geschützt. Sie dürfen für wissenschaftliche und private Zwecke heruntergeladen und ausgedruckt werden. Vorhandene Herkunftsbezeichnungen dürfen dabei nicht entfernt werden.

Eine kommerzielle oder institutionelle Nutzung oder Veröffentlichung dieser Inhalte ist ohne vorheriges schriftliches Einverständnis des Studienzentrums August Hermann Francke der Franckeschen Stiftungen nicht gestattet, das ggf. auf weitere Institutionen als Rechteinhaber verweist. Für die Veröffentlichung der Digitalisate können gemäß der Gebührenordnung der Franckeschen Stiftungen Entgelte erhoben werden.

Zur Erteilung einer Veröffentlichungsgenehmigung wenden Sie sich bitte an die Leiterin des Studienzentrums, Frau Dr. Britta Klosterberg, Franckeplatz 1, Haus 22-24, 06110 Halle (studienzentrum@francke-halle.de)

Terms of use

All digital documents of the Francke-Portal are protected by copyright. They may be downloaded and printed only for non-commercial educational, research and private purposes. Attached provenance marks may not be removed.

Commercial or institutional use or publication of these digital documents in printed or digital form is not allowed without obtaining prior written permission by the Study Center August Hermann Francke of the Francke Foundations which can refer to other institutions as right holders. If digital documents are published, the Study Center is entitled to charge a fee in accordance with the scale of charges of the Francke Foundations.

For reproduction requests and permissions, please contact the head of the Study Center, Frau Dr. Britta Klosterberg, Franckeplatz 1, Haus 22-24, 06110 Halle (studienzentrum@francke-halle.de)

[urn:nbn:de:gbv:ha33-1-186825](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:ha33-1-186825)

**„Sehr wohl getroffen“ –
August Hermann Francke im Bildnis¹**

Das letzte der zahlreichen Bildnisse, für das August Hermann Francke Modell sitzt, entsteht 1725 in Berlin. Francke schreibt darüber in seinem Tagebuch, die Königin – also Sophie Dorothea (1687–1757), die Gemahlin Friedrich Wilhelms I. (1688–1740) – habe es in Auftrag gegeben. Ende März 1725 fährt er in die Hauptstadt und folgt dem Wunsch Ihrer Majestät. Nach der ersten Sitzung am 27. März 1725 vergisst er allerdings, wie sein Porträtist heißt, und er lässt dort, wo er kurz im Tagebuch auf ihn zu sprechen kommt, bei seinem Namen eine Lücke.² Erst als er den Künstler zum zweiten Mal erwähnt, erfahren wir: Es ist der Hofmaler Antoine Pesne (1683–1757). Ob sich Francke gerne porträtieren lässt, ist die Frage. Jedenfalls heißt es in seinem Bericht vom 1. April 1725 über die Teilnahme an der Tischgesellschaft der Königin:

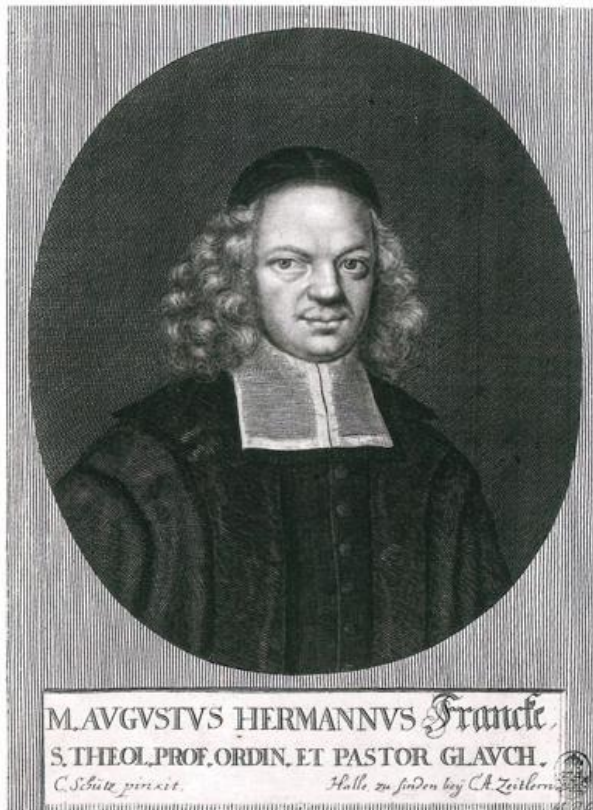
„Das erste war, daß die Königin mir danckte, daß ich nach ihrem Verlangen dem Maler Pähn hätte sitzen wollen, u. rühmeten I. Mjst., daß das Bild sehr wohl getroffen wäre, bezeugten auch ihre gar sonderbare Vergnügung darüber; Worauf ich denn was etwa nöthig zu seyn schiene, kürztl. antwortete, u. sonderlich sagte, daß mich nichts entschuldigen könnte, daß ich solches gethan, ohne allein Ih. Mjst. nachdrückl. u. wiederholten gnadgsten Befehl.“³

Zunächst gewinnt man den Eindruck, dass es eigentlich Franckes Bescheidenheit oder der gebotenen Bescheidenheit allgemein nicht entspricht, sich porträtieren zu lassen; nur der Befehl der Königin steht dahinter, dass nun doch ein Bildnis von ihm gemalt worden ist. Doch Francke relativiert: Es sagt in dieser Situation, „was etwa nöthig zu seyn schiene“. Der Leser fragt sich: Entspricht es dem Dekorum, hier Bescheidenheit vorzutauschen? Und wird mit dieser Bescheidenheit etwas verschleiert?

Pesnes Francke-Bildnis ist eines von vielen. Es ist nicht nur die verehrende Nachwelt, die den Theologen im Bildnis verewigt. Auch schon zu seinen Lebzeiten entsteht ein gutes Dutzend Francke-Porträts – sowohl Graphiken als auch Gemälde.⁴ Hier sind die künstlerische Form des Bildes und die Art der Inszenierung, die Bedeutung der Wiederholung, aber ebenso funktionale Zusammenhänge zu berücksichtigen, wenn man mehr über Absichten und Motive wissen will, vielleicht sogar versuchen möchte, Franckes Selbstdarstellung auf die Spur zu kommen.

Schon aus dem Jahre 1700 ist uns ein Porträt des damals 37-Jährigen überliefert, der 1691 als Professor für Griechisch und orientalische Sprachen nach Halle berufen und dort 1700 zum Ordentlichen Professor für Theologie ernannt wurde (Kat. 6.3).⁵ Es stammt von dem Leipziger Maler Christoph Schütz († 1726). Schütz schuf es vermutlich im Auftrag der hallischen Universität, denn es ähnelt im Typ einer Reihe ganz ähnlich angelegter Professorenbildnisse, die wie das Francke-Bildnis heute noch im Besitz der Alma Mater sind. Sie alle sind rechteckig, mit einer Inschrift am unteren Rand versehen und umfassen die Büste des Dargestellten mit einem in das rechteckige Bildfeld gemalten ovalen Rahmen, der durch seinen vegetabilen Schmuck zumeist wie ein Lorbeerkranz aussieht.⁶ Franckes Bildnis trägt die heute nur noch fragmentiert erhaltene Inschrift: „AUGUST HERMANN FRANCKE“. Die aus dem Universitätsverzeichnis alter Gemälde lediglich erschließbare und heute nicht mehr erhaltene Textzeile darunter „im 37. Lebens-Jahre gemalt“ ermöglicht die Datierung und damit die Bestimmung des Entstehungsanlasses. Offenbar wurde das Bildnis anlässlich von Franckes Ernennung zum Theologieprofessor angefertigt. Vermutlich platzierte man es im Auditorium des ersten Hauptgebäudes der Universität, das sich damals neben dem Rathaus befand.⁷ Beim Blick

6.3 | August Hermann Francke, Ölgemälde von Christoph Schütz.



6.4 | August Hermann Francke, Kupferstich von Martin Bernigeroth nach dem Gemälde von Christoph Schütz.

auf die anderen Professorenbildnisse erscheint es charakteristisch, dass der illusionistische Rahmen des frühen Francke-Porträts nicht aus Lorbeer, sondern nur aus einer schlichten Leiste besteht. In der Tat könnte die demonstrative Schlichtheit, in der Francke im Bildnis seinen Auftritt hat, das Leitmotiv der folgenden Betrachtungen sein.

Durch Beffchen und Kalotte ist Francke auf seinem frühen Bildnis als evangelischer Geistlicher hervorgehoben.⁸ Zudem sieht seine Haartracht bescheidener aus als die der meisten Universitätskollegen und er trägt wahrscheinlich sein natürliches Haar. Ob Geistliche eine Perücke tragen sollten, wurde um 1700 diskutiert. Die Leipziger Dissertation von Tobias Höpfner widmete sich im Jahre 1701 diesem Thema und aus der theologischen Verurteilung der Perücke für den Klerus entwickelte Jean Baptiste Thiers (1636–1703) eine ganze Geschichte dieses Kleidungsstücks.⁹ Wahrscheinlich entschieden sich die Pietisten vor diesem Hintergrund gezielt gegen die „falschen Haare“.¹⁰ Zu berücksichtigen ist hier aber auch, wie wenig verbreitet die Perücke



6.6 | August Hermann Francke, Mezzotinto von Pieter Schenk nach dem Gemälde von Christoph Schütz.

sichtigen ist hier aber auch, wie wenig verbreitet die Perücke noch in dieser Zeit unter Pastoren war. Friedrich Nicolai (1733–1811) gibt in seinem 1801 publizierte Buch *Über den Gebrauch der falschen Haare* an, um 1700 sei die Perücke bei der protestantischen Geistlichkeit „gar nicht allgemein“. Man sehe in deren Bildnissen dieser Zeit mehr natürliche Haare als Perücken und speziell auch in Berlin sei dies bei den Klerikern üblich gewesen, obgleich letztere von der Perückensteuer befreit gewesen seien. Als Beispiel nennt Nicolai in diesem Zusammenhang Franckes Lehrer Philipp Jakob Spener (1635–1705), der zu Beginn des 18. Jahrhunderts „in schlichten eigenen Haaren“ gegangen sei.¹²

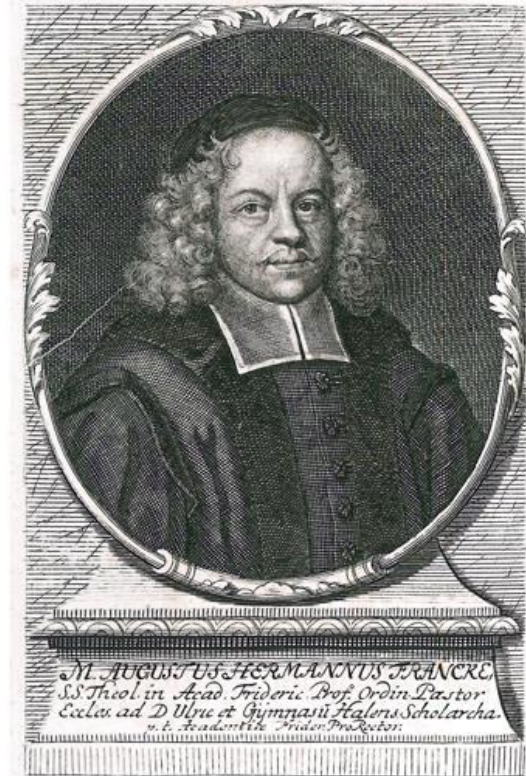
Blickt man nun auf die Bildnisse Speners,¹³ erkennt man noch in einem weiteren Detail das stilistische Pendant, nämlich in der Barttracht. Beide tragen ein schmales Bärtchen, das bei Spener noch deutlicher als Variante des im 17. Jahrhundert beliebten Knebelbartes zu erkennen ist und laut Nicolai als „101-Bart“ bezeichnet wurde:



6.5 | August Hermann Francke, Kupferstich von Martin Bernigeroth nach dem Gemälde von Christoph Schütz.

„Man nannte im 17ten Jahrhunderte [...] in Berlin einen solchen ganz kleinen von der Nasenrinne entfernten Knebelbart (dergleichen König Ludwig XIV und sein Nachahmer unser König Friedrich I trug) einen 101-Bart. Man rechnete nämlich jedes kleine Zwickelbärtchen auf den Seiten für Eins, und in der Mitte war nichts = 0.“¹⁴

Das Bildnis, das Christoph Schütz von August Hermann Francke im Alter von 37 Jahren zeigt, scheint populär gewesen zu sein. Dies lässt sich aus den Varianten seiner grafischen Reproduktionen ableiten, die jeweils mit dem charakteristischen „C. Schütz pinxit“ versehen wurden, die gemalte Vorlage aber teilweise – um es vorsichtig zu formulieren – recht frei interpretierten.¹⁵ Francke wird in der Subscriptio darauf stets als Ordentlicher Professor der Theologie bezeichnet, dann zusätzlich aber auch als Pastor in Glaucha oder als Pastor von St. Ulrich, was jeweils eine Datierung vor oder nach 1714 erlaubt und die Vermutung nahelegt, hier sei mit den Studenten und den Gemeinden



6.7 | August Hermann Francke, Kupferstich von Johann Georg Mentzel.

als Käuferkreisen gerechnet worden. Stecher dieser Bildnisse war unter anderen Martin Bernigeroth (1670–1733), der ab 1707 als kurfürstlicher Kupferstecher in Leipzig tätig war (Kat. 6.4). Profiliert hatte er sich 1716 durch die Porträtstiche zu Johann Christoph Beckmanns (1641–1717) *Historie des Fürstentums Anhalt*.¹⁶ Die markanteste Version aber ist das besonders auf die Lichtwirkung ausgerichtete Mezzotinto-Blatt des Amsterdamer Grafikers und Verlegers Pieter Schenk (1660–1718/19), das zwar ebenfalls auf Christoph Schütz als Maler Bezug nimmt, sich in der Auffassung des Gesichtes aber weit vom Gemälde entfernt (Kat. 6.6). Man kann nur vermuten, dass die Veränderung durch das stete ungenaue Kopieren von Reproduktionsgrafik zustande kam, wobei besonders die Verbreiterung des Gesichts und die Vergrößerung der Augen den Ausdruck bestimmen. Der nach 1714 zu datierende Stich von Bernigeroth, der Francke als Pastor der hallischen Ulrichskirche bezeichnet, zeigt ihn zudem nicht mit Beffchen, sondern mit dem



6.9 | August Hermann Francke, Kupferstich von Bernhard Vogel.

„konservativ“ wirkenden Mühlradkragen (Kat. 6.5), mit dem er auch in einem ehemals in St. Ulrich platzierten, posthumen Bildnis aus der Zeit um 1740 erscheint¹⁷ und mit dem auch schon Spener dargestellt wurde.

Früh finden wir Franckes Bildnis auch im Kontext von Buchpublikationen. Zu erwähnen ist der Kupferstich des Leipziger Stechers Johann Georg Mentzel (1677–1743), der im Jahre 1716 in der Zeitschrift *Neue Bibliothec Oder Nachricht und Urtheile von Neuen Büchern* publiziert wird (Kat. 6.7). In Anspielung auf Franckes *Pädagogium* wird er hier als „Gymnasii Halens. Scholarcha“ bezeichnet; erneut darf aber auch der Verweis auf sein Amt als Pastor der Ulrichskirche nicht fehlen. Bei genauem Hinschauen erweist sich Menzels Bildnis zwar ebenfalls aus der Bildinvention von Schütz abgeleitet, und dies betrifft die Inszenierung der Büste im ovalen Rahmen ebenso wie Haartracht und Kleidung. Wenn sich aber im Bereich der Stirn einige Locken über

die Kalotte des Geistlichen schieben, erkennt man, dass es hier um eine dezente Form der Belebung durch formale Differenzierung geht, die sich auch im Akanthusornament des Rahmens und im Schmuck des nun plastisch aufgefassten Sockels zeigt.

Handelt es sich bei den bislang erwähnten Bildnissen trotzdem um künstlerisch wenig bedeutende Werke, so ist das Porträt, das im Jahre 1718 entsteht, von einem recht hohen Anspruch. Der Anlass der Entstehung und die Form erscheinen hier dem gewandelten Status Franckes und seinem Bekanntheitsgrad in dieser Zeit angepasst. Francke befindet sich auf seiner „Reise durchs Reich“,¹⁸ die er auch zur Werbung in eigener Sache nutzt, als er im Januar in Augsburg Station macht. Die Stadt ist in dieser Zeit unter anderem profiliert durch Buchverlage und druckgrafische Werkstätten¹⁹ und vielleicht hat es etwas damit zu tun, dass man in Franckes Umfeld auf den Gedanken kommt, er müsse sich hier porträtieren lassen. Unter anderen sein Augsburger Gastgeber, der wohlhabende Kaufmann Johann Balthasar Gullmann (1666–1732), scheint ihn zu bedrängen. Auf diesen Umstand verweist das unpublizierte Tagebuch dieser Reise.²⁰ Darin hält der Autor über den 27. Januar 1718 unter anderem fest:

„Ferner saß er heute zum erstenmal einige Zeit vor den Mahler, auf vieles bitten und flehen derer die um ihn waren, u. des Herrn Gullmans.“²¹

Hier geht es wahrscheinlich nicht um ein Gemälde, sondern um eine Zeichnung, nach der später ein Kupferstich angefertigt werden kann. Darauf weist nicht nur die Tatsache, dass lediglich eine Modellsitzung nötig ist, sondern auch der Umstand, dass das Bildnis bereits am 1. Februar zu einer ersten Begutachtung vorgelegt werden kann:

„Der Mahler Herr Vogel brachte das Conterfait des Herrn Prof. zu ersten caesur u. speisete darauf mit uns in des Herrn Joh. Gullmans Hause.“²²

Vier Tage später heißt es, „der Mahler“ habe das Bildnis vollendet.²³ Die Rede ist hier von Bernhard Vogel (1683–1737), der es in Augsburg als Maler, Zeichner, Kupfer- und Schabstecher zu einiger Berühmtheit gebracht hatte.²⁴ Von ihm sind zwei grafische Francke-Bildnisse aus den Jahren 1718/19 (Kat. 6.8) und 1719/20 (Kat. 6.9) überliefert, die sich



in der Technik, der Art der Umrahmung und in der Altersangabe des Porträtierten unterscheiden, das Bildnis des Theologen aber in fast identischer Weise zeigen und damit wohl auf die 1718 angefertigte Studie zurückgehen.

Auffälliger als zuvor an der Gestalt des Mittfünfzigjährigen ist nun der Verzicht auf die Perücke, denn die Haare sind jetzt grau geworden und hängen nur noch leicht ge-

6.8 | August Hermann Francke, Mezzotinto von Bernhard Vogel.

wellt herab. Mit Blick auf die Geschichte der Mode kann dies nur als bemerkenswert bezeichnet werden. Im Laufe der ersten beiden Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts muss sich nämlich auch unter den protestantischen Geistlichen die Perücke durchgesetzt haben. So schreibt Nicolai, dass



August Hermann Francke, Kupferstich von Johann Joachim Püschel, 1719/20. Halle, Franckesche Stiftungen: BFSt: Porträtsammlung: P 427

nach dem ersten Viertel des Jahrhunderts „bey uns und im ganzen protestantischen Deutschlande von allen Geistlichen und Schulleuten, mit seltenen Ausnahmen, Perrücken getragen“²⁵ wurden. Franckes Haartracht könnte vor diesem Hintergrund etwas Demonstratives haben. Wieder erscheint die Porträtbüste fast frontal, der Kopf kaum gedreht, der Blick auf den Betrachter gerichtet; die Wirkung ist die von Ruhe und innerer Sammlung sowie einer freundlichen Zuwendung. Die Angaben zur Vita des Porträtierten sind gleich. Erneut wird hier zunächst auf Franckes Theologieprofessur verwiesen, dann auf sein Amt als Pastor der Ulrichskirche sowie als „Gymnasii Scholarcha atque Paedagogii Regii“, erstmals aber auch als „Orphanotrophei Glauchensis Director“.

Anlass für Fragen bieten die Unterschiede der beiden Blätter, bei denen Bernhard Vogel nicht nur als Zeichner, sondern auch als Stecher firmiert. Dabei zeigt er die Bandbreite seines technischen Könnens. Das frühere Blatt ist in

dem relativ jungen Verfahren des Mezzotinto ausgeführt,²⁶ das spätere im traditionellen und aufwändigeren Kupferstich. Die markanteste Differenz aber betrifft die Inszenierung des Porträts als Bild. In der Version von 1718/19 achtet Vogel in der Kombination von schlichtem ovalen Rahmen mit rocailleverziertem Wappen und kastenförmigem Inschriftensockel auf eine gemäßigte formale Schlichtheit. Daneben prunkt die etwas spätere Version mit vielen schmückenden Details, die letztendlich auf deutlich vorgeführte künstlerische Virtuosität, aber auch nachdrücklicher als zuvor auf das Spiel mit Realitätsebenen hinauslaufen: Noch viel klarer wird dabei das Porträt, das nun von einer eleganten rechteckigen Leiste umfasst wird, als Bild inszeniert. Als „Bild im Bild“ hängt es an einem Band vor einem Wandstreifen mit Sockel. Das Wappen mit dem Schwan darunter befindet sich auf einer Medaille, die mit einer Schleife am Rahmen des Porträts befestigt ist und bedeutungsvoll von Lorbeerzweigen flankiert wird.²⁷ Die Bildunterschrift bedeckt einen breiten, sich seitlich faltenden Papierstreifen vor dem Sockel.

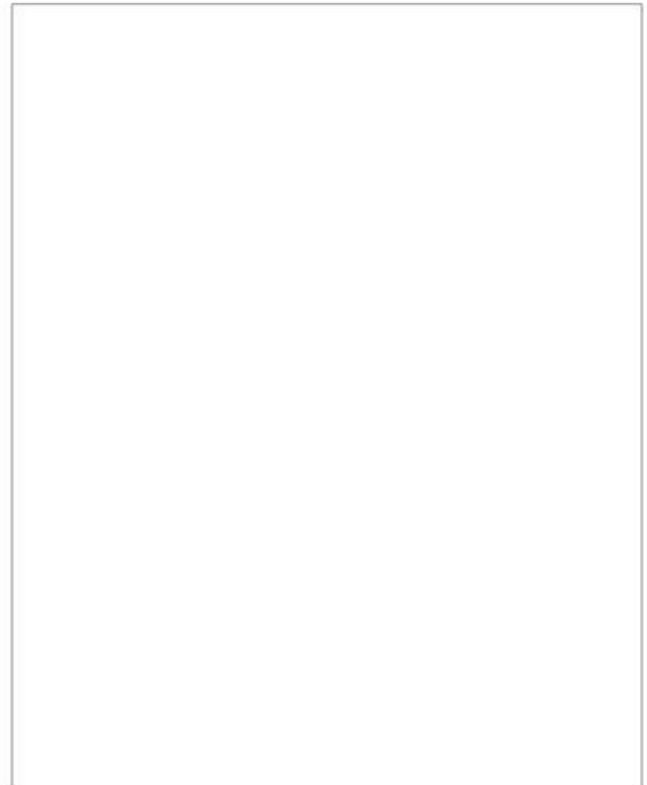
Blickt man nun auf die Unterschiede innerhalb der Auffassung des Bildnisses selbst, fällt die voneinander abweichende Darstellung der Kleidung und die Verschiedenheit der Hintergründe auf. Was den Talar angeht, scheint Vogel in der späteren Version den Ehrgeiz gehabt haben, mit der seidig glänzenden Oberfläche des Revers auch seine Fähigkeit in der Schilderung des Materials unter Beweis zu stellen. Dies würde zum höheren Anspruch des Blattes von 1719/20 passen, den Betrachter durch Vielfalt und handwerkliches Können zu beeindrucken. Anders als bei letzterem, auf dem Francke vor einer schlichten grauen Wand mit zurückgeschlagener Draperie gezeigt wird, gibt der Vorhang auf dem früheren Kupferstich den Blick auf ein Bücherregal frei. Eine solche Art des Hinweises auf die Wissenschaft, die sich in vergleichbarer Form auf diversen späteren Porträts des Theologen wiederholt (s.u.), findet sich verschiedentlich in Gelehrtenbildnissen,²⁸ besonders häufig auch in denen der Universität in Halle.²⁹

Über die Gründe der erwähnten Unterschiede lässt sich nur spekulieren. Zudem erstaunt es, dass nur ein Jahr nach Erscheinen des ersten Francke-Bildnisses, das Vogel ausge-

führt hatte, eine weitere Version überhaupt notwendig wurde. Möglich wäre es, dass man Franckes Popularität unterschätzt hatte, möglich aber auch, dass er selbst oder seine Anhänger das Bildnis in so großer Zahl unters Volk gebracht hatten, dass der Vorrat bald erschöpft war. Das spätere, aufwändiger gestaltete Blatt könnte danach einen bei den Bestellern empfundenen ästhetischen Mangel ausgeglichen haben, wird sich wegen seiner kostbareren Wirkung speziell aber auch besser als Geschenk geeignet haben.

Gelegentlich eröffnet uns die Korrespondenz Franckes bzw. seiner Familie Einblicke in die Benutzungszusammenhänge der druckgrafischen Bildnisse des Theologen. So hat sich beispielsweise ein Dankeschreiben an August Hermann Francke erhalten, das in einem Postskriptum mit der Bitte um einen Porträtkupferstich Franckes endet.³⁰ Bezeichnend scheint es aber auch zu sein, dass Franckes Sohn mehrfach die Mutter um Bildnisse des Vaters bittet, um sie zu verschenken.³¹ Die Annahme liegt nahe, dass ein solches Geschenk auch immer den Charakter einer „Werbung in eigener Sache“ hatte.

Bei druckgrafischen Bildnissen, gerade auch bei Gelehrtenporträts spielt daneben aber auch noch ein weiterer Kontext eine Rolle, der hier gleichermaßen berücksichtigt werden muss. Bereits im 17., verstärkt aber auch 18. Jahrhundert war das Sammeln von grafischen Bildnissen berühmter Männer sehr populär.³² Ebenso sind Bücher zu nennen, welche gestochene Konterfeis bedeutender Vertreter der Politik, der Wissenschaft und der Kunst versammelten, allen voran die *Iconographie* des Antonis van Dyck (1599–1641) aus dem Jahre 1645. Aus der Kombination von Lebensbeschreibungen und Porträts entwickelten sich die sogenannten Bildnisvitenbücher. Doch wurden auch Einzelporträts gesammelt und in Klebebänden zusammengefügt. Ausdruck der diesbezüglichen Sammelleidenschaft ist das 1728 publizierte Buch des Nürnberger Professors der Logik und Metaphysik Sigmund Jacob Apin (1693–1732) mit dem Titel *Anleitung wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlich begegnen soll*.³³ Das Frontispiz dieses Buches, das ein auf Porträts spezialisiertes Bilderkabinett zeigt, ist diesbezüglich sehr aussagekräftig.



August Hermann Francke, Kupferstich von Martin Bernigeroth, 1724. Halle, Archiv fliegenkopf verlag

Zwei Sammler stehen darauf an einer großen Tischplatte, unter der die Schubfächer eines Münzkabinetts angebracht sind. Man betrachtet einzelne Blätter unter Zuhilfenahme eines aufgeschlagenen „Bilderregisters“, wobei aber auch die offenbar mit Bänden voller Porträts dichtgefüllten Buchregale durch ihre entsprechende Beschriftung eine Orientierung geben. Für die Theologen der Reformation ist eine ganze Regalreihe reserviert. Auch wenn hier eher eine Idealsammlung vorgeführt sein könnte, werden das Prinzip und die Absicht klar. Die Sammlung hat den Charakter einer Enzyklopädie der gelehrten Welt. In Apins *Anleitung* hat eine derartige Auseinandersetzung mit druckgrafischen Porträts von Gelehrten eine eindeutige Bildungsfunktion. Der Betrachter soll sich bei der Durchsicht seiner Sammlung das Leben und die Leistung der Dargestellten vergegenwärtigen. Doch geht es nicht nur darum, sondern auch um den Charakter der im Bildnis Präsenten. Auch dazu äußert sich Apin ausführlich und schließt mit den Worten:

„Es bleibt also auch dieser Nutzen richtig, daß man aus Sammlung der Bildnisse *ex vultu de animi inclinatione & moribus* [aus dem Antlitz über die Neigung des Verstandes und den Charakter] urtheilen könne.“³⁴

Wahrscheinlich schuf Vogel seine Francke-Bildnisse auch mit diesen Zusammenhängen im Sinn. Naheliegender ist die Annahme, Vogel habe in der Schilderung von Franckes Äußerem – ähnlich wie es Apin andeutet – auf dessen Charakter abgehoben. Dass bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts gelegentlich eine sehr starke Neigung bestanden haben muss, angesichts eines Bildnisses zu „psychologisieren“, lässt sich mit einem Bildgedicht von Christian Friedrich Weichmann (1698–1770) auf Balthasar Denners (1685–1749) Porträt des Hamburger Dichters Barthold Hinrich Brockes (1680–1747) belegen. Das Gedicht stammt aus dem Jahr 1726. Weichmanns Schilderung schmeichelt dem Porträtierten durch das Lob seines Bildnisses; doch ist der Grad der Bereitschaft bemerkenswert, dem Porträt die Fähigkeit zu unterstellen, etwas über den Charakter des Dargestellten auszusagen:

„Die Gottesfurcht zugleich fand hier ihr eig'nes Bild.
Die Vorsicht, die Geduld, die Tapferkeit, die Güte,
Und was für Gutes sonst aus deren Ursprung quillt,
Wies uns durchs Antlitz mit die Bildung vom Gemüthe.
[...]

Dies kann kein anderes, als Brockes, Bildnis seyn.“³⁵

Dass man offen dafür war, in Franckes Porträt Vergleichbares wahrzunehmen, ist anzunehmen. Beleg für Beliebtheit und Verbreitung des von Vogel gezeichneten Francke-Porträts ist die „Nachschöpfung“ von Johann Joachim Püschel († 1720) aus dem Jahr 1719/20,³⁶ auf der Augen und Stirn gegenüber Vogels Bildnis vergrößert worden sind, aber Details in der Gestaltung des Talars und des Hintergrunds immer noch deutlich auf das Vorbild verweisen (Abb. S. 252). Unabhängig davon wurde Francke fünf Jahre später erneut von Martin Bernigeroth porträtiert, der den Theologen nun halbfigurig mit einem Gestus der Verinnerlichung zeigt (Abb. S. 253).³⁷ Auch hier gibt ein zurückgeschlagener Vorhang den Blick auf eine Bücherwand frei und überhöht das Gezeigte mit einem gewissen Pathos. Neu ist aber das Buch, in das der Theologe so seine Hand

legt, als habe er gerade darin gelesen. Der Blick auf den Betrachter gewinnt auf diese Weise etwas Momentanes.

Somit geschah es also nicht zum ersten Mal, als im Jahre 1725 in Berlin ein Bildnis von August Hermann Francke angefertigt wurde, und es war für Francke trotz aller Gesten der Bescheidenheit auch nichts Ungewöhnliches. Zwar ging die Initiative des Bildnisses nun von der Königin aus, doch fügt sich der Porträtauftrag, der 1725 an Antoine Pesne erging, derart glatt in eine Kette von Bildnisprojekten ein, die zu Franckes Lebzeiten auf den Weg gebracht wurden, dass er lediglich als der Höhepunkt einer Entwicklung, keinesfalls aber als eine Ausnahme verstanden werden kann. Vielleicht darf man so weit gehen, die These aufzustellen: Der königliche Auftrag an Pesne kam einer über längere Zeit immer wieder von Francke selbst bzw. seiner Umgebung geübten Praxis entgegen. Die Problematik, die sich an jenem 1. April 1725 an der Berliner Tafelrunde für Francke ergeben haben mag, könnte darin bestanden haben, dies nicht allzu deutlich zu machen und bescheiden zu wirken.

Wichtig zum Verständnis des Wunsches der Königin, ein Bildnis des Theologen und Waisenhausgründers zu besitzen, ist natürlich die besondere Neigung des Königshauses zum Pietismus. Entscheidend ist aber auch, dass das Bildnis später in der Berliner Sommerresidenz der Königin, dem 1943 schwer beschädigten und 1959 vollständig abgetragenen Schloss Monbijou, nachweisbar ist und man es vermutlich von Anfang an dafür bestimmte.³⁸ Ein Inventar des Schlosses aus dem Jahre 1738 belegt, dass es dort Teil einer Galerie mit dreizehn Gelehrtenbildnissen war.³⁹ Aus dem Nachlassinventar der Königin von 1758 lässt sich entnehmen, dass zwölf dieser Porträts von Pesne stammten. Darunter sind unter anderem Bildnisse von Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716), des Propstes Johann Gustav Reinbek (1683–1741), des königlichen Leibarztes und profilierten Naturwissenschaftlers Georg Ernst Stahl (1659–1734), des Orientalisten und königlichen Bibliothekars Maturin Veissière de la Croze (1661–1739), des Predigers der französischen Gemeinde in Berlin, Jacques Lenfant

6.13 | August Hermann Francke, Öl auf Leinwand nach Antoine Pesne.



(1661–1728), aber auch des „Wunderkinds“ Jean-Philippe Barattier (1721–1740).⁴⁰ Die Vermutung liegt nahe, dass es die persönliche Bewunderung der Königin für die jeweils im Bildnis Gezeigten war, welche die Zusammensetzung dieser exklusiven Gelehrtenversammlung bestimmte.

Antoine Pesne gilt heute einerseits als die „singuläre Führer-Gestalt der Berlin-Potsdamer Malerei des 18. Jahrhunderts und [ist] durch seine Herkunft aus Paris der wichtigste Vermittler der künstlerischen Kultur Frankreichs in die preußische Metropole seit 1710, dem Jahr, in dem Friedrich I. (1657–1713) den Maler an seinen Hof holte.“⁴¹ Andererseits wird auch betont, dass Pesne in der Zeit von Friedrichs Nachfolger, des „Soldatenkönigs“ Friedrich Wilhelm I., zu einer „oppositionellen“ Kultur gehörte. Mit ihrer Wertschätzung dieses Malers habe sich Königin Sophie Dorothea bewusst gegen die auf formale Schlichtheit gerichteten ästhetischen Vorlieben ihres Gemahls gestellt, der selbst Friedrich Wilhelm Weidemann (1668–1750) als Porträtisten bevorzugte.⁴² Nun manifestiert sich aber alles andere als höfische Eleganz in Pesnes Francke-Bildnis. Eher hat man den Eindruck, Pesne sei davon abgehalten worden, Francke etwas eleganter und bewegter zu zeigen. War es im Interesse einer von dem Porträtierten verkörperten und vielleicht sogar gewünschten demonstrativen Schlichtheit, wenn er anstatt dessen auf das altbewährte, ähnlich schon bei Vogel benutzte Schema zurückgriff? Bezeichnend ist, dass im späteren Nachstich von Pesnes Porträt die Bücherwand mit Draperie hinzugefügt wurde, die wir schon von Vogel kennen.⁴³ Der Kontext „Gelehrtenbildnis“, in dem Pesnes Gemälde steht, wird somit noch eindeutiger.

Laut Nachlassinventar von 1758 vererbte Königin Sophie Dorothea das Porträt Franckes an Prinzessin Amalie (1723–1787), in deren Besitz es laut Gert Bartoschek aber später nicht nachweisbar ist.⁴⁴ Bartoschek gibt lediglich an, es seien heute von Franckes Bildnis „mehrere Exemplare bekannt“,⁴⁵ wobei er sich auf Ekhart Berckenhagens kritisches Oeuvreverzeichnis zu Antoine Pesne bezieht, das insgesamt drei gemalte Versionen auflistet. Anders aber als Bartoschek, der das Francke-Porträt im Spreewald-Museum Lübbenau im Katalog seiner Potsdamer Pesne-Ausstellung von 1983 abbildet und die Urheberschaft Pesnes unausgesprochen voraussetzen scheint, akzeptiert Berckenhagen die ihm bekannten drei Versionen lediglich als Replik oder Kopie.⁴⁶ Für das den Franckeschen Stiftungen heute als Leihgabe überlassene Bildnis besagt eine Familientradition, es sei das Original (Kat. 6.13).⁴⁷ Mit einiger Vorsicht lässt sich nur feststellen, dass Franckes Beliebtheit Pesnes große Werkstatt und deren Nachahmer wiederholt veranlasste, die erste Version des Bildnisses zu reproduzieren.

Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, im Einzelnen auf die posthum entstandenen Porträts des Theologen einzugehen. Hier sei nur angedeutet, dass Pesnes und Vogels Bildnisse dabei gleichermaßen Vorbildcharakter hatten. Hier geht es nicht nur – wie immer beim Porträt – um die „Memoria“. Franckes Bildnisse sind Ausdruck eines zeitgenössischen Bedürfnisses, sich große Geister und ihre Leistungen im Porträt zu vergegenwärtigen. Sie wirkten aber auch als nachhaltige Werbung für ein seelsorgerisches, soziales und wirtschaftliches Projekt, dessen Initiator gleichzeitig sein „Markenzeichen“ war.

¹ Für wichtige Hinweise und tatkräftige Unterstützung danke ich PD Dr. Holger Zaunstöck (Halle) und Astrid Wohlberedt (Halle).

² Tagebuch Franckes, 27.03.1725 (Archiv der Franckeschen Stiftungen [nachfolgend AFSt], H A 179 : 1); zit. n. Sibylle Harksen: Das Bildnis August Hermann Franckes von Antoine Pesne. In: August Hermann Francke. Das humanistische Erbe des großen Erziehers. Halle 1965, 123.

³ Bericht Franckes über eine Tafelgesellschaft der Königin Sophie Dorothea, 1. April 1725; Zusatz zum

Tagebuch unter dem Titel „Actum Berlin den 1^{ten} April. 1725“, AFSt/H A 179 : 42; zit. bei Harksen, Bildnis [s. Anm. 2], 123.

⁴ Für eine Zusammenstellung der Bildnisse Franckes, allerdings ohne Kommentierung, vgl. bereits Helmut Obst, Paul Raabe: Die Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale). Geschichte und Gegenwart. Halle 2000, 20, 28, 30f., 44.

⁵ Zu den Daten und zum Gemälde Speler vgl. Emporium. 500 Jahre Universität Halle-Wittenberg. Hg. v. Gunnar Berg [u.a.]. Ausstellungskatalog der Mar-

tin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Halle 2002, 93 (hier irrtümliche Datierung des Bildnisses auf 1720); Ralf-Torsten Speler: Die Kunstsammlung. Insignien, Gelehrtenbilder und Porträtbüsten – unter besonderer Berücksichtigung der ersten einhundertfünfzig Jahre des Bestehens der Universität Halle. Halle 1995, 156f.

⁶ Zu diesem Typ gehören die um 1700 entstandenen Bildnisse folgender Persönlichkeiten in der Sammlung der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: Johann Wilhelm Baier, Friedrich Hoffmann, Chris-

toph Cellarius, Heinrich (von) Bodinus, Georg Ernst Stahl, Johann Franz Buddeus, Johann Friedemann Schneider; vgl. Speler, Kunstsammlungen [s. Anm. 5], 150–152, 157.

⁷ Zum Auditorium maximum des ersten Hauptgebäudes der Universität, des sogenannten Waage- und Hochzeithauses neben dem Rathaus vgl. Speler, Kunstsammlung [s. Anm. 5], 79.

⁸ Vgl. zur evangelischen Amtstracht und ihrer Entwicklung zuletzt: Evangelisch betucht. Katalog zur Ausstellung mit Gottesdienstgewändern und Amtstracht. Hg. v. Gottesdienst-Institut der Evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern. Nürnberg o.J.

⁹ Kristin Knebel: „Die Perücken haben heut zu Tage einen nicht geringen Antheil an dem Ceremoniel.“ Die Herrenperücke als Kleidungsstück mit besonderer Bedeutung im späten 17. und 18. Jahrhundert. In: Lockenpracht und Herrschermacht. Perücken als Statussymbol und modisches Accessoire. Hg. v. Jochen Luckhardt u. Regine Marth. Ausstellungskatalog des Herzog Anton Ulrich-Museum. Braunschweig 2006, 16.

¹⁰ Reimar F. Lacher: Perücke und Zopf. Haarersatz, Mode, Etikette, Gesinnungszeichen. In: Alltagswelten im 18. Jahrhundert. Lebendige Überlieferung in Museen und Archiven in Sachsen-Anhalt. Hg. v. Simone Bliemeister u. Katrin Dziekan. Halle 2010, 232.

¹¹ Friedrich Nicolai: Über den Gebrauch der falschen Haare in alten und neuern Zeiten. Eine historische Untersuchung. Berlin, Stettin 1801, 100.

¹² Nicolai, Über den Gebrauch [s. Anm. 11], 100.

¹³ Vgl. den Kupferstich von Bartholomäus Kilian II. (1630–1696) nach dem Gemälde von Johann Georg Wagner (1642–1686) sowie die zumeist posthum entstandenen grafischen Bildnisse, die sich heute in der Bötticherschen Porträtsammlung der Franckeschen Stiftungen zu Halle befinden.

¹⁴ Nicolai, Über den Gebrauch [s. Anm. 11], 171.

¹⁵ Folgende Versionen sind mir bekannt: 1) Martin Bernigeroth nach Christoph Schütz, Kupferstich, zwischen 1700 und 1714, Dresden Kupferstichkabinett (in der Inschrift Verweis auf Glaucha); 2) Variante von 1) mit leicht veränderter Inschrift, Kupferstich, zwischen 1700 und 1714, Halle, Franckesche Stiftungen; 3) Pieter Schenk nach Christoph Schütz, Mezzotinto, zwischen 1700 und 1714, Halle, Franckesche Stiftungen (in der Inschrift Verweis auf Glaucha; Frontispiz) 4) Variante von 1) Kupferstich, nach 1714, Halle, Franckesche Stiftungen (mit Verweis auf St. Ulrich; Version mit Halskrause).

¹⁶ Volker Frank: Art. „Martin Bernigeroth“. In: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 9. München, Leipzig 1994, 605.

¹⁷ Heute im Besitz der Franckeschen Stiftungen.

¹⁸ Vgl. dazu z.B. Michael Kotsch: August Hermann Francke. Pädagoge und Reformator. Dillenburg 2011, 184–192, speziell zu Augsburg 189.

¹⁹ Einen Überblick über verschiedene Facetten der Druckgrafikproduktion in Augsburg bietet: Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit. Hg. v. John Roger Paas. Augsburg 2001.

²⁰ PD Dr. Holger Zaunstöck danke ich für den freund-

lichen Hinweis auf das Tagebuch und die Überlassung einer Transkription der relevanten Passagen.

²¹ August Hermann Francke: Tagebucheintrag, 27.01.1718 (AFSt/H A 171 : 1).

²² August Hermann Francke: Tagebucheintrag, 01.02.1718 (AFSt/H A 171 : 1).

²³ August Hermann Francke: Tagebucheintrag, 05.02.1718 (AFSt/H A 171 : 1).

²⁴ Fritz Traugott Schulz: Art. „Bernhard Vogel“. In: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet v. Ulrich Thieme u. Felix Becker. Hg. v. Hans Vollmer. Bd. 34. Leipzig 1940, 475–477.

²⁵ Nicolai, Über den Gebrauch [s. Anm. 11], 100.

²⁶ Zum Mezzotinto vgl. Carol Wax: The mezzotint. History and Technique. London 1990.

²⁷ Mit dem Schwan in Franckes Wappen, das hier und auf Johann Georg Wolfgangs (1664–1744) Kupferstich nach dem Gemälde von Antoine Pesne erscheint, wird wahrscheinlich auf die Symbolik des Schwans im Zusammenhang mit Martin Luther (1483–1546) angespielt. Vgl. Luther mit dem Schwan. Tod und Verklärung eines großen Mannes. Hg. v. Gerhard Seib. Ausstellungskatalog Lutherhalle Wittenberg. Berlin 1996.

²⁸ Für den Typus des druckgrafischen Gelehrtenbildnisses vor „schablonenhafter Bücherwand“ im Werk des Johann Jacob Haid (1704–1767) vgl. Roland Kanz: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts. München 1993, 53.

²⁹ Vgl. im Besitz der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg die Bildnisse von Christian Thomasius (1655–1728) (1754), Christian Wolff (1679–1754) (1754), Justus Henning Böhmer (1674–1749), Johann Georg Knapp (1705–1771) (1767), Siegmund Jakob Baumgarten (1706–1757) (1757), die alle von Johann Christian Heinrich Sporleder (*1719) stammen; Speler, Kunstsammlungen [s. Anm. 5], 153, 158, 160, 163, 164f.

³⁰ Brief von Johann Friedrich von Werther an August Hermann Francke, Halle, 17.07.1719 (AFSt/H C 370 : 40).

³¹ Brief von Gotthilf August Francke an Anna Magdalena Francke, Jena, 01.08.1719 (AFSt/H A 128 : 16); vgl. auch Gotthilf August Francke: Hertzliebe Mama. Briefe aus Jenaer Studientagen 1719–1720. Hg. v. Thomas Müller. Einl. v. Udo Sträter. Tübingen 1997, 23f.; Brief von Gotthilf August Francke an Anna Magdalena Francke, Jena, 05.01.1720 (AFSt/H A 128 : 53); vgl. ebd., 94f.

³² Vgl. für das Folgende Kanz, Dichter und Denker [s. Anm. 28], 46–58. Ein wichtiger Beleg für die Bedeutung des Sammelns grafischer Bildnisse im 18. Jahrhundert ist die Böttichersche Porträtsammlung der Franckeschen Stiftungen. Vgl. Rhea Matschke: „Du fragst wen stellt doch die schöne Kupfer für...“ Die Porträtsammlung der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen. Halle 2003 (Kleine Schriftenreihe der Franckeschen Stiftungen, 3).

³³ Vgl. dazu auch Kanz, Dichter und Denker [s. Anm. 28], 49f.

³⁴ Siegmund Jacob Apin: Anleitung wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwen-

dungen gründlich begegnen soll. Nürnberg: Felßecker, 1728, 68.

³⁵ Christian Friedrich Weichmann: Auf S.T. Herrn Brockes Portrait im Obrigkeitlichen Habit. In: Poesie der Niedersachsen [...]. Bd. 3. Hamburg 1726, 242f., zit. n.: Kanz, Dichter und Denker [s. Anm. 28], 75. Zur „psychologisierenden Wahrnehmung“ von Bildnissen im 16. und 17. Jahrhundert vgl. auch Michael Wiemers: Die Seele im Bildnis. Anmerkungen zu einem englischen Porträtdenkmäl des 17. Jahrhunderts. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 48/9, 1988, 249–268.

³⁶ Exemplar in der Bötticherschen Porträtsammlung der Franckeschen Stiftungen zu Halle: BFSt: Porträtsammlung: P 427. Enthalten in: Hoc Album Patronis, Fautoribus atque Amicis [...] dicat, dedicat, conferat Immanuel Petrus Geier, Bl. 274. Siehe dazu auch den Verweis auf das Studentenstammbuch von Immanuel Petrus Geier im Beitrag von Holger Zaunstöck.

³⁷ Das Blatt diente als Frontispiz zu: August Hermann Francke: Sonn- und Fest-Tags-Predigten [...]. Halle: Waisenhaus, 1724; vgl. Obst, Raabe, Die Franckeschen Stiftungen [s. Anm. 4], 51.

³⁸ Zur Geschichte des Schlosses vgl. Thomas Kemper: Schloss Monbijou. Von der königlichen Residenz zum Hohenzollern-Museum. Berlin 2005.

³⁹ Gert Bartoschek: Antoine Pesne 1683–1757. Ausstellung zum 300. Geburtstag. Ausstellungskatalog Potsdam, Neues Palais, Römische Bäder, Berlin, Märkisches Museum 1983. Potsdam 1983, 40. Das Inventar von 1738 befindet sich heute im Geheimen Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz: GStA PK, I. HA, Rep. 21, Nr. 192 (Monbijou), Fasz. 14; im Auszug publiziert, leider ohne die in unserem Zusammenhang relevanten Passagen, bei Kemper, Schloss Monbijou [s. Anm. 38], 300–306.

⁴⁰ Bartoschek, Antoine Pesne [s. Anm. 39], 40f. Eine Kopie des Nachlassinventars von 1758 ist heute im Besitz der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: Plankammer Schloss Charlottenburg Inv Ak 17. Zu den Gelehrtenbildnissen in Schloss Monbijou vgl. auch Helmut Börsch-Supan: Der Maler Antoine Pesne. Franzose und Preuße. Friedberg/Hessen 1986, 19.

⁴¹ Helmut Börsch-Supan: Rezension zur Ausstellung „Antoine Pesne 1683–1757“. Ausstellung zum 300. Geburtstag Potsdam-Sanssouci Juni – September 1983 und Berlin (Ost) Oktober – Dezember 1983. In: Kunstchronik 37 (4), 1984, 121.

⁴² Michael Wenzel: „Über die conterfeyen der schönsten von Engelland.“ Die Frauenporträtgalerien der Königinnen Sophie Charlotte und Sophie Dorothea von Preußen als Dokumente des Selbstverständnisses der hocharistokratischen Frau um 1700. In: Frau und Bildnis 1600–1750. Hg. v. Cordula Bischoff u. Gabriele Baumbach. Kassel 2003, 198f. Vgl. auch Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne [s. Anm. 41], 15f.

⁴³ J.G. Wolfgang, 1730; vgl. Ekhart Berckenhagen. Werkkatalog. In: Antoine Pesne. Hg. v. E. Berckenhagen [u.a.]. Berlin 1958, 123.

⁴⁴ Bartoschek, Antoine Pesne [s. Anm. 39], 41.

⁴⁵ Bartoschek, Antoine Pesne [s. Anm. 39], 41.

⁴⁶ Berckenhagen, Antoine Pesne [s. Anm. 43], 123.

⁴⁷ Freundliche Auskunft von PD Dr. Holger Zaunstöck (Halle).