

Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut

ARS ET SCIENTIA

Schriften zur Kunstwissenschaft

Band 13

Herausgegeben von

Bénédicte Savoy,

Michael Thimann und

Gregor Wedekind

Robert Skwirbli

Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut

Gemäldesammlungen, Kunsthandel
und Museumspolitik 1797–1830

De Gruyter

Als Dissertation zur Erlangung des Grades eines Dr. phil. am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin 2014 eingereicht und 2015 mit der Gesamtnote „summa cum laude“ bewertet.

Ausgezeichnet mit dem Hans-Janssen-Preis der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds der VG Wort.

ISBN 978-3-11-043940-3

eISBN (PDF) 978-3-11-043052-3

eISBN (EPUB) 978-3-11-043071-4

ISSN 2199-4161

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: Satzstudio Borngräber, Dessau-Roßlau

Coverabbildung: Niccolò Soggi, *Herkules am Scheideweg*, Berlin, Staatliche Museen SPK

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH und Co. KG, Göttingen

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier.

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung und Dank	VII
Einleitung	1
1. Das neue Interesse für altitalienische Malerei	21
1.1. Italien und Europa	21
1.1.1. Das Erbe der Kennerschaft des 18. Jahrhunderts	21
1.1.2. Politische Umbrüche bringen Kunstwerke in Bewegung	38
1.1.3. »Gloria nazionale« – Musealisierung, Kulturgüterschutz und Gemäldeexport	56
1.2. Europa und Berlin	75
1.2.1. Ideengeber	75
1.2.2. Handelspartner	95
1.2.3. Konkurrenten	107
1.3. Rezeption und Wirkung in Berlin	126
1.3.1. Anschauung	126
1.3.2. Deutung	146
1.3.3. Urteil	166
2. Geschmack und Verwaltung: Grundlagen einer Spezi­alsammlung altitalienischer Malerei	181
2.1. Das Ziel eines öffentlichen Kunstmuseums	181
2.1.1. Die Krise des Staates – und seiner Kunstsammlungen	181
2.1.2. Neuordnung und Zielsetzung mit und nach den Freiheitskriegen	203
2.2. Verantwortlichkeiten, Interessen und Modalitäten	224
2.2.1. Obrigkeit und Administration	224
2.2.2. Das Umfeld des Kultusministeriums	245
2.2.3. Die Realität der Erwerbungen	267
2.3. Die entscheidenden Weichenstellungen um die Sammlung Solly	287
2.3.1. Edward Solly und seine Berliner Gemäldesammlung	287
2.3.2. Alte italienische Malerei im Königlichen Museum	302

2.3.3. Restaurierung und Präsentation der Werke	323
3. Der Weg altitalienischer Gemälde nach Berlin	339
3.1. Sammler, Vermittler und das Publikum	339
3.1.1. Die Zwischenebene hochrangiger Makler, Künstler und Experten	339
3.1.2. Kunstsammler jenseits des Hofes	354
3.2. Professionelle Kunsthändler	370
3.2.1. Der lokale Berliner Kunsthandel	370
3.2.2. Nach Berlin reisende italienische Gemäldehändler	386
3.2.3. Kunsthändler in Italien als Bezugsquellen	405
3.3. Werkgruppen, Wertungen und Zuschreibungen in Berlin nachweisbarer Bilder	418
3.3.1. Zwischen Geschichte und Ideal: Die Spitzenmaler der italienischen Renaissance	418
3.3.2. Unvollkommenheit als Wert: Die Vertreter der »wiederaufblühenden Kunst«	442
3.3.3. Die »embryonischen Kunstproducte« – vor 1450 entstandene Gemälde	461
Zwischen Chaos und Ordnung: Schlußbetrachtung	481
Dokumentationen	491
Dok. 1. Die an den preußischen Staat herangetragenen Gemäldeangebote .	491
Dok. 2. »Leonardo« und »Raffael« in den Königlichen Schlössern	522
Dok. 3. Italienische Gemälde vor 1550 aus der Sammlung Giustiniani in Berlin	525
Dok. 4. Kopien und Genres auf den Berliner Akademieausstellungen . .	544
Dok. 5. Die von Antonio Fusi aus Mailand exportierten und in Berlin angebotenen Bilder	545
Dok. 6. Die Angebote einiger Händler und die Sammlung Solly	562
Dok. 7. Das Verzeichnis der byzantinischen und frühen toskanischen Malerei für das Museum	589
Dok. 8. Die in preußischem Staatsauftrag vermittelten älteren Gemälde aus Italien	637
Dok. 9. Weitere in Berlin angebotene oder ausgestellte frühe italienische Malerei	660
Bibliographie.	685
Bildnachweise	749
Tafelteil	751
Register	801

Vorbemerkung und Dank

Um die Quellentexte nicht zu verfälschen, sind Zitate in der Regel nicht korrigiert oder moderner Schreibweise angepaßt worden, an mißverständlichen Stellen wird auf orthographische Unrichtigkeiten der Vorlage hingewiesen. Aus demselben Grund wird auf Übersetzungen aus dem Englischen, Französischen und Italienischen verzichtet. Die Interpunktion des übrigen Textes erfolgt dagegen einheitlich nach deutschen Satzregeln. Der Übersichtlichkeit halber wurde die amerikanische Zitierweise (Autoren-/Herausgebername[n] und Jahr) gewählt, Bandangaben und Mehrfachpublikationen eines Jahres sind gegebenenfalls numerisch angehängt. Abkürzungen werden im Verzeichnis der Archivalien, gedruckten Quellen und Literatur aufgelöst. Um den Lesefluß zu erleichtern, ist auf die Angabe von Geburtsdaten der erwähnten Personen verzichtet worden. Vornamen werden bei der ersten Nennung oder im Register angegeben, bei mehr als zwei gleichrangigen Vornamen werden sie abgekürzt. Maler sind gegebenenfalls mit ihren geläufigen Beinamen genannt und unter diesen im Register zu finden. Text und Dokumentation entsprechen bis auf wenige Modifizierungen der im September 2014 eingereichten Dissertation. Auf Wunsch des Autors wurde die traditionelle Rechtschreibung beibehalten.

Die vorliegende Arbeit hätte ohne Beratung, Austausch und Hilfe von vielen Seiten in dieser Form nicht entstehen können. Allen voran gebührt der Dank meinen Betreuern Werner Busch und Bénédicte Savoy für ihre geduldige und intensive Begleitung meines 2009 begonnenen Vorhabens. Christoph M. Vogtherr, der mich überhaupt zu diesem Thema geführt und beraten hat, danke ich herzlich an gleicher Stelle. Sehr verpflichtet fühle ich mich auch meinen weiteren akademischen Lehrern, die mir die historischen Wissenschaften aufgeschlossen haben, vor allem Werner Dahlheim, Eberhard König, Norbert Miller und Martin Sabrow. Für die Betreuung im Promotionsstudiengang »History and Cultural Studies« möchte ich auch Claudia Ulbrich und Ulrike Heinrich danken sowie Claudia Kabakeris und Annick Trelle.

Auch Kommiliton(inn)en und Kolleg(inn)en, nicht nur an der Freien und an der Technischen Universität Berlin, verdanke ich durch Rat und Tat viel, danken möchte ich Stéphanie Baumewerd, David Blankenstein, Odette D'Albo, Patrick Golenia, Sven Haase, Lisa Hackmann, Sylva van der Heyden, Christine Howald, Tobias Locker,

Corina Meyer, Maria Obenaus, Joanna Olchawa, Nina Struckmeyer, Gabriella Szalay, Anna Tomczak und Jonny Yarker. An den Staatlichen Museen zu Berlin bin ich zahlreichen Kolleg(inn)en für ihre freundliche und freundschaftliche Hilfe zu Dank verpflichtet: Jürgen Bunkelmann, Florentine Dietrich, Christine Exler, Stephan Kemperdick, Bernhard Maaz, Rainer Michaelis, Neville Rowley, Ute Stehr und Maria Stein möchte ich ebenso danken wie Alexandra Bauer, Gerd Bartoschek, Mechthild Most und Franziska Windt von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten.

Für die mir ermöglichten Chancen, für Gespräche, Anregungen und Rat will ich auch vielen weiteren Forscher(inne)n danken, darunter Noémie Etienne, Dieter Gleisberg, Johannes Grave, Rolf H. Johannsen, Beata Lejman, Aleksandra Lipińska, Andrea Meyer, France Nerlich, Magdalena Palica, Inge Reist, Claudia Sedlarz, Cornelia Syre, Michael Thimann, Gregor J. M. Weber und Dorothee Wimmer. Weiterhin danke ich sehr den Wissenschaftler(inne)n und Mitarbeiter(inne)n in den italienischen Instituten, Archiven und Bibliotheken, die mir großzügig und umstandslos vielfältige Hilfe gewährt haben, darunter – und auch hier sollte ich mehr nennen – Alessio Agliardi, Sandrina Bandera, Mirna Bonazza, Elisa Camboni, Gian Piero Cammarota, Giovanni Caniato, Maurizio Carnaciali, Isabella Cecchini, Orietta Ceiner, Valter Curzi, Fabia Farneti, Heiner Krellig, Giuseppina Perusini, Susanne Adina Meyer, Maria Pacella, Amalia Pacia, Stefano Pagliantini, Simona Pasquinucci, Giammario Petrò, Serenella Rolfi, Valter Rosa, Lothar Sickel, Giovanni Valagussa, Francesca Valli und Piera Zanon.

Das Elsa-Neumann-Stipendium des Landes Berlin, eine Reiseförderung des DAAD und eine Druckkostenbeihilfe der VG Wort haben auf materieller Ebene Entstehen und Erscheinen des Buches mit ermöglicht, wofür ich sehr dankbar bin. Auch bei Katja Richter, Verena Bestle und Anne Hirschelmann vom Verlag De Gruyter sowie bei Markus Hilbich an der Technischen Universität Berlin möchte ich mich für die freundliche Zusammenarbeit bedanken. Schließlich bezeuge ich der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen meinen tiefsten Dank für die Verleihung des Hans-Janssen-Preises 2016.

Auf privater Ebene, doch auf vielfältige Art verbunden mit dieser Arbeit, habe ich vielen Menschen sehr herzlich zu danken, darunter: Marco B. Bucci, Nicola Camilleri, Gianni, Alice und Lucio Campoli sowie Bianca und Marta Seravalli, Giuliana Cogni und Andrea und Fausto Manacchini, Jean Denes, Marco D’Urso, Alexander Elschner, Andrea Grante, Till Hermann, Vinzenz Hoppe, Debra Kate, Emily Lebetzis, Eric Le Bourghis, Nicholas McNair, Sophie Ratschow, George und John Solly, Olga Sparschuh, James C. Uanis und Jake Wilson. Mein innigster Dank gilt Marco Cerasoli, und von Herzen danke ich schließlich Martina und Michael Skwirblies sowie Manfred und Gisela Kurch.

Einleitung

»Questa roba farebbe figura in Germania« [»Dieses Zeug würde in Deutschland etwas hermachen.«], hätte man im Italien der nachnapoleonischen Zeit gespottet, »wenn von irgend einem alten wurmstichigen Holzgemälde die Rede war«.¹ So erinnerte sich der polnisch-preußische Kunstgelehrte und Sammler Athanasius von Raczyński 1836 an das Geschehen auf dem europäischen Kunstmarkt wenige Jahre zuvor. Er bezog sich direkt auf die preußische Hauptstadt, wo dieses Phänomen besonders ins Auge fiel: Waren doch italienische Malereiwerke des Mittelalters und der Frührenaissance hier vor 1800 noch so gut wie unbekannt gewesen. Allein der englische Kaufmann Edward Solly, der im Ostseeraum mit Holz und Getreide handelte, trug zwischen 1814 und 1820 mehrere hundert davon in Berlin zusammen.² Wenige Jahre später bildeten diese dann das Rückgrat der 1830 eröffneten Gemäldegalerie des neuen königlichen Museums (Abb. 1).³ Diese radikale Entwicklung empirisch nachzuvollziehen, ist das Grundanliegen dieser Studie: Hunderte, wenn nicht tausende Gemälde aus byzantinischer bis tizianischer Zeit gelangten in jenen ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf preußischen Boden – als Originale, als Kopien, als Reproduktionen oder in Vorstellungen und Erinnerungen. Welche Bilder und Meister waren es, die solches Interesse, aber auch heftigen Widerwillen auslösten, und auf welchen Wegen kamen sie nach Berlin? Und – welche Ansichten gab es in Italien tatsächlich dazu?

Hinzu kommen die Fragen, warum und wie sich gerade im Preußen der Reform- und nachnapoleonischen Zeit ein solches Interesse entwickelte – und wer die entscheidenden Vermittler und Akteure dabei waren. Wir sehen uns hier einem Panorama von kunsthistorischen, gesellschafts-, politik- und wirtschaftsgeschichtlichen Problemen

1 Raczyński 1836, S. 94. Eine ähnliche Formulierung bei Rumohr 1832, S. 281: »Ich erinnere mich, daß in Italien zur Zeit jener sonderbaren Ankäufe [durch Edward Solly, um 1817–19] darüber viel Gelächter war und ein unablässiges Suchen nach obskuren Meisterstücken von einiger Gewislichkeit, welche aus erster Hand nur ein Butterbrodt, doch Herrn Solly und später S. M. dem Könige von Preußen viel Geld gekostet haben.«

2 Dazu die Magisterarbeit des Autors: Skwirblias 2008, teilpubliziert in: Skwirblias 2009.

3 Dazu grundlegend und vorbildhaft: Vogtherr 1997, s. dort S. 10; weiterhin: Vogtherr 1992/2005; van Wezel 2004; von Stockhausen 2000; Savoy 2006, S. 217–242 (Tobias Locker).

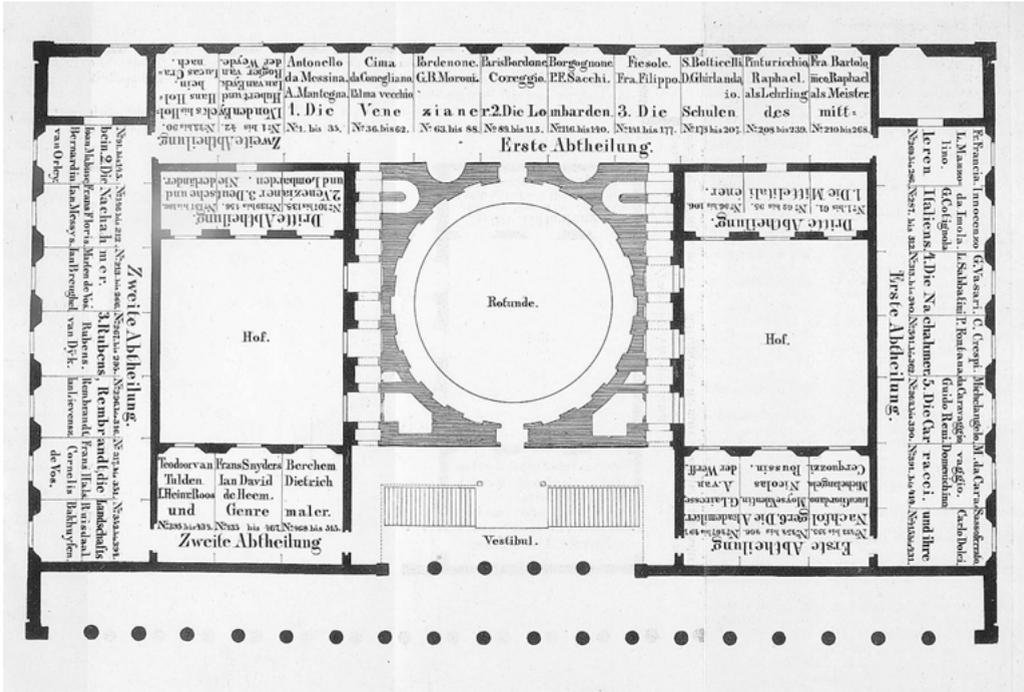


Abb. 1 Grundriß der Gemäldegalerie im Berliner Königlichen Museum, in: Waagen 1830

gegenüber, die ganz Europa betrafen. Grundlegend war zunächst die gewaltige Orts- und Besitzverschiebung von Kunstwerken, vor allem in und aus Italien, im Zuge der Revolutionskriege.⁴ In größerem Umfang als je zuvor verließen Gemälde wie andere Kunstgüter ihre teils seit Jahrhunderten angestammten Plätze in Galerien, Kirchen und Sammlungen und wurden zu Handelsware. Aus dieser doppelten Verlusterfahrung, ihrer materiellen Präsenz und ihres ideellen Wertes, erwuchs im Gegenzug das Bewußtsein zum Schutz des *patrimoni/patrimoine*: Den Kunstwerken mußte »Asyl« gegeben werden.⁵ Eine verstärkte Welle gesetzlicher Schutzmaßnahmen und gesellschaftlicher Sensibilisierung erfaßte alle europäischen Staaten. In diesem Rahmen entzündeten sich Debatten über den Wert und Sinn von Kunstwerken und Kunstproduktion zwischen Gelehrten, Künstlern und Publikum: Das Verständnis von Bildsprache

4 Panzanelli/Preti-Hamard 2007, S. 20. Vgl. Bickendorf 1998, S. 275–313; Gaechtens 1997, S. 359–361.

5 Busch 1991, S. 220; vgl. Leterrier 2000; Borean/Mason 2009, S. 166f. (Isabella Cecchini); Camurri 2003; Savoy 2003.1, S. 217–220; Kemp 1997, S. 205–209; Grasskamp 1981, S. 21–24; De Benedictis 1998, S. 142; Crane 2000, S. 19–34, 38–44; Mai 1993, S. 73f.; vgl. Bredekamp 2000, S. 90, der dem »Asyl für Kunstwerke« noch einen anderen kunsttheoretischen Hintergrund gibt.

und ästhetischen Prinzipien im Allgemeinen sowie die kennerschaftlichen Ideale im Besonderen verschoben sich – gemeinsam mit dem Verständnis von Wissenschaft und der Kritik an überliefertem Wissen, was Kunstwerke und ihre Meister anging.⁶ Dies betraf auch und gerade eine vom Markt mehr und mehr erfaßte Gruppe bis dahin kaum beachteter Werke: Andachts- und Altargemälde aus dem Mittelalter und der Renaissance.

»Diese Gegenstände«, die bis dahin »in alten Kirchen, Kreuzgängen, Klosterzellen und Nonnenhören vertheilt« waren,⁷ wurden zu betrachtens- und sammelwürdigen Objekten, lösten Neugier auf die Ursprünge der neuzeitlichen Kultur und auch der Kunst aus.⁸ Spätmittelalterliche Altarbilder wurden abgezeichnet, in Stichwerken publiziert und bekannt gemacht.⁹ Die Nachwirkungen der Aufklärung spielten hierbei eine gewichtige Rolle. Identitätsfragen zu Christentum und Humanismus wurden nicht zuletzt an eben solche Werke gestellt.¹⁰ Daß ehemals mit ausschließlich religiöser Funktion belegte Gemälde in einen neuen Kontext überführt wurden, war zwar nicht neu.¹¹ Auch hatte gerade die italienische Kunst- und Regionalliteratur seit jeher auch älteste Zeugnisse der Malerei gewürdigt.¹² An Virulenz gewann jedoch die Trennung von historischem und künstlerischem Wert: Einer ästhetischen Geringschätzung der als kunstlos und unklassisch geltenden alten Werke trat komplementär ihre Verklärung zu Denkmälern und Vorbildern gegenüber, vor allem im deutschsprachigen Raum. Heftiger Streit war die Folge: Die »Neigung für das Altertümliche«, so hieß es 1819 in einer anonym erschienenen Streitschrift, würde dazu verführen, »verborgene Schätze hinter jeder beräucherten Leinwand und auf jedem wurmstichigen Brette auszustöbern«.¹³ Raczyński sprach rückblickend über diese »Vorliebe«, sie wäre »zu einer Art von Sucht gediehen«.¹⁴

6 Penzel 2007, S. 38–68; Busch 1989, S. 315–318; Busch 1993; Savoy 2006, S.16–20; Kultermann 1996, S. 63–95; Bickendorf 1998, S. 273–314, Bickendorf 1995, S. 30–32.

7 [Shadow] 1833, S. 171.

8 Oexle 1995, S. 30–38; Bickendorf 1998, S. 289–296; Bickendorf 1995, S. 30; Calov 1969, S. 111–122; De Benedictis 1998, S. 126–133; Egle 2012, S. 112f. Kunstsammler wurden demnach erst durch die von historischem und patriotischem Interesse geleiteten Kenner und Gelehrten auf den »Geschmack« gebracht. Ähnlich schon Klemm 1838, S. 317f.

9 Borea 1993; Busch 2006; Schröter 1997, S. 231–240; Miarelli Mariani 2005, S. 169–189; Mondini 2004.

10 Vietta 1994; Osterkamp 1999; Behler 1995; vgl. Moser 1997; Steinle 2005; Grewe 2012.

11 Kemp 1997, S. 187–196, 202–204; Frank 2002, S. 152–154; Bredekamp 2000, S. 26–33 u. passim.

12 Previtali 1989, Bickendorf 1998.

13 Verriß der (Nazarener-)Ausstellung im Palazzo Caffarelli in Rom 1819, Allgemeine Zeitung 23.7.1819, in: Busch 1982, S. 135–139, zit. S. 135f. Vgl. ebd., S. 58–68; Forssman 1999, S. 245–265; Dilk 2000, S. 13–33; Thimann 2014, S. 20–22; Büttner 1983; Autor war vermutlich der preußische Diplomat und Sammler Jacob S. Bartholdy; Netzer 2004, S. 141–145.

14 Raczyński 1836, S. 71f.

Vor diesem Hintergrund erfolgte die konfliktreiche Konzeption und Einrichtung eines obrigkeitlichen Kunstmuseums in Berlin. Der sogenannte Kunstkennerstreit zwischen seinen Chefplanern entzündete sich an Bewertung, Ordnung und Verständnis der vorklassischen Malerei.¹⁵ Unser Blick richtet sich daher nicht nur auf die Bilder und ihr Publikum, sondern auch auf das Geflecht von Institutionen und Individuen, auf private Handelswege und Kanäle der Diplomatie. Dabei rücken die Sphären der »Gelehrtenrepublik«, der Reformbürokratie Preußens und des bürgerlichen Publikums in den Fokus.¹⁶ Chaotische Verhältnisse herrschten auf vielen dieser Ebenen. Setzten sich Ordnungen durch, und wenn ja, welche waren es? Versuchen wir eine Annäherung.

Der sich so spöttisch gebende Raczyński hatte an der von ihm geschilderten Begeisterung in gewissem Maß selbst teilgenommen.¹⁷ In seiner privaten Gemäldegalerie, die er 1836 dem Berliner Publikum öffnete, machten um 1500 entstandene italienische Gemälde ebenfalls den Hauptteil aus.¹⁸ Erworben hatte er sie in den zwanziger Jahren in Paris, Bologna, Venedig und Rom: bei Malern, adligen Sammlerkollegen und Händlern. Einer von ihnen war Gasparo Weiß, ein Berliner Kunsthändler mit italienischen Wurzeln. Für ein Borgognone zugeschriebenes dreiteiliges Altarwerk (Farbtaf. 1) bezahlte ihm 1828 der Graf 321 Taler.¹⁹ Der Preis war stark gefallen: Fünf Jahre zuvor hatte der Händler vom preußischen Kultusminister Karl vom Stein zum Altenstein noch das Dreifache verlangt. Altenstein trug seit 1817 für das zukünftige Museum die administrative Verantwortung und legte das Werk König Friedrich Wilhelm III. 1823 erfolglos zum Ankauf nahe.²⁰ Der Kultusminister berief sich dabei auf die Empfehlung des kunstgelehrten Archäologen Aloys Hirt und des Architekten Karl Friedrich Schinkel. In deren Händen lag die eigentliche Museumsplanung, und ihr gutachterlicher Blick war für konkrete Erwerbungen entscheidend. Das läßt sich an einem weiteren, ebenfalls Borgognone zugeschriebenen Gemälde (Dok. 5.61, Abb. 2) erkennen. Diese *Madonna mit Kind, Engeln und Basreliefs* war auch der Überrest eines Altarbil-

15 Dazu: Bickendorf 2007; Schroedter 2004 und 2014; Vogtherr 1997, S. 155–159; van Wezel 2003, S. 107–110.

16 Vgl. Bickendorf 1998, S. 10; Kocka 2001, S. 113–115; Stamm-Kuhlmann 1997, S. 613–617. Zur preußischen Geschichte vor allem: Neugebauer 2009/2010; Clark 2007; Mieck 1992.

17 Unter seinen Ausfuhrlicenzen in Florenz »La Vergine dicesi di Luini« (AGF Bd. 44 Nr. 61, o. Fol., 16.10.1820), in Rom »Due apostoli, di maniera de' Franci« (ASR Clgt. I tit. IV 37 fasc. 19, Nr. 67, 9.4.1821); Bestellung und Erwerb des nazarenischen Programmwerks *Der Traum Raffaels* der Brüder Riepenhausen 1820/22; Kalinowski 1992, Kat. Nr. 1; in seiner Sammlung auch Werke des florentinischen Trecento: Białostocki/Walicki 1957, S. 463, Nr. 1, S. 465, Nr. 8–10.

18 Kat. Raczyński 1847; der erste Katalog erschien 1836, schon seit 1828 hatte sich der Schwerpunkt auf zeitgenössische Maler verlagert: Raczyński 1992, S. 14; Kalinowski 1992, S. 25.

19 Dok. 9.147; Kat. Raczyński 1847, S. 4, Nr. 3. Die römische Ausfuhrlicenz gab »Studio Palmaroli« als Adresse des Grafen an: ASR Clgt. I tit. IV 37 fasc. 19, Nr. 67.

20 GStA I 76 I 30 Nr. 47, Bd. 2, fol. 107f., Weiß an Altenstein, 15.7.1823; fol. 114f., Altenstein an Friedrich Wilhelm III., Konzept, 30.8.1823; fol. 116, Friedrich Wilhelm III. an Altenstein, 4.9.1823.

des unbekannter Herkunft. Der Mailänder Juwelier und Gemäldehändler Antonio Fusi brachte es 1819 nach Berlin, zusammen mit über 70 weiteren Gemälden, die er dem preußischen Staat verkaufen wollte (Dok. 6.4, Abb. 72–73).²¹ Dabei stellte er fest, daß die hiesigen Akademieprofessoren, Ministerialbeamten und Privatsammler die als Correggio, Albani oder Domenichino bezeichneten Stücke seiner Sammlung nicht beachteten und sich stattdessen für Gemälde von Boltraffio, Marco d'Oggiono und eben Borgognone interessierten. Für letzteren verlangte Fusi 100 Louisdor. Eine Gruppe von Akademiemalern schätzte die Tafel auf 500 Taler und folgte damit dem hohen Preis des Händlers.²² In seltener Einigkeit lobten der einem sublimes Klassizismus verpflichtete Akademiemanager und Bildhauer Johann Gottfried Schadow²³ und sein den Nazarenern nahestehender Sohn Wilhelm²⁴ das Gemälde, das auch ihr Kollege, der Maler Karl F. J. H. Schumann, »als ein Musterbild, aus der alten Mayländischen Schule« würdigte.²⁵ Für welchen Preis Fusi es schließlich verkaufte, wissen wir nicht. Allein der Käufer war zunächst nicht der Staat – sondern der eingangs erwähnte Edward Solly. Eingefädelt wurde dieser Handel von Hirt, Schinkel und einem Beamten des Kultusministeriums, Friedrich Ludwig Schultz, um das Gemälde zusammen mit weiteren unter der Hand für den Staat und sein Museum zu si-



Abb. 2 Ambrogio Borgognone, *Thronende Madonna*, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

- 21 GStA I 76 I 30 Nr. 196, fol. 28, Fusi an General [Menu von Minutoli?], 17.12.1819.
- 22 Ein französischer Louisdor entsprach damals ca. 5 Talern 19 Groschen in Gold, der preußische Friedrichsdor 5 Talern: Niemann 1830, S. 96, 165. Die Unterscheidungen zwischen Courant- (Silber-), Gold- und Rechnungsmünze und auch zwischen den vielfältigen Landeswährungen bleibt in den Quellen jedoch häufig aus, ebenso wie die aktuellen Wechselkurse kaum nachzuprüfen sind. Daher wird auch im folgenden in der Regel auf Umrechnungen verzichtet.
- 23 Czok 2014; Beyer/Osterkamp 2011, S. 251–253 (Bernhard Maaz); Eckardt 1987; Lacher 2006; Hanneden/von Specht 1996, S. 207–234.
- 24 Mai 2011, S. 53–56; Wesenberg/Förschl 2002, S. 367f. (Birgit Verwiebe); Hollein/Steinle 2005, S. 268f.; Paffrath 1998.3, S. 180–182 (Cordula Grewe).
- 25 GStA I 76 I 30 Nr. 196, fol. 16v., Liste mit eingetragenen Schätzwerten; fol. 22v., Gutachten J. G. Schadow, 30.11.1819; fol. 24v., Gutachten Schumann, 20.11.1819.

chern.²⁶ Dies gelang 1821 mit dem Ankauf von Sollys Berliner Sammlung. Darin hatten sich noch weitere Altargemälde von Borgognone befunden, darunter ein signiertes, das der Aufmerksamkeit der Berliner Beamten nicht entgangen war (Abb. 3).²⁷ Aus diesem Gemälde kopierte der Berliner Historien- und Bildnismaler Friedrich Wilhelm Herdt ein Detail (Farbtaf. 2), was keine Ausnahme war.²⁸ Der altmailändische Maler war in Berlin also schon bekannt, als Fusi seine Kisten in Berlin auspackte. Der preußische König kaufte Herdts weichgezeichnete Adaption²⁹ später für die Ausstattung der Schlösser an.³⁰ Sie befindet sich noch heute in Potsdam, während die Madonnen- und das signierte Altarbild von Borgognone bis zum Zweiten Weltkrieg die Berliner Gemäldegalerie zierten. Raczyńskis zu Beginn vorgestelltes, dreiteiliges Retabel gelangte von Berlin nach Posen, wo es auch heute zu besichtigen ist.

Dieser beispielhafte Reigen von Spitzenvertretern des preußischen Kulturstaats³¹ um einen bis dahin kaum bekannten, auch in seiner Heimat wenig geschätzten lombardischen Frührenaissancemaler³² spricht mehrere Aspekte der Rezeption an: Neben der Meisterfrage und der Preisentwicklung ging es um den künstlerisch-didaktischen, den ästhetischen und den historischen Wert von Gemälden – und speziell der altitalie-

26 Ebd., fol. 29–29v., 32, Schultz an Altenstein, 28.12.1819.

27 GStA I 74 L VIII Spez. Nr. 27, fol. 5v., Nr. 48 (Auswahlliste Schultz, Juli 1819); ebd., fol. 48v., Nr. II.3 (Auswahlliste Schultz/Hirt/Schinkel, Juni 1821); in Sollys Schaudapot vor Sommer 1819 im Zimmer der Parmesen aufgestellt (IV.3), im November 1819 vom Staat unter Pfand genommen (II.4), 1823 inventarisiert (VII.13), 1830 ins Museum (Waagen 1830, Nr. I.117), stets als Borgognone (zu den Quellen vgl. Einleitung zu Dok. 7): Michaelis 1995, S. 82, ehem. Kat.-Nr. 52, 182 × 133 cm. Vielleicht aus dem Oratorium Santa Liberata in Mailand ([Friedländer] 1931, S. 54). Im gleichen Saal in Sollys Schaudapot (IV.20 bzw. IV.4), 1819 verpfändet (II.40 bzw. II.3), 1823 inventarisiert (VII.73 bzw. VII.11), 1830 magaziniert: *Madonna, das Kind anbetend, mit Hll. Johannes d. T. und Jakobus*, 1863 in eine katholische Kirche der preußischen Provinz: Michaelis 1995, S. 82, ehem. Kat.-Nr. 52A/B.164, 158 × 51 cm (Mitteltafel), bzw. *Der thronende Hl. Antonius Abbas*, von Bode 1886 als Borgognone wieder ausgestellt, heute Bernardo u. Antonio Marinoni zgsch.: Grosshans 1996, S. 75, Kat.-Nr. 1284, 158 × 97 cm.

28 Herdt stellte zwischen 1808 und 1830 Altmeister-Kopien auf der Berliner Akademieausstellung aus, darunter Andrea del Sarto und Correggio: Börsch-Supan 1971 (1810, Nr. 212; 1826, Nr. 358; 1830, Nr. 259); vgl. AKL 72 (2012), S. 142 (dort auch erw. Kopie nach einem *Johannesknaben* von Luini aus Slg. Fries, Wien).

29 Vgl. zum bewußt neuschöpfenden und transformativen Charakter von Kopien dieser Art: Savoy 2012, S. 209.

30 GStA BPH 113 Nr. 2790, fol. 12v., Nr. 249a, »Madonna nach Borgognone«, erworben zwischen 1826 und 1843, um 1880 in Potsdam, Stadtschloß, heute Neues Palais, Vorrat: GK I 4033, 32 × 34 cm (freundliche Auskunft von Franziska Windt).

31 Um diesen »Kulturstaat«, wie er in der neueren Forschung diskutiert wird, vgl. Neugebauer 2009.1, S. XI–XXXI; Thier 2010, S. 138–142; Saure 2010, S. 290–298.

32 Bisi/Gironi 1833.3, Nr. LXXIII, *Marienkronung* (Mailand, Brera): »non valsero le forze del pittore a dare tutto il risalto al primitivo concepimento«; vgl. Sciolla 1998, S. 13–18.



Abb. 3 Ambrogio Borgognone,
*Thronende Madonna mit Kind und
Heiligen*, ehem. Berlin,
Kaiser-Friedrich-Museum

nischen Bilder. Hierzu zählen wir im Rahmen dieser Untersuchung sämtliche Tafel- und Leinwandmalerei, die nach der Antike auf italienischem Boden entstanden und überliefert ist. Die Abgrenzung zur Neuzeit ist sehr schwierig,³³ sinnvoll erscheint hier ein Bezug auf das Empfinden der Akteure unserer Untersuchungszeit. Das Wirken von Leonardo da Vinci, Raffael und Tizian soll daher als Umbruch- und Endpunkt gelten. Insgesamt zählten allein in der Sammlung Solly ca. 1.200 Gemälde zu dieser Gruppe (vgl. Dok. 7), mindestens weitere 200 wurden in Berlin ausgestellt, angeboten oder verkauft (Dok. 9). Allein diese Zahlen belegen ein gesteigertes Interesse für italienische Malerei der Vorreformationszeit in Preußen.

Wie sah es in Italien selbst aus, dem Herkunftsland dieser Werke? Fast zeitgleich mit Raczyński äußerte sich 1834 der Bologneser Akademiemaler Francesco Albèri über

33 Vgl. Goetz 1997; Meyer 2012.1, 42; Previtali 1989, S. 3–7.

diese mittlerweile über fünfzehn Jahre zurückliegende Zeit. Aus seinem Mund hätte Raczyńskis eingangs vorgestelltes Zitat stammen können:³⁴ Als die Kriege endeten, »risorse in non pochi il desiderio di acquistare opere di belle arti. Varj speculatori si misero in giro per l'Italia onde comprar quadri e farne traffico«.³⁵ Einer dieser »speculatori« war Felice Cartoni gewesen, der für Edward Solly, einen jener »nicht wenigen« Kunstinteressierten, dutzende Gemälde unter anderem aus Beständen der Akademien von Florenz und Bologna erworben hatte. Daran hatte Albèri aktiven Anteil gehabt, indem er die Abgaben mit ausgewählt und gegenüber den entscheidungstragenden Behörden des Kirchenstaats vertreten hatte. Dafür schien er sich nun zu schämen – doch nicht etwa aus Bedauern über eine leichtfertige Preisgabe von Kulturgütern, sondern weil die Gemälde, »parte in tavole logore, tarmate, screpolate«, es eher verdient hätten, »di terminare in fondo a un magazzino la loro esistenza, piuttosto che essere ricondotti alla luce a vieppiù indebolire il buon gusto dell'arte«. Diese Geschmacksverirrung, so scheint zwischen den Zeilen hervor, fand wenigstens außerhalb Italiens statt. Es erschien dem italienischen Malereiprofessor aberwitzig, mit so offenkundig Wertlosem, »di un merito che è meglio tacere«, unter hohen Kosten Handel zu treiben: Für tausende Scudi verkauft, wären die alten Altartafeln aufwendig verpackt und verschickt worden und durch das Honorar des Zwischenhändlers und die notwendigen Restaurierungen – »o per meglio dire il rifacimento dei dipinti« – nochmals verteuert. An ihre Stelle hätte man bessere Gemälde von lebenden Künstlern bekommen können, so der Professor. Zwar kamen die vorgestellten Borgognone-Tafeln nicht aus den Akademiedepots von Bologna, dafür andere, von den Berliner Experten ähnlich hoch dotierte Werke derselben Zeit: Schinkel etwa taxierte eine von den Bologneser Professoren als »slavato e guasto« ausgesonderte, aber für immerhin 600 Scudi an Cartoni verkaufte Altartafel der Francia-Schule mit 4.000 Talern (Dok. 6.2.6, Farbtaf. 3).³⁶ Das Motiv der schreitenden *Maria mit Kind, Johannesknaben, Hl. Agnes und weiteren Heiligen* hatte man in Berlin kaum je gesehen. Eine mehrere Meter hohe *Mariä Himmelfahrt* von Francesco Francia (Abb. 4), ursprünglich aus Modena, war Schinkel gar 10.000 Taler wert.³⁷ Diese war gar nicht erst in die Hände der Bologneser Professoren gelangt,³⁸ gehörte aber ebenso zu jenen Altarbildern, die in der Revolutionszeit durch die Säkularisierungen in Besitz der ersten italienischen Republik und unter Obhut der Akademien gelangt waren. Als Albèri über die »scarti« wettete, hingen die Francia-

34 Vgl. Büttner 1992, S. 52f.

35 Veröffentlicht in: »La Ricreazione«, 10.4.1834, zit. n. Cammarota 2004, S. 179.

36 Der Bologneser Scudo entsprach ca. 1 Taler 15 Groschen: Niemann 1830, S. 308.

37 Skwirblies 2009, S. 88; Michaelis 1995, S. 32: ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Kat.-Nr. 122.

38 ASM Gov. St. 351 fasc. a.7, o. Fol., Listen der in die Akademie von Modena gelangten Gemälde, 24.2.1811.



Abb. 4 Francesco Francia,
Mariä Himmelfahrt,
chem. Berlin, Kaiser-
Friedrich-Museum

Gemälde längst an prominenter Stelle im Berliner Museum, wurden von Dienern in königlich-preußischer Livree bewacht und von Besuchern bestaunt.³⁹

In dieser zweiten Episode steckt nicht nur die Frage nach den Provenienzen der in Rede stehenden Gemälde. Hervor tritt auch die intellektuelle Auseinandersetzung mit diesen Kulturzeugnissen: Wie ist die Diskrepanz der Wahrnehmung und des Urteils beiderseits der Alpen zu erklären – zumal etwa im Kirchenstaat, wozu Bologna seit 1815 wieder gehörte, gerade die seinerzeit modernsten Kulturschutz-Maßnahmen eingeleitet worden waren?⁴⁰ Der preußische Gesandte in Rom, Karl Josias von Bun-

39 Waagen 1830, S. 73f., Nr. 269; vgl. Savoy/Sissis 2013, S. 47 (Mary Shelley, 1842); *Damen-Zeitung* 2 (1830), Nr. 268, 10.11.1830, S. 1072 (Correspondenz. Berlin, Ende September).

40 Vgl. Curzi 2004; Tamblé 1997, S. 774; Emiliani 1996, S. 14f.; Emanuelli 2005, S. 38–41; Sgarbozza 2013, S. 46–49.

sen, beklagte 1822 die angebliche Borniertheit der lokalen Gelehrtenschaft, worin ihm auch der Dichter Giacomo Leopardi beipflichtete.⁴¹ Auch Karl Friedrich von Rumohr, der halb durch sein Studium in Göttingen, halb durch Anschauung in Italien zu einem bis ins preußische Königshaus anerkannten Kunstkenner aufgestiegen war,⁴² setzte sich trotz eines grundsätzlichen Respektes über die italienischen Gelehrten, Maler und Restauratoren seiner Zeit hinweg.⁴³ Doch von deren Seite betrachtet, mußten all jene jungen Männer als Dilettanten erscheinen: Schließlich verfügte man selbst über eine in Jahrhunderten gewachsene Tradition des Kunstschrifttums, der Quellenbestände und der Bestimmung von Meistern in ihren Heimatregionen, und man wußte dies auch durchaus anzuwenden.⁴⁴ Auch teilten die Kollegen Albèris in Bologna nicht alle seine Meinung, und die alten Gemälde hatten selbstverständlich ihren Platz in den akademischen Galerien (Abb. 5).⁴⁵ Aus den unterschiedlichen Bewertungen und Geschichtsbildungen in bezug auf die frühe Malerei sprach also vor allem ein generationen-, geschmacks- und nationenbezogenes Mißverstehen, ein Entdecken und Erforschen des im Norden Spektakulären und im Süden Altbekanntes. Schließlich: Wie genau differenzierten Sammler, Händler und Publikum die alten italienischen Gemälde? Einige wurden einhellig – auch von deutschen Kunstexperten wie Rumohr oder Gustav Friedrich Waagen,⁴⁶ dem ersten Berliner Galeriedirektor – als wertlos abgetan, andere als Kostbarkeiten bestaunt (Dok. 7). Die eigentliche Rezeption war komplex und differenziert, dabei regional verschieden. Gleichzeitig zeigen sich europaweite Tendenzen und Trends, denen sich die Gestalt der Berliner Galerie genauso verdankte wie der Louvre in Paris, die Brera in Mailand, die Vatikanische Pinakothek und später das Museo Correr in Venedig, die Londoner National Gallery oder das Lindenau-Museum in Altenburg.⁴⁷

41 Neumeister 2006, S. 229.

42 Battezzati 2009, S. 5–17; Dilk 2000, S. 181–215; vgl. Schroedter 2004; Müller-Tamm 1991; Stock 1914/1925.

43 Vgl. Rumohr 1827.2, S. IV–VII. An anderer Stelle spricht er jedoch von »beschränkten Lokalscribenten« (1827.1, S. 250). Ebenso herablassend 1831, S. 19f.: In Italien würde »die Kenntniß der Kunstbestrebungen des Mittelalters, welche man neuerlich durch einen Nachstich des Werkes von Seroux d'Agincourt mehr verwirrt, als befördert hat, gegenwärtig mehr, als jemals vernachlässigt.«

44 Vgl. Bickendorf 2007, S. 51f.; Dies. 2004, S. 370f.; Previtali 1989, S. XXI–XXIV (Enrico Castelnovo). Siehe exemplarisch Paulus/Sauder 1998, S. 1048, Friedrich »Maler« Müller an K.F. v. Ixküll, Rom, 6.5.1822 (lobend über eine Quellenstudie des Carlo Fea).

45 Albèris hatte schon 1820 die Abgabe eines Hauptwerks des Francia in der Akademie befürwortet – im Tausch gegen einen angeblichen Andrea del Sarto; das Votum der Professoren fiel aber fast unentschieden aus: Cammarota 2004, S. 194–199; vgl. Giordani 1820 (Kat. Bologna), Bisi/Gironi 1812/33 (Stichwerk der Brera, Mailand), daraus Abb. 5.

46 Vgl. Geismeier 1995 und die übrigen Aufsätze des Bandes; Stonge 1998, S. 63–71.

47 Laveissière 2004; Bresc-Bautier 1999 und die übrigen Beiträge des Katalogs; McClellan 1994 (Paris); Bandera 2010.2 und Beiträge S. 35–182 (Mailand); Sgarbozza 2013 (Rom); Romanelli 1986; Zorzi



Abb. 5 Als Giotto und Giottino in der Mailänder Akademiegalerie ausgestellte Tafeln, in: Bisi/Gironi 1833.2, Scuola Fiorentina Nr. 5–7

Der Untersuchungszeitraum dieser Studie reicht von 1797 bis 1830. Er setzt mit dem ersten, von Aloys Hirt öffentlich vorgestellten Museumskonzept für die preußische Hauptstadt ein. Nur Wochen später kam es zur Thronbesteigung Friedrich Wilhelms III., der mit dem Umfeld seiner Vertrauten und Minister die Grundlagen aller Entscheidungen bestimmte, die bis zu den Kunstangelegenheiten reichten.⁴⁸ 1797 erschienen auch die *Ergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck. Sie gaben einen zentralen Impuls für die kunsttheoretische und -praktische Diskussion der Zeit, vor allem im deutschsprachigen Raum, und lenkten ganz direkt die Aufmerksamkeit auch auf alte italienische Malerei.⁴⁹ In Italien kam es, ebenfalls 1797, mit dem Frieden von Campo Formio zum Ende des er-

1984, S. 35–97 (Venedig); Baker/Henry 2001, S. X–XIII; Avery-Quash 2003 (London); Penndorf 2009 (Altenburg); weiterhin: Pommier 2010; Crane 2000, S. 105–142; Savoy 2011; Pommier 2000; Bairati 2000.

48 Vgl. Stamm-Kuhlmann 1992; Mieck 1992, S. 110–112; Clark 2007, S. 393–399; Kroll 1990, S. 31–44.

49 Vgl. Busch 1982, S. 19–53; Littlejohns 1987, S. 34–72.



Abb. 6 Raffael, *Verklärung der Heiligen Cäcilie*, Bologna, Pinacoteca Nazionale

sten Koalitionskrieges. Er brachte das weithin als hochsymbolisch empfundene Ende der jahrhundertealten Republik Venedig und mit der Gründung der cisalpini-schen Republik den Keim eines modernen italienischen Nationalstaats hervor.⁵⁰ Macht- und kunstpolitisches Zeichen zugleich war die dabei erfolgte, aufsehenerregende Verbringung berühmter Kunstwerke von der Halbinsel nach Paris (Abb. 6).⁵¹ Sie war der Anstoß zu den breiten Überlegungen zur Behandlung und Betrachtung von Kunstgütern. Zwar hatten die Umbrüche schon in der Zeit des Ancien Régime begonnen, und der Transfer war mit jenem kurzlebigen Vertrag noch längst nicht beendet – das Jahr 1797 jedoch bedeutete für Italien ein Fanal, das bald darauf nördlich der Alpen mit dem Ende des Heiligen Römischen Reiches, dem Rheinbund, der Neuordnung des Staatenwesens und deren abschließender Revision 1815 seine Entsprechung fand.⁵² Am Ende unseres Zeitbogens 1830 standen wieder Revolutionen in Europa, doch vor allem die Vollendung des Berliner Museums mit seiner Gemäldegalerie. Sie markierte einen tatsächlichen Abschluß der

vorangegangenen Jahrzehnte kritischer Kunstbetrachtung und einer historischen Bewußtseinsfindung. Diese äußerte sich im materiellen Transfer von Werken genauso wie in der literarischen Bearbeitung. Beispielhaft dafür sind der erste Katalog der Berliner Galerie von Waagen und der 1831 erscheinende letzte Band der *Italienischen Forschungen* von Rumohr.⁵³ Nur kurz darauf waren die Ereignisse und Debatten der früheren Jahre in den Dunst des Vergangenen gerückt, wie die eingangs zitierte Passage von Raczynski bezeugt.

Berlin ist räumlicher Fixpunkt der Studie, in weiterem Sinn auch das übrige Preußen, wobei Königsberg und Breslau, ab 1815 auch Danzig, Halle oder Köln nicht über den Rang von abhängigen Provinzstädten hinauswuchsen.⁵⁴ Erste Referenzregion ist Italien, woher das Gros der eingeführten Gemälde direkt kam – wobei auch die Zahl der über Frankreich oder das übrige Deutschland nach Berlin gelangten Kunstwerke

50 Lill 1981; Rao 2003 und weitere Aufsätze des Bandes; Savoy 2010, S. 268; Woolf 2005; Lühe 2001; Criscuolo 2010.

51 Vgl. Savoy 2003/2011; Preti-Hamard 1999; Letierrier 2000.

52 von Hippel/Stier 2012, S. 39–69; Hahn/Berding 2010, S. 49–61, 95–112, 127–163.

53 Waagen 1830; Rumohr 1827–31; vgl. Bickendorf 2004.

54 Neugebauer 2010.1, S. 441–450 (Holtz); Neugebauer 2012.1, S. 1–48 (Holtz); Meyer-Bremen 2005, S. 1–9.

nicht klein war. Einige Regionen stehen besonders im Mittelpunkt: zunächst der lombardisch-venezianische Norden mit den Zentren Mailand und Venedig. Es hat sich gezeigt, daß die meisten der nach Berlin gelangten Gemälde von dort stammten. Weiterhin ist die Toskana mit Florenz und Siena von Bedeutung, der Kirchenstaat mit Rom, den Marken und der Emilia-Romagna. Kunsthändler, Diplomaten, Akademiefunktionäre und Privatsammler in diesen Orten und Regionen spielten für die Berliner Gemäldebestände immer wieder eine entscheidende Rolle. Nur peripher rücken Genua und Piemont, Neapel und Sizilien in den Blick. Große Bedeutung hatte auch die französische Hauptstadt Paris. Sie gewann durch die nachrevolutionären Ereignisse, vor allem die napoleonischen Kriege, eine gewichtige Mittlerfunktion: durch den europaweiten Kunstraub, die Einrichtung eines Zentralmuseums unter Dominique-Vivant Denon und großer Privatsammlungen, nicht zuletzt als Treffpunkt der europäischen Politik- und Geisteswelt.⁵⁵ Dahinter reihten sich weitere Hauptstädte wie London oder St. Petersburg ein, ebenso die Berlin am nächsten liegenden Handelsstädte wie Hamburg oder Leipzig, konkurrierende und Anstoß gebende Residenzen wie Wien, München und Dresden, Ideenschmieden wie Göttingen und Weimar. Sie stehen als Chiffren für die verschiedenen Ebenen der Kunstbetrachtung, des Handels und der kollektiven Identitätsfindung.⁵⁶

Dieser letzte Aspekt macht einen übergreifenden Bogen aus. Er spannt sich über die Rezeption der altitalienischen Malerei in einem Europa zwischen Napoleon und Metternich, Friedrich Wilhelm III. und Leo XII., Denon und Schinkel, Albèri und Schadow. Die Museen spiegelten und spiegeln diese über-individuelle, kulturelle und politische Identitätsfrage in besonderer Weise.⁵⁷ In Preußen zeigte sich der Wandel besonders radikal, wobei die frühen italienischen Gemälde einen besonderen Platz einnahmen. Ein drittes Bilder-Beispiel: Im Jahr 1800 bot der Graf Joseph Anton von Truchseß-Zeyl-Wurzach dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. seine umfangreiche Gemäldesammlung an.⁵⁸ Für seine über 1.000 Werke, vor allem des niederländischen und italienischen 16. bis 18. Jahrhunderts,⁵⁹ warb er unter anderem mit der Bemerkung, daß es in Preußen noch keine vergleichbare öffentliche Gemäldegalerie gäbe.⁶⁰ Der Direktor der Akademie der Künste, Friedrich Anton von Heinitz, legte das Angebot dem König jedoch nicht vor. Vielmehr ließ er den Grafen wissen, daß

55 Harten 1989, S. 26–55; Busch 1991, S. 220–223; Savoy 2003/2004; Panzanelli/Preti-Hamard 2007; Beyer 2012, S. 87; Fredericksen 2006; Péronnet 2005; Sécherre 2005.

56 Vgl. Schrapel 1997, S. 315–319, Bickendorf 1998, S. 10f.

57 Thamer 1993, S. 110f. Vgl. Wolf 2013; Savoy 2006; Sheehan 2000; Gaetgens 2004; Vogtherr 1997, S. 7–10, weiterhin: Calov 1969; zu Berlin: Prange 2004, S. 129–137; weiterhin: Joachimides 1995, S. 9–14; Hochreiter 1994, S. 9–57.

58 Dok. 1, GStA I 76alt III Nr. 366. Vgl. Garas 1999, S. 86.

59 Verzeichnis: GStA I 76alt III Nr. 366a.

60 GStA I 76alt III Nr. 366, o. Fol., Joseph Graf von Truchseß zu Zeyl-Wurzach an Heinitz, 5.5.1800.

ein Ankauf nicht in Frage käme.⁶¹ Das Königshaus besäße »nicht nur allhier in Berlin vier sehr schätzbare Gallerien«, die unter Friedrich Wilhelm II. »durch Hervorsuchung der seit vielen Jahren auf dem Königl. Schlosse allhier zerstreut und unbenutzt gelegenen ganz vortrefflichen Kunstwerke erst neu geschaffen und aufgestellt worden« wären, sondern auch die von Friedrich II. »gestiftete mit den kostbarsten Kunstwerken versehene Bilder-Gallerie« in Potsdam-Sanssouci. Somit mangelte »es der hiesigen Academie und ihren Zöglingen, an guten Vorbildern zu ihrem Studio gewis nicht«. Als knapp dreißig Jahre später die Einrichtung des Berliner Museums ihrem Abschluß entgegenging, erklärten zwei seiner Hauptgestalter, Schinkel und Waagen: Zwar bestünde in Berlin die besondere Situation, »in der Bildung einer Sammlung von vorn herein nach einem reiflich durchdachten Plane verfahren« zu haben und aus umfassenden Beständen alle Epochen und Schulen der neueren Malereigeschichte angemessen vorstellen zu können.⁶² Inzwischen war die Auswahl aus den königlichen Sammlungen erfolgt, ergänzt von über zwanzig Erwerbungsverfahren, darunter Großkonvolute wie die über 3.000 Gemälde umfassende Sammlung Solly, die ehemals römische Adels-galerie Giustiniani oder handverlesene Ankäufe von Rumohr. Doch laut Schinkel und Waagen fehlten immer noch für die Einrichtung der Galerie notwendige Bilder. Oben auf der Wunschliste standen »die großen Maler der verschiedenen italienischen Schulen aus dem Ende des 15ten und dem 16ten Jahrhundert«, genannt wurden Raffael, Leonardo, Correggio, Giorgione, Tizian, Giulio Romano und Paolo Veronese.⁶³ Von diesen könnte das Museum nie genug haben. An zweiter Stelle wären »Werke von solchen Malern wichtig, die jenen an Fülle und Reichthum der Erfindung, an Tiefe und Wahrheit der Auffassung des Gefühls nichts nachgeben«, allerdings »noch nicht zur gänzlichen Freiheit in Handhabung aller darstellenden Mittel gelangt« wären. Gemeint waren »die großen toscanischen Maler aus dem Laufe des ganzen 15ten Jahrhunderts von Fiesole und Masaccio, bis Domenico Ghirlandajo und Luca Signorelli«, ebenso »die umbrischen, bolognesischen und venetianischen Maler aus der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts als: Pietro Perugino, Francesco Francia, Andrea Mantegna und Johann Bellin«; danach kam die Rede zu den nordalpinen Malern des 15. und 16. Jahrhunderts.⁶⁴ Wir finden hier zum einen eine doppelte Definition von malerischer Qualität – eine geistig-intellektuelle und eine ästhetisch-handwerkliche – und zum anderen eine konkrete regional-zeitliche Abzirkelung: Der italienischen Malerei der frühen Neuzeit wurde das uneingeschränkte Primat gegeben. Der für die abschließende Einrichtung des Museums verantwortliche Staatsminister Wilhelm von

61 Ebd., Heinitz an Graf Keller, Konzept, 31.5.1800.

62 Kratz-Kessemeier/Meyer/Savoy 2010, S. 26 (Denkschrift Waagen u. Schinkel, August 1828); vgl. Vogtherr 1997, S. 178–213.

63 Kratz-Kessemeier/Meyer/Savoy 2010, S. 27 (Denkschrift Waagen u. Schinkel, August 1828).

64 Ebd. Vgl. den Kommentar, ebd., S. 34f. (Robert Skwirbli).

Humboldt übernahm diese Auffassung 1830 in seinem Bericht an den König, wie auch die Anregung des Kultusministers Altenstein, durch Sachverständige forciert Einzelankäufe zu tätigen.⁶⁵

Zwischen den geschilderten Ereignissen liegen genau dreißig Jahre – und eine Vielzahl von Veränderungen, deren offensichtlichstes Zeugnis der Widerspruch zwischen der behaupteten Saturiertheit der Sammlungen durch den Minister und Akademiechef von 1800 einerseits und der 1830 ministeriell festgestellten bleibenden Bedürftigkeit andererseits ist. Es zeigt sich auch, daß dabei durchaus nicht das Mittelalterliche besonders gesucht oder gefragt war. Es waren das späte Quattrocento und das frühe Cinquecento, die Einzug in den Norden hielten. Reich vertreten und hochgeschätzt war und blieb die Malerei der Hochrenaissance, mit der seit Giorgio Vasaris Zeiten der späte Raffael und seine Schüler in Mittelitalien, Leonardo im Norden, Tizian in Venedig und Correggio in Parma bezeichnet werden. Diese waren jedoch gewissermaßen »all time favourites«, deren Verehrung und Vorbildwirkung an der Epochenschwelle um 1800 keinen bedeutenden Wandel erfuhr.⁶⁶ Ihre Bedeutung in den Augen der Betrachter erschloß sich aber nicht mehr allein aus sich heraus, sondern aus dem Verhältnis zur älteren Malerei. Diese nimmt daher im Wortsinn eine Schlüsselstellung ein. Ähnliches galt für die nordischen Pendanten der *primitivi*, der altniederländischen und deutschen Malerei zwischen Jan van Eyck und Albrecht Dürer.

Wichtigste Quellengrundlage dieser Arbeit ist das Archivgut zur Berliner Museumsplanung, mit den Beständen des ehemaligen preußischen Kultusministeriums als Rückgrat.⁶⁷ Die Vorgeschichte der Gemäldegalerie als über Jahrzehnte gezielt aufgebaute königlich-staatliche Sammlung hat dabei zentrale Bedeutung. Mehr als die eigentliche Museumsplanung liegt diese Bestandserschließung und -erweiterung in unserem Fokus – also das Netzwerk der Beamten, Akademiker und Hofleute, aber auch das Umfeld der Händler und Kunstsammler. Nicht weniger als 180 Ankaufsangebote für Gemälde wurden allein zwischen 1815 und 1830 an den Staat herangetragen – an den König, das zuständige Kultusministerium oder, seltener, an die Akademie (Dok. 1). Mindestens die Hälfte davon enthielt auch ältere italienische Malerei. Die Anbieterschaft reichte von Hochadligen aus ganz Europa bis zu Schauspielern – wie etwa dem Vater des oben erwähnten Malers Herdt. Es waren Ratsherren aus Preußen, Süddeutschland und der Schweiz darunter, Akademiemaler und Professoren, Restauratoren und Kunsthändler aus Paris, Rom, Mailand und Frankfurt am Main. Dubiose

65 W. von Humboldt an Friedrich Wilhelm III., 21.8.1830, in: Gebhardt 1904, S. 539–566, hier S. 555–557.

66 Dazu ein Aufsatz des späteren Direktors der Berliner Akademie der Künste: Frisch 1789; vgl. Vogtherr 2005, S. 66–68.

67 GStA I 76. Hinzu kommen v.a. Bestände des Staatskanzleramts (I 74), des Außenministeriums und der Gesandtschaften (III. HA und I 81), des Hausministeriums (Geheimes Zivilkabinett, I 89) und des Hausarchivs der Königsfamilie (BPH).

Geschäftsleute wie altvertraute Handelspartner wandten sich gleichermaßen an den Staat, manche waren seit Generationen im Kunsthandel, andere entdeckten diesen erst für sich. Zu ihnen gehörten Kleinkrämer genauso wie Großkaufleute aus Hamburg, Berlin oder dem Baltikum. Ein solcher war Edward Solly, der vor allen anderen herausstach und eine exzeptionelle Rolle einnahm: zunächst durch Umfang, Gegenstand und Qualität seiner Sammlung, insbesondere aber durch seine persönlichen Beziehungen zu den preußischen Regierungs- und Gelehrtenkreisen. Um diesen Nukleus legt sich die Auswertung weiterer Quellen, etwa der analogen staatlichen Überlieferung in Italien, von Mailand über Venedig und Turin bis Florenz und Rom. Aktenbestände der Kunstakademien und etlicher Bibliotheken in Italien erlauben Einblicke in lokale Kunstsammlungen, den Handel und die öffentliche Wahrnehmung. Ergänzend hinzu tritt die nur punktuell erschließbare Menge von Tagespresse, Publikumszeitschriften, veröffentlichten Tagebüchern, Korrespondenzen, Reisebeschreibungen, zeitgenössischer Kunstliteratur und ihrer Rezensionen.⁶⁸ Eine mehrteilige Dokumentation (Dok. 1–9) verzeichnet die seinerzeit in Berlin nachweisbaren Gemälde und identifiziert sie zum Teil mit noch erhaltenen Werken. Viele Feinheiten der Provenienzen von Gemälden, die etwa bisher lediglich als historischer Bestand der Berliner Gemäldegalerie galten, können so erstmals beschrieben werden.

Auch wenn auf eine kulturtheoretische Einbettung verzichtet wird, bleibt stets das Verhältnis des Betrachters zum Bild als Grundfrage im Hintergrund.⁶⁹ Eine besondere Herausforderung ist das übergreifende Einbeziehen verschiedener Forschungsfelder. Kunsttheorie und Kunstliteratur verlangen die Verortung in Philosophie- und Geistesgeschichte. Politische, soziale und wirtschaftliche Zusammenhänge kommen hinzu.⁷⁰ Sie bilden den Hintergrund für die zahlreichen Einzelquellen, die so mehr eine Struktur- als eine Mikrogeschichte formen. Methodisch ist die Arbeit daher einer empirischen, historisch-kritischen Quellenanalyse verpflichtet. Sie sucht den Ausgleich zwischen einer ereignis- und personenbezogenen Daten- und Fakten-Schilderung, die valides Material liefern will, und einer analytischen Interpretation der für die gestellten Fragen relevanten Dokumente. Eine solche Untersuchungsweise muß daher über deskriptive, narrative oder gar anekdotische Schilderung hinausgehen und sich dabei der Zeitgebundenheit von Akteuren und Gegenständen bewußt sein.⁷¹ Dennoch wer-

68 Als gut erforschte und edierte Knoten der untersuchten Netzwerke sind die Tagebücher von Sulpiz Boisserée (Weitz 1978/81) und die Korrespondenzen Johann Wolfgang von Goethes (Koltes/Bischof/Schäfer 2000–11, Hahn et al. 1992, auch im Internet erschlossen) an erster Stelle zu nennen; ähnliches gilt u.a. für die Italienreisen Schinkels (Koch 2006), Briefe Rumohrs (Stock 1914, 1925, 1933, 1943) und Publikumszeitschriften wie *Morgenblatt* oder *Gesellschafter*.

69 Vgl. Kemp 2008, S. 247–255; Herding 1991; Penzel 2007, S. 24–31; Bader 2013, S. 18–28.

70 Kocka 2001; Osterhammel 2010; Altgeld 2004; Mieck 1992; Kosellek 1975; Busch 1997.

71 Grundlegend: Haskell 1976, S. 3–8; vgl. Haskell 1995, S. 16–19; Vogtherr 1997; Savoy 2011; Etienne 2012.

den die behandelten Vorgänge als bis in unsere Zeit prägsame Weichenstellungen begriffen: Kunstbetrachtung, Museumswesen und Bildverständnis wurden entscheidend durch die um 1800 erfolgten Umbrüche (vor-)geformt.⁷² Insofern ist sich auch der Autor der eigenen Befangenheit und Betroffenheit bewußt.

Die Untersuchung ruht also auf der Provenienzforschung und fokussiert die Sammlungs- und Rezeptionsgeschichte von altitalienischen Gemälden. Dieser Rahmen ist mittlerweile wohletabliert, aber immer noch jung, und die Materie nur ansatzweise erforscht.⁷³ Das Kunstsammeln, das um 1800 in der Einrichtung von Museen eine neue, »öffentlich« zu nennende Form fand,⁷⁴ wird ebenfalls erst seit wenigen Jahrzehnten eingehender betrachtet.⁷⁵ Mehr und mehr empirisch aufgearbeitet wird dagegen der Gemäldehandel, etwa in Großbritannien, Frankreich und Deutschland zu jener Zeit.⁷⁶ Die Untersuchungen zu Kunstsammlertum und Kunsthandel in Europa konzentrieren sich auf die frühe Neuzeit oder das spätere 19. und 20. Jahrhundert.⁷⁷ Für Italien sind das 18. Jahrhundert und die Revolutionszeit bereits Gegenstand vieler Studien.⁷⁸ Die Epochengrenzen überschreitende, sogenannte Sattelzeit nach der Französischen Revolution und die Kunsttransfers vor allem nach 1814 rücken jedoch erst allmählich in den Fokus.⁷⁹ Das private Sammelwesen ebenso wie der Kunsthandel in Berlin sind weitgehend unerforscht.⁸⁰ In Italien selbst ist das Schicksal der alten Malerei, die »fortuna dei primitivi«, ein klassischer Teil der Forschung, zumindest bis zur Epochenschwelle um 1800.⁸¹ Bisher sind allerdings zusammenhängende Untersuchungen zum europäischen Kunst-Transfer um 1800 selten, vor allem zwischen Italien und den deutschen Ländern, der auch gesamteuropäische Impulse für Kunst und Kunstgeschichte bedeutete.⁸² Hierbei ist vor allem ein erst allmählich scheidendes Miß- und Nichtverstehen zwischen dem Norden und Italien zu bemerken – und eine sich bis heute durchziehende Vermischung von persönlichem Geschmack, zeitgenössi-

72 Pommier 2000, S. 37f.; Gaechtgens 1997; Kratz-Kessemeyer/Meyer/Savoy 2010, S. 11–14; Savoy/Sissis 2013, S. 10f.

73 Kemp 2008, S. 249.

74 Savoy 2006, S. 12–16, 20–23; Wilhelm 1990, S. 42; Grasskamp 1981, S. 17–20; Sheehan 2000, S. 14–27, 43–49; Hohendahl 2000; Küster 2007; Penzel 2007.

75 Vgl. Savoy 2003.1, S. 220–230; De Benedictis 1998, S. 134–146; Busch 1997, S. 250f.; Pommier 2006, S. 59–63.

76 The Getty Provenance Index: Ketelsen/von Stockhausen 2002, Peronnet 1998, Fredericksen 1988–93.

77 Etwa: Mai 1993; Grote 1994; North 2002; Guerzoni 1996; Cavaciocchi 2002; seit 2012 das »Forum Kunst und Markt« an der TU Berlin.

78 Unter anderen: Borean/Mason 2009 (Venedig); Coen 2010 (Rom).

79 Osterhammel 2010, S. 102f.; Savoy 2003; Panzanelli/Preti-Hamard 2007.

80 Rave 1994, S. 161–175 (1959); Frank 2002, Schepkowski 2009, Ahrens 2013.

81 Previtali 1989; Venturi 1972; Thiébaud 1987; Debenedetti 2006 und übrige Beiträge des Bandes; vgl. Laclotte 2009, S. 27f.

82 Vgl. etwa Middeldorf Kosegarten 1997; Vietta 1994; Piantoni 1981.

schem politischem Bewußtsein und Projektionen vor allem der Zeit um 1900 auf die Verhältnisse einhundert Jahre zuvor. Giovanni Previtali etwa äußerte sich noch abfällig über die Nazarener und etliche Romantiker und zeigte sich verbittert über einen im 19. Jahrhundert einsetzenden Rückfall in die Provinzialität, »sotto la cappa di piombo dei regimi clericali«. ⁸³ Ein apodiktischer Ton älterer italienischer Studien stellt das Auseinanderreißen des *patrimonio* in den Vordergrund – zumal zahlreiche Autoren in der Verwaltung der Kunstgüter beschäftigt sind oder waren, ⁸⁴ andere einen expliziten Heimatbezug vertreten. ⁸⁵ Auch die problematische Kulturpolitik des späteren italienischen Nationalstaats droht den Rückblick zu verstellen. ⁸⁶ Andrea Emiliani, der sich im 20. Jahrhundert für den Denkmalschutz auf hoher politischer Ebene engagierte, sprach angesichts der nachrevolutionären Rekuperierungen in Italien – nicht durch die Pariser, sondern die Mailänder Kommissare – gar von »un vero program artistico«, der die Marken, die Emilia und das Lombardo-Veneto heimgesucht hätte. ⁸⁷ Die ehemalige Denkmalschutzbeauftragte von Venedig beklagte 2003, daß sie in England von einem »lord« vor die Tür gesetzt wurde – als sie sich in Berufung auf die Vorgänge um 1800 um Rückkäufe bemühte. ⁸⁸ Schließlich ist in Museumsschriften zuweilen die Tendenz zu bemerken, die eigenen Bestände vor allem aus der gegenwärtigen Besitz-Perspektive zu betrachten. So bleibt eine jüngst erschienene Untersuchung über die Vatikanischen Museen um 1800 als Hauspublikation ⁸⁹ nicht von der Prämisse frei, einer Gruppe ethisch gefestigter Beamter, die sich schützend vor die Kulturgüter stellten, stünden habgierige, zwielichtige und skrupellose Händler und dunkle Hintermänner im Ausland gegenüber. Andererseits wird in derselben Studie in gründlicher Quellenarbeit die ambivalente Rolle etwa der Funktionäre bei der Sicherung der Sammlungen beleuchtet und nicht verklärt. Auch an anderer Stelle ist die Forschung durch Quellenfunde zum differenzierten Blick auf die Akteure genötigt, deren Handeln eben nicht nach heutigen Maßstäben verstanden oder gar beurteilt werden kann. ⁹⁰ Umgekehrt wird auf deutscher Seite erst in jüngerer Zeit in breitem Umfang nach der Herkunft

83 Previtali 1989, S. 90f., 183.

84 Spiazzi 1983, S. 71: Die gesamte Politik der napoleonischen Zeit »determinò sin dall'inizio la dispersione del patrimonio artistico veneto«. Zorzi 1984, S. 17, betitelt seine Studie als »Storia di una secolare degradazione«. Vgl. auch Cleri 2000, S. 391f.

85 Vgl. Zorzi 1984, S. 9; Costanzi 2005, S. 23; Cleri/Giardini 2003, S. 11–13; Claut 1998, hier sogar im Titel vom »Diebstahl« sprechend.

86 Vgl. etwa die direkte Gegenüberstellung von päpstlicher Schutzpolitik der frühen Neuzeit bis 1820 und der Kulturpolitik des italienischen Einheitsstaates nach 1864 bei Emanuelli 2005.

87 Emiliani 1989, S. 11.

88 Nepi Sciré 2005, S. 86f.

89 Sgarbozza 2013.

90 Pinelli 2000, S. 317–319; Hiller von Gaertringen 2001. Der äußerst umfangreiche, tiefgründige und in vielen seiner Beiträge für die Themen dieser Studie relevante Band »Roma fuori di Roma« (Capitelli/Grandesso/Mazzarelli 2012) kam dem Autor leider erst nach Abschluß der Arbeit zur Kenntnis.

etwa der Berliner Gemälde gefragt, die nun auch als entwurzelte Kulturträger begriffen werden. Die nationale Gedankenwelt einer vom deutschen Klassizisten- und Romantikerstreit geprägten Sicht verblaßt. Dabei beweist sich das Thema der Restaurierung oft als entscheidende Brücke für die Verbindung von Bild- und Objektgeschichte.⁹¹

Eine nur schwer zu bewältigende Schwierigkeit stellen die Quellen selbst dar: Sie verleiten zu Kurzschlüssen, berichten nur Fragmentarisches oder gar Unwahres. Das ist freilich ein bekanntes Problem der Geschichtswissenschaft, was es jedoch nicht weniger gefährlich macht. Es ist problematisch, sich auf Geschichtsschreiber des 19. oder frühen 20. Jahrhunderts zu stützen, deren Zuverlässigkeit zweifelhaft sein muß: Einer 1850 verfaßten und zumindest zu hinterfragenden Anekdote nach etwa floh der Großherzog von Toskana 1799 vor den Franzosen; als ihm ein Diener eine Dose mit Kameen aus den eigenen Sammlungen in die Kutsche brachte, hätte er die Mitnahme mit dem Hinweis verweigert, es würde sich um ›Eigentum der Nation‹ handeln.⁹² Doch nicht nur Zeitungsberichte oder die Beteuerungen von Gemäldeverkäufern können interessengeleitete Lügen sein (vgl. Dok. 6.4), sondern auch scheinbar nüchterne Aktennotizen. Erinnerungen trügen. Schadows »Kunstwerke und Kunstansichten« wurden längst kritisch ediert und sind als zeitlich verschobene und höchst subjektive Quelle erkannt⁹³ – was nicht verhindert, daß sie dennoch als Faktensammlung mißverstanden werden können. Schließlich ist die Überlieferung insgesamt lückenhaft, und viele Vorgänge wurden von mündlichen Absprachen und Hintergedanken begleitet, die nicht mehr zu rekonstruieren sind. Insofern ist sich auch der Autor dieser Studie bewußt, mit seiner Quellenauswahl und -interpretation Mißverständnisse, Fehlschlüsse und blinde Flecken zu riskieren. Gedanken ähnlicher Art steckten auch in Raczyńskis nur scheinbar hämischen Bemerkungen über die in Deutschland so begehrten, wurmstichigen alten Tafeln, die er italienischen Kennern – wie wir an Albèris Worten sahen, nicht zu Unrecht – in den Mund legte: Sie reflektierten den eigenen Blick und den der anderen. Auch dies selbst mag freilich ein Topos sein. Das führt uns schon die Rezeption der Künstlerviten von Vasari vor Augen, wovon nun als Ausgangspunkt unserer Überlegungen die Rede sein wird.

91 Vgl. etwa Weppelmann/Köllermann/Stehr 2005; Hartwig 2008; Lacher 2005.3; Vogtherr 2005; Schölzel 2012.1; Contini/Galazzi Kroegel 2013; Kemperdick/Rößler 2014.

92 Ohne weitere Erläuterung wiedergegeben bei: Bisogni 2000, S. 588.

93 Eckardt 1987. Eine analoge Figur: Emmanuele Cicogna in Venedig, der 1847 materialreiche, aber ebenso interessengefärbte Untersuchungen über Venedig anstellte: DBI 25 (1981), S. 395f. (Paolo Preto); von Zorzi 1984, S. 32, als »il grande erudito« vorgestellt.

1. Das neue Interesse für altitalienische Malerei

1.1. Italien und Europa

1.1.1. Das Erbe der Kennerschaft des 18. Jahrhunderts

Die italienische Kunstliteratur lenkt den europäischen Blick

Interesse beruht auf stets auf Vorwissen. Für die Altitaliener kam dieses, mangels Anschauung vor allem außerhalb Italiens, zunächst aus der Literatur. Erschöpfend kann dies hier nicht untersucht werden, doch Kataloge, Kommentare und weitere Zeugnisse machen schnell klar: Wichtigste Grundlage bildeten Giorgio Vasaris *Vite de' più eccellenti pittori*, deren Rezeption ganz Europa prägte.¹ Genauer: der italienische Text, meist in der zweiten Fassung von 1568, durch ergänzende Folgeauflagen verändert und gefiltert. So fand sich im Nachlaß des 1805 gestorbenen Berliner Akademiedirektors Johann Wilhelm Meil neben Leonardos Malerei-Traktat und Raimondi-Stichen nach Raffael auch eine dreibändige Bologneser Edition der Vasari-Viten von 1648.² Die Berliner Akademie besaß zudem die von Guglielmo Della Valle erweiterte Ausgabe von 1792.³ Der in Rom lebende, später in sächsischen diplomatischen Diensten stehende Maler Ernst Zacharias Platner suchte 1817 vergeblich einen Verleger für seine Übersetzung der Vasari-Viten, wie Johann Friedrich Rochlitz – der wie Platner aus Leipzig stammte – an Johann Wolfgang von Goethe schrieb.⁴ Rumohr hatte eine Vasari-Übersetzung begonnen, allerdings nicht vollendet.⁵ Erst ab 1832 erschien eine deutsche Übertragung der Auflage von 1568, ohne Einleitung und Vorworte.⁶ Eine erste fran-

1 Vgl. Previtali 1989, S. 3. Zu den Grenzen der Vasari-Rezeption in Deutschland um 1800: Osterkamp 2000, S. 406f.

2 GStA I 76alt III Nr. 255, fol. [12].

3 GStA I 76 I 30 Nr. 196, fol. 22v., Gutachten J. G. Schadow, 30.11.1819.

4 Koltès/Bischof/Schäfer 2004, S. 390f.

5 Dilk 1988, S. 237.

6 Herausgeber waren Ludwig Schorn und Ernst Förster: Feser/Lorini/Nova 2001, S. 10; vgl. Beyrodt 1982, S. 299–307.

zösische Version war bereits 1803 erschienen,⁷ eine englische folgte dagegen erst ab 1850. Der Grundlagentext erschloß sich also nördlich der Alpen lange Zeit direkt nur einer Minderheit des Publikums: Neben Literaten waren dies vor allem Künstler selbst und Angehörige der obersten Stände. Gleichzeitig bedeutete dies eine paneuropäische Sicht auf die italienische Kunstgeschichte, neben der jeweilige National-Zweige etabliert wurden.

Nicht zu unterschätzen ist dadurch Vasaris Wert als besondere, weil nur einer Elite zugänglichen Anker- und Garantie-Instanz. Der englisch-schweizerische Akademiemaler Heinrich Füßli brachte es in seinen *Lectures on Painting* auf den Punkt: Zwar wäre Vasari »the most superficial artist and the most abandoned mannerist of his time« gewesen, doch verdankte ihm die Kunstgeschichte viel: »he leads us from its cradle to its maturity, with anxious diligence«. Was seine Nachfolger ergänzten hatten, wäre dagegen weitgehend »rubbish«. ⁸ Johann Gottfried Schadow vermittelte einem breiteren Publikum die Vita des Sebastiano del Piombo – »nach Vasari«. ⁹ Kaum ein Gemäldekatalog oder Gutachten kam ohne Verweis auf den Historiographen aus, der als für sich sprechend galt: Zu einer Madonna mit Kind, Andrea del Sarto zugeschrieben und angeblich aus dem Florentiner Palazzo Vittori, heißt es in einem Pariser Katalog: »Vasari en parle avec éloge«. ¹⁰ In Breslau glaubte man mit einer umständlichen Volte ein Gemälde Tizians zuschreiben zu können: ¹¹

Auf der Rückseite des Bildes befindet sich der Name Casa Boredano [Loredan], woraus sich vermuthen läßt, daß dieses Bildniß der Sammlung jenes großen Venetianischen Hauses angehört haben mag, für welches Titian nach einer Stelle des Vasari, Ed. Milan. Tom. XIII. p. 360 einst ein großes Bild [...] angefertigt hat. Unser Bild trägt allerdings den Character von Titian's Pinsel, weicht aber auch in vielen andern Stücken [...] davon ab; unstreitig ist es ein vorzügliches Gemälde aus der Venetianischen Schule.

Selbst der kritische Waagen übernahm das Argument der Vasari-Referenz, als zwei deswegen Giotto zugeschriebene Gemälde (Dok. 8.13–14) für das künftige Berliner Museum erworben werden sollten. ¹²

Wurde Vasari europaweit ernst und wichtig genommen, so gewannen auch seine ahistorischen Grundkonstruktionen besondere Bedeutung, da sie jenseits der Alpen

7 Boichot 1803, mit der italienischen Editions-geschichte, folgt der römischen Auflage von 1759 mit Ergänzungen Bottaris – und mit Indizierung der jüngst in den Louvre verbrachten, von Vasari erwähnten Werke, S. 6, 32.

8 Bungarten 2005.1, S. 66 (Lecture II, Art of the Moderns), 95 (Lecture III, Invention, Part I), 19 (Introduction). Zur älteren, italienischen Vasari-Kritik vgl. Bickendorf 1998, S. 65–104.

9 Schadow 1817, S. 2.

10 Kat. Ropp 1828, S. 5.

11 Dok. 9.90; Kat. Bach 1830, S. 11f.

12 GStA I 76 Ve 15 I Nr. 3 Bd. 6, o. Fol., Waagen an W. v. Humboldt, 26.3.1830, Abschrift.

zwar übernommen, aber nur teilweise reflektiert wurden.¹³ Dazu gehörten die Charakterisierung des italienischen Mittelalters als byzantinisch-gotische Niedergangszeit, die Konstruktion der Epochenscheide einer Neubelebung unter den Florentiner Künstlern des 14. Jahrhunderts und vor allem das damit verbundene Paradigma einer »Kindheit« der modernen Kunst.¹⁴ Für die Betrachtung der älteren italienischen Malerei hatte dies grundlegende Folgen: Die Verantwortlichen des revolutionären Museums im Louvre, Impulsgeber für ganz Europa, nutzten Vasari als richtungsbestimmende Hauptquelle, was sich vor allem in der Ausrichtung der ältesten Meister an der »Fortschritts«-Meßlatte äußerte, welche die toskanische Malerei in den Mittelpunkt rückte und eine Chronologie vernachlässigte.¹⁵ Auch Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt folgte in seiner Arbeit zur mittelalterlichen Kunstgeschichte weitgehend Vasaris progressivem Geschichtsbild, das somit eine Illustration erfuhr und noch eingängiger wurde – allerdings kulminierend in Leonardo und Raffael.¹⁶ Während auf dem Festland vor allem französische und italienische Theoriedebatten das Kunstverständnis weiter prägten, erzielte in England Vasaris Werk noch schlichtere Wirkung.¹⁷ Die frühe Malerei wurde dort in weiten Kreisen, die durchaus vorhandenen Differenzierungen Vasaris¹⁸ unberücksichtigt lassend, als Kinderstufe einer Entwicklung, zulaufend auf ein goldenes mediceisches Zeitalter, abgetan oder auf die Anekdoten reduziert.¹⁹

Der Anstoß zu einer Revision dieser Ansichten kam wiederum aus Italien. Dort hatten bereits früh Diskussionen eingesetzt, die aus lokalgeschichtlichem Bewußtsein sowohl die Kontinuitäten in der Kunstentwicklung seit Antike und Mittelalter als auch regionale Gegenpole zu Florenz betonten und damit auch auf älteste Kunstzeugnisse Bezug nahmen.²⁰ Carlo Ridolfi verfaßte in diesem Sinn weit rezipierte Viten venezianischer Maler. Der Aufklärung verpflichtete Autoren wie Anton Maria Zanetti fanden Verständnis für den »intellettualismo di un trecentista o il naturalismo saputo di un quattrocentista« und erschlossen literarisch weite Kulturlandschaften, einschließlich der *primitivi*.²¹ Doch die Wertschätzung einzelner älterer Künstlerpersönlichkeiten au-

13 Vgl. Trautwein 1997, S. 21–27; [Artaud de Montor] 1808, S. 2f.

14 Vgl. Haskell 1995, S. 135–137; Hale 2005, S. 41; Pozzi/Mattioda 2006, S. 30–35.

15 McClellan 1994, S. 145, 267f.; Preti-Hamard 1999, S. 230–232.

16 Seroux d'Agincourt 1823.2, S. 123f. (Beispiel Fra Angelico). Vgl. Borea 1993, S. 64; Miarelli Mariani 2005, S. 192f.

17 Perini 2000, S. 155.

18 Previtali 1989, S. 7–11.

19 Hale 2005, S. 40f. Vgl. die vereinfachende Sicht bei Patch 1772, S. II. Die Anekdoten hatten als Traditionselement in der englischen Kunstbetrachtung um 1800 durchaus Relevanz: Werner Busch, Zur Topik von Künstlerlebensläufen (Ringvorlesung FU Berlin, 17.11.2011).

20 Bickendorf 1998, S. 10f., 65–104, 273–314; Mazzocca 1998, S. 847–858; Previtali 1989, S. 40–44, 57–62, De Benedictis 1998, S. 114f.

21 Previtali 1989, S. 88–128, zit. S. 91; Callegari 2000, S. 99; Gambillara 2002, S. 106. Vgl. Waagen 1832, S. 50.

ßerhalb regionaler Gelehrtenkreise verdankt sich vor allem dem Kunstschriftsteller Luigi Lanzi: Er abstrahierte in seinen ab 1785 erschienenen Werken, vor allem der *Storia pittorica della Italia*, vom Biographischen. Lanzi rückte Stilfragen bzw. den »carattere« der Kunstwerke in den Mittelpunkt, die nach Anschauungskriterien und schriftlichen Quellen zu bestimmen wären. Er ordnete geographisch und stellte gleichzeitig überregionale Verbindungen heraus, füllte konkrete Kunstwerke mit Wert und Bedeutung.²² Diese Sicht kulminierte in Lanzis Einfall, Giotto und Cimabue als Raffael und Michelangelo ihrer Zeit zu bezeichnen – was schnell Widerhall fand.²³ So begründete schon der Maler und Graphiker Thomas Patch sein *Life of Masaccio* mit dessen von Vasari berichtetem Vorbildcharakter für Raffael und Michelangelo.²⁴ Analog galt etwa dem Sammler William Young Ottley, der auch an einer Übersetzung Lanzis arbeitete,²⁵ Luca Signorelli deshalb als untersuchenswert, weil seine Arbeiten von Vasari als Vorlagen für den eigentlich geschätzten Michelangelo genannt wurden.²⁶ Zuletzt waren es die Akademieleiter von Mailand, Giuseppe Bossi, und Venedig, Leopoldo Cicognara, mit ihren zwar der Kulturpolitik ihrer Zeit verpflichteten, aber immer noch sich an Vasari reibenden Studien zu lombardischen Malern, vor allem der Leonardo-Schule, bzw. zu Tizian, die für den deutschen Raum besondere Bedeutung bekommen sollten.²⁷ Die italienischen Kunstschriftsteller legten also die Grundlagen für weiterführende Gedanken, die man sich im Norden machte.²⁸ Jedoch wurden ihre Werke, allen voran Lanzi, von Gelehrten, Reisenden und Bilderjägern aus Göttingen, Berlin, Paris und London meist als aktualisierter Vasari, als enzyklopädische Mischung aus Landkarte und Werkkatalog genutzt und mißverstanden.²⁹ Der Göttinger Maler und erste deutsche Professor für Kunstgeschichte, Johann Dominik Fiorillo, hielt Lanzi entsprechend vor, oberflächlich zu arbeiten, Schulen und Epochen zu stark zu trennen und hintergründige religiöse und politische Einflüsse auf die Kunstgeschichte nicht zu berücksichtigen.³⁰ Auch Waagen bemängelte an Lanzis Werk das Erfassen möglichst vieler Regionalismen und ein »viel zu weit ausgedehnt[es]« rein antiquarisches Interesse.³¹

22 Vgl. Barocchi 1983, S. 114–116; Previtali 1989, S. 133–145; Haskell 1976, S. 38; De Benedictis 1998, S. 133; Schwaighofer 2009, S. 110f.; Bickendorf 1998, S. 331–356.

23 Previtali 1989, S. 135f.; Hale 2005, S. 83.

24 Patch 1772, S. III. Vgl. Ford 1986, S. 43.

25 Whiteley 2006, S. 244.

26 Whinney 1956, S. 104f.

27 Nepi Sciré 1982, S. 11; Mazzocca 1998, S. 849–851.

28 Vgl. De Benedictis 1998, S. 133.

29 Vgl. Thiersch/Schorn/Gerhard 1826, S. 52f.; Koch 2006, S. 282; Preti-Hamard 1999, S. 231–235; Bickendorf 1998, S. 371f.

30 Fiorillo 1798, S. XIVf.; Meyer 2001, S. 295. Zu Fiorillo siehe unten Kap. 1.2.1.

31 Waagen 1832, S. 55.

Die durch Vasari gebahnte Spur war also noch lange nicht verlassen: Wilhelm Schadow veröffentlichte die rückblickenden Ideen zur Kunstgeschichte seines Jahrhunderts in romanhafter Form unter dem Titel *Der moderne Vasari*. Das Vorbild erwähnte er darin zum einen als »vortrefflich zum Nachschlagen« geeignet, vor allem aber »als schätzenswerthes Material, Bausteine, aus denen ein geschickter Architekt ein Kunstwerk zu schaffen vermag.«³² Dies spiegelte die Sicht auch seiner Jugendzeit und der Romantik wider: Die Schilderung etwa von Fra Angelico als heiliggleichem Mann war besonders prägend für die Nazarener um Franz Pforr und Friedrich Overbeck.³³ Dieses Motiv fand sich schon bei Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, wo auch an anderen Stellen fast wörtlich aus Vasaris *Vite* zitiert wurde –³⁴ womit wir beim Keim der deutschen Romantik ankommen. Der Publizist Christian Friedrich Schlosser betonte gegenüber Goethe 1811 Vasaris Verdienst in der Herausstellung der »Grundsätze [...], nach welchen die großen Meister selbst betrachtet und gefühlt haben«. Sonst hielt Schlosser Vasari für überbewertet.³⁵ Dies war nicht nur als Hieb gegen die Romantik, sondern vor dem Hintergrund der im 18. Jahrhundert sich ausprägenden Tendenz zur Universalgeschichte, zum Umfassenden zu verstehen,³⁶ wie sie ja auch Lanzi prägte. Schlosser stand damit wie der Weimarer Kreis in der Tradition Johann Joachim Winckelmanns, der eine Gesamtschau von Werken, nicht von Biographien als Standard setzte, um einer allgemeingültigen Erkenntnis des Schönen näherzukommen.³⁷ Das Festhalten an der Idee, etwas »Allgemeines und Unveränderliches« als normative Hintergrundfolie für eine Kunstgeschichte zu setzen, ist jedoch noch bei Rumohr zu finden.³⁸ Dies impliziert zwar, daß Vasaris Text einem nicht mehr gültigen Welt- und Kunstverständnis folgte und damit nicht unreflektiert zu verwenden war. Doch konkret diskutierte die außeritalienische Vasari-Kritik nur die Glaubwürdigkeit seiner Details und Wertungen, etwa zur Beurteilung einzelner Künstlerfiguren, berichteter Ereignisse oder Werke. Dieses Muster ist beim Pionier der französischen Sammler und Erforscher der *primitifs*, Alexis-François Artaud de Montor, zu beobachten, der im übrigen das »Kindheits«-Motiv selbstverständlich übernahm.³⁹ Ebenso äußerte es sich im langen Kommentar zu Sodoma im Katalog der Louvre-Ausstellung von 1814, wo lange Gelehrten-dispute referiert wurden,⁴⁰ oder bei Füßlis Auslassungen zum Mi-

32 Von Schadow 1854, S. 236.

33 Vgl. Vignau-Wilberg 1996, S. 120f.

34 Vietta/Littlejohns 1991, S. 441–446, 460–472, 479–483; Fra Angelico: S. 481f.

35 Dammann 1930, S. 51.

36 Vgl. Bickendorf 1991, S. 363.

37 Vgl. Büttner 1992, S. 47f.

38 Büttner 1992, S. 48.

39 [Artaud de Montor] 1808, *passim*. Seine Vasari-Kritik richtet sich gegen dessen Bevorzugung von Florenz. Vgl. Preti-Hamard 1999, S. 228.

40 Kat. Paris 1814, S. 82–84.

chelangelo-Karton der *Schlacht von Cascina*.⁴¹ Das Ende dieser vorwissenschaftlichen Diskurse markierte Fiorillo, als er 1803 quellenkritische Kommentare zu Vasari veröffentlichte⁴² und klarmachte, diesen selbst als Quelle, nicht als Kunstliteratur zu verstehen.⁴³ Weithin unbeachtet blieb allerdings die Intention Vasaris, mit einem konstruierten zyklischen Geschichts- und Künstlerbild sowohl die mediceische Herrschaft als auch die eigene Rolle zu überhöhen.⁴⁴ Diese moderne Metakritik kam erst weit später im 19. Jahrhundert zum Tragen.⁴⁵

Geistliche, Künstler und Diplomaten vermitteln und filtern

Blieb es also bei einer zwar durch Ergänzungen bereicherten, aber in der Methodik noch kaum hinterfragten Literaturtradition der Künstlerbiographien und -geographien? Die Schriften und ihre Urheber erklären nicht die seit Mitte des 18. Jahrhunderts wachsende Aufmerksamkeit gegenüber den älteren Meistern. Entscheidend waren diejenigen, die in den Jahrzehnten um 1800 jene Schriften diskutierten, reflektierten und weitergaben. Sie waren Filter und Multiplikatoren zugleich, für ihr jeweiliges gesellschaftliches Umfeld. Es ist bekannt, daß die enge Verbindung von zumeist italienischen Gelehrten und Sammlern der Aufklärungszeit den Boden für Kennerschaft und Interesse im 19. Jahrhundert legte.⁴⁶ Doch soll hier versucht werden, diese Gruppen einzugrenzen und zu charakterisieren. Von ihnen hängt die Betrachtungsweise ab, die sich auch im Berlin des 19. Jahrhunderts ausprägte.

An erster Stelle standen die katholischen Geistlichen. Sie spielten zunächst eine Rolle als Schriftsteller. Guglielmo Della Valle, der die auch an der Berliner Akademie gebrauchte Neuausgabe von Vasaris Viten besorgte, war Franziskaner, Lanzi war Jesuitenpater. Auch der erste Sekretär der Mailänder Brera, Carlo Bianconi, war Priester.⁴⁷ Die Kleriker kannten die in der Regel in Kirchen und Konventen aufbewahrten Kunstwerke gut oder legten eigene Sammlungen an⁴⁸ – oder sie waren Vertreter der Obrigkeit, wie die Kardinäle und etliche römische Adlige. Herausragend waren

41 Bungarten 2005.1, S. 92–95 (Lecture III, Invention, Part I, 1801), 2005.2, S. 301.

42 Fiorillo 1803, S. 83–98 (Ueber die Quellen, welche Vasari [...] benutzt hat), S. 99–132 (Literarisch-kritische Untersuchungen über die verschiedenen Ausgaben des Vasari), S. 189–228 (Ueber das Alter der Oehlmahlercy); Dilk 1988, S. 237.

43 Fiorillo 1798, S. III–XI.

44 Vgl. Feser/Lorini/Nova 2001, S. 13.

45 Vgl. Thimann 2007, S. 204, 207; Bauer 1989, S. 65–68.

46 Miarelli Mariani 2001, S. 131.

47 Bandera 2010.2, S. 14.

48 U.a. in Siena Giuseppe Ciaccheri: Previtali 1989, S. 114; Guiducci 1996, S. 402, Luigi De Angelis: ebd., S. 405; im Veneto Girolamo Tiraboschi: Previtali 1989, S. 95–97, Giovanni de Lazara, Jacopo Morelli: ebd., S. 146f.; Mauro Boni: Borean/Mason 2009, S. 35 (Linda Borean), Luigi Celotti: ebd., S. 163 (Isabella Cecchini).

hier etwa die Kardinäle Joseph Fesch und Stefano Borgia mit ihren Beständen christlicher Kunst der Frühzeit.⁴⁹ Im Vatikan wurde sogar das Museo Sacro als eine die *primitivi* im Besonderen würdigende Sammlung gegründet.⁵⁰ Waren zumindest die italienischen Geistlichen oft »intinti di illuminismo«, blieb doch ihr Standpunkt zwangsläufig dem religiösen Hintergrund der Bilder verpflichtet. Dies galt auch und gerade für die intellektuell ansprechenden, »Wahrheit« vermittelnden mittelalterlichen Bilder.⁵¹ Im Norden wurden Kleriker in Kunstfragen von protestantischen Eliten auch wegen ihrer – tatsächlichen oder unterstellten – Treue zur Kirche als vormoderner, antiaufklärerischer Institution geringgeschätzt: Dies läßt sich etwa im Rahmen der Säkularisationen an einem entsprechend herablassenden Ton von seiten der staatlichen Vertreter gegenüber den Geistlichen ablesen.⁵² Auf bürgerlich-bildungselitärer Ebene steht dafür eine Karikatur des Malers und Graphikers Ludwig Emil Grimm: Einem jungen, weitgereisten und kunsthistorisch geschulten Besucher steht ein gebrechlicher Kanonikus entgegen, der die Welt nicht mehr versteht und dessen Sammlung sich als wertlos herausstellt (Abb. 7).⁵³ Dagegen fanden die Künstler der Romantik leichter Zugang bei der Geistlichkeit – wenngleich sie sich in ihrer Religiosität wohl von ihnen unterschieden, ganz zu schweigen von jener der von ihnen verehrten Maler.⁵⁴ Die Nazarener sind wohlbekannt, doch auch der Bildhauer



Abb. 7 Ludwig Emil Grimm, *In der Gemäldesammlung des Kanonikus de la Tour* (1827), Detail, Marburg, Privatbesitz

49 Thiébauld 1987, S. 15–22; Nocca 2001, S. 17–27.

50 Sgarbozza 2007, S. 133–143. Die Auseinandersetzung mit der Sammlung im deutschsprachigen Raum: F. Sichler/C. Reinhard, Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der Bildenden Kunst, S. 181–196; Rezension dazu in: Bibliothek der redenden und bildenden Künste, Bd. 7, H. 2, Leipzig 1810, S. 350f.

51 Previtali 1989, S. 117. Vgl. Bickendorf 1998, S. 323; Thimann 2014, S. 33–48.

52 Ein durch umfangreiche Korrespondenzen gut nachweisbarer Fall 1816 in Preußen, den Halberstädter Dom betreffend: GStA I 76 Ve 1 XV Nr. 31, Bd. 1, fol. 117–119, siehe unten Kap. 2.1.2.

53 Ludwig Emil Grimm: *In der Gemäldesammlung des Kanonikus de la Tour*. Marburg, Privatsammlung, vgl. Koszinowski/Leuschner 1990, S. 210–212, 218, Nr. S 7, Bl. 20, Hildesheim, Ende Mai 1827. Die Sammlung wurde nach dem Tod De la Tours auch in Berlin angeboten (Dok. 1). Eine ganz analoge Geschichte berichtete Grimm über seinen Besuch 1815 bei Graf Boos-Waldeck, der seine Sammlung auch in Berlin antrug (Dok. 1): Heitger 1982, S. 292f.

54 Previtali 1989, S. 91, bringt dies sehr polemisch zum Ausdruck.



Abb. 8 Carlo Lasinio, Pitture a Fresco del Campo Santo di Pisa (1812), Tafel XIII (Detail, nach Buonamico Buffalmacco, *Jüngstes Gericht*, um 1340)

und Zeichner John Flaxman (Abb. 41) hielt Erhabenheit in der Kunst erst durch einen christlichen Kontext für möglich.⁵⁵

Die Künstler sind denn auch die zweite Gruppe, die wohl für die breiteste Bekanntmachung der alten Malereien sorgten – oder auch Handel damit trieben. Es waren zunächst die italienischen Maler selbst, die Forschungen anstellten und Schriften und Reproduktionen für sich oder einen kleinen Wirkungskreis anfertigten, wie Antonio Canova,⁵⁶ oder mit europaweiter Wirkung veröffentlichten, wie Giuseppe Bossi oder Carlo Lasinio mit ihren Werken zu Leonardos Mailänder *Abendmahl* und zum Pisaner Campo Santo (Abb. 8).⁵⁷ Institutionell trat etwa die Venezianische Akademie unter Cicognara mit ihren gedruckten und europaweit vertriebenen *elogi storici* auf, die auch die frühesten Maler würdigten.⁵⁸ Auswärtige Künstler wurden auf bestimmte Meister oder Werke aufmerksam und verbreiteten dies weiter – vor allem durch eigene oder erworbene Abbildungen (Abb. 9–10, vgl. Farbtaf. 4) – oder verkauften Kunstwerke direkt. Frühe Beispiele hierfür sind die Briten Enrico Hugford, Gavin Hamilton und Patch, denen später Alexander Day, Ottley und Flaxman folgten.⁵⁹ Der Maler Jean-Baptiste Wicar spielte etwa mit seiner Dokumentation der Florentiner Galerie des Palazzo Pitti, bei den Requirierungen während der napoleonischen Zeit in Rom und bei der Aufmerksamkeit von Sammlern, Museumsgründern und Publikum für die *primitivi* eine Schlüsselrolle.⁶⁰ Neben Florenz waren Rom und Venedig die Zentren besonders der französischen und deutschen Maler.⁶¹ Asmus Jakob Carstens soll zuerst mit seinen Kopien nach frühen Raffael-Werken die Aufmerksamkeit seiner Malerkollegen auf die ältere Malerei gelenkt haben.⁶² Auch J. H. Wilhelm Tischbein wird hier eine

55 Ludwig Schorn 1827, abgedruckt bei Hofmann 1979, S. 38.

56 Callegari 2000, S. 103.

57 Blank 1992, S. 30f.; Nepi Sciré 1982, S. 11; Levi 1993, S. 133–137; Pinelli 2000, S. 318f.

58 *Discorsi letti nella I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia, in occasione della distribuzione de' premj [...], Venedig 1808ff.* (darin *Elogi*, 1808: Tizian [Leopoldo Cicognara], 1811: Giorgione [ders.], 1812: Jacopo e Giovanni Bellini [Francesco Aglietti], 1817: Vivarini [Ignazio Neumann-Rizzi]). Vgl. Mazzocca 1998, S. 850–852.

59 De Benedictis 1998, S. 131; Avery-Quash 2003, S. XXV; Previtali 1989, S. 167–176; Brigstocke/Marchand/Wright 2010, S. 341–347 (Brigstocke); Reitlinger 1982.1, S. 41.

60 Caracciolo 2005; Debenedetti 2006, S. 195f.; Previtali 1989, S. 223f.; Pommier 1998.1, S. 50f., 74; Laveissière 2004, S. 15f.; Carmona 2004, S. 218; Preti-Hamard 1999, S. 228; 1802 Tafeln u.a. der Schule von Cimabue, Fra Angelico, Filippo Lippi in seinem Besitz: Borghese 1995, S. 103 (Anzeige seiner Kunstgüter beim päpstlichen *chirografo*, 1.10.1802).

61 Meyer 2012.2, S. 24–27; Feist 1996, S. 26f.; Oswald 1988; Windholz 2008.1, S. 56–60, 255–257; Eckardt 1979, S. 331–339, Tausch/Johannsen 2004, S. 316–337, 350–360 (Hirts Verzeichnis der um 1787 in Rom lebenden Künstler, 71 Deutsche, 14 Briten, 14 Franzosen ausführlich erwähnt, summarisch noch mehr); Bergdolt 2011, S. 59–66; Borean/Mason 2009, S. 103–111 (Borean). Vgl. Schnorr von Carolsfeld 1886, S. 36f. Julius an Eduard Schnorr v. Carolsfeld, Florenz, 5.1.1818.

62 Reitlinger 1982.1., S. 123; vgl. Eichner/Lelless 1995, S. 156.



Abb. 9 Giovanni Battista Leonetti nach Luca Signorelli, *Die Verdammten* (aus G. Della Valle, *Il Duomo di Orvieto*, 1791)

Pionierrolle zugeschrieben, die sich vor allem auf die Verbreitung der Umrißstiche bezogen haben dürfte.⁶³ Die Ankunft der Brüder Franz und Johannes Riepenhausen in Rom 1805 – in Gesellschaft des jungen Rumohr – hatte nachweislichen Effekt.⁶⁴ Nach 1797 gewann auch Paris als Sammelplatz für Kunstwerke, Künstler und Kunstinteressierte eine immense Bedeutung.

Vielleicht die wichtigsten Multiplikatoren, die den weltlichen Machteliten näherstanden oder ihnen angehörten, waren die meist adligen, universell gebildeten und reiseerfahrenen Diplomaten, Gesandten und Hofleute. Zu ihnen gehörten auch einheimische italienische Sammler großen Stils. Ihr Interesse war breiter gefaßt und nur in Ausnahmefällen auf die *primitivi* gerichtet. Ihr Vorteil gegenüber den Geistlichen lag gerade in Italien und Frankreich an ihrer stärkeren Parti-

zipation am politischen Leben, auch in der revolutionären und napoleonischen Zeit, und in der Macht, auf Kunstwerke militärisch oder politisch zugreifen zu können. Denon ist vor allen zu nennen.⁶⁵ Nicht zuletzt hatten viele von ihnen wirtschaftlich die Möglichkeit zum materiellen Erwerb von Werken, deren Präsentation Strahlkraft auf Kunstwelt und Publikum hatte. Betrieben sie Forschungen, so brachten sie diese ihren Standesgenossen nahe. Ihrem Bildungsweg entsprechend, suchten sie mehr das Erbe der Antike als des Mittelalters in der Kunst vor 1500. Zu dieser sehr vielfältigen Gruppe gehören etwa der weit vernetzte Seroux d'Agincourt, dessen Wirken exemplarisch war: Er besaß Bilder von Mantegna, Gaddi und Crivelli, machte Sammler mit diesen bekannt, veranlaßte Künstler von 1778 bis 1790 zur Anfertigung von Reproduktionen und vermittelte diese, noch vor ihrer eigentlichen Publikation ab 1811, an weitere Kreise von Künstlern und hochrangigen Interessierten (Abb. 11).⁶⁶ Luise von

63 [Meyer/Goethe] 1817, S. 16. Vgl. Tausch 2004, S. 87f.; Bindman 2013, S. 192; Schröter 1997, S. 221–223; Deneke 1936, S. 5f.

64 Busch 2006, S. 54f.

65 [Schadow] 1815, S. 1. Vgl. Savoy 2011.1, S. 117–124; Preti-Hamard 1999, S. 229f.

66 Miarelli Mariani 2001, S. 131, 2005, S. 96–107; Previtali 1989, S. 156–167; Borea 1993, S. 60.

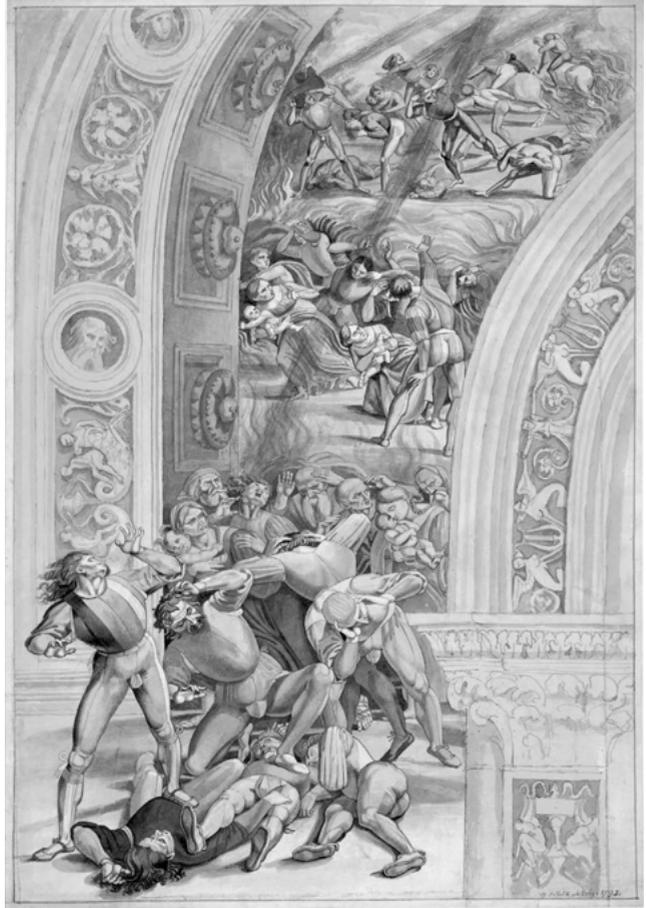


Abb. 10 William Young Ottley
nach Luca Signorelli,
Die Verdammten, Detail (1793),
in: Ottley 1826

Göchhausen, Begleiterin der Herzogin von Weimar auf deren Grand Tour, notierte 1789 in ihrem Reisetagebuch eine Begegnung mit dem Forscher, »der die Kupfer zu seinem Werck über den Verfall der Künste in den Mittlern Zeiten mit hatte u[nd] sie uns zeichnete.«⁶⁷ Nicht zuletzt strahlte Seroux' Projekt nach Italien zurück, was die Übersetzung und Herausgabe seines Werkes durch den Kunstschriftsteller Stefano Ticozzi verdeutlicht.⁶⁸ Ähnlich wirkte der Diplomat Artaud de Montor, der in den Besitz einiger von Hugford in Florenz erworbenen Gemälde gelangte.⁶⁹ Seine Betrachtungen zur

67 Brandsch 2008, S. 53. Vgl. Miller 1999, S. 372–374.

68 Vgl. Ticozzi 1826–29.1, S. 3–5. Zu Ticozzi siehe unten Kap. 1.1.2.

69 Previtali 1989, S. 177, 213; Hale 2005, S. 59, 80; Laclotte 2009, S. 30.

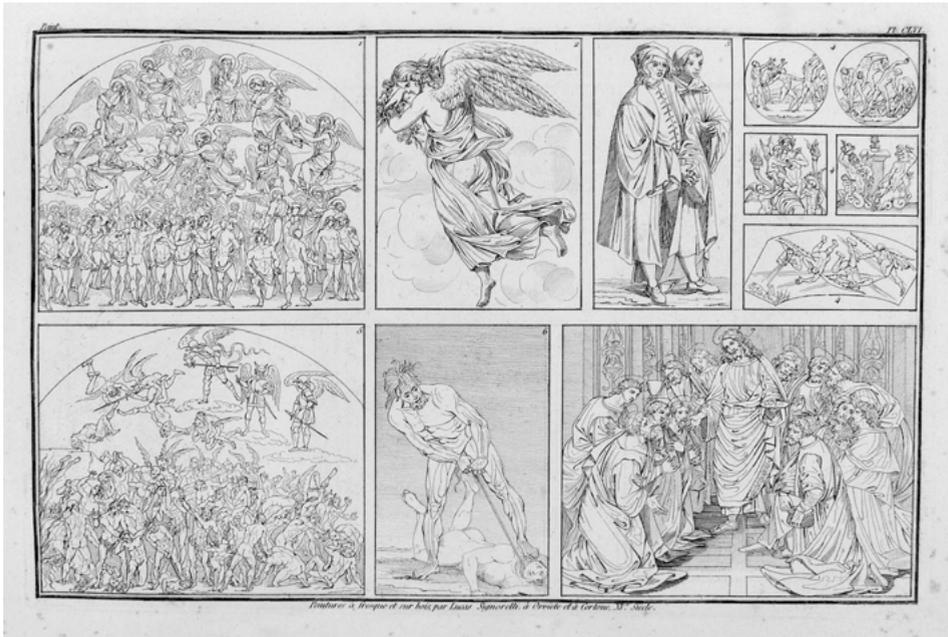


Abb. 11 Fresken und Tafelgemälde von Luca Signorelli, Tafel CLVI, in: Seroux d'Agincourt 1823, Bd. 6

vorraffaelischen italienischen Malerei, gleichzeitig Katalog seiner Sammlung, erschienen 1808 und wurden schon 1811 neu aufgelegt. Darin wies er auf das Fehlen jener Malerei in den Fürstengalerien Europas hin.⁷⁰ Das trifft auch den Kern der hier umrissenen Elite: Sie gehörte nicht zum höchsten Segment der Adelsgesellschaft und hatte gerade dadurch mehr Entdeckungsspielraum und Einflußmöglichkeiten. Auf die in preußischen Diensten stehenden Wilhelm von Humboldt, Friedrich Christian Rehberg, Jacob Salomon Bartholdy, Barthold Georg Niebuhr, Bunsen und Rumohr trifft dies ebenso zu wie auf Raczyński, John Strange, William Hamilton und dessen Neffen Charles Greville.⁷¹ Es zählten hinzu auch Goethe und George Byron, der zuletzt in Venedig und Pisa lebte.⁷² Vor allem im Veneto wirkten zahlreiche Sammler-Gelehrte, die

70 [Artaud de Montor] 1808, S. 1; Miarelli Mariani 2001, S. 132.

71 Maurer 2005, S. 17–30; Humboldt: Kost 2004, S. 128–134; Roberts 2009, S. 15–30; Rehberg: Sedlarz 2005, S. 251–256, 265–267; Bartholdy: Netzer 2007, S. 167–184; Rumohr: Müller-Tamm 1991, S. 69; Bunsen: Becker 1991, S. 108–111; Foerster 2001, S. 26–50; Raczyński 1992, S. 11–14; die Briten: Mason 2009, S. 306 (Alice Collavin); Compton 1960, S. 30f.; Whiteley 2006, S. 244.

72 Bergdolt 2011, S. 154–164; Zorzi 1985, S. 55; Schoina 2009, S. 47f., 109; Beyer/Osterkamp 2011, S. 127–132, 157–162 (Christian Hecht).

Gemälde aus philologisch-komparatistischem Interesse betrachteten,⁷³ während unter den oft mit der päpstlichen Kurie verbundenen römischen Nobiles – ob Borgia oder Borghese – die christliche Archäologie hineinspielte. Zurückgezogene Adlige wie Tomaso degli Obizzi konnten mit ihren Sammlungen ebenso katalytisch wirken wie auf mittlerer politischer Ebene tätige Forscher wie Giuseppe Vernazza oder auf der großen Staatenbühne agierende berühmte Sammler vom Schlag eines Ferdinando Marescalchi oder Francesco Melzi d’Eril.⁷⁴

Gemälde auf Papier: Zeichnungen und Stichwerke erweitern die Perspektive

Welche Idee sich von altitalienischer Malerei verbreitete, hing neben den darauf bezogenen Schriften und den darüber sprechenden Personen letztlich von dem Bild ab, das von ihr gezeichnet wurde. Die Tradition graphischer Reproduktionen reichte in Italien auch hier bis ins 16. Jahrhundert zurück.⁷⁵ Für die Zeit um 1800 sind zwei Tendenzen der Reproduktionsgraphiken und -zeichnungen nach vorraffaelischen Meistern zu beobachten, zum einen in der Verbreitungsart, zum anderen in der Technik. Dem schließt sich die Frage nach dem jeweiligen Gegenstand der Darstellungen an: Welche Meister und welche Werke wurden kopiert und bekannt gemacht?

Für die Zeit vor 1810 waren vor allem die in den oben umrissenen Künstler- und Gelehrtenkreisen zirkulierenden Zeichnungen und Einzeldrucke entscheidend. Dies lag in der breiten Tradition graphischer Mappenwerke.⁷⁶ Sie regten Künstler sowohl der romantischen als auch der klassischen Richtungen an und gaben den Schöpfern und Verwaltern von Kunstsammlungen Vorbilder. Giuseppe Bossi besaß ein Konvolut von Zeichnungen von Humbert de Superville nach toskanischen Meistern von Cimabue bis Uccello, die auch den Briten William Blake, Füßli und Flaxman bekannt waren.⁷⁷ Analog verhielt es sich mit Durchzeichnungen Ferdinand Hartmanns, »nach Giotto, Memmi, Masaccio, Ghirlandajo, Perugino«, die über die Brüder Riepenhausen, den Sammler und Künstlerfreund August Kestner und den Maler Friedrich Overbeck herumgingen und den übrigen deutsch-römischen Künstlern entscheidende Anstöße gaben.⁷⁸ Heinrich Olivier schickte Kopien in Wasserfarben nach Fresken von Bernardino Luini in Mailand zur Berliner Akademieausstellung, obwohl er selbst nie in Mailand

73 De Benedictis 1998, S. 127f., Previtali 1989, S. 145–152.

74 Levi Momigliano 2007, S. 95–97; Olivato Puppi 1981; Preti-Hamard 2005.1, S. 18–26; Melzi d’Eril 1970, S. 41f.

75 Borea 1993, S. 28–40.

76 Schwaighofer 2009, S. 17–68.

77 Previtali 1989, S. 169.

78 Busch 2001, S. 22–28, 35–42; Jorns 1964, S. 9, 34f.; Deneke 1936, S. 47–49, zit. S. 47; Thimann 2014, S. 43f.; Kepetzis 2012, S. 8–14. Das Stichwerk Riepenhausen 1810.

war, dafür 1807–09 in Paris, sein Bruder Ferdinand war seit 1811 in Wien.⁷⁹ Die Vorlagen konnten also nur über die Freundesnetzwerke an ihn gelangt sein.

Über die nicht-italienischen Künstler und Forscher fanden auch unvollendete Projekte von Reproduktionen Verbreitung, die einst im Impuls der Aufklärung entstanden, lokalpatriotisch begründet waren⁸⁰ und damit neue Wirkung entfalteten. So verhielt es sich etwa mit der *Venezia Pittrice* des Giovanni Maria Sasso, der vorwiegend als Restaurator und Handelsvermittler bekannt war und seit den 1780er Jahren ein Buch zur venezianischen Malerei plante, das jedoch nie erschien.⁸¹ Seine ca. 30 Drucke nach Tre- und Quattrocento-Meistern wurden allerdings wahrgenommen, unter anderem von Seroux d'Agincourt, mit dessen Umtrieben der »gran momento europeo delle stampe dai primitivi« gekommen war.⁸² Die Intention der Akteure und damit die Interpretation der Werke war dabei nicht kongruent, ja teilweise gegensätzlich: Die italienischen Zeichner und Stecher um den gelehrten Geistlichen Marco Lastri, der 1791/95 die *Etruria Pittrice* publizierte, waren dessen Projekt einer toskanischen Kunstgeschichte verpflichtet. Sie interpretierten die Werke entsprechend einem Kunstverständnis, das die Unterschiede der Vorlagen tendenziell nivellierte. Dagegen blickten die Ausländer wie Flaxman, Ottley, Superville und die Nazarener auf die Malereien von Orcagna, Angelico oder Gaddi als Schöpfungen von Künstlerpersönlichkeiten, denen es individuell nachzufühlen galt.⁸³ Vor Augen führt dies der Vergleich der von Seroux d'Agincourt veranlaßten Stiche nach den Kunstwerken am und im Dom von Orvieto mit den von Della Valle herausgegebenen,⁸⁴ wozu noch die Skizzen von Flaxman bzw. Ottleys Graphiken als dritte Stimme hinzukommen (Abb. 9–11, Farbtaf. 4).⁸⁵

Dies führt uns zur Technik als entscheidendem Wirkungsfaktor. Ursprünglich mit der Wiedergabe antiker Vasenmalereien, Architektur und Skulptur verbunden, wurde nun auch das Medium der Umrißzeichnung für die Darstellung von Malerei populär.⁸⁶ Nicht zuletzt war die Anfertigung vergleichsweise schnell und billig zu haben,

79 Börsch-Supan 1971 (1818), Nr. 196; vgl. Nerlich/Savoy 2013, S. 215–218 (Lisa Hackmann/Sylva von der Heyden).

80 Previtali 1989, S. 67–121.

81 Callegari 2000, S. 99–103; De Benedictis 1998, S. 131. Ähnlich die *Guida Pittorica della Città e Ducato di Milano*, von der nur ein Heft 1795 erschien: Morandotti 1996, S. 195–197.

82 Borea 1993, S. 60. Vgl. Miarelli Mariani 2005, S. 191–226; Mondini 2004, S. 299–318.

83 Vgl. Busch 2000, S. 288f.; Bickendorf 1998, S. 299–310; Borea 1993, S. 57; Previtali 1989, S. 171–176; Scholl 2012, S. 46f.; Kunze 2001, S. 124 (Brigitte Kuhn-Forte); Thimann 2014, S. 43–46, 293–295; Bickendorf 2013, S. 505f.

84 Borea 1993, S. 64.

85 Beide besuchten 1792 gemeinsam Orvieto, vgl. Hofmann 1979, S. 97–107.

86 Busch 2006, S. 44; Bindman 1979, S. 106; Nocca 2001, S. 17; Whinney 1956, S. 106; vgl. [Meyer/Goethe] 1817, S. 18.

weswegen Umrißstiche als Vorschau-bilder für den Kunsthandel enorme Bedeutung hatten (Abb. 28–29, 35, 78).⁸⁷ Es prägte und veränderte die Wahrnehmungsgewohnheiten, wenn ein Tafelbild des Trecento in gleicher Weise wie eine antike Marmorskulptur oder ein Architekturelement visualisiert wurde, also Kunstwerke verschiedenster Epochen und Gattungen. Der Abstraktionsgrad vom Gemälde zur Zeichnung war hoch, und die strenge Linearität wurde vor allem mit der antiken Skulptur in Verbindung gebracht.⁸⁸ Allein die Reproduktionstechnik näherte also die Heiligen- und Goldgrundbilder der klassischen Kunst an, zu der sie zu Winckelmanns Zeiten im größten Gegensatz gesehen worden war. Den ältesten Meistern wurden nun allerdings auch genuine Werte zugeschrieben, die sich ideal in den Umrißstich übersetzen ließen: Einfachheit, Reinheit und Sorgfalt, letztere wurde als »diligenza« schon von Vasari mit den *primitivi* konnotiert.⁸⁹ Wohl auch darauf zielte die Kritik der Klassizisten wie Schiller und Goethe an der oberflächlich erscheinenden, Antike und Mittelalter amalgamierenden Technik – die Stiche wurden als »christlich sentimental aufgeladene Künstlichkeiten« verurteilt.⁹⁰ Dahinter verbarg sich die Negierung des Kunstwerts der Vorlage, verbunden mit dem Phantomschmerz der verlorenen antiken Malerei, deren Wiedergewinnung sich viele ersehnten – ob Füßli, Goethe oder selbst Lanzi.⁹¹ Es ist daher zu fragen, ob die Technik des Umrißstichs als neutral-dokumentarische Wiedergabemöglichkeit der Grundstruktur eines Objekts nicht eben dazu diene, dieses Objekt vom Kunstcharakter zu abstrahieren:⁹² Die ersten Blätter der *Etruria Pittrice* gaben wie das Werk von Seroux d’Agincourt die ältesten Malereien in Umrissen wieder. Man erkannte sie damit auf den ersten Blick als kunsthistorisch bedeutsam, etwa in ihrer Ikonographie, nicht als kunstvoll nach dem gängigen Kanon. Erinnern wir uns an die Bemerkung Göchhausens, in der sowohl die Verwurzelung in Vasaris Entwicklungsschema deutlich wird als auch die konkrete Wertung der Kunst bis zum 14. Jahr-

87 GStA I 76 Ve 15 I Nr. 4, Bd. 1, fol. 109v., Hirt (mitunterz. Schinkel) an Altenstein, 15.4.1822: »Auch erhielt Herr Solly von einer größeren Zahl seiner Gemälde, ehe er sie erstand, vorläufige Skizzen und Zeichnungen.« Vom Berliner Kunsthändler G. Weiß im Juli 1823 ans Kultusministerium gesandte Umrißstiche nach angebotenen Gemälden: GStA I 76 I 30 Nr. 47, Bd. 2, fol. 108–112. Siehe unten Kap. 1.3.1.

88 Hofmann 1979, S. 106.

89 Symmons 1979, S. 179; Previtali 1989, S. 69.

90 Schuster 1979, S. 32f.

91 Bungarten 2005.1, S. 15–18; Hale 2005, S. 49; Gregori 1983, S. 391f.; Grave 2006, S. 196f. Vgl. die ersten, von Goethe gelobten Zeichnungen der Riepenhausen: Hofmann 1979, S. 34; Kunze 2001, S. 45–48 (Brigitte Kuhn-Forte); Mongi-Vollmer 2013, S. 300; sowie die Kopien von Ternite und Zahn nach antiken Malereien: Nerlich/Savoy 2013, S. 322f. (Sylva von der Heyden); [Johann Wolfgang von Goethe], Sendungen aus Berlin, in: *Kunst und Alterthum* 6 (1827), S. 169–179.

92 Zum die Klassizisten verstörenden Abstraktionscharakter und dem »Schwebezustand« etwa der Flaxman-Umriss vgl. Busch 2000, S. 291f.

hundert als Verfallserscheinung.⁹³ Der Wert der graphischen Reproduktion war daher kein künstlerischer, sondern der einer möglichst treuen Quellenübersetzung – wie die Transkription eines antiken Textes.⁹⁴ Führt man sich die Menge der Abbildungen etwa bei Seroux d’Agincourt vor Augen – in einer Tafel konnten bis zu 68 Einzeldarstellungen vereint sein – wird klar, daß diese Blätter weder mit Flaxmans noch Philipp Otto Runges Umrißlinien-Bildern,⁹⁵ noch mit den *primitivi*-Reproduktionen Ottleys oder Lasinios zu vergleichen sind.⁹⁶ Ihr Publikum waren antiquarisch und kirchenhistorisch interessierte Gelehrte, wie wir sie als erste Mediatorengruppe kennengelernt haben. Die Reproduktionen Ottleys, aber auch Lasinios, waren in ihrer faksimilehaften Treue ebenfalls wissenschaftlich anspruchsvoll. Sie vermittelten jedoch durch eine Technik der Hell-Dunkel-Effekte und durch die Singularität der Motive auf einem Blatt auch ästhetischen Eigenwert.⁹⁷ Ihre Darstellungen tauchten als Einzellose auf Auktionen auf, was für ein breiteres Publikum jenseits der Gelehrten und Künstler und damit für größere Bekanntheit spricht.

Dies gilt auch für die erwähnte *Etruria Pittrice*, die Wandmalereien und Tafelgemälde von Malern der Toskana in über 120 beeindruckend großformatigen Radierungen vereinigte, die europaweit verbreitet wurden. Einige Stiche stammten von Lasinio, dessen Publikation zum Campo Santo in Pisa bestes Beispiel für die frühe Popularisierung auch ältester Malerei ist (Abb. 8). Lasinio warb 1806 europaweit um Subskribenten, mit deutlich regionalpolitischem Rückenwind der Regierung, für »l’intaglio d’uno dei più grandi Monumenti dell’antichità«, das »mostrerà sempre quanto grandi fossero i Padri della Scuola Toscana«.⁹⁸ Einzelne Drucke hatten besonderen Erfolg, wurden von Denon in Frankreich gelobt und gefördert⁹⁹ und im Katalogführer 1816 in Details nachgedruckt. Statt der Geschichtsforscher wurden also die Kunstliebhaber angesprochen.¹⁰⁰ Die Aufmerksamkeit wurde durch die Reproduktionen verstärkt oder erst geweckt. So schrieb Christian Daniel Rauch auf seiner Italienreise der 12jährigen Tochter in Berlin von den Fresken im Pisaner Campo Santo: »Du kennst zwei Kupfer nach diesen Bildern il triompho della Morte und Ubbriachezza di Noë aus meinem

93 So auch Seroux D’Agincourt 1823.1, S. III.

94 Vgl. Borea 1993, S. 61–65; Mondini 2004, S. 233–249.

95 Vgl. Brigstocke/Marchand/Wright 2010, S. 13–22 (Brigstocke); Busch 2013, S. 23–27.

96 Seroux D’Agincourt wird in der Tat ein rein antiquarisches Interesse bescheinigt, im Gegensatz etwa zu Ottley: Borea 1993, S. 67f.; Previtali 1989, S. 161–165.

97 Vgl. die raffinierten Aquatintafaksimiles nach Zeichnungen u.a. nach Lippi und Lorenzetti von Stefano Mulinari, für Ottley (Ottley 1823) wohl eine Anregung: Borea 1993, S. 55f.

98 Lasinio 1806, S. V, VII (zit. S. VII). Gleichzeitig wurden die Folgearbeiten nach Fresken von Masaccio in S. Maria del Carmine, von [Taddeo] Gaddi und Memmi [Simone Martini] [eigtl. Andrea Bonaiuti] in S. Maria Novella und Ghirladaio in S. Trinità angekündigt (ebd., S. VIII).

99 Preti-Hamard 1999, S. 232.

100 Borea 1993, S. 68f.

Zimmer.«¹⁰¹ Ähnlich erinnerte sich August von Goethe bei seinem Aufenthalt am selben Ort 1830 desselben Stiches, den er beim Vater in Weimar gesehen hatte.¹⁰²

Die Graphiken waren auch mit kommerziellen Zielen verknüpft. Einige in der *Etruria Pittrice* dargestellten Tafelbilder waren in Privatbesitz und gewannen durch ihre Publikation an Wert. Schließlich wurden Blätter daraus auch in englischen Auktionen gehandelt,¹⁰³ wohin bald darauf auch einzelne Gemälde gelangten. Einem breiteren Publikum zugänglich und bekannt waren neben Einzelgraphiken – deren immenser Markt kaum überblickt werden kann – vor allem Stichwerke der größeren Galerien. Sie erschienen ab ca. 1810 verstärkt neu und berücksichtigten nun auch Malereien des Quattrocento, meist in dokumentarischen Umrissen (Abb. 5).¹⁰⁴ Die tatsächlich mittelalterliche Malerei überließen sie den Spezialwerken, allen voran Seroux d’Agincourt, Lasinio und Ottley.¹⁰⁵ Bemerkenswert ist auch die Diskrepanz zur eingangs geschilderten Sphäre der Kunstliteratur: Stichwerke nahmen zwar bisweilen auf sie Bezug, doch wurden sie nicht zusammen geschaffen und betrachtet. Bezeichnend ist die *Etruria Pittrice*, die erste Beispielsammlung der Geschichte einer Malerschule, an der Lastri parallel, aber unberührt von Lanzi arbeitete, der gleichzeitig seine *Storia della pittura* herausgab.¹⁰⁶ Rumohr kam ganz ohne Abbildungen aus, was für seine *Italienischen Forschungen* durchaus programmatisch war.¹⁰⁷ Die Bilder und ihre Geschichte hatten noch nicht zueinander gefunden.

Unterschiedliche Netzwerke führten zusammen mit unterschiedlicher Reproduktionsdichte, -technik und -intention zu verschiedenen sozialen und auch regionalen Interessenschwerpunkten. Die Reproduktionen nach dem Dreiergestirn Raffael, Leonardo und Michelangelo waren stets zahlreich, offenbarten aber dieselbe Tendenz,¹⁰⁸ die auch für die älteren Maler galt: Sie wurden selektiv wahrgenommen und interpretiert. Entweder traten sie als reine Visualisierungen von aus der Kunstliteratur bekannten Schlüsselfiguren auf oder als Werke mit eigen-artiger, Gefühle ansprechender künstlerischer Qualität. Cimabue etwa interessierte Artaud de Montor, wie schon

101 Peschken-Eilsberger 1989, S. 114 (30.8.1816). Vgl. die ausführliche und begeisterte Schilderung bei Schinkel zum Campo Santo: Koch 2006, S. 242f.; Ankauf der Stiche durch die Berliner Akademie von G. Weiß: PrAdK Nr. 1527, S. 37, 12.3.1821.

102 Beyer/Radecke 1999, S. 132.

103 Borea 1993, S. 56–58; Kat. Roscoe 1816.

104 Vgl. Bähr 2009, für die Zeit vor 1789; Penzel 2007 berücksichtigt diese Gattung nicht.

105 Lasinio (Pisa, Campo Santo) 1806 (Ankündigung), 1812, (Raccolta di pitture antiche intagliate) 1820; Seroux d’Agincourt 1810–23, darauf Ottley (Inquiry into the Origin and early History of Engraving) 1816, (Italian School of Design/A Series of Plates engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the early florentine School/A Collection of one Hundred and twenty-nine Facsimiles) 1823, 1826 und 1828 (vgl. Borea 1993, S. 70–72).

106 Borea 1993, S. 58; vgl. Bickendorf 2013 und 1998, S. 299–305, 331–347.

107 Bickendorf 2004, S. 371–375.

108 Vgl. Michel 2007.

Della Valle und Lanzi, aber fand in Deutschland keinen Widerhall.¹⁰⁹ Fra Angelico wurde hingegen durch zahlreiche Stiche überall bekannt, auch bei einem breiteren Publikum.¹¹⁰ In Dänemark blieben Botticelli und Masaccio unbeachtet,¹¹¹ im Louvre fehlte letzterer ganz, ersterer war unterrepräsentiert.¹¹² Die Vorstellung von Masaccio und Giotto wurde allerdings durch Patches, Ottleys und Lasinios Stiche mit Bildern gefüllt,¹¹³ auch wenn es etwa in England keines seiner Werke im Original gab. In Deutschland schließlich war die Wahrnehmung ganz durch den den Romantikerstreit geprägt,¹¹⁴ wie wir es in Berlin beobachten werden.

1.1.2. Politische Umbrüche bringen Kunstwerke in Bewegung

Revolution und Krieg: neue Staaten, neue Herrscher

Standen Bildung und soziale Struktur der Kunstinteressierten des frühen 19. Jahrhunderts in ungebrochener Traditionslinie,¹¹⁵ wirkten sich die politischen und wirtschaftlichen Veränderungen der Revolutionszeit umbruchartig auf Besitz und Wahrnehmung gerade älterer Kunstwerke aus. Das begann bei neuen Herrschaftsverhältnissen. Ihnen folgten erst die Instabilität der Kriege und Machtwechsel, schließlich ein Wandel der Eigentumsstrukturen. Dies ging von Frankreich aus, doch betrachten wir zunächst die Folgen in Italien, woher ja die meisten Gemälde direkt kamen. Für die alten Malereien hieß das: Ihre Existenzumstände wurden massiv wie nie zuvor verändert. Entscheidend war dafür weniger der angenommene kunsthistorische Wert der Gemälde gewisser Regionen oder Städte als das politische Schicksal der verschiedenen Landesteile. Gerade die Berliner Angebote und Erwerbungen hingen nur zum Teil von der kunstliterarischen Bildung des Publikums, der Obrigkeit oder den Händlernetzwerken mit ihren lokalen Bindungen ab. Grundlegend waren dagegen die Entscheidungen der italienischen Staatslenker – ob sie in Paris, Mailand, Venedig, Florenz oder Rom saßen – und der unter ihnen verantwortlichen Minister, Verwaltungsbeamten, Gutachter und Akademiefunktionäre.

Die unter Napoleon Bonaparte ab 1796 beginnende kriegerische und diplomatische Herrschaftsnahme auf der Apenninhalbinsel bedeutete einerseits eine Machtkonzentration, andererseits eine fortdauernde Destabilisierung, da die französische

109 Previtali 1989, S. 137; Büttner 1999, S. 115f.

110 Vgl. Nagler 1 (1835), S. 125f.

111 Breitenstein 1966, S. 92–95; Olsen 1961, S. 18f., 22f. Thorvaldsen brachte einige altitalienische Tafeln nach Dänemark: ebd., S. 58 (Fiorenzo di Lorenzo), S. 91 (Taddeo di Bartolo).

112 Preti-Hamard 1999, S. 233–235.

113 Kat. Roscoe 1816, S. 5 (Piroli), 106 (Patch). Vgl. Compton 1960, S. 47; Sutton 1982, S. 391. Brigstocke/Marchand/Wright 2010, S. 351–358 (Brigstocke).

114 Vgl. Busch 1982, S. 69–157; Büttner 1983, S. 55–58; zuletzt Thimann 2014, S. 20–22.

115 Morandotti 1996, S. 193, im Beispiel für Mailand. Zu den Veränderungen vgl. Schlögl 2002, S. 65f.

Expansionspolitik immer neue Konflikte schuf und eben geschlossene Verträge und Friedensschlüsse bald schon wieder Makulatur waren.¹¹⁶ Zusammen mit den damit verbundenen inneritalienischen Revolutionen, die zeitweise bürgerkriegsähnliche Zustände erreichten, kam es 1797–1801 erst zur republikanischen Neugestaltung, dann zum völligen Zusammenbruch der Herrschafts- und Verwaltungsstrukturen.¹¹⁷ Entscheidend war dabei der Widerspruch zwischen drei Interessengruppen: erstens den französischen Militärs mit Napoleon an der Spitze. Ihr Ziel war eine beherrschbare Gruppe von abhängigen, aber jeweils zentralistisch regierbaren Staaten, eine schwache Kirche und der Gewinn von Finanzmitteln für die nicht endenden Kriegskampagnen; zweitens die regionalen, in Aufklärung und Diplomatie geschulten regionalen und städtischen Eliten, die darauf nur bedingt eingehen und eigenständige Republiken, wenn nicht einen italienischen Nationalstaat nach französisch-revolutionärem Vorbild etablieren wollten; schließlich die eher archaisch-lokalpatriotischen, oft Kirchen- und Feudaladelsvertretern folgenden Gruppierungen unterer Schichten, die dagegen Sturm liefen.¹¹⁸ Nach dieser tumultreichen Phase kam es in ganz Italien zur Festigung der napoleonischen Militärherrschaft bis 1814, sei es durch Filialstaaten wie der *Repubblica Italiana*, ab 1804 *Regno d'Italia*, oder durch direkte Annexionen, wie in Piemont und Genua 1802, in der Toskana 1807–08,¹¹⁹ in Parma 1808 und im Kirchenstaat 1809. Dem Ende der französischen Herrschaft und erneuten revolutionären Kämpfen um die Macht 1814/15 folgte die Wiederherstellung der meisten vorrevolutionären Staaten in Mittelitalien. Die Lombardei und Venezien kamen dagegen unter österreichische Regierung. Trotz Austausch der Spitzen wurden die mittlerweile etablierten Verwaltungsstrukturen, zentralisierte Machtapparate und die Stärke der Exekutive beibehalten.¹²⁰ Im Zuge der Restauration etablierten sich unterschiedlich autokratische Monarchien, von denen etwa die Toskana durch starken Freihandel hervorstach, während der Kirchenstaat und das Königreich Piemont besonders repressive Regierungen ausbildeten.¹²¹

116 Rosen 1981, S. 780; von Hippel/Stier 2012, S. 227–230.

117 Rosen 1981, S. 780–782. Vgl. Benassati/Rossi 1990, S. 329–371; Antonini 2012, S. 38–53; Tognarini 1994, S. XVIII–XXXII, 1996, S. 235–248 und Bergeron 1985 (Toskana); Formica 1994, S. 215–226 (Rom).

118 Rosen 1981, S. 779–792; Gernert/Groblewski 2004, S. 250–254; Antonielli 1997, S. 196–200; Antolini 1922, S. 3–28 (beispielhaft, Ferrara und Umgebung 1809); Antonini 2012, S. 323f. (Marken); Zaghi 2010, S. 74–97, 115–117, 169f. (Lombardei und Emilia-Romagna); Pederzani 2008, S. 226–237 und De Paoli 2007, S. 44–46 (*Regno Italico*); Naselli 1986, S. 105–133; Vian 1990, S. 69f., 78–82 (Venedig); Meneghini 1990, S. 92–96 (Padua); Bisogni 2000, S. 587 (Toskana); Formica 1994, S. 33–63 (Rom).

119 Biagianti 1985, S. 454f.

120 Rosen 1981, S. 825f.; Lill 1981, S. 832f.; Altgeld 2004, S. 260–271; Pesendorfer 1996, S. 31; Antonielli 1997, S. 201–205, 218–220; Daum/Sofia 2012, S. 344–351.

121 Zaghi 2010, S. 637–645; Lill 1981, S. 833f.; Grantaliano 1997, S. 74f. von Hippel/Stier 2012, S. 230–236.

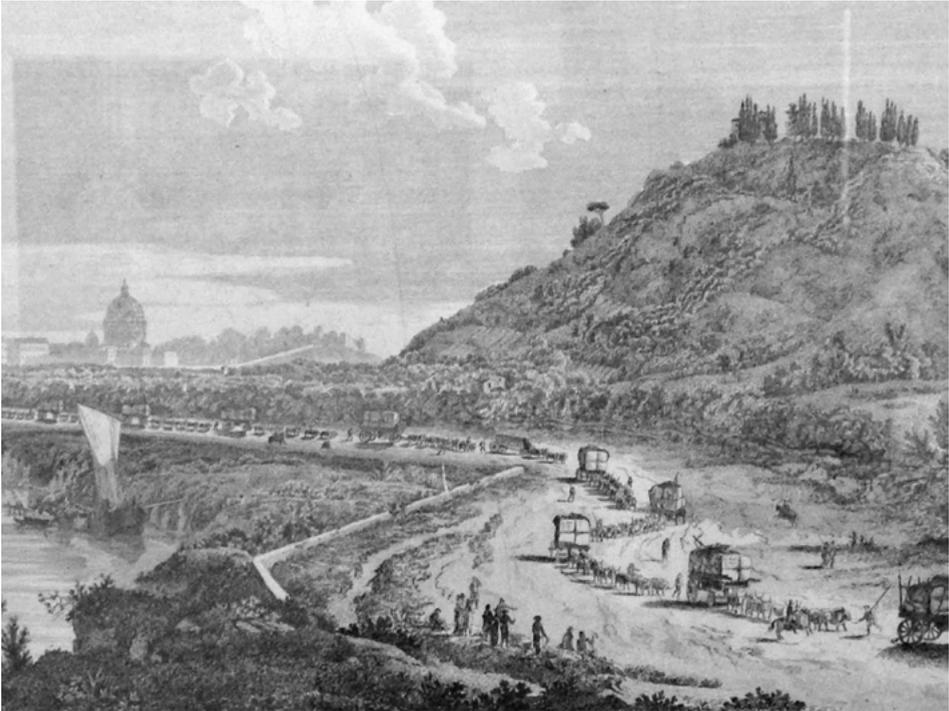


Abb. 12 Joseph-Charles Marin/Jean-Jérôme Beaugéau, *Dritter Abtransport von Kunstgütern aus Rom nach Paris*, April 1797 (Detail), Rom, Museo Napoleonico

Entscheidend war der dauerhafte Wechsel der Verwaltungsstrukturen, was in der Lombardei und dem Veneto besonders deutlich erschien: Landesteile verschiedener Herrschaftsbereiche, ob aus herzoglichem, venezianisch-adelsrepublikanischem oder kirchlichem Besitz, wurden nach französischem Vorbild zusammengefaßt und vereinheitlicht, die Provinzen damit hierarchisiert.¹²² Welche Konsequenzen hatten diese jeweiligen Machtverschiebungen, Kämpfe und regionalen Besonderheiten für die Kunstgüter? Ihr Schicksal war, vor dem eben geschilderten Hintergrund, institutionell und personell bedingt. Im Laufe der autokratischer werdenden Jahre bildeten sich spezifische Kulturpolitiken in den verschiedenen italienischen Ländern heraus. Es ist also zu fragen: Wie war die Verwaltung organisiert, und wer hatte diese, mit welchen Zielen, in der Hand? Viele Entscheidungen fielen zudem unter Eindruck der französischen Eroberungen und Requirierungen ab 1796.¹²³ Deren propagandistische Aufladung in

122 Vgl. Pederzani 2008, S. 163–170; Zaghi 2010, S. 316–318.

123 Laveissière 2004, S. 14–16; Pommier 1998.1, S. 41–55; Zorzi 1984, S. 35–43.



Abb. 13 Nach Pierre-Gabriel Berthault, *Einzug der italienischen Kunstwerke in Paris* (1798/99), Paris, Bibliothèque Nationale de France

Frankreich mag schon in Italien selbst erste Wirkung entfaltet haben, als schwer bewachte Wagenkolonnen mit Kunstwerken und Manuskripten quer durch die Halbinsel gefahren wurden (Abb. 12), bevor sie als wahrer Triumphzug nach Paris kamen (Abb. 13).¹²⁴

In der eigentlich revolutionären Zeit bis 1802 gelangten meist örtliche Notabeln an die Macht. Anders als in Frankreich, scheint es abgesehen von Herrschaftssymbolen keine Bilderstürme oder Plünderungen in großem Umfang gegeben zu haben, zumindest nicht in den Kirchen, oder es betraf keine Gemälde (Farbtaf. 5).¹²⁵ Die Verbundenheit mit der Religion war offenbar sowohl bei den oben vorgestellten Besitzern und Kustoden der Werke als auch bei den durchaus rabiaten Volksmassen zu hoch,

124 Savoy 2010, S. 261–263; Leterrier 2000, S. 42–46; Bisogni 2000, S. 585 (Diario senese dell'anno 1785 fino a tutto l'anno 1835); vgl. Savoy 2011.1, S. 222–226; Carmona 2004, S. 228; Pommier 1998.1, S. 77f.; Sicoli 1989, S. 74.

125 Im Gemälde von Felice Guascone *La Libertà* (Genua, Museo del Risorgimento) trägt ein einfach gekleideter Mann einen Korb mit offenbar aus Kirchenbesitz stammenden Silbersachen fort, in: Benassati/Rossi 1990, S. 200f. Vgl. Fantozzi Micali/Roselli 1980, S. 24.

oder die Honoratioren behielten die Lage unter Kontrolle.¹²⁶ Stattdessen waren frühzeitig Bemühungen erkennbar, Kunstwerke zu schützen oder sicherzustellen. Beispiele hierfür sind etwa die vor der österreichischen Eroberung 1798/1799 erstellten Inventare von aufgelassenen Konventen im Hinterland Bolognas¹²⁷ und die Bemühungen um Sicherung bereits ausgelagerter Gemälde unmittelbar vor und nach dem vorübergehenden Ende der Republik in Bergamo 1799.¹²⁸ Dessen ungeachtet sind die Wirren des Zweiten Koalitionskrieges zwischen Frühling 1799 und Februar 1801 schwer einzuschätzen. Auch beim Zusammenbruch des napoleonischen Systems 1814/15 muß von unsicheren Zuständen ausgegangen werden, zusammen mit der wirtschaftlichen Krise 1816/17.¹²⁹

Politisch-administratives Zentrum der oberen Apenninhalbinsel war zwischen 1796 und 1815 Mailand, als Hauptstadt erst einer revolutionären Tochterrepublik Frankreichs, dann des italienischen Königreichs.¹³⁰ Zu dessen Machtbereich zählten auch seit 1802 Bologna, Ferrara und Modena, ab 1805 Venetien. Gleichzeitig war Mailand – neben Paris bis 1814 und danach Wien – auch der letzte Zielpunkt der Sammlungen, wengleich Bologna, Padua und Venedig weitere Orientierungs- und Sammelpunkte bildeten. Gerade Bologna und Venedig waren durch den bleibenden Verlust ihrer politischen Bedeutung und den Abzug von – schon seinerzeit Identität stiftenden – Kunstwerken besonders betroffen.¹³¹ Weniger auffällig, aber nicht weniger nachhaltig war dieser Prozeß in den vielen kleineren Städten, von Bergamo bis Modena und in den Marken.¹³² In den norditalienischen Republiken bzw. dem ihnen folgenden Regno d'Italia wurden moderne Nationalstaats-Attribute nicht nur importiert, sondern auch aus eigenem Boden umgesetzt und dadurch stärker der spätere Einheitsstaat antizipiert, als es selbst dem Preußen der Reformära möglich war (Abb. 14). Die mit autoritärer Verfassung regierenden, wirtschaftlich-gesellschaftlichen, städtischen Machteliten in Regierung und Verwaltung hatten innenpolitisch durchaus weiten Spielraum, zumindest bis zur Zuspitzung der Napoleonischen Kriege ab 1812. Im Gegensatz zum Militär war die Zivil-

126 Vgl. Margiotta Broglio 1997, S. 119; Camurri 2009, S. 452 (Bologna 1806); Bruschi 1990, S. 97–99 (Neapel und Abruzzen), Bisogni 2000, S. 581 (Toskana); Zorzi 1984, S. 35 (Venedig); Formica 1994, S. 395–407, Rocciolo 2000, S. 163–169 (Rom); Giumanini 1998, S. 218 (Romagna).

127 ASBo Amm. Dem. B.N., Dip. Basso Po, Nr. 223 u. 411. ASBo Amm. Dem. B.N., Misc. Corp. Rel., Nr. 127–129. Vgl. Cammarota 1997, S. 95–122.

128 BAM MMB 663/4, o. Fol. (Tagebuch Michele Bigoni, 8.9.1799); ASBg Dip. Serio St. Nr. 1554, Beamter des Fondo di Religione Giambattista Locatelli an den Delegaten der Interimsregierung von Stadt und Provinz, 15.7.1799. Vgl. Sicoli 1989, S. 72–76.

129 Vgl. Margiotta Broglio 1997, S. 117.

130 De Paoli 2007, S. 41; Zaghi 2010, S. 119–133, 393–399.

131 Cammarota 1997, S. III f.; Preti-Hamard 2000, S. 532 f.; Zorzi 1984, S. 79; vgl. Camurri 2009, S. 450 f.

132 Cleri 2000; Costanzi 2005, S. 23–26; Camurri 2009, S. 454.



Abb. 14
Briefkopf der Departmentverwaltung
der Cisalpinischen Republik
(22. Februar 1799), Bologna, Archivio
dell'Accademia di Belle Arti, o. Fol.

verwaltung weitgehend in ihren Händen.¹³³ Das bedingte die erfolgreiche Enteignung und Sicherung vieler bis dahin kirchlicher Besitztümer mit ihren Kunstschätzen und deren Konzentration in der Hauptstadt, nach Pariser Vorbild. Lenkend waren die Spitzen der Exekutive, wie der Vizepräsident, dann Großkanzler Melzi d'Eril¹³⁴ und die wechselnden Innenminister.¹³⁵ Dementsprechend war die Exekutivmacht nicht in allen Verwaltungsebenen und Kommunen gleichermaßen zentralistisch und straff organisiert: Je

133 Rosen 1981, S. 793–822; De Paoli 2007, S. 49; Agostini 1990, S. 29; Zaghi 2010, S. 501–505.

134 Preti-Hamard 2000, S. 526. Vgl. Stella 1990, S. 56–62; Pirovano 2005, S. 302 (Giorgio Fossaluzza).

135 Daniele Felici 1804–06 (bei Zaghi 2010, S. 328, 503, als unfähig, in EI App. 1 (1938), S. 581, als wenig durchsetzungsfähig bezeichnet [Carlo Zaghi]), Ludovico di Breme 1806–09 (der massive Eingriffe in die Kunstbestände betrieb, vgl. Sicoli 1989, S. 82; DBI 14 [1972], S. 133 [Giuseppe Locorotondo]), Luigi Vaccari 1809–14 (vgl. Zaghi 2010, S. 634).

nach Motivation, Bildungsniveau und Interessen der einzelnen Verantwortlichen in der Verwaltung und auf den Gütern etwa wurden Gemälde unterschiedlich konsequent erfaßt, zugänglich gemacht, konfisziert, gesichert und verschickt.

Dagegen war die Toskana zwar politisch enger an Frankreich gebunden, aber frei von einem zwischengeschalteten Hegemon – außer der Hauptstadt selbst, gegen die sich Siena und Pisa behaupten mußten. Es bildete sich mehr als anderswo eine Mischung aus Militärdiktatur und Munizipaldemokratie heraus.¹³⁶ Zudem gab es in Florenz eine Kontinuität der öffentlichen Kunstsammlungen und Kunstgutpflege, an die während und nach der napoleonischen Zeit angeknüpft wurde.¹³⁷ Die direkte Unterstellung unter französische Gewalt bedeutete allerdings auch eine leichtere Zugriffsmöglichkeit auf Kunstwerke. Dies verdeutlicht das Beispiel des Generalkommissars der Polizei Louis-Nicholas Dubois. Dessen Sammlung vor allem toskanischer Malerei wurde ab 1813 in Paris nach und nach verkauft, wobei sie fünf Jahre später auch dem preußischen König angeboten wurde.¹³⁸ Noch stärker waren die kleineren, gleichzeitig (Parma und Piacenza) oder schon 1802 (Piemont mit Turin) und 1805 (Ligurien mit Genua) zu französischen Departements herabgesunkenen italienischen Staaten betroffen.¹³⁹

In Rom schließlich waren die Spannungen zwischen der traditionellen Macht der päpstlichen Verwaltung und den revolutionären Episoden von größerer Bedeutung.¹⁴⁰ Durch die Revolution 1797–99 kam es zu gravierenden Besitzverschiebungen, die noch bis in die zwanziger Jahre auf dem Kunstmarkt nachwirkten. Die Aufhebung des Fideikommisses 1798 setzte zahlreiche Familien in den Stand, Kunstwerke aus Familienbesitz rechtmäßig zu veräußern.¹⁴¹ In Rom und dem Kirchenstaat allein wurden zudem 1798–99 über 340 Konvente enteignet, militärisch besetzt, geplündert, verwertet.¹⁴² Zwischen 10. November 1797 und 28. August 1800 wurden keine Exportgenehmigungen für Kunstgüter ausgestellt – was auf ein Aussetzen von Aufsicht und Überwachung des Kunstmarkts hindeutet. Maler-Händler wie der Engländer Alexander Day, der noch bis Oktober 1797 mehrere Genehmigungen beantragt und erhalten hatte, konnten nun die Gelegenheit zu Transaktionen nutzen, die vorher nicht mög-

136 Tognarini 1996, S. 219.

137 Preti-Hamard 2000, S. 523f.; Ciardi 1984, S. 376f.; Sicoli 1992, S. 66; Bisogni 2000, S. 564f.

138 Dok. 1; Preti-Hamard 2000, S. 534; Sécherre 2006, S. 301–304. GStA I 74 L Gen. Nr. 1, Bd. 1, o. Fol., Dubois an Hardenberg, 18.7.1818, Antwortkonzept, 1.12.1818. Vgl. Syre 1986, S. 51 (Sammeltätigkeit in Florenz).

139 De Paoli 2007, S. 42; Preti-Hamard 1999, S. 229; genauer: Gentile 2005, S. 56–60 (Piemont); Corradi Martini 2003, S. 27–34 (Parma, schon seit 1802 in französischem Besitz).

140 Racioppi 2001; Grantaliano 2000, S. 639–641; Curzi 2001, S. 161f.; Rocciolo 2000, S. 165–172.

141 Negro 2006, S. 205f.

142 Formica 1994, S. 20–22. Vgl. Galassi 2004, S. 61–68 und 2011, S. 142.

lich gewesen waren.¹⁴³ Unter der späteren napoleonischen Besetzung setzte ein stärkerer Protektionismus ein, obwohl der für Kunstangelegenheiten zuständige Kardinalsekretär Bartolomeo Pacca zusammen mit dem Papst ins Exil nach Paris ging.¹⁴⁴ Insgesamt zeigte sich also in den italienischen Staaten ein Bild zunehmender Regierungskontrolle und Zentralisierung, unterbrochen durch Zeitfenster der Machtwechsel und des Machtvakuumms, die entsprechend schlecht dokumentiert sind. Weit mehr als Privatsammlungen war dabei besonders ein Verwahrungsbereich der Kunstschätze für Zugriffe anfällig: die kirchlichen Besitztümer.

Säkularisationen: Kircheninventar wird Staatsbesitz

Die hier besonders interessierenden Säkularisierungen waren ein juristisches Aufräumen, das Teil der Vereinheitlichung des Rechts in den italienischen Staaten,¹⁴⁵ aber keineswegs traditionslos war: Sie setzten – etwa in der Toskana oder im ehemals joesphinischen Norden Italiens – Vorgänge seit den 1760er Jahren fort.¹⁴⁶ Die *soppressioni* waren zwar institutionell antiklerikal, aber nicht grundsätzlich kirchenfeindlich.¹⁴⁷ Letztlich förderten sie sogar den kirchlichen Zentralismus, bewirkten eine Modernisierung und Öffnung zur Gesellschaft.¹⁴⁸ Allerdings nahm das Ausmaß der Säkularisierungen nun größere Dimensionen an, und die Güter gingen direkt in Staatsbesitz über.¹⁴⁹ Allein die Zahl der Episkopate von Ligurien bis Latium wurde oft mehr als halbiert. Während die übriggebliebenen bischöflichen Strukturen und Besitztümer weitgehend erhalten blieben, trafen Auffassung und Enteignung vor allem Klöster, Kongregationen und Konvente.¹⁵⁰ Sie erfolgten in Schüben¹⁵¹ und wurden auch mit dem zunehmenden Bedarf Napoleons an Mitteln für den Krieg oder der Staaten selbst, vor allem für die Schuldentilgung, umfangreicher und rigoroser.¹⁵²

Neu waren neben der schieren Zahl von Säkularisierungen – und damit von Gütern – die planenden und ausführenden Verwaltungskräfte sowie die Legitimation des Besitzwechsels. Es wurde bemerkt, daß die Übernahme in staatliche Obhut plötzlich

143 ASR Cm.le II, Ant. B. A., Nr. 14, fasc. 299. Vgl. Rossi Pinelli 1978, S. 37f.; Reitlinger 1982.1, S. 41.

144 De Paoli 2007, S. 59; Sgarbozza 2013, S. 46–54; Curzi 2004, S. 87–118; Giacomini 2007, S. 21–27.

145 Ghisalberti 1979, S. 55f.; Biagiante 1985, S. 467.

146 Vgl. Ghisalberti 1979, S. 43; Melzi d'Eril 1970, S. 41f.; Nepi Sciré 2005, S. 78; Bisogni 2000, S. 563–584; Fantozzi Micali/Roselli 1980, S. 13–21; Biagiante 1985, S. 443–453; Sicoli 1988.

147 Vgl. Margiotta Broglio 1997, S. 117–123; Formica 1994, S. 222–226; Biagiante 1985, S. 447–455.

148 Margiotta Broglio 1997, S. 131, 140f.

149 Vgl. Biagiante 1985, S. 452f., 457 (Toskana); Zaghi 2004, S. 238–240, Sicoli 1989, S. 71 (Lombardien); Giumanini 1998, S. 213–227 (Romagna).

150 Margiotta Broglio 1997, S. 129f, 141.

151 Vgl. Camurri 2009, S. 449f.; Biagiante 1985, S. 461f. (Toskana 1808–1810).

152 Vgl. Fantozzi Micali/Roselli 1980, S. 26f.; Biagiante 1985, S. 454, 466; Grab 1997, S. 39f.; Zaghi 2010, S. 515–525.

geschah¹⁵³ und einem Chaos glich.¹⁵⁴ In der Tat ist es wegen der lückenhaften Überlieferung nicht möglich, weder Chronologie der Erlasse und Maßnahmen noch die tatsächlichen oder unterbliebenen Geschehnisse bis ins Letzte nachzuvollziehen.¹⁵⁵ Es sind aber Mechanismen zu erkennen, die in vielen italienischen Staaten der Revolutionszeit analog verliefen. Verfolgen wir die Maßnahmen von der lokalen zur staatlichen Ebene.

Ein Beispiel aus Bergamo mag dies veranschaulichen: Der Jurist und Jakobiner Cesare Francesco Ticozzi, Bruder des Kunstschriftstellers, lud im November 1798 als *Commissario del potere esecutivo* die Stadtregierung zur Aufhebung des Konvents von S. Gottardo. Sie sollte der Inventarisierung und Schätzung der vorhandenen Güter beiwohnen, wobei Bücher und Kunstwerke unter die Obhut des *Agente dei Beni Nazionali* der Cisalpinischen Republik gestellt werden sollten.¹⁵⁶ Vorausgegangen sein muß ein entsprechender Auftrag und die Übertragung von persönlicher Verantwortlichkeit, wie es analog mit einem Schreiben der Mailänder Zentraladministration der Nationalgüter an den Ferrareser Agenten überliefert ist.¹⁵⁷ Auch in anderen Fällen sind die Protokolle und Inventarlisten erhalten.¹⁵⁸ Die Besichtigung und Auflistung der Güter erfolgte entweder allein durch nachgeordnete Behördenvertreter oder auch durch die Klosteroberen, unter bischöflicher und lokalobrigkeitlicher Aufsicht.¹⁵⁹ Die Inventarisierung von S. Gottardo war auf diese Weise geschehen, allerdings schon ein Jahr zuvor auf Veranlassung von Ticozzis Amtsvorgänger. Der *Municipale* Carlo Ribier beging mit einigen Fratres dieses und vier weitere Klöster.¹⁶⁰

Von Zufall, Zeit und Ort hing ab, ob etwa ein Vertreter der Florentiner, Mailänder oder venezianischen Akademie beteiligt war, ein lokaler Künstler oder gar nur ein Pfarrer, um die Stücke zu bewerten. Im Fall des erwähnten Schreibens an den Ferrareser Agenten

153 Preti-Hamard 2000, S. 524f.

154 Bandera 2010.1, S. 10; Sicoli 1989, S. 78, 1992, S. 65.

155 Spiazzi 1983, S. 69, 83. – Die Archivalien sind verstreut, ungeordnet, unvollständig und oft nicht mehr in ihrem Zusammenhang rekonstruierbar.

156 BAM ASC Ottoc. faldone 257, Tit. XX, fasc. IV, fascetto 1, 30.11.1798. Die Archivalie selbst ist nicht erhalten. Zu Ticozzi und dessen Bruder Stefano vgl. Cantù 1837, S. 274–278; Arrigoni 1840, S. 382f. Ticozzi wurde unter den Österreichern eingekerkert, um nach dem Frieden von Lunéville in sein Amt zurückzukehren und später bis zum Präfekten aufzusteigen.

157 ASBo Dem. Basso Po, Nr. 223, o. Fol., 19. Piovoso anno VI [7.2.1798]. Vgl. Cammarota 1997, S. 95–117; Giumanini 1998, S. 213–224.

158 Lapucci 1987, S. 475–479.

159 Margiotta Broglio 1997, S. 130; vgl. für Pesaro: Cleri/Giardini 2003, S.68–70 (Laura Vanni).

160 ASBg Dip. Serio C. 811, 1, o. Fol., Kopie des Protokolls vom 18. Vendemiajo anno VI [9.10.1797], erw. entsprechende Weisung des Dir. Esecutivo, Tirette, an Kommissar des cisalpinischen Direktoriums im Dipartimento del Serio, Girolamo Adelasio, vom 7. Vendemmiale [28.9.1797], dessen Schreiben an die Amminiatrazione Centrale, Übertragung an die ausführende Amministrazione Municipale, 17. d. M. [8.10.1797].

beauftragte dieser den Maler Alberto Mucchiati¹⁶¹ mit der Begutachtung und Zuschreibung der Gemälde, Skulpturen und weiterer Kunstgegenstände der Kirchen und Konvente der Stadt. Listen wurden erstellt, zum Teil nach Mailand geschickt, zum Teil an die Kustoden gegeben. Bilder in funktionierenden Kirchen sollten am Platz bleiben,¹⁶² aber beaufsichtigt sein, die aus aufgelassenen an einen sicheren Ort gebracht werden. Mucchiati berichtete detailliert über die Begutachtung von Gemälden einzelner Kirchen und Konvente in Ferrara, deren Aufsicht er jeweils einzelnen Personen übertrug, darunter auch offenbar den Pfarrern. So wurde es auch in späteren Säkularisierungen in anderen Teilen Italiens gehandhabt.¹⁶³ Exemplarisch wird deutlich, wie einzelne Gemälde als wertvoll, andere als zu vernachlässigen gewertet wurden: Beinahe Überforderung zeigte Mucchiati angesichts der Menge von »moltissimi pezzi di quadri ammontichiati in due Camere appartenenti a diversi Luoghi soppressi«, aus denen er schließlich 20 »degni d'essere separati dalla rimanenza delle altre opere« auswählte. Die wenigen erwähnten Meister lassen in Mucchiati einen auf zeichnerische Qualität achtenden, in der Kunstliteratur bewanderten und lokalpatriotischen Malerprofessor des 18. Jahrhunderts erkennen.¹⁶⁴ Berücksichtigung fanden meist nur Altar- oder größere Andachtsbilder, fast in jeder Kirche und jedem Konvent wurden viele als minderwertig oder nicht beachtenswert erwähnt. Explizit genannt wurden ältere Gemälde selten, wie eine *Pietà* »di buona mano antica«, im Hospiz des ehemaligen Klosters von S. Rocco.¹⁶⁵ Auch singuläre Werke wie die *Hl. Katharina von Siena mit Porträts Pius' II. und des Herzogs Ercole* (Abb. 15), mit den gleichen Worten beschrieben, wurden trotz unsicherer Autorschaft geschätzt: »Chi lo crede del Pordenone, chi di Ercole da Ferrara, e chi di Nicolò Pisano, comunque sia, il quadro è buono: Tanto basti al nostro intento.«¹⁶⁶ Bezeichnend die Bemerkung zu einem Gemälde im Konvent von S. Bartolomeo,¹⁶⁷

161 Vgl. Bentini et al. 1987, S. 208 (Angelo Mazza); Mucchiati war schon 1792 als Gutachter tätig: Archivio Diocesano di Ferrara, fondo Atti di Curia, 1776/37, s. http://www.seminariodiferrara.com/garofalo/mostre/sale_garofalo.html.

162 ASBo Dem. Basso Po, Nr. 223, o. Fol., Anweisung des Direttorio Esecutivo, Moscati, an den Agente del Basso Pò, 11. Germinale anno VI [31.3.1798].

163 Biagianti 1985, S. 462 (Toskana 1808–10); Sgarbozza 2013, S. 50–52 (Rom). Vgl. CBAM ASC, Ottoc., faldone 266, Tit. XX, fasc. XV, fascetto 11, Präfekt des Dip. del Serio, Brunetti, an die Stadtregerung von Bergamo, 2.4.1803.

164 ASBo Dem. Basso Po, Nr. 223, o. Fol., Mucchiati an den Agente dei Beni nazionali, Vincenzo Forecchi, 24.4.1798 (zit.), 13. Fiorile an VI [2.5.1798] und Protokolle der folgenden Monate.

165 Ebd., 7. Fruttidor an VI [24.8.1798].

166 Ebd. In der Reliquienkapelle der Sel. Lucia von Narni, ehem. Konvent S. Caterina da Siena; heute Ferrara, Pinacoteca Nazionale, ohne Zuschreibung, um 1505–09; Bentini 1992, S. 178–180 (Alessandra Pattanaro).

167 ASBo Dem. Basso Po, Nr. 223, o. Fol., Mucchiati an den Agente dei Beni nazionali, Vincenzo Forecchi, 3. Missidor anno VI [21.6.1798]. – Vgl. Cosmé Tura, Maria Verkündigung auf zwei Tafeln, »alquanto infelici in confronto delle altre belle di questo Autore«: Ebd., 25. Termidor anno VI



Abb. 15 Ferraresisch, *Heilige Katharina von Siena mit Pius II. und Ercole da Ferrara*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale

dell'antichissimo Pittor ferrarese detto il Mazzolini [Mazzolino]: Quest'opera sarebbe di un Merito Singolare attesa la sua antichità, e le sue bellezze, ma essendo di molto ritoccato, e di bel nuovo in molti Luoghi scrostata non se ne può far piú gran conto.

Sowohl das durchaus vorhandene Interesse für die ältere Malerei – deutlich stärker als gegenüber derjenigen des späteren 16. Jahrhunderts¹⁶⁸ – als auch deren Abwertung wegen schlechter Erhaltung erscheinen immer wieder in Gutachten und Berichten. Wiederholungen der Listen von 1801 zeigen, daß die Gemäldebestände offenbar die Kriegsturbulenzen überstanden hatten.

Die ausführlichen Inventare aus Bologna können eine Vorstellung davon vermitteln, wie enorm die Menge von Gemälden tatsächlich war. Allein dort, und allein zwischen 1797 und 1799, wurden über 270 Konvente aufgelöst.¹⁶⁹ Für den Konvent von S. Maria Nuova etwa wurde am 30.3.1799 das Inventar der Mobili e Supelletili erstellt, das 56 Gemälde erwähnt,¹⁷⁰ in den Kirchenräumen wurden am 25.1.1799 elf Bilder erfaßt. Bei anderen Konventen sind

ähnliche Zahlen zu finden, doch gab es auch andere Dimensionen: Im aufgelassenen Olivetanerkloster San Michele in Bosco, im Juni/Juli 1798 bis in die Gästezimmer und Speisekammern inventarisiert, fanden sich über 370 Werke – von Zeichnungen hinter Glas, Schlachtenbildern und Veduten über größere Andachts- und Historien-

[12.8.1798], im Kloster Corpus Domini. Die Marien tafel vielleicht in London, National Gallery: Baker/Henry 2001, S. 677 (1706 in S. Domenico, 1836 in Slg. Costabili nachgewiesen). Analoge Äußerungen zu einer *Transito Mariae* in S. Caterina: ASBo Dem. Basso Po, Nr. 223, o. Fol., Mucchiati an den Agente dei Beni nazionali, Vincenzo Forecchi, 7. Fruttidoro an VI [24.8.1798].

168 Ein Altarbild von Leonardo da Brescia in der Klosterkirche Cабianca bezeichnet er als »opera di poco, o niun merito«: Ebd., 26. Mietitore [Messidoro?] anno VI [14.7.1798?].

169 Camurri 2003, S. 83.

170 ASBo Dem. Misc. Corp. Rel. Nr. 127, o. Fol., 10. Germinale an VII [30.3.1798].

bilder sowie Kopien, meist zu ein- bis zweistelligen Beträgen taxiert, bis hin zu drei Vasari zugeschriebenen und mit 2.000 L geschätzten Gemälden (Abb. 16). In der am 18.7.1798 inventarisierten Kirche wurden 16 Altarbilder, vier kleinere und acht weitere größere Gemälde vorgefunden und bewertet.¹⁷¹

Dies war nur der Anfang: Die umfangreichsten Säkularisierungen setzten ab 1806 in ganz Italien ein. Für das Regno d'Italia wurde sowohl die Einziehung der Güter aus aufzulassenden Konventen verfügt als auch die Unterstellung der Gemälde unter Verwaltung des Innenministers, somit dem Generaldirektor des Unterrichtswesens und der Mailänder Brera-Akademie.¹⁷² Gleichzeitig behielten oder erlangten die Präfekten die Verantwortung über die Kunstwerke in Staatsbesitz.¹⁷³ Damit wurde die Verantwortung zunächst nach oben gezogen, wie in Bologna, wo bislang die Akademie bestimmend gewesen war,¹⁷⁴ und darüber hinaus in ortsfremde Hände gelegt. In Florenz gab zwar der französische Präfekt mit den ersten Säkularisierungen von 1808 der



Abb. 16 Giorgio Vasari, *Christus bei Martha und Maria*, Bologna, Pinacoteca Nazionale

171 ASBo Dem. Misc. Corp. Rel. Nr. 129, Inventario [...] S. Michele in Bosco, Messidor anno VI [Juni/Juli 1798], S. 13: Mobili in Camarone: [...] 90 quadri di diverse grandezze in cattivo stato, 35 L; S. 14: 18 Piccoli quadretti con vetro, e santi di Carta parte colorati con cornice velata, 3 L; 9 Quadretti con vetri, e diversi disegni in Carta cornice dorata, 5 L, Sei Prospettive piccole a Ovato con cornice gialla, e filetto velato, che due con vetro, 2 L 10; altri diversi quadri, che due con vetro, 3 L 10; S. 15: Foresteria des Generaloberen: Quattro Quadri Coppie del Claustro [...], 640 L, Tre Quadri [...], 115 L, Due Battaglie, 30 L; Quattro scudetti coppia del Cignani copiati dagl'Originali che esistono in Chiesa, 60 L; usw. Die drei Tafelgemälde von Vasari (ebd., S. 31) kamen nach Bologna, eines 1809 in die Brera: Barbieri 2010, Nr. 26. Daß auch profane Gemälde aus den Konventen kamen, zeigt ein Paar Genregemälde von Vincenzo Campi (Mailand, Brera), die aus dem Kloster von S. Sigismondo von Cremona stammten (Arrigoni/Maderna 2010, S. 129). Vgl. Cammarota 1997, S. 360–370.

172 Spiazzi 1983, S. 70.

173 Camurri 2009, S. 449.

174 Camurri 2010, S. 209.

Akademie die dabei zu sichernden Kunstwerke in Obhut, behielt aber die Entscheidungsgewalt.¹⁷⁵ In den Departements im Latium kamen die Kunstwerke aus den Säkularisierungen per Dekret von 1811 gar direkt unter die Krone.¹⁷⁶ Das Vorgehen der Begutachtung und Beschlagnahmung blieb im wesentlichen gleich, aber vier Faktoren gaben ihr neue Stoßrichtungen.

Zunächst die Sicherheitsfrage: Die wachsende Menge der aufgelassenen Klöster, Konvente, Oratorien, Kirchen und Kongregationen ließ die Begutachtungen und Sicherungen bald zur nicht mehr zu bewältigenden Aufgabe anwachsen.¹⁷⁷ Allein im Stadtgebiet von Venedig wurden zwischen 1806 und 1810 über 60 Kloster- und Pfarrkirchen und 385 Laienbrüderschaften mediatisiert,¹⁷⁸ in der Toskana sollen es zwischen 1808 und 1810 450 Konvente gewesen sein – gegenüber 150 Säkularisierungen in 25 Jahren unter dem Ancien Régime.¹⁷⁹ Daß bei den zahlreichen Ortswechselln, Kustoden, zwischenzeitlichen Kriegsgeschehnissen und der wirtschaftlichen Krise mit Diebstählen und Verlusten zu rechnen sein mußte, ist leicht anzunehmen.¹⁸⁰ Auch mag es gerissene Profiteure gegeben haben, die den französischen Truppen gezielt hinterherzogen, um Kunstwerke zu erbeuten, wie der vielzitierte, aber wenig erforschte William Buchanan.¹⁸¹ In Ferrara erwähnte Mucchiati einen mutmaßlichen Diebstahl von Bildern während des Transports aus der aufgelassenen Kartause, aber es hätten keine der inventarisierten Bilder gefehlt.¹⁸² Dagegen meldete er später den Verlust von acht kleineren der 70 Bilder, die aus der Kartause stammten und ins ehemalige Oratorium von S. Filippo gebracht worden waren.¹⁸³ Bezeichnenderweise äußerte die Mailänder Zentralagentur für die Nationalgüter Zweifel an der Zuverlässigkeit des umtriebigen Malers,¹⁸⁴ und allein die Zahl der von ihm beauftragten Kustoden läßt ahnen, wie schwer eine Kontrolle der verstreuten und nun dem jungen Staat unterstellten Kunstgüter war. Ein ganzer Gemäldetransport soll aus Padua verlorengegangen sein.¹⁸⁵

175 Gioli 2010, S. 228.

176 Galassi 2011, S. 142.

177 Spiazzi 1983, S. 71f. Vgl. Camurri 2009, S. 455f.; ASF Dem. F. Misc. B 19, fasc. 1196 (Koordinierung und Verzug der Begutachtung von Kunstwerken in den aufgelassenen Konventen, Feb.–März 1812).

178 Zorzi 1984, S. 52.

179 Biagiatti 1985, S. 465.

180 Spiazzi 1983, S. 73. Vgl. Zorzi 1984, S. 49f.

181 Vgl. Thurn 1994, S. 99, 103; Hale 2005, S. XXXVf., 81; Reitlinger 1982.1, S. 45–47; Giumanini 1998, S. 227f.; Whitely 2006, S. 241; Herrmann 1999, S. 127–130.

182 ASBo Dem. Basso Po, Nr. 223, o. Fol., Mucchiati an den Agente dei Beni nazionali, Vincenzo Forecchi, 26. Mietitore [Messidoro?] anno VI [14.7.1798?].

183 ASBo Dem. Basso Po, Nr. 223, o. Fol., Mucchiati an den Agente dei Beni nazionali del Basso Pò, o. D. (nach 18.12.1798).

184 Ebd., Agenzia centrale dei Beni nazionali an den Agente de' Beni Nazionali del Dip.o del Basso Pò in Ferrara, Mailand, 11. Fiorile VI [30.4.1798].

185 Nepi Sciré 2005, S. 82f.

Für Diebe attraktiver als die Gemälde waren allerdings Metallgegenstände, vor allem Silber (vgl. Farbtaf. 5).¹⁸⁶ Wie übrigens auch in Bergamo, war die Einquartierung von Truppen in den Augen der Verantwortlichen in Ferrara der größte Unsicherheitsfaktor für die Gemälde.¹⁸⁷ Einquartierungen und Plünderungen der verschiedenen Armeen zogen ganz Italien in Mitleidenschaft.¹⁸⁸ Die zwiespältige Rolle des Militärs wird mit Blick auf Piemont deutlich: Die Konvente wurden dort nach dem Konsulardekret vom 17.7.1801 teilweise unter militärischer Hilfe geschlossen und versiegelt.¹⁸⁹ In Venedig dagegen fielen der militärischen Nutzung von mediatisierten Gebäuden wohl etliche Kunstwerke zum Opfer.¹⁹⁰ Nicht zuletzt weisen die in den Regierungserlassen betonten Schutzmaßnahmen – etwa die Ernennung des Mailänder Hofmalers Andrea Appiani zum Kommissar für die Schönen Künste – auf tatsächlich vorgekommene Verluste hin.¹⁹¹

Damit hing der zweite Faktor zusammen: Die örtlichen Verwaltungen und Bürger reagierten, bemühten sich um Zugriff auf die Werke oder verweigerten ihre Auslieferung – sei es aus Bestreben um den Erhalt für das, was man später Heimat nennen würde, wie wir es bei Mucchiati sahen, sei es aus privatem Interesse oder Gier. Dies wurde durch zwei letzte Faktoren entscheidend forciert: zum einen die französischen und italienischen Kunstspektoren oder die entsprechenden Kommissionen,¹⁹² die verstärkt Einfluß auf Bewertung und Umgang mit den in Staatsbesitz gelangten Werken gewannen und auf die Requirierung von Kunstwerken zielten; zum anderen die Finanz- und Militärbrigaden, die auf Kapitalfreisetzung für Staats- und Kriegshaushalt hofften.¹⁹³ Blicken wir nun genauer auf die Vertreter dieser über der lokalen Ebene stehenden Instanzen, ihre Absichten und Maßnahmen.

186 ASBo Dem. Basso Po, Nr. 420, o. Fol.

187 ASBo Dem. Basso Po, Nr. 223, o. Fol., Mucchiati an Agente dei Beni nazionali del Basso Pò, o. D. (nach 18.12.1798); vgl. Zorzi 1984, S. 53, 55, 88.

188 Bisogni 2000, S. 592–597 (für die Toskana).

189 Perotti 1996, S. 205f. (ohne direkte Nachweise, beruft sich auf Akten der ehem. Präfektur des Dipartimento della Stura/Cuneo).

190 Zorzi 1984, S. 55.

191 Camurri 2009, S. 449f.; Emiliani 1998, S. 504–507. Etwa: ASBo Pref. Dip. Serio, atti gen., 1806, XIII Nr. 3, o. Fol. Akademiesekretär Rossi an den Präfekten Mosca, 12.8.1806: Sicherung von Gemälden, Erwähnung von »dispersioni«.

192 Bologna, 1797: Camurri 2010, S. 206; Mailand, 1802: Camurri 2009, S. 449; Venedig, 1806: Zorzi 1984, S. 74f.; Florenz und Toskana, 1808: Gioli 2010, S. 228 und Bisogni 2000, S. 600; Rom, 1809–14: Calzolari 2000, S. 521–524.

193 Vgl. zur finanziellen Ausbeutung der Kirchengüter etwa in Padua, 1797: Meneghini 1990, S. 92–96; in Toskana: Woolf 1985, S. 33f.

*Staatsbesitz und Staatsraison: Kunstwerke werden verwaltet,
verwendet und verkauft*

Bisher war von der Bestimmung der bis 1815 in Staatsbesitz gelangten Kunstwerke noch nicht die Rede. Zunächst ist dabei ein programmatischer Gegensatz zu den Säkularisierungen des Ancien Régime festzustellen, wie am Beispiel Siena deutlich wird: Als dort 1785 eine Pfarrkirche aufgehoben und zerstört wurde, verkaufte man dabei neben dem Baumaterial und der übrigen Ausstattung umstandslos auch Teile eines alten Altarwerks mit Aposteln und Heiligen.¹⁹⁴ Zerstreuung und Zerteilung gerade ältester Bildtafeln fielen vor allem in die vorrevolutionäre Zeit.¹⁹⁵ Ähnliches war auch in Florenz üblich.¹⁹⁶ Verkäufe aus Nationaleigentum dagegen waren, dem revolutionär-französischen Modell entsprechend, im Grundsatz nicht vorgesehen oder sollten zumindest nicht unmittelbar erfolgen, was mehrfach dekretiert wurde.¹⁹⁷ Über den allgemeinen Schutz als *beni nazionali* hinaus erfuhren die Kunstwerke – die materiell nur einen geringen Bruchteil der Gesamtschätzwerte ausmachten –¹⁹⁸ nochmals eine besondere Erhöhung: In Piemont wurden zwar alle Güter beschlagnahmt und verkauft, die Kunstwerke darunter aber separat behandelt und verwahrt.¹⁹⁹ Auch in Bologna und Venedig ist dokumentiert, daß Gemälde an staatliche Sammelstellen gingen, Liturgiegerät an die Münze oder Finanzbehörde und das übrige zum Verkauf vor Ort gegeben wurde.²⁰⁰ So geschah es auch in der Toskana, wo Gemälde zusammen mit den übrigen Kunstwerken und Ausstattungen der ab 1808 aufgelösten Kircheneinrichtungen an das *Demanio* überführt wurden.²⁰¹ Die Schutzbestimmungen selbst implizieren allerdings mutmaßlich dennoch erfolgte Abgaben aus den Mediatisierungen²⁰² und damit den Fortbestand der alten Gewohnheiten: So wie der adlige Sammler Giacomo Melzi in Mailand 1792 direkt vom *Fondo di Religione per la soppressione* einzelne

194 Bisogni 2000, S. 579.

195 Vgl. Guiducci 1996, S. 402.

196 De Benedictis 1998, S. 131.

197 ASM Gov. st. Nr. 376, a. 1–15 und Emiliani 1996, S. 130–136 (Regno Italico, 1801–13); Fantozzi Micali/Roselli 1980, S. 24f. (Toskana, 1801). Vgl. Vazzoler 2003, S. 255 (Verkäufe von 1798 in Demanialbesitz gelangten Bildern auf Betreiben der regionalen Regierung in Ligurien 1804).

198 Vgl. Biagianti 1985, S. 461; in den in Bologna erhaltenen Inventaren machen Gemälde nur einen minimalen Anteil der Effekten aus: ASBo Dem. Misc. Corp. Rel., Nr. 127–129. Ähnlich in Venedig: ASVe, St. Dem., Nr. 51.

199 Perotti 1996, S. 205f. (ohne direkte Nachweise, beruft sich auf Akten der ehem. Präfektur des Dipartimento della Stura/Cuneo).

200 Beispielhaft: ASBo Dem. Basso Po, Nr. 411, o. Fol., Amministrazione Generale del Basso Po an den Agente dei Beni Nazionali, 13. Germi[na]le anno VII [2.4.1799].

201 Bisogni 2000, S. 599; Biagianti 1985, S. 458. ASF Dem. F. Misc. B, Nr. 1, fasc. 25a, Circolare 306, État à fournir des Objets d'Eglise et de Sacristie des Couvents supprimés, 1.1.1811.

202 Augusti 2001, S. 94; Sicoli 1989, S. 77.

Gemälde erwarb, darunter auch einen Aurelio Luini,²⁰³ hätte sein Neffe Francesco, der erwähnte Vizepräsident der Republik, dann Großkanzler des Königreichs Italien, unter anderem ein Vivarini-Polyptychon in der napoleonischen Zeit aus ähnlichen Quellen erworben.²⁰⁴ Dahinter stand wohl, wie bei einigen Perugino zugeschriebenen Tafeln aus der Kartause von Pavia, die Hilfe von Carlo Bianconi. Dieser stand bis 1801 der Mailänder Akademie vor und soll etliche Werke verkauft haben, die seit 1796 aus den Säkularisierungen in die Depots kamen.²⁰⁵

Mehrere Gründe bedingten die Abgaben aus den mediatisierten Kirchengütern. Eine Rolle mögen mangelnde Organisation, Planlosigkeit und Desinteresse auf politischer Ebene gespielt haben.²⁰⁶ Überschneidungen von Kompetenzen, Machtwechsel infolge von Kriegsgeschehen und personalpolitische Taktiererei trugen weiterhin dazu bei, nicht zuletzt die immer prekärere finanzielle Situation der späten napoleonischen Jahre. Substanziell war jedoch der Kontextverlust der Gegenstände. War noch von der Regierung der jungen Republik, wie oben geschildert, das Verbleiben der Kunstwerke an ihrem Platz bestimmt worden, wurde dies mit der wachsenden Zahl von Säkularisierungen sowie dem Bedarf an Räumlichkeiten und Geld bald unmöglich. Zentrale Sammelstellen wurden eingerichtet, in denen Kunstwerke zu Hunderten oder Tausenden, oft aus weit entfernten Orten, magaziniert wurden,²⁰⁷ während die ursprünglichen Zusammenhänge zerstört wurden. So wurde der erwähnte Bergamasker Konvent von San Gottardo noch vor der Rückeroberung Bergamos durch die Österreicher verkauft.²⁰⁸ Was mit der Ausstattung im einzelnen geschah, ist ungewiß; eine Altartafel kam 1805, als die Kampagne unter dem neuen Vizekönig und Napoleoniden Eugène de Beauharnais zur Gemäldebeschaffung für das Mailänder Zentralmuseum begann, in die Mailänder Pinakothek und war ab 1806 dort ausgestellt.²⁰⁹ Santa Maria Nuova in Bologna wurde 1802 zur Tabakfabrik, San Michele in Bosco 1804 ein Gefängnis.²¹⁰

203 Melzi d'Eril 1970, S. 42.

204 Pirovano 2005, S. 302.

205 Sicoli 2010, S. 14 und Bandera 2010.1, S. 11, ohne konkrete Nachweise; vgl. Baker/Henry 2001, S. 524.

206 Sicoli 1992, S. 65f.

207 ASF Dem. F. Misc. B, Nr. 2, fasc. 943, Florenz, ehem. Konvent S. Marco, 11.10.1810; vgl. Vazzoler 2003, S. 255 (Ligurien); Bandera 2010.1, S. 12, Camurri 2009, S. 455–457; Zorzi 1984, S. 232; Binaghi Olivari 1989, S. 144 (Regno Italico).

208 ASBg Dip. Serio, C. Nr. 811, fasc. 1, o. Fol., Elenco de' Locali, una volta sacri, e religiosi, avvocata alla Nazione nel Circondario che ora forma il Dipartimento del Serio, colla Distinzione degli Alienati [...], Nr. 111: »venduto il tutto al Cittad.o Fr.o Milesi colla legge 8. Vendeml. Anno VII [29.9.1798]«.

209 Bisi/Gironi 1812/33.2, Nr. 3 (Cariani, Maria m. Kind u. Hll. vor Landschaft); Arrigoni/Maderna 2010, S. 112; Barbieri 2010, Nr. 118; vgl. Sicoli 2010, S. 81.

210 BAB Gozz. 269, S. 15v., 30.

Dessen Ausstattung wurde zerstreut, die Chorintarsien etwa 1807 verkauft.²¹¹ Die offenbar chaotischen und hastigen Verkäufe der Immobilien entzogen auch in Venedig und in der Toskana²¹² den Kunstwerken, selbst wenn sie in Demaniallager kamen, ihre Umgebung, ihre Geschichte und ihren Halt.

Schließlich bleibt auch die Frage, was unter den Kunstwerken überhaupt als wertvoll und erhaltenswert anzusehen war. Es liegt auf der Hand, daß etwa aus dem erwähnten Konvent von San Michele in Bosco von Bologna nicht alle 370 Bilder unterschiedslos verwendet wurden (Abb. 5, 16, Farbt. 6). Unter den zum Verkauf freigegebenen Gütern waren stets auch Gemälde, die als geringwertig angesehen wurden.²¹³ Vor einem etwaigen Verkauf mußten die Kunstobjekte zumindest von Akademievertretern begutachtet werden.²¹⁴ Was diese nicht auswählten, sollte dann wie das übrige Mobiliar verkauft werden.²¹⁵ So hatte es auch der Innenminister der Repubblica Italiana gefordert, als er Appiani zum Kommissar für die Schönen Künste zur Begutachtung in allen Departements anwies.²¹⁶

Esistono presso il fondo di Religione vari pezzi di pittura, e ve n'ha di celebri autori, di ragione della Nazione, i quali vanno vendendosi senza cognizione del merito delle opere, e senza scelta. Il governo geloso di conservare questi preziosi monumenti dell'arte, e di tutelare insieme gl'interessi nazionali ne ha sospeso intanto la vendita. Ma potendo d'altronde convenire di disfarsi di alcune opere meno celebri, o di qualche duplicato, il Governo vi destina suo Commissario a riconoscere, e giudicare nell'evenienza dei casi [...].

Entscheidend war also das Urteil der Gutachter vor Ort, wie wir aus dem Beispiel Mucchiati in Ferrara und an zahllosen ähnlichen Protokollen erkennen.²¹⁷ In der Tos-

211 BAB M.M. Nr. 51, fol. 27v.; Camurri 2010, S. 209.

212 Bisogni 2000, S. 598–604. Das bestätigen einzelne Vorgänge, in denen die Hast der Verkäufe zum Ausdruck kommt: ASF Dem. F. Misc. B, Nr. 2, fasc. 944, o. Fol., Fiesole, Nov.–Dez. 1810.

213 U.a.: ASVe, Dir. dip. Dem. b. 327 (Bilder noch vorhanden, übrige Effekte verkauft), St. dem. (Detailverkäufe, auch Bilder, m. Preisen); ASF Dem. F. Misc. B, Nr. 20, fasc. 633 (Inventare von Laienbruderschaften in Florenz, Dez. 1811–Jan. 1812).

214 ASF Dem. F. Misc. B, Nr. 2, fasc. 905, o. Fol., Präfekt [Jean-Antoine Fauchet, vgl. Pinaud 1985, S. 583f.] an den Dir. del Dem., 26.1.1811 (Anweisung Napoleons von Dez. 1810), Antwort 31.1.1811 (Maßnahmen seien vom Präfekten im Sept. 1810 schon vorweggenommen worden), dies: ASF Dem. F. Misc. B, Nr. 21, fasc. 788, o. Fol., Dekret des Präfekten des Dep. dell'Arno, 29.9.1810, nachdem Kunstwerke von der Florentiner Akademiekommision begutachtet werden sollen.

215 ASF Dem. F. Misc. B, Nr. 21, fasc. 856, o. Fol., Dekret des Präfekten Dep. dell'Arno, 14.11.1810.

216 ASM Gov. st., Nr. 348, fasc. 6, o. Fol., Konzept vom 27. Primale an 9 = 18.12.1800; vgl. Camurri 2009, S. 449.

217 ASM Gov. st., Nr. 277, a. 1–6, o. Fol. (Dir. del Demanio Dip. d'Olonia an den Consiglieri di Stato, über Begutachtung und erfolgte Versteigerung von nicht für die Gallerie Reali geeignet befundenen Gemälden aus den aufgelassenen Collegi in Mailand, 19.12.1811); ASF Dem. F. Misc. A, Nr. 29, fasc. 26, o. Fol., Berichte über Verkäufe der aufgelassenen Konvente im Dipartimento dell'Arno, darunter auch Gemälde, meist »di poco valore«, während »Les meilleurs Tableaux ont été choisis pour les beaux arts« (so in Borgo S. Sepolcro, 9.2.1811).

kana wurden so etliche Kunstwerke zum großen Teil an private, sozial aufstrebende Bürger verkauft,²¹⁸ sicher spielten auch die Initiativen lokalpatriotischer Sammler eine Rolle.²¹⁹ Doch auch die zunächst unter Schutz genommenen Kunstgegenstände wurden in den folgenden Jahren für den Verkauf vorgesehen oder tatsächlich abgegeben. Nachweise sind selten, rückblickend werden meist ehemalige Konventualen, Demanialkustoden und Beamte verantwortlich gemacht.²²⁰ Im Piemont sollen Kunstwerke aus den aufgelassenen Klöstern für Versteigerungen vorgesehen, aber oft nicht verkauft worden sein; teilweise hätten sich einzelne Nobiles manches für ihre Sammlungen angeeignet. Teilweise wären die Bilder in den staatlichen Magazinen verschimmelt, bis schließlich Napoleon, inzwischen Kaiser, die Abgabe an Kleriker oder Privatiers auf Nachfrage gestattet haben soll.²²¹ Für das Veneto und Rom sind ähnliche Verkäufe nachweisbar,²²² die durchaus auch illegal erfolgten.²²³

Die gewaltige Kapitalmenge, die freigesetzt, neuverteilt und umgewertet wurde, bedeutete einen revolutionären Wandel, der auch in die Restaurationszeit nachwirkte: Nur teilweise konnten oder sollten die Enteignungen rückgängig gemacht werden,²²⁴ und der Umgang mit den in öffentlicher Hand befindlichen Werten richtete sich auch dann noch an Markt- und Budgetprinzipien aus:²²⁵ Hatte 1798/99 die Nation als Identifikations- und Legitimationsbegriff noch Anlaß zur Sicherung etwa von Gemälden als ihr Eigentum mit entsprechendem Wert gegeben,²²⁶ fiel 1814 dieser Schutzgrund fort. Sie wurden Verfügungsmasse der nicht mehr auf die Volkssouveränität verpflichteten Regenten – und mehr denn je dem Markt ausgeliefert. In der Tat kamen – auch in Berlin – die meisten Bilder nach diesem Zeitpunkt in Angebot und Ver-

218 Bisogni 2000, S. 599. Dies dokumentiert in: ASF Dem. F. Misc. B, Nr. 20, fasc. 612, o. Fol. (Verkäufe von Konventsausstattungen im Dep. dell'Arno, darunter auch Gemälde, teils en gros, Nov. 1811–März 1812).

219 Vgl. Guiducci 1996, S. 405; Zorzi 1984, S. 83; Romanelli 1986, S. 13–20.

220 Camurri 2010, S. 211; vgl. Augusti 2001, S. 94.

221 Perotti 1996, S. 205f. (ohne direkte Nachweise, beruft sich auf Akten der ehem. Präfektur des Dipartimento della Stura/Cuneo). Vgl. die Erwerbungen des Conte Marino Pagani in Belluno, siehe unten Kap. 3.2.2.

222 Spiazzi 1983, S. 69, 76–78. Beispielhaft: ASVe, Edwards 1, o. Fol. (Anweisung des Direttore del Demanio Antonelli, Venedig, 14.1.1813, Versteigerung von über 1.870 »Pitture e stampe di ragion della Cassa d'Amortizzazione, che ritrovansi nel Dip. del Brenta« in Padua vom 7.–18.2.1813); Galassi 2004, S. 61–68.

223 ASVe Dir. dip. Dem. Nr. 328, o. Fol., fasc. Quadri, e stampe stati sequestrati in mano del S.r Roncan da consegnarsi al Demanio, Cons. di Stato an den Intendente di Finanza di Venezia, Mailand 2.7.1810: Die Polizei habe Bilder und Stiche »di ragione Demaniale, ch'erano stati illegalmente venduti in Padova«, sichergestellt.

224 Margiotta Broglio 1997, S. 132. Vgl. Ghisalberti 1979, S. 43f.; Camurri 2003, S. 150f.; Biagianti 1985, S. 467.

225 Spiazzi 1983, S. 73; Cammarota 2004, S. 26.

226 Ciardi 1984, S. 376f.

kauf.²²⁷ Das Schicksal der Kunstwerke hing letztlich an der politischen Maßgabe der Mächtigen und ihrer Vertreter.²²⁸ Dabei sind nach 1814 – abgesehen von partikularprivaten Interessen – drei wesentliche, teils sich ergänzende, teils kollidierende Ziele entscheidend, die den Umgang mit der älteren Malerei entscheidend bestimmten. Zunächst ein machtpolitisches: Spätestens mit der triumphalen Rückkehr der nach Paris verbrachten Spitzenwerke wurde dem öffentlich ausgestellten Besitz von Kunstgegenständen ein besonderes Gewicht zugemessen. Hinzu kam ein didaktisches Ziel, das ältere Tendenzen fortsetzte: Kunstwerke sollten zur Belehrung dienen, sei es zur lokalen, regionalen oder nationalen Geschichte und Kunstgeschichte, sei es zur Künstlerausbildung. Drittens erscheint ein fiskalisches Ziel, das Staatseinnahmen auf der einen Seite und die Stützung der heimischen Privatwirtschaft auf der anderen bezweckte. Diese drei Aspekte sollen nun genauer betrachtet werden, denn sie führten tatsächlich zu grundlegenden Um- und Neuwertungen und zu enormen Bewegungen von altitalienischer Malerei in Europa.

1.1.3. »Gloria nazionale« – Musealisierung, Kulturgüterschutz und Gemäldeexport

Trophäen und Schätze: Kunstwerke gewinnen eine neue Deutung

Im Gefolge der französischen Eroberungspolitik wurden Kunstwerke in ganz Europa mit machtpolitischer Symbolkraft aufgeladen: Sie wurden von ihren vorrevolutionären Besitzern und Herrschern, damit aus ihren Kontexten »befreit«, nun der Nation übereignet und in einen menscheits- und entwicklungsgeschichtlichen neuen Zusammenhang gesetzt.²²⁹ Mit dieser Idee und seiner in ganz Europa erworbenen Ausstattung wurde der Louvre in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts zum wichtigen Zentral- und Universalmuseum mit europaweiter Publikumswirkung.²³⁰ Von Staats wegen gelangten die Publikationen des Louvre mit ihren Objektbeschreibungen und -deutungen bis in die italienischen Provinzen.²³¹ Unter diesem Eindruck wurden auch in Italien Kunstwerke zu Symbolen einer kulturellen Identität:²³² Hatte man 1796/97 die Transporte (Abb. 12) noch als Kriegsbeute und Trophäen der militäri-

227 Dok. 1, 5, 6.2–4; vgl. Lapucci 1990, S. 77f.; Camurri 2010, S. 212; Cammarota 2004, S. 26.

228 Leterrier 2000, S. 45f.; Bisogni 2000, S. 563f.; Zuccoli 2000, S. 626; Savoy 2011.1, S. 20, 39–41, 54f., 70f., 145–148, 181.

229 Savoy 2003.1, S. 2f. und 2009.2, S. 33–36; Gallo 1999, S. 184; Leterrier 2000, S. 41–46.

230 McClellan 2009, S. 91; vgl. die antagonistischen, ebenso universal zu begreifenden Museen in Rom: Wolf 2013, S. 325f., und Wien: Pommier 2006.

231 Vgl. etwa den regelmäßigen Bezug der Louvre-Publikationen in Bergamo, offenbar auf dortige lokale Initiative hin: ASBg Dip. Serio St., Nr 1552: Musei 1803–12, o. Fol., Departimentsverwaltung an den Stadtrat, Konzept, 22.9.1803.

232 Preti-Hamard 2000, S. 525.

schen Sieger angesehen – sowohl formell in den Friedensverträgen von Campo Formio und Tolentino als auch vor den Blicken der Bevölkerung –, so sah man nach Ende des napoleonischen Imperiums mit anderen Augen auf die Werke – dokumentiert in den Restitutionsverhandlungen und der Behandlung der Stücke nach ihrer Rückkehr.²³³ Entscheidend war dabei, neben der Verknüpfung mit der Idee der Nation, die neue Verantwortlichkeit des Staates: Hatte die Bestimmungsgewalt bislang bei Herrscherpersönlichkeiten oder religiösen Vereinigungen gelegen, war nun der Staat als öffentliche Hand für die Kulturgüter direkt und exklusiv verantwortlich.²³⁴ Dies wurde von den revolutionären Staaten offensiv betrieben, blieb aber auch nach 1815 im Grundsatz so, wie sich an den Diskussionen um die Verwendung und um die Rückgaben von Kunstwerken an rekonstituierte Konvente zeigen sollte, etwa im alles andere als revolutionsfreundlichen Kirchenstaat.²³⁵ Die letzten Bände des Galeriewerks der Mailänder Pinakothek (Abb. 5) schlossen 1833 nahtlos an den ersten aus napoleonischer Zeit an und wiederholten ihren Anspruch: »gareggiare colle più cospicue d'Europa«.²³⁶

Es bleibt die Frage, inwieweit die älteren Maleriewerke darin eingeschlossen waren.²³⁷ Die Säkularisierungen hatten in Frankreich mit dem Musée des Monuments français einen Gegenpart geschaffen, der auf den eben beschriebenen Verlust des räumlichen und historischen Kontexts vieler Objekte reagierte, die zunächst keinen Eingang in das Kunstmuseum fanden.²³⁸ Gleichzeitig wurde in diesem Nebeneinander der Museen auch die Unterscheidung zwischen Kunstwerken und Kulturzeugnissen deutlich, oder besser die Diskussion darum im Verlauf der Revolutionsepoche.²³⁹ Wie wir oben sahen, wurde gerade die Kunst des Mittelalters bis dahin eher letzterer Kategorie zugerechnet. War der Geschmack der französischen Gesellschafts- und Bildungseliten, damit auch der ersten Kunstrequirierungskommission in Italien, auf den »classicismo italiano« mit Raffael und Correggio an der Spitze konzentriert, gefolgt von der frühen Barockmalerei, interessierte das Tre- und Quattrocento dabei kaum.²⁴⁰ Diese Perspektive wurde unter Denon enorm erweitert. Den Schlußpunkt markierte dessen 1814 im Salon Carré des Louvre und dessen Vorsaal eingerichtete Ausstellung zu den »écoles primitives«. Auch dank ihres Termins – sie war während der Pariser Friedensverhandlungen noch zu sehen und damit Diplomaten und Reisenden des ganzen Kon-

233 Curzi 2007, S. 147f.; Zuccoli 2000, S. 616–626; vgl. Savoy 2011.1, S. 181, 383–404.

234 De Benedictis 1998, S. 142; Curzi 2007, S. 148f.

235 Ciardi 1984, S. 377f.; Sgarbozza 2013, S. 247f.; Curzi 2001, S. 164–166.

236 Bisi/Gironi 1833.3, Conclusionione; Bisi hatte 1812 die Widmung an Eugen Beauharnais (Bd. 1) fast mit identischen Worten formuliert.

237 Dazu Curzi 2007, Costanzi 2005, S. 26f. (Kirchenstaat), vgl. auch Romano 2005, S. 18 (Piemont).

238 Reitlinger 1982.2, S. 89–93; Courajod 1878, S. LXVIII–LXX; Haskell 1995, S. 256–273; Carmona 2004, S. 290f.

239 Vgl. Haskell 1983, S. 152f.; Pommier 1998.1, S. 72f.

240 Galassi 2011, S. 139f.; Pommier 2000, S. 9; Zaghi 1984, S. 77f.

tinents vor Augen – entfaltete sie in Hinblick auf Gegenstand und Präsentation europaweit Wirkung.²⁴¹ Ihr vorausgegangen war die systematische Suche nach Gemälden auch der älteren Schulen in Italien, um »former une suite chronologique qui montre l'origine et les progrès de la peinture depuis sa Renaissance sous Cimabue jusqu'à nos jours«.²⁴² Die ältere Kunst wurde also eingegrenzt und zweckgebunden: als dasjenige, was auf einer angenommenen Entwicklungslinie bis zur zeitgenössischen Malerei lag, die im Florenz des 13. Jahrhunderts beginnen sollte, mithin eine Visualisierung und Erweiterung von Vasaris Maler- und Lanzis Malereigeschichte. In der Neuauflage der *Storia Pittorica* Lanzis von 1824 sprachen die Herausgeber auch deshalb von »un argomento di gloria nazionale«.²⁴³ Wurden nun in Italien die Fresken, Polyptychen und Altartafeln des Tre- und Quattrocento, die zu Tausenden Staatseigentum geworden waren und deren Handvoll Vertreter in Paris öffentlichkeitswirksam einen Platz gefunden hatten, damit auch zu nationalem Kulturgut? Wurden sie es in Mailand, in Venedig, in Florenz, in Rom? In Bergamo, in Parma, in Perugia? Nur einige Beispiele können genauer betrachtet werden – zunächst die Museen der öffentlichen Hand, dann ihre Verantwortlichen, schließlich das sich daraus ergebende Zusammenspiel von privaten und öffentlichen Interessen, das die Ausfuhr von Kunstwerken reglementierte.

In Mailand wurde das Museum der Brera-Akademie ab 1803 nach römischem,²⁴⁴ mehr noch nach Pariser Vorbild als ein repräsentatives Zentralmuseum der italienischen Kunstgeschichte geplant, ausgebaut und mit Gemälden gefüllt. Dabei spielte das Reservoir der aus den Säkularisierungen stammenden Kunstwerke der bischöflichen Einrichtungen, Kirchen und Konvente eine bedeutende Rolle.²⁴⁵ Gleichzeitig behielt die Brera das schon länger verfolgte Ziel einer akademischen Lehrsammlung.²⁴⁶ Ein Blick in die Einrichtung von 1809 macht dies deutlich (Farbtaf. 8–10).²⁴⁷ Sie bestand aus einer Abfolge von drei Sälen. Von einer Gipskopie der Canova-Statue *Napoleon als friedensbringender Mars* in der Flucht des letzten Raumes beherrscht, waren hier 139 Gemälde symmetrisch aufgehängt, dabei zwar nicht chronologisch oder

241 Vgl. Preti-Hamard 1999, S. 230f.; Milton 1816, S. 27f. (über die hohe Zahl englischer Besucher im Louvre), 30–34 (über einige der altitalienischen Gemälde). Morgenblatt Nr. 215 vom 8.9.1814 (Verlängerung der Ausstellung bis zum Frühling 1815, wonach die Salon-Ausstellung folgen sollte).

242 Liste des tableaux dont les maîtres manquent au musée central et qui se trouvent dans la galerie de Florence et dans les principales villes de Toscane, erstellt zwischen 1796 und 1802, zit. n. Preti-Hamard 1999, S. 227.

243 Lanzi 1824.1, S. III.

244 Bisi/Gironi 1812.1, Introduzione, benennt als Vorbild der Publikation Giambattista A. Viscontis Werk zum Museo Pio-Clementino (7 Bd.e, Rom 1782–1807). Zeitgenossen erkannten aber eher das Pariser *Musée des Monuments Français* als Vorbild: Kiesewetter 1816, S. 226f.

245 Bandera 2010.1, S. 11–15; Arrigoni 2010, S. 23–26; Bandera 2010.2, S. 17f.; Emiliani 2010, S. 24f.

246 Bandera 2010.2, S. 13f.; Arrigoni 2010, S. 23.

247 Rekonstruktion: Bassanini 2010, die Liste der Bilder: Barbieri 2010.

regional sortiert, aber bedeutungsvoll angeordnet. Bis auf wenige Ausnahmen handelte es sich um italienische Werke, den größten Teil machten lombardische und Bologneser Barockwerke, aber auch einige Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts aus. Der Mittelsaal wurde durch eine Seitenwand mit Spitzenstücken jener Epoche geprägt. An zentraler Stelle war die – vom Vizekönig gestiftete – *Sposalizio* Raffaels²⁴⁸ gehängt, darüber ein Werk von Giovanni Santi, dem Vater und ersten Lehrer Raffaels. Das Ensemble ergänzten Bilder von Francesco Francia und des Leonardo-Umkreises, unter anderem die *Pala Sforzesca* (Farbtaf. 11).²⁴⁹ Im dritten Raum fanden sich auf der einen Seite die panoramenhafte *Predigt des Hl. Markus* der Bellini aus Venedig, gegenüber einer im Verhältnis kleinen, aber zentral angebrachten Giotto-Tafel einer *Madonna mit Kind*. Beide waren eigens zur Neueinrichtung aus Bologna requiriert worden, wobei man die übrigen Teile des Giotto-Polyptychons dort belassen hatte.²⁵⁰ Die rein exemplarische Bedeutung dieses einzigen und isolierten Zeugnisses der Kunst vor 1480 ist offenkundig. Eine vergleichbare Tafel von Paolo Veneziano war zwar schon 1808 aus Venedig geholt, aber nicht ausgestellt worden.²⁵¹ Die Giotto-Tafel blieb in der Ausstellung auch, neben einem der oben erwähnten Vasari-Gemälde aus San Michele in Bosco in Bologna, das einzige Beispiel Florentiner Malerei überhaupt (Abb. 5).²⁵² Die Akademie erwarb 1820 noch zwei erzählerische Szenen als Giotto, die der Tafel beigeordnet wurden, was deren rein didaktischen Wert unterstrich.²⁵³ Unter den Zugängen der Jahre unmittelbar nach 1809 fanden sich zahlreiche Bilder derselben Epoche, aber kaum aus der Zeit vor 1480.²⁵⁴

Die Schwestereinrichtungen der Brera in Bologna, Venedig und Florenz hatten denselben Anspruch einer der Malerausbildung dienenden Unterrichtssammlung. Doch setzte man dort – auch aufgrund der oben erläuterten politischen Umstände – weniger

248 Vgl. Bandera 2010.1, S. 12f. (politische Aufladung der aus Città di Castello stammenden Tafel und ihre Provenienzlinie).

249 Bisi/Gironi 1833.3, Nr. 45.

250 Barbieri 2010, Nr. 128. Heute Bologna, Pinacoteca Nazionale.

251 Arrigoni/Maderna 2010, S. 379.

252 Bezeichnend ist das Galeriewerk Bisi/Gironi 1812/33, das nur vier Florentiner Werke der Frühzeit enthielt (Bd. 2), davon ein Luca Signorelli und Giotto-Giottino, zugeordnet waren aber auch Sigismondo Foschi, ein Renaissancemaler aus Faenza, und Pietro da Cortona; während der venetianischen und lombardischen je ein ganzer Band gewidmet war.

253 Bisi/Gironi 1833.2, Florentinische Schule, Nr. V–VII. Der Begleittext von Gironi bestätigt die klassische vasarianische Sicht. Auf Provenienz und Nichtzusammengehörigkeit der Tafeln wird, im Gegensatz zu anderen Einträgen, nicht hingewiesen. Die 1833 dann Giottino zugeschriebenen Tafeln, Matalon 1976, Nr. 919, sind nicht mehr nachweisbar.

254 Etwa von Cima, Crivelli, Liberale da Verona, Palmezzano, Luca Signorelli oder Mantegna. Ausnahmen sind Polyptychen von Gentile da Fabriano und Alunno, und die *Pala Montefeltro* des Piero della Francesca. Die *Pietà* des Giovanni Bellini kam 1811, wiederum als Geschenk des Vizekönigs, in die Galerie: Arrigoni/Maderna 2010, S. 73.

einen universalistischen als einen Schwerpunkt auf die lokale Malereigeschichte. Auch das über die Kunstschüler hinausreichende Publikum von Gelehrten und Reisenden sollte damit angesprochen werden.²⁵⁵ Das schloß allerdings nicht immer auch die vor-klassische, alte Malerei ein. In Bologna gelangte der Besucher der 1813 eingerichteten Galerie vom Atrium, das eine kleine Zahl von Bildern des Trecento enthielt, durch mehrere Räume voller früher Tafeln, Ikonen und Altarfragmente zu den Prunksälen, die die hochgeschätzten Meister des 17. Jahrhunderts beherbergten.²⁵⁶ Wie wir an Albèris Worten eingangs sahen, war dies durchaus nicht selbstverständlich. So war in Venedig, dessen Galerie 1817 zugänglich wurde, außer den Meistern der Wende zum 16. Jahrhundert – Bellini, Cima da Conegliano, Marco Basaiti – keine ältere Malerei zu sehen.²⁵⁷ Einzige Ausnahme und ältestes Bild der *Sala delle antiche pitture* war das Polyptychon von Giovanni d’Alemagna und Antonio Vivarini.²⁵⁸ In Florenz wiederum konnte der Besucher der Akademie Werke des Mittelalters in Fülle studieren: In der *Sala delle piccole pitture* hob der Prospekt eine »Opera Greca, pregievole per la sua antichità« hervor, ein mehrteiliges *Marienleben* von Taddeo Gaddi und viele Tafeln von Fra Angelico, darunter ein *Jüngstes Gericht*.²⁵⁹ In der *Galleria dei Quadri, detta Galleria di Mezzogiorno* war in prominenter Form die toskanische Malereigeschichte ausgestellt, ihr wurde nach den Galerien der Uffizien und des Palazzo Pitti der dritte Rang in der Stadt eingeräumt.²⁶⁰ Die erstgenannten hatten schon vor der Revolution, unter Federführung von Lanzi und Tommaso Puccini, neue Kriterien der Kunstpräsentation und -wertung gefunden; in der Folge wurden »alle die alten Denkmäler der Malerey zusammengestellt, die in ganz Toskana zerstreut waren, um [...] als Beweise der Wiederaufstehung und der Fortschritte der Malerey in diesem Lande zu dienen«. ²⁶¹ Vor allem die Akademie war dadurch nicht nur für ihre klassischen Werke, wie die Galleria Palatina im Palazzo Pitti sie mit Raffaels *Madonna della Sedia* (Farbtaf. 13) und anderen besaß, sondern auch für ihre Ordnung nach Schulen und Epochen berühmt.²⁶² Die Stelle macht besonders augenfällig, wie die hier besprochenen Akademie-Galerien als bewußte Konterparts eingerichtet wurden. Gegenüber den fürstlichen Sammlungen waren sie als genuine Einrichtungen der öffentlichen Hand von anderem – revo-

255 Gioli 2010, S. 232; Cammarota 2010, S. 198–202.

256 Cammarota 2010, S. 202.

257 Viola 2005, S. 38; Elenco 1817.

258 Colzi 1817, S. 25, Nr. 55.

259 Ebd., S. 22. Colzi betont die ermüdende Menge von Bildern in dem Raum.

260 Ebd., S. 26.

261 So Tommaso Puccini, über die Uffiziengalerie, aus seinem 1809 über Antonello da Messina publizierten Werk, zitiert von Louis-Amedée De Bast im »Messenger des Sciences et des Arts«, 1824, wiederum übersetzt und veröffentlicht in: Kunstblatt Nr. 84, 19.10.1826, S. 336.

262 Barocchi 1983, S. 115; Gioli 2010, S. 228.

lutionärem – Geist geprägt.²⁶³ Der Bezug auf das Musée Napoléon war klar erkennbar: Die Louvre-Ausstellung von 1814 wurde nun am rechtmäßigen Ort perpetuiert, sogar mit analogen Werken, wie der *Maestà* von Cimabue (Farbtaf. 15),²⁶⁴ und dort gefeierten Malern, wie Giotto, Filippo Lippi oder Fra Angelico. In der Florentiner Akademie fand sich unter den ausgestellten Werken auch das mutmaßliche Porträt dieses Malermönches – von Carlo Dolci, der als einer der Hauptvertreter der ruhmvollen Barockzeit geehrt wurde und gleichzeitig das Primat der toskanischen Malerei herausstrich.²⁶⁵ Im übrigen war auch der Galerieführer 1817 parallel auf italienisch und französisch verfaßt.

In Pisa kann man den Campo Santo (Abb. 8) gar als ein programmatisches Gegenstück einer Dokumentation ältester Malereigeschichte betrachten, das von der konservativen Regierung zwischen den französischen Besetzungen gezielt eingerichtet wurde.²⁶⁶ Er nahm insofern auch eine Sonderstellung ein, als er fast nur Fresken und damit unbewegliche Malereien beherbergte. Die fast in privater Initiative geformte sienesishe Pinakothek wiederum versuchte, die aus der Kunstliteratur gewonnenen Namen, Chronologien und Schulen in den erworbenen Werken umzusetzen, was zur Formung des Kulturguts beitrug, aber auch zu heute absurd anmutenden Zuschreibungen führte.²⁶⁷ In Rom schließlich setzte die Wiedereinrichtung der vatikanischen und kapitolinischen Museen erst im Laufe der Restauration Pariser Ideen um. Hinzu kam, daß mit dem Museo Sacro schon seit vorrevolutionärer Zeit eine parallele Institution existierte, die allerdings getrennt von den eigentlichen Kunstsammlungen blieb und auch in der Galerie der Akademie auf dem Kapitol nicht vorkam. Während in Florenz die Werke des Trecento prominent ausgestellt wurden, verschloß man sie im Vatikan in Schränken.²⁶⁸ Die in den Borgia-Appartements 1816 eröffnete Pinakothek enthielt lediglich zwei Tafeln von Fra Angelico, die vielsagend neben einem Gemälde von Guido Reni angebracht wurden: Lanzi hatte Angelico als »vero Guido per quella età« gefeiert, was Denon in Paris indirekt aufgenommen hatte, auch anhand genau der Werke, die nun wieder nach Rom zurückgekehrt waren.²⁶⁹ Die hierfür ungleich bedeutendere *Marienkönung* aus Fiesole jedoch war im Louvre verblieben (Farbtaf. 16)²⁷⁰

263 Gioli 2010, S. 235.

264 Colzi 1817, S. 28, als das vielleicht erste große Werk des Malers herausgestellt, vgl. Preti-Hamard 1999, S. 232.

265 Colzi 1817, S. 54; vgl. Preti-Hamard 1999, S. 231; Previtali 1989, S. 18.

266 Vgl. Ferretti 2007, S. 182; Levi 1993, S. 133f.; Preti-Hamard 1999, S. 232f.

267 Guiducci 1996, S. 405; Previtali 1989, S. 186f.

268 Sgarbozza 2007, S. 132–135, 137, 140.

269 Lanzi 1792, S. 62; Brockhaus 1824.3, S. 673; Kat. Paris 1814, Nr. 54f.; vgl. Sgarbozza 2007, S. 140; Preti-Hamard 1999, S. 234; Syre 2007, S. 198.

270 Kat. Paris 1814, Nr. 53.

und die 1814 geplante Restaurierung seiner Fresken in der Cappella Niccolina scheint ausgeblieben zu sein.²⁷¹

Schätze und Schund: Verwaltungen und Akademien bestimmen das patrimonio

Die *primitivi* also wurden in den öffentlichen Sammlungen Italiens als Teil der lokalen oder regionalen Malereigeschichte berücksichtigt, dabei als Vorläufer für bestimmte Aspekte und Meister entweder eingebettet, abgetrennt oder ignoriert. Wie ist diese unterschiedliche Behandlung zu erklären? Blicken wir dazu hinter die Kulissen der Galerien und auf die Verantwortlichen: Beamte und Professoren. Auch hier kann nur ein schmaler Ausschnitt gezeigt werden, zumal persönliche Ziele und Vernetzungen individuell und lokal sehr verschieden waren. Doch lassen sich Gemeinsamkeiten und Tendenzen feststellen, die dann den Aufschwung des Marktes und die Verbreitung der Malerei vor 1520 in Bewegung brachten. Die Weichen waren mit der Übernahme großer Mengen von Kunstwerken durch die Säkularisierungen in Staatsbesitz und mit der Publikumswirkung durch das Pariser Museum und einige seiner italienischen Nachfolger gestellt worden.

Zunächst ist die tendenzielle Geringschätzung der ältesten Malerei unter den Akademiefunktionären zu nennen. Der Louvre war, wie beschrieben, prägend für die italienischen Museumsgründungen, doch lagen deren Grundlagen in der Akademietradition seit dem 17. Jahrhundert.²⁷² Dies verdeutlichen programmatisch die Wettbewerbsentwürfe für ein Akademie- und Museumsgebäude in Parma, das 1795 ausgeschrieben wurde und »sale maestose« für die Gemälde im Sinne einer Schau- und Spitzensammlung verlangte.²⁷³ Die Funktionäre, die dann in napoleonischer Zeit für die Akademien und für den Staat Gemälde akquirierten, kamen aus diesem in ganz Italien vernetzten Milieu: Pietro Edwards war schon Ende des 18. Jahrhunderts *ispettore delle Belle Arti* in Venedig und an vielen Akademien assoziiert,²⁷⁴ jüngere Künstler wie Appiani – der bald Hofmaler des Vizekönigs wurde – oder Albèri und Francesco Rosaspina in Bologna waren jakobinischer Prägung,²⁷⁵ aber in der akademischen Welt genauso verwachsen wie der adlige Giovanni Degli Alessandri in Florenz, der ab 1810 als Akademiedirektor auch der *Commissione sulla Conservazione dei Monumenti di*

271 Cesareo 2012, S. 28, 201f.; De Strobel/De Luca 2001, S. 94, offenbar erfolgten keine wesentlichen Eingriffe.

272 Cicognara 1808, S. 6–12; Bandera 2010.2, S. 13. Vgl. Pagliani 1998, S. 43–46; Pomian 1988, S. 64.

273 Benassati/Rossi 1990, S. 203–205. Vgl. das analoge Wettbewerbsprojekt der Römischen Akademie von 1817, das allerdings nur eine »piccola galleria di quadri« vorsah: AASL, Arch. st., Concorso Canova 1817, prämiertes Entwurf von Niccolò Muccioli, inv. 1180.

274 Basaldella 1996, S. 158; Augusti 2001, S. 91, 99. Ähnlich Ignazio Fumagalli, Antonio Boccolari: Arrigoni 2010, S. 24.

275 Cammarota 2004, S. 28f., 2010, S. 199. Vgl. aber den franzosenfeindlichen Stich von Rosaspina (o. D.) auf die Eroberung Italiens 1796: Benassati/Rossi 1990, S. 172f.



Abb. 17 Andrea Mantegna,
Beweinung Christi, Mailand,
Brera

Scienze e Arti vorstand,²⁷⁶ ganz wie Cicognara in Venedig. Alle wirkten überdies bis in die Restaurationszeit hinein. In den Rekuperationen und Galerieeinrichtungen wurden daher die didaktischen Ziele der klassisch ausgebildeten Maler angewandt. In Bologna hatte der akademische Senat schon 1797 die Maßgabe gesetzt, die *Deputati* »scelgono le opere Classiche, ed in oltre quelle di que' Maestri che ponno compire la serie della Scuola Bolognese«.²⁷⁷ In Florenz projektierte Degli Alessandri 1810 die Trennung zwischen einer Lehrgalerie mit Werken »di primo ordine« und einem »Separato Museo Nazionale di Belle Arti« im aufgelassenen, bereits als Depot genutzten Kloster von San Marco. Darin sollte dessen Freskenausstattung von Fra Angelico und Fra Bartolomeo genauso integriert werden wie das »Deposito delle Pitture di minor pregio« und die reichen Bibliotheksbestände aus den aufgelösten Konventen der toskanischen Departements.²⁷⁸ Ähnliche Planungen für eine Sammlung zur Malereigeschichte – mit Schwerpunkt auf die umbrischen Vorläufer Raffaels – gab es auch in Rom unter Agostino Tofanelli, der die Requirierungsmöglichkeiten der französischen Besatzung entsprechend nutzen konnte.²⁷⁹ Dabei ist ebenfalls die Ambivalenz erkennbar, den als

276 Gioli 2010, S. 234; Pasquinelli 2011, S. 162–165.

277 AAB Atti, IV, c. 313, 28.3.1797, zit. n. Cammarota 1997, S. 101f.

278 ASF Pref. Arno Nr. 166, Istruzione Pubblica, fasc. 17, fol. 4 (1810/11), vgl. auch Gioli 2010, S. 232f.

Die Pläne wurden wegen der Restitution des Konvents nach 1814 nicht umgesetzt.

279 Sgarbozza 2007, S. 140; Galassi 2004, S. 107–110.

Wegbereiter empfundenen Meistern des späten 15. Jahrhunderts zunehmendes Gewicht zu verleihen, sie aber deutlich gegen die verehrten Meister der Hoch- und Spätrenaissance abzugrenzen. In Rom zumal war die klassizistische Ausrichtung der Akademie unter Canova prägend.²⁸⁰

Der Blick des Akademielehrers bestimmte also auch mögliche Erwerbungen. Der wegen seiner Verkürzung in der Perspektive berühmte *Tote Christus* von Mantegna etwa (Abb. 17) kam 1824 aus dem Nachlaß von Bossi, der die Mailänder Galerie seit 1806 auf das Pariser Vorbild orientiert hatte. Sein Vorgänger Bianconi hatte schon vor 1796 mit direkter Kontaktnahme zur Stadtregierung versucht, über Säkularisierungen und damit mögliche Akquisitionen – vorrangig barocker Werke – informiert zu werden.²⁸¹ Analoges geschah auch in Florenz und Bologna.²⁸² Umgekehrt wurden Appiani und Edwards auch durch ihre Vorgesetzten auf die Suche nach für die Galerien in Mailand und Venedig geeigneten Gemälden in Demanialbesitz geschickt.²⁸³ Dabei spielte nur graduell eine Rolle, ob die Verantwortlichen, wie Appiani oder Degli Alessandri, eher eine Geschichte der Spitzenwerke planten oder, wie Bossi, Edwards, Albèri oder Tofanelli, eine Studiengalerie der lokalen Malereigeschichte.²⁸⁴ Denn allen gemeinsam war die durch Vasari und Lanzi geprägte Abwertung des »griechischen« Stils, nun verstärkt auch durch das revolutionär-antiklerikale und nationalpatriotische Umfeld. Cicognara brachte dies in seinem *Discorso* vor der Akademie in Venedig 1808 zum Ausdruck. Er beschwor den »magnanimo splendore, gusto squisito, profondo sapere«, der in der Palladianischen Architektur und dem »magico penello di Tiziano« läge: »il prodotto d'una ricchezza Nazionale che ha sbalordita l'Europa e il mondo nei tempi della sua antica prosperità«. Nach dem Ende der *Serenissima* bliebe den Künsten nur »l'imitazione di luminosi esempi« – was sich offenkundig nicht mit dem Vertrag, wofür die Kunst des Mittelalters in Italien stünde: »la servile imitazione di que' primi Greci maestri che insegnavano appena di che supplire al culto delle immagini con segni tali che più parevano di convenzione di quello che imitazioni della natura«.²⁸⁵ Cicognara stellte dagegen eine Überlegenheit italienischer Kunst- und Geistesleistungen heraus, die er in der Malerei mit Giovanni Bellini, Perugino, Mantegna, Francia und Masaccio beginnen ließ.²⁸⁶ Genau nach diesem Geschichtsbild werteten und wählten die Kommissare die Gemälde im Demanial-

280 Sgarbozza 2013, S. 126–133; Palazzolo 2003, S. 53–57; Cerruti Fusco 2000, S. 422; Cesareo 2012, S. 45–62.

281 Bandera 2010.1, S. 10f.; Melzi d'Eril 1970, S. 41.

282 Lapucci 1990, S. 76; Cammarota 2004, S. 29.

283 Camurri 2009, S. 449f.; Sicoli 2005, S. 147f.; Ciardi 1984, S. 376f.

284 Augusti 2001, S. 99 (Edwards, Appiani); Spiazzi 1983, S. 72 (Edwards); Sicoli 1989, S. 80 (Bossi); Cammarota 2010, S. 202 (Albèri); Sgarbozza 2007, S. 140, Galassi 2004, S. 112 (Tofanelli).

285 Cicognara 1808, S. 3–6.

286 Ebd., S. 9.

besitz.²⁸⁷ Sie suchten nach eigenem Ermessen aus, trennten auf der Suche nach Exemplarischem auch Zusammenhängendes, wie die erwähnte Giotto-Madonna oder die Ausstattungszyklen der venezianischen Scuole von Carpaccio (Farbtaf. 17).²⁸⁸ Besonderes Interesse fanden unter den frühen Werken neben den ex negativo gelobten Beispielen²⁸⁹ nur zwei Gruppen: erstens Curiosa, die etwa Porträts berühmter Männer und ähnliches zeigen sollten (Abb. 15), keineswegs aber traditionell verehrte Marienbilder (Abb. 18, Farbtaf. 18); zweitens Gemälde unmittelbarer Vorläufer der als kanonisch geltenden Meister wie Leonardo, Raffael, Correggio oder Tizian.²⁹⁰ Insofern gab es durchaus eine Sensibilität für den Nischenwert älterer Malerei. In diesem Sinn mahnte Edwards die Provinzialgutachter, auch »opere antichissime quantunque sparute, e prive di ogni attrattiva in senso d'arte, possono talora interessare le mie commissioni« und sollten ihm zur Ansicht geschickt werden.²⁹¹

Viele alte Gemälde wurden eher als Devotionalien vom Volk geschätzt und von den Intellektuellen seit der Aufklä-



Abb. 18 Prospero Fontana, Altartafel um eine *Pietà* des 15. Jahrhunderts, Berlin, Staatliche Museen SPK (Dok. 6.2.23)

287 Spiazzi 1983, S. 85, Anm. 33, zit. Edwards an Intend. Gen. dei Beni della Corona, Venedig 4.3.1809, corrispondenza No. 33: »io non ebbi mai nozione precisa di alcuna opera classica esistente a quella parte degli stati ex-veneti [Dipartimento dell'Istria], ed il poco che ne intesi riguarda soltanto lavori dell'ultima epoca della scuola veneta, ed avanzi di stile semigreco, o greco bassissimo, che non vagliono la pena di essere addimandati.« – Vgl. Gambillara 2002, S. 105.

288 Nepi Sciré/Augusti 2002, S. 168f.; Augusti 2001, S. 96f.; Zorzi 1984, S. 74f.

289 Edwards lobt Lorenzo Veneziano für »molto avanzamento sopra la maniera greca«. Der Lehrer könne »in queste acerbe produzioni [...] scoprire ai suoi alunni i germi puri di avite bellezze« (1820), zit. n. Gambillara 2002, S. 106, 104f.; vgl. Curzi 2007, S. 147.

290 Beispielhaft: Aglietti 1815, S. 26 (zu Giov. Bellini). Vgl. Ciardi 1984, S. 378; Sgarbozza 2007, S. 137; Curzi 2007, S. 147.

291 Zit. n. Gambillara 2002, S. 121 (25.5.1808). Das Original in: ASVe Edwards 1, o. Fol.

rung entsprechend verachtet.²⁹² Der Nuntius von Venedig schrieb wenige Tage vor der Eroberung durch die Franzosen nach Rom von Madonnenbildern »dipinte, altre in tela, altre sulle pareti, alcune nelle chiese, la maggior parte nelle pubbliche strade sono state vedute muovere sensibilmente gli occhi: [...] come viene asserito da una moltitudine pressocché innumerabile di persone.«²⁹³ Hinter der ablehnenden Haltung dieser Werke, die durchaus nicht immer alt waren, steckte allerdings selten reiner Antiklerikalismus. Vielmehr wurde ihnen kein Kunstcharakter zugesprochen, weder handwerklich noch bildinhaltlich. In diesem Sinn beispielhaft sind Edwards' abfällige, ja fast fanatische Äußerungen über ein Marienbild in der Kirche Santa Maria delle Grazie in Isola zu verstehen.²⁹⁴ Nach der ihm aufgetragenen Begutachtung berichtete er:

[...] in questo quadro sussistono appena poche insignificanti reliquie di antico, e cattivo dipinto nella parte del vestiario; che le teste della Vergine, e del Bambino sono rifatte con nuova trivialisissima pittura ad oglio di nessun valore; e che nella parte coperta dai sovrapposti ornamenti non esiste più vestigio di pittura, né antica, né moderna, essendone caduto persin l'apparecchio.

Das beschriebene Kultbild wurde von Edwards also nicht als Kunstobjekt begriffen, wie etwa die *Sacre Conversazioni* gleicher Zeit.²⁹⁵ Es wäre daher

non corrispondente alle mie commissioni; ed il R. Demanio può contarlo fra quelli, che, secondo il mio rispettoso parere in senso d'Arte, e di economia pubblica, si dovrebbero necessariamente abbruciare, salvo qualche caso relativo a considerazioni di culto popolare, e di prudenza [...].

Ein solches Autodafé minderwertiger Malerei würde zum Schutz des Geschmacks und der Kunst beitragen, denn diese

riceverà un discapito immenso dalla strabocchevole innondazione di tanti pessimi esemplari, che accresceranno la generale depravazione del gusto, ed apporteranno una deplorabil giattura al comun degli Artisti sopprimendone in massima parte il più frequent'esercizio per oltre ad un secolo [...].

Überdeutlich werden der qualitative Maßstab, der an die Zeugnisse aller Epochen der Malereigeschichte angelegt wurde, und die Bedenkenlosigkeit im Umgang mit diesen. Als die venezianische Akademie, ähnlich wie ihre Pendants in Mailand und Bologna, 1807 neugegründet wurde – Anlaß für die zitierte Cicognara-Rede –, zögerte man nicht, sofort für ihre Räumlichkeiten Grabmonumente, Ausstattung und sogar das palladianische Atrium der zum bezogenen Komplex gehörenden Kirche S. Maria della

292 Bisogni 2000, S. 582.

293 De Rosa 1990, S. 8f.

294 ASVe Edwards 1, o. Fol., an den Intendente di Finanza di Venezia, 26.7.1810. Vgl. Gambillara 2002, S. 105, 128; Zorzi 1984, S. 272. Die analoge Zurückweisung eines für die Kunst als wertlos befundenen »antico ed affuminato quadro di divozione« an anderer Stelle (ASVe Edwards 1, o. Fol., Edwards an Antica Prov. Comm. di Polizia, o. D., wohl Nov. 1797) belegt die langjährige Praxis und Grundsätzlichkeit dieses Urteils.

295 Gambillara 2002, S. 110f.

Carità zu zerstören.²⁹⁶ Auch der scheinbare Widerspruch, daß der für die Sicherung und Reproduktion ältester Malereien in Pisa so verdiente Lasinio gleichzeitig an der Zerteilung von Altarwerken und dem Verkauf von Gemälden derselben Zeit beteiligt war, löst sich unter diesem Licht auf.²⁹⁷

Dem stand, in Venedig wie in Pisa und im übrigen Italien, der kulturpolitische Schutzauftrag und ein entsprechendes Selbstverständnis der Akademiker entgegen. Edwards rettete und schützte zahllose Gemälde in den von ihm beaufsichtigten Depots. Zwar war Andrea Appiani skrupellos bei seinen Requisitionen gegenüber Adel und Kirche. Sein Ziel war allerdings nicht zu zerstören, sondern zu erhalten: So beauftragte der Comitato di governo ihn 1797 mit der »cura di preservare que' monumenti che possano essere meritevoli di una eccezione nella generale abolizione delle insegne feudali e gentilizie«.²⁹⁸ Wiederkehrend sind die Argumente für die Verwahrung von Kunstwerken außerhalb feuchter, dunkler, schlecht gesicherter oder gar in Militärlager oder Gewerbebetriebe umgenutzter Kirchengebäude.²⁹⁹ Die häufige Ignoranz der Kleriker kam hinzu,³⁰⁰ aber auch Magazine in Staatsbesitz waren betroffen, wie es der Präfekt in Florenz gegenüber der Akademie kritisierte.³⁰¹ Ebenfalls in Florenz sorgte die Kommission der Künste für die Rettung des Abendmahlsfreskos von Andrea del Sarto in San Salvi, indem seine Räumlichkeit von dem Rest des verkauften Konvents abgetrennt und erhalten wurde,³⁰² was den Kollegen in Bologna bei den Fresken von San Michele in Bosco nicht gelang.³⁰³ Die päpstliche Verwaltung nahm dann eine besonders klare Haltung in der kulturhistorisch motivierten Schutzpolitik ein, sorgte für Restaurierungen und verhinderte Verkäufe.³⁰⁴ Unter Cicognara wurde 1818 eine ähnliche Kommission eingerichtet.³⁰⁵

Ein weiterer, wichtiger Aspekt ist die Quantität der Werke, über die verfügt wurde. Das wurde schon bei Edwards' Tirade deutlich. Dabei ist zunächst festzuhalten, daß der Anteil von ältester Malerei bei den Säkularisierungen im Verhältnis zu derjenigen des 17. und 18. Jahrhunderts eher gering war. Die Depots der Brera füllten sich zeitweise mit fast dreitausend, die ihrer Schwestereinrichtungen in Bologna, Venedig und Florenz mit jeweils über tausend Werken. Sie waren zum Teil – etwa in Bologna – so-

296 Zorzi 1984, S. 73f., 347.

297 Vgl. Levi 1993, S. 134f.; Pinelli 2000, S. 313–316.

298 ASM Aut. Nr. 103, fasc. 1, o. Fol., ungen. Regierungsorgan der Rep. Cisalpina an Appiani, 19. Nevoso anno V [8.1.1797], Konzept. Vgl. Ciardi 1984, S. 376.

299 Ebd., S. 376f.; Spiazzi 1983, S. 73.

300 Curzi 2007, S. 152f.; Giacomini 2009, S. 79.

301 Gioli 2010, S. 232f. (im Rahmen einer innerakademischen Konkurrenzsituation provoziert).

302 ASF Dem. F. Misc. B, Nr. 2, fasc. 931 (1810–11).

303 ASBo Pref. Dip. Reno, atti gen., 1806, XIII Nr. 3, o. Fol., Akademiesekretär Rossi an den Präfekten Mosca, 9.12.1806. Vgl. Camurri 2010, S. 209; Cammarota 1997, S. 360.

304 Curzi 2007, S. 149–152.

305 Schiavon 2001, S. 200–208.

gar zu besichtigen.³⁰⁶ Ein Blick in das Mailänder Eingangsinventar ab 1808 verrät eine große Zahl von Werken der »Scuola antica«, die zum Teil auch wieder abgegeben wurden.³⁰⁷ Daß die Florentiner Gesandten 1815 – maßgeblich der Akademiedirektor Degli Alessandri – die Pariser Werke im Rahmen der Restitutionen nicht zurückforderten, hatte also weniger mit reiner Geringschätzung zu tun. Vielmehr spricht hieraus das Bewußtsein, auf diese Bilder verzichten zu können: in Hinblick auf ihre Nachrangigkeit, den reichen Fundus daheim, in konservatorischer Rücksicht auf die Stücke selbst oder aus patriotischem Stolz über die herausragende Achtung des eigenen Kulturguts in der französischen Metropole.³⁰⁸

Aus den genannten Punkten ergibt sich der Unterscheidungsschlüssel für die Verwendung der Werke. Das Qualitätsdenken der Akademiker, verbunden mit der Suche nach Beispielhaftem und Signifikantem, führte bei der Fülle von Gegenständen zu enger Selektivität.³⁰⁹ Unter die von Regierungen, Verwaltungen und Experten geförderte oder zugelassene Abgabe fielen damit, von herausragenden Einzelstücken abgesehen, die als minderwertig angesehene Malerei der Zeit vor 1480 und als nachrangig betrachtete Gemälde von Schulmeistern der Zeit danach. Wir verstehen so das Paradox, daß Werke von Fra Angelico oder Giotto in der Florentiner Akademiegalerie programmatisch präsentiert und gleichzeitig dem Markt überlassen wurden (Abb. 19–20, 72), daß die mindestens ebenso reiche, aber durch Vasarianische Tradition abgewertete Trecentomalerei beinahe ganz dem Privatbesitz zugeführt wurde und daß in Mailand die alten Maler der lombardischen Schule in der Brera zum Nationalerbe befördert wurden (Farbtaf. 8–10), gleichzeitig in großer Zahl auch deren Werke in den Handel kamen (Dok. 5).³¹⁰ Bedeutender oder zumindest einfacher nachweisbar als klandestine Verkäufe waren die offiziellen Exporte und die Tauschpolitik der Akademien.³¹¹ Hierbei wurden im übrigen auch Barockwerke im Tausch für signifikante Werke des Tre- und Quattrocento abgegeben.³¹² Wie dies zur Verbreitung der *primitivi* in ganz Europa führte, kommt nun abschließend zur Sprache.

Öffentliche und private Hand: Vermittler, Sammler, Händler und die Ausfuhr von Kunstgütern

Man hat bereits festgestellt, daß Konfiskationen, Säkularisierungen und die ökonomische Unsicherheit während der Revolutionskriege allgemein den Handel mit Ge-

306 Gioli 2010, S. 234; Cammarota 1997, S. 113f. und 2004, S. 28; Camurri 2009, S. 450.

307 Matalon 1976, etwa Nr. 702, 704, 744.

308 Vgl. Preti-Hamard 1999, S. 242f. und 2009, S. 146f.

309 Vgl. Ciardi 1984, S. 377f.; Zorzi 1984, S. 78.

310 Vgl. dazu auch Pinelli 2000.

311 Bandera 2010.1, S. 25; Cammarota 2004, S. 29 (Albèri und Rosaspina); Pinelli 2000, S. 314–316.

312 So in Florenz 1799 die *Verkündigung* von Simone Martini gegen zwei Luca Giordano zugeschriebene Gemälde: AGF, Bd. 29 (1799), Nr. 24.

Eminenza:

162

Giovanni Giuseppe Freidhoff avendo comprato cento e ottantesette quadri e volendoli estrarre dallo stato, supplica Vostra Eminenza Reverendissima per la licenza

Il sottoscritto Pittore Assessore delle Pitture alle antichità di Roma, avendo trovate l'aspetto tutte copie, cativo, e qualcuna, mediocre, com'anche, ve ne ho trovata alcuni originali, ma d'autori ignoti del quattrocento; che perciò credo gli si possa concedere la solita licenza, sti mandoli come antichi del valore di Ludi Duecento. li 13. Marzo 1817.

Geo. Costi, Rappresentante

N. 189. quadri antichi
 200 =

In vista della relazione dell'assessore della pittura, non m'è difficoltà per ingegner la richiesta estrazione. questo d' 13. marzo 1817.
 Cav. Carlo Fea Commisario delle Antichità.

Abb. 19 Ausfuhrlizenz
 für Johann Joseph Freidhoff,
 Rom 1817 (Dok. 6.1)

mälden beförderten, vor allem der als »seconda grandezza« angesehenen Werke.³¹³ Wir besprachen bereits die Bedingungen für Schutz und Preisgabe der Kunstwerke in Demanialbesitz. Verkäufe erfolgten unter der Hand, offiziell durch die Verwaltungen oder aus den Akademiedepots, einzeln, in kleineren Gruppen oder en gros auf Auktionen.³¹⁴ Die wohl größte dieser Art brachte 1821 in Venedig nach zehnjähriger Vor-

313 Sgarbozza 2007, S. 135.

314 Spiazzi 1983, S. 76, 78 (Listen und dokumentierte Verkäufe der ersten Restaurationszeit im Veneto); Gambillara 2002, S. 127 (Verkäufe ab 1810 in Venedig).

Firenze li 19 agosto 1828

Infrascritto Barone de Rumohr di ~~St. Petersburg~~ Lubeca

domanda a. S. E. Sig. Direttore della Real Galleria delle Statue la facoltà di potere estrarre dal Gran-Ducato di Toscana gli appresso oggetti di Belle Arti.

DESCRIZIONE DEGLI OGGETTI	MATERIA su cui è eseguito il lavoro	MISURE	
		Altezza o Diametro	Larghezza
1. una Pila d'un maestro ignoto	tavola	5	3
2. una lunetta rapp. l'annuziata scuola fiorese	tavola	14	6
3. un quadretto di Giotto fatto di St. francesco	tavola	10	10
4. uno detto compagno	tavola	10	10
5. un tabernacolino rapp. la Madonna e due Santi.	tavola	17	9
6. due piccoli tabernacolini antichi	Legno	7	4
7. due tonline rapp. Vitralli	Legno	4	4
8. un St. flocciano del 4 ^{to} secolo	Legno	4	7
9. un frammento d'un Caposno rapp. una fetta allegorica	Legno	15	7
10. un pezzo d'un gradino	Legno	9	8

Trovati i sopraddetti St. 10. quadri
 con di paesi che L'illustrazione
 Carl Antonio Jamiver da Montebello
 dirett. porta a ricordo
 Fedele Guicciardini

Giusto
i segnati

Abb. 20 Ausfuhrlizenz für Carl Friedrich von Rumohr, Florenz 1828 (Dok. 8)

bereitung über 5.000 Gemälde unter den Hammer.³¹⁵ Welche Rolle spielten dabei die uns interessierenden alten Werke?

Edwards plädierte für die Vernichtung von schlechten Bildern, weil er eine »depravazione del gusto« fürchtete, die Beschäftigungslosigkeit der aktiven Künstler und einen Verfall der Preise.³¹⁶ Es liegt nahe, daß er vor allem die in großen Mengen vorhandene neuere Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts meinte, weniger die eher raren Zeugnisse des Mittelalters. Für diese gab es einen internationalen Interessierten-Kreis, der den Akademikern – wie zu Beginn gezeigt – seit dem 18. Jahrhundert nahestand. Giuseppe Bossi etwa war bei einem Besuch in der Revolutionszeit um 1798 »con altri compagni o pittori o dilettanti di pittura«, darunter mutmaßlich William Young Ottley, in den Straßen von Siena unterwegs, sie kauften »dei frammenti di tavole con avanzi di pittura dei rudimenti del arte cioè di cose del milleducento per gusto della Storia dell'Arte di qualche interesse, di prezzo cose di pochi paoli«.³¹⁷ Das Szenario glich verblüffend den Aktivitäten der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée in Köln und der Nazarener um Friedrich Overbeck, Johann David Passavant und Rumohr, ebenfalls in Mittelitalien, wenige Jahre später.³¹⁸ Bossis Interesse kann allerdings nicht groß gewesen sein, da er diese Erwerbungen in Siena ließ und sich in den folgenden Jahren trotz wiederholter Nachfragen nicht weiter darum kümmerte.³¹⁹ Die Kommissare und Professoren fungierten als Vermittler und Beschaffer zumeist von Altarteilen, Predellen, kleineren Werken, die ihnen als verzichtbar galten.³²⁰ Diese Protagonisten handelten auch professionell mit Kunstwerken, unter anderen Francesco Rosaspina, Edwards, dessen Nachfolger Bernardino Corniari Algarotti und auch Lasinio.³²¹

Den Abnehmern werden wir weiter unten noch begegnen. Dazu gehören einerseits diejenigen, die sich vorrangig als Händler betätigten und vor allem größere Mengen der als Schulwerke, Repliken und Werkstattarbeiten geltenden Malereien erwarben. Daneben gab es Sammler, die genauer auswählten. Das konnten wohlhabende Bürger und Adlige sein, die auch ein lokalpatriotisches Interesse getrieben haben mag,³²² wie

315 Spiazzi 1983, S. 73.

316 ASVe Edwards 1, o. Fol., an den Intendente di Finanza di Venezia, 26.7.1810. Vgl. Gambillara 2002, S. 128; Spiazzi 1983, S. 75.

317 Luigi Ademollo an Luigi De Angelis, Siena, 4.10.1819, zit. in: Pinelli 2000, S. 310f.

318 Vgl. Heckmann 2003, S. 72–75; Strack 1995, S. 33; Kronenberg 1995, S. 124f.; Hiller von Gaertringen 2004, S. XXf.

319 Luigi Ademollo an Luigi De Angelis, Siena, 4.10.1819, nach: Pinelli 2000, S. 311.

320 Ebd., S. 316–318.

321 Cammarota 2004, S. 77; Preti-Hamard 2000, S. 537 (Rosaspina); Gambillara 2002, S. 125 (Edwards); Koch 2006, S. 351 (Corniari Algarotti); Pinelli 2000, S. 309f., 312; Levi 1993, S.134f. (Lasinio).

322 De Benedictis 1998, S. 132.

Marino Pagani in Belluno, dessen Sammlung zum Teil nach Berlin kam (Dok. 6.4),³²³ Guglielmo Lochis in Bergamo³²⁴ oder Giovanni Torlonia in Rom.³²⁵ Zu ihren Sammlungen zählten vor allem Altartafeln aus ihrer Region, vorrangig aus dem Quattrocento. Oder es waren auswärtige Reisende, die in der Tradition der Grand Tour Kunstwerke kauften – nun auch vermehrt Stücke aus früherer Zeit. Die Grafen Nikolaus Esterházy und Raczyński gehörten dazu. Schließlich sind die Mitglieder der Militär- und Mächteliten zu nennen, die Zugriff auf große Mengen von Bildern guter Qualität aus allen Schulen erlangten, unter denen sich dann auch viele Werke aus der Zeit vor Raffael und Leonardo fanden. So verhielt es sich mit Beauharnais und Luciano Bonaparte, dem Kardinal Fesch oder Artaud de Montor – die auch jeweils miteinander in Verbindung standen.³²⁶

Der letzte Schritt war die Verbringung der Kunstwerke außer Landes. Die Beschränkungen und Schutzmaßnahmen in den italienischen Staaten hatten – wie die Ausfuhr selbst – eine lange Tradition, die im italienischen Selbstverständnis bis ins späte Mittelalter zurückreichte.³²⁷ Sie gewannen zur Revolutionszeit an Brisanz, angesichts des seit dem Sacco di Roma ungekannten Ausmaßes an Fremdherrschaft. Zunächst ist ihre wiederholte Aussetzung durch die militärischen Besitznahmen durch Napoleons Truppen zu nennen, verbunden mit den Requirierungen für das Pariser Museum (Abb. 12–13) und deren Profiteure. Hierzu entbrannte eine europäische Debatte über die Dekontextualisierung von Kunstwerken, angestoßen von Antoine Quatremère de Quincy, die besonders die Schutzbemühungen in Rom nach der kurzen republikanischen Phase intensiver werden ließ.³²⁸ Dies manifestierte sich in einem umfassenden Schutzdekret von Oktober 1802³²⁹ – einen Monat vor Ernennung Denons zum Generaldirektor des Musée Napoléon in Paris. Das *editto Doria* von 1804 verlangte von allen Sammlungen Roms Bestandslisten.³³⁰ Im selben Jahr erließ der Innenminister der Repubblica Italiana ein Ausfuhrverbot,³³¹ 1806 wurde das vizekönig-

323 De Grassi/Perale 2006, S. 20f., Tissi 1816, S. 37f., siehe unten Kap. 3.2.2.

324 Brambilla Ranise 2005, S. 226–231; Zorzi 1984, S. 79 (Beauharnais überließ einer der Grafen Lechi einen Carpaccio aus für Mailand bestimmten Rekuperationen, von diesem ging es an Lochis und dann an die Accademia Carrara).

325 Negro 2006, S. 214; Vodret 1994, S. 348–353; Thiébaud 1987, S. 16 (als Bankier).

326 Preti-Hamard 2010, S. 117–119; Gregori 1995, S. 263–278; ASgV Resp. Nr. 1286, fol. 512–515; Thiébaud 1987, S. 16–20; Laclotte 2009, S. 30.

327 Pommier 1998.2, S. 1–10; Emiliani 1998, S. 7–12.

328 Cerrutti Fusco 2000, S. 419; Pinelli 1989, S. 15–29; Capitelli 2001, S. 121f.; Wolf 2013, S. 323f.

329 Emiliani 1998, S. 86–96.

330 Negro 2006, S. 206; Vodret 2001, S. 132. Die mehrheitlich von Händlern oder verkaufswilligen Privatiers stammenden Erklärungen zum Kunstbesitz von Okt.–Nov. 1802 in: ASR Cm. Ie II, Ant. B. A. Nr. 7, fasc. 200, veröffentlicht: Borghese 1995, darunter auch die dann nach Berlin gelangte Sammlung Giustiniani, siehe unten Kap. 2.1.2.

331 Innen- an Finanzminister, 24.9.1804; Emiliani 1996, S. 130–132.

liche Dekret in Venedig ausgeweitet.³³² Die Maßnahmen in Rom waren auch durch den erweiterten Kunst- und Antiquitätenmarkt begründet.³³³ Verstärkt wurden die Bemühungen dann – wie im übrigen Europa – durch die vielbeachtete und symbolgeladene Rückkehr zahlreicher entführter Kunstwerke 1815.³³⁴ Für das nun österreichische Lombardo-Venezien wurde 1818 ein neues Gesetz erlassen. In Berlin brüstete sich ein venezianischer Kunsthändler kurz darauf, kurz zuvor noch bedeutende Werke außer Landes geschafft zu haben (Dok. 6.4). Er war sicher nicht der einzige. In der Toskana wurde die Ausfuhr im selben Jahr ähnlich geregelt.³³⁵ Schließlich kam 1820 das *editto Pacca* im Kirchenstaat, das mit der Einrichtung dezentraler, kontinuierlich arbeitender Expertenkommissionen als Grundstein für den modernen Kulturgüterschutz in Italien gilt.³³⁶

Das Procedere für die Exportgenehmigungen war im wesentlichen überall gleich: Wer Kunstwerke außer Landes bringen wollte – ob in einen anderen italienischen Staat, über die Alpen oder über das Meer –, mußte diese einer Kommission vorlegen, die ihren Wert bestimmte, einen entsprechenden Zoll festlegte und die Unbedenklichkeit der Ausfuhr bestätigte (Dok. 6.1, Abb. 19–20). Diese Kommissionen wurden im wesentlichen durch die Akademien besetzt. Es waren also wiederum dieselben Professoren und Kommissare, die Werke aus den aufgelassenen Konventen geholt, über ihre Verwendung und eventuelle Abgabe entschieden hatten, die nun als Exportgutachter eine weitere Rolle übernahmen, zumeist mit Hilfe von Mittelsmännern.³³⁷ Die Maßgaben der Gesetze wie der Gutachten beruhten auf den oben erläuterten Grundsätzen und Wertungen – was letztlich nur wenige Spitzenwerke als nicht genehmigungsfähig traf, in Rom besonders die Antiken. So ist auch zu verstehen, daß einige um 1500 entstandene Gemälde, etwa in der Londoner Nationalgalerie, rückseitig mit den österreichischen Herrschaftszeichen und Ausfuhrsiegeln der Mailänder bzw. der venezianischen Akademie versehen sind.³³⁸ Sie waren, wie die nach Berlin gelangten Sakristeischranktüren aus Santa Croce in Florenz, die Giotto zugeschrieben wurden,³³⁹ und

332 Augusti 2001, S. 93 (28.7.1806).

333 Curzi 2007, S. 147.

334 Tamblé 1997, S. 767–774; Tamblé 2000, S. 459–488; Grantaliano 2000, S. 640–645; Zorzi 1985, S. 38.

335 Vgl. Emiliani 1996, S. 46f., 146–157, siehe dort den Vorlauf seit 1816, die Anweisungen zur Ausfuhrkontrolle wurden in Florenz auch schon 1817 gegeben: AGF Bd. 41 (1817), Nr. 1.2°, *Circolare ai Capi d'Ordine*, 4.1.1817.

336 Emiliani 1996, S. 100–111; Curzi 2007, S. 150f. Vgl. Böttiger 1827, S. 27.

337 Pinelli 2000, S. 316–318.

338 Gould 1975, S. 74 (Costa); Davies 1961, S. 215 (Nr. 633, G. Santacroce zgsch.).

339 Zu den Tafeln aus S. Croce siehe unten Kap. 3.3.3., Dok. 8.13f. Vgl. dagegen den Widerstand der Florentiner Akademie gegen die Ausfuhr des *Raffael Aldoviti* nach München: Weitz 1981, S. 169 (Tagebuch Sulpiz Boisserée, 4.6.1827); Merzenich 1995, S. 307f.



Abb. 21 Ercole de' Roberti,
*Thronende Madonna
mit Heiligen*, ehem. Berlin,
Kaiser-Friedrich-Museum

zahlreiche ähnliche Werke, legal exportiert worden (Farbtaf. 20–21, Abb. 20). Daneben gab es auch schwer prüfbar (halb-)illegale Methoden, wie sie vom Münchener Erwerbungs-kommissar Friedrich Müller geschildert wurden, der Mitglieder der Kommissionen bestach und mit Hilfe »guter Freunde, Schokolade und Florentiner Weine« Kunstwerke aus Rom nach Bayern brachte.³⁴⁰ Rumohr empfahl Bunsen, wegen in der Lombardei ausgemachter Gemälde eine »Empfehlung« aus Wien für den Unterhändler zur Vorlage bei den »örtlichen Behörden« zu besorgen: »Man hindert die Ausfuhr unter Umständen.«³⁴¹ Auch große Teile der Sammlung Giustiniani – über 150 zum Teil sehr große und berühmte Gemälde – gelangten vor 1808 an den offiziellen Stellen vorbei nach Paris (Dok. 3).³⁴² Ein Hauptstück der Berliner Quattrocento-Sammlung kam

340 Syre 1986, S. 44. Vgl. Merzenich 1995, S. 308.

341 Stock 1925, S. 50, Rumohr an Bunsen, 10.3.1829.

342 In dem Fall dürfte die Funktion des Miterben und Bruders von Vincenzo Giustiniani, der Zollpräsident war, entscheidend geholfen haben: Vgl. Capitelli 2001, S. 123; Vodret 2001, S. 132f.

aus säkularisiertem Privatbesitz in Ferrara an Edward Solly, noch vor dem *editto Pacca*, und bevor die lokalen Bemühungen um seinen Erwerb für eine kommunale Pinakothek greifen konnten (Abb. 21).³⁴³

Die Bedeutungszunahme der älteren italienischen Malerei in den europäischen Sammlungen – vor allem den privaten – und im Kunsthandel gründete sich also auf einem Zusammenspiel von Faktoren: Die kunsthistorische Bildung und das ästhetische Normempfinden des späten 18. Jahrhunderts formten das Wissen, die Neugier und den Besitzwunsch beim europäischen Experten- und Sammlerpublikum.³⁴⁴ Die politischen Rahmenbedingungen der Revolution und Säkularisation, wodurch die Werke in ungekannter Zahl erschienen und verfügbar waren, Momente des Machtvakuum und der Zugriffsfreiheit, aber auch Reglementierung und Legalisierung der Kunstexporte ermöglichten die Modulierung eines spezialisierten Marktes für die alten Werke in Italien. Dessen Dynamik war schließlich bedingt durch die Sensibilisierung der italienischen Mediatoren in Akademien und Verwaltungen für den Wert der *primitivi* einerseits, andererseits Gleichgültigkeit gegenüber ihrer Abgabe an private Interessierte und in der Folge auch ihrer Ausfuhr: Die Menge von Werken erschien unerschöpflich. Die Selbstbeschränkung auf beispiel- und vorbildhafte Stücke höchster Qualität war rigide, und man erachtete das Nischeninteresse als nachrangig. Weniger augenfällig, doch nicht zu vernachlässigen ist der pekuniäre Aspekt, indem Staat, Gutachtern und Privathändlern ein – allerdings in seiner Dimension mäßiger – finanzieller Gewinn erwuchs. Im Folgenden soll es darum gehen, dieses europäische Phänomen und seine Wirkungen aus Berliner Perspektive zu betrachten.

1.2. Europa und Berlin

1.2.1. Ideengeber

Politik: Venedig, Paris, Köln

Wenige Jahre nach Ende des Empire reiste der venezianische Akademiepräsident Leopoldo Cicognara durch Europa. Gerade in Berlin wurde er mit aus Italien dorthin verbrachten Kunstwerken konfrontiert, im Gefolge der eben beschriebenen Verhältnisse. Seine 1820 zusammengefaßten Reflexionen über die Dresdner und Berliner Kunstszene nahmen dies auf.³⁴⁵ Für letztere sah er die historische Chance gekommen:³⁴⁶

343 Turrill 1995, S. 129; Ercole de' Roberti, *Thronende Madonna mit Hll.*, SPK Kat.-Nr. 111 (1945 verloren: Michaelis 1995, S. 72, als Cosmé Tura). Schinkel taxierte es mit 8.000 Talern sehr hoch: Skwirblies 2009, S. 870, Nr. 18.

344 Vgl. Pinelli 2000, S. 309.

345 Mazzocca 1998, S. 940–949. Vgl. Malamani 1888, S. 196–200, 211–216.

346 Mazzocca 1998, S. 945. Direkt bezieht sich das Zitat auf die zeitgenössische Bildhauerei.

Di vero quel paese affatto nuovo, il quale non presenta alcun monumento dell'epoca in cui fiorirono le arti in altre parti d'Europa e singolarmente in Italia, è privo quasi al tutto del genere d'ornamenti che formano il principale abbellimento delle città; cosicché il momento favorevole per le opere pubbliche e per la gloria nazionale è il presente, quando in altri paesi è già appassato, od almeno veggonsi di già adorni dei resti della loro primitiva grandezza.

Cicognara benennt hier wichtige Kernaspekte unserer Untersuchung: Zunächst wird ein öffentlich-obrigkeitlicher Charakter des Kunstlebens vorausgesetzt, das die Gestaltungsmacht bei der Regierung sieht. Dann tritt die Differenz der historischen Voraussetzungen zwischen den Staaten vor Augen: Aus der Perspektive der jahrhundertealten Geschichte der *Serenissima* – und der übrigen italienischen Staaten, was eine gedachte Linie bis in die Antike bedeutet – erscheint Preußen als ein neues Gebilde, frei von eigenem Kulturerbe, ein weißes Blatt, ein leerer Raum.³⁴⁷ Der Drang, diesen zu füllen, materiell und ideologisch, wird schließlich durch die machtpolitischen Kräfte erklärt, die von Frankreich – das unter Napoleon eine programmatisch-propagandistisch vorbildhafte und wirkungsmächtige Kulturpolitik betrieben hatte³⁴⁸ – auf die nun aufstrebenden Staaten übergegangen sind. Damit ist auch der ideelle Transfer der Dinge angedeutet: Die Insignien Venedigs – die Bronzepferde von San Marco, die Gemälde des Dogenpalastes, die mittelalterlichen Manuskripte – waren 1797 als Trophäen des Sieges, aber auch als Symbole eines anderen Zeitalters nach Paris gebracht worden. Ihre feierliche Rückführung und Neuinszenierung – die Pferde am alten Platz, die Gemälde zum Teil in der Akademie-Galerie, die Codices im neugeschaffenen *Veneto Archivio* – modifizierte sie nochmals: zu einem Versprechen, die »primitiva grandezza« zwar nicht wieder lebendig werden zu lassen, aber ihr Erbe zu bewahren.³⁴⁹ Der zitierte Bericht war an Clemens von Metternich gerichtet, der das Schicksal Venedigs als Chef der österreichischen Regierung in Händen hielt und gleichzeitig in Preußen einen politischen Rivalen sehen mußte. Daher liegt darin zwar auch Verbitterung, vor allem aber Anstachelung und Mahnung, angesichts der prekären Verhältnisse in Cicognaras Heimatstadt und des fortdauernden Verlustes von Kulturgut. In Berlin selbst schätzten die Schöpfer des künftigen Museums, die Cicognara wenige Jahre zuvor empfangen und herumgeführt hatten und die selbst zuvor in Venedig bei ihm gewesen waren,³⁵⁰ die Verhältnisse zum Teil ähnlich ein, wie wir weiter unten sehen werden. »Gloria na-

347 Ebd., S. 947: »È più facile che diventi grande chi mai nol fu, di quello che vi ritorni chi decaddè una volta dall'antico splendore«.

348 Vgl. Savoy 2010, S. 275–291.

349 Vgl. Zorzi 1984, S. 42f., 98. Denon selbst bezifferte den Wert der *Nozze di Cana* von Veronese, das 1815 wegen seiner Größe nicht restituiert wurde, auf eine Million Franc, während das als Ersatz gelieferte Gemälde von Lebrun mit 15.000 F taxiert wurde: Dupuy/le Masne de Chermont/Williamson 1999, S. 1225, Nr. 3600.2, Denon an Pradel, Chef der Verwaltung des kgl. Hauses, 29.9.1815.

350 HeiUB, Heid. Hs. 3694 B 1, Brief W. v. Humboldt an Cicognara, 24.5.1811 (über Bücher, die H. für C. beschaffte).