

Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750–1850)

**Bibliothek des
Deutschen Historischen
Instituts in Rom**

—

Band 137



Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750–1850)



Akteure und Handlungsorte

Herausgegeben von
Hannelore Putz und Andrea Fronhöfer

DE GRUYTER

Die elektronische Version dieser Publikation erscheint seit November 2021 open access.

ISBN 978-3-11-062188-4

e-ISBN (PDF) 978-3-11-062465-6

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-062189-1

ISSN 0070-4156



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Library of Congress Control Number: 2018964625

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.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: werksatz · Büro für Typografie und Buchgestaltung, Berlin

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Hannelore Putz, Andrea Fronhöfer

Vorwort — VII

Hannelore Putz

Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – eine Hinführung — 1

Paolo Coen

Fra tutela e mercato. Johann Joachim Winckelmann Commissario alle Antichità e Belle Arti — 15

Clare Hornsby

„Rome ... to say the Truth. Seems to be in a most Tottering State“. The Contrasting Fortunes of Some British Artist-Dealers, 1797–1805 — 31

Gabriele B. Clemens

Die Kunstverkäufe des römischen Adels. Eine Basis neuer europäischer Sammlungen — 49

Valeria Rotili

L'atelier di Carlo Albacini tra collezionismo e mercato — 69

Marina Unger

Durand'sche Preise. Archäologie zwischen Wissenschaft und Kunstmarkt im Rom der 1830er Jahre — 89

Johannes Erichsen

Mehr als ein Sammler. König Ludwig I. von Bayern und die Korona der Kunst — 123

Mathias René Hofter

Winckelmann und die Kunstkäufe Ludwigs I. von Bayern — 139

Stefan Morét

Martin von Wagner (1777–1858). Ein Bildhauer und Maler im Dienst König Ludwigs I. von Bayern als Kenner und Käufer von Gemälden — 157

Johanna Selch

Der Kunstagent und sein Netzwerk. Johann Martin von Wagner in Rom — 189

Anne Viola Siebert

„... so bringen wir noch in Hannover so viel zusammen, um den Geschmack zu wecken“. August Kestner als Kunstkenner und Sammler in Rom (1817–1853) — 211

Susanne Adina Meyer

„Prima di partire“. Orte, Akteure und Strategien des römischen Ausstellungswesens (1750–1840) — 241

Andreas Stolzenburg

Franz Ludwig Catels Engagement für die deutsche Künstlerschaft in Rom und die Gründung des Pio Istituto Catel — 263

Personen- und Ortsregister — 285

1 Personen — **285**

2 Orte — **299**

Hannelore Putz, Andrea Fronhöfer

Vorwort

Im September 2014 fand am Deutschen Historischen Institut in Rom (DHI) eine Tagung zum Thema „Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1770–1840) – Akteure und Handlungsorte“ statt. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Italien, Großbritannien und Deutschland stellten den römischen Kunstmarkt und Kunstbetrieb mit seinen Akteuren und seiner Funktionsweise in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen. Intensive Diskussionen begleiteten die Vorträge und noch während der Veranstaltung erwuchs der breit getragene Wunsch, einen Sammelband zur Tagung herauszugeben.

Seitdem ist Zeit vergangen – große Ausstellungen, wie jene zu Franz Ludwig Catel in der Hamburger Kunsthalle, wurden gezeigt und haben wichtige neue Impulse gegeben, Monographien zum Kunstmarkt und zu seinen Akteuren sind erschienen, auch ist vor kurzem der erste Teil der Edition des Briefwechsels zwischen König Ludwig I. von Bayern und seinem in Rom lebenden Kunstagenten Johann Martin von Wagner publiziert worden, der die Jahre 1809 bis 1815 umfasst.

Der vorliegende Sammelband greift noch einmal die Tagung des Jahres 2014 auf. Er versammelt die meisten der damals gehaltenen Vorträge, alle bereichert mit den in der Tagung entstandenen Ergebnissen und den seitdem von der Forschung gemachten Entwicklungen. Im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen zum einen der Kunstmarkt in der Zeit zwischen 1750 und 1850, zum anderen besonders prägende Akteure und zum dritten werden einzelne Facetten, wie jene der sozialen Fürsorge, besonders herausgestellt. Auf diese Weise entsteht ein perspektivenreicher Einblick und werden vielseitige Forschungszugänge eröffnet.

Die Herausgeberinnen danken dem DHI für die Aufnahme des Tagungsbandes in ihr Publikationsprogramm, sie sind der Edith-Haberland-Wagner-Stiftung für die großzügige Förderung sehr verbunden, danken den Institutionen, die freundlicherweise die Abdruckgenehmigungen für die Abbildungen gegeben haben, und wissen sich den Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge und vor allem für ihre Geduld sehr verpflichtet. Die Herausgeberinnen danken Frau Corinna Peres sehr für die Erstellung des Registers. Die Drucklegung lag in den fachkundigen Händen von Dr. Kordula Wolf am DHI, die mit großem Engagement das Gelingen des Bandes erst ermöglicht hat.

Die Herausgeberinnen

Hannelore Putz

Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – eine Hinführung

„Gleich nach meiner Zurückkunft nach Rom, und nach erneuerten Aufträgen Euer Königl. Hoheit fand ich, daß sich die Sache seit meiner Abwesenheit um ein merkliches geändert habe. Jederman hielt zurück, selbst die, welche ich vorhin für die Geneigtsten zum Verkaufe kannte, äusserten nun, da sich ein Strahl von Hoffnung zeigte, lieber vollends das Ende abzuwarten, und, so die Sache nach Wunsch ausschlage, ihre Waare um das doppelt und dreifache Preise an die Engländer zu verkaufen, von denen man sich hier immer nichts als goldene Berge verspricht. Auch diejenigen, welche noch verkaufen wollten, erhöhten ihre Preise so, daß ich überzeugt bin, daß sie solche auch in den günstigsten Zeiten kaum erhalten werden.“¹

Kurz und prägnant fasste Johann Martin von Wagner in seinem Brief vom 6. September 1814 an den bayerischen Kronprinzen Ludwig die seit der Niederlage Napoleons veränderte Stimmung auf dem römischen Antikenmarkt zusammen. Seit Ende des 18. Jahrhunderts hatten französische Händler im Windschatten von Napoleons Siegen dominiert. Nun, nach dessen Niederlage, spielten sie keine größere Rolle mehr. Dagegen waren aber die davor nicht minder überlegen auftretenden Engländer, die während der napoleonischen Zeit weitgehend vom Kunstmarkt vertrieben worden waren, noch nicht wieder als Käufer zurückgekehrt. Es fehlten also gleich zwei wesentliche Akteure des Marktes. Trotzdem machte sich offensichtlich auf der Seite der römischen Verkäufer die Hoffnung breit, dass nun Engländer bald wieder auf den römischen Markt zurückkehren würden. Doch sollte der Silberstreif am Horizont noch etwas auf sich warten lassen: politische Unsicherheiten, die vorübergehende Rückkehr Napoleons, der Wiener Kongress, der unterschiedliche politische und staatliche Ordnungsvorstellungen zu einem Konsens überführen musste – all das verzögerte eine dauerhafte Marktbelebung. Während dieser Zeit gaben jene Käufer den Ton an, die im Konzert der europäischen Mächte weniger exponiert, auch natürlich mit geringeren Mitteln ausgestattet waren, dafür aber mit einem langen Atem den Markt langfristig sondieren und günstige Gelegenheiten ausnutzen konnten. Der bayeri-

1 König Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Der Briefwechsel, Teil 1, hg. von Martin Baumeister/Hubert Glaser/Hannelore Putz, bearb. von Mathias René Hoffer/Johanna Selch, in Zusammenarbeit mit Friedegund Freitag/Jörg Zedler, München 2017 (Quellen zur neueren Geschichte Bayerns 5), Bd. 1: 1809–1815, Dok. 195.

sche Kronprinz Ludwig beispielsweise kaufte gerade in den Jahren 1814 bis 1816 den größten Teil seiner Antikensammlung sowohl in Rom als auch in Paris zusammen.²

Absender und Adressat des eingangs erwähnten Briefes kannten den Kunstmarkt zu diesem Zeitpunkt bereits sehr gut. Während der eine vor allem den künstlerischen Blick wahrte, vergaß der andere niemals die Sicht des Auftraggebers und Monarchen.³ Der aus Würzburg stammende Johann Martin von Wagner lebte zum Zeitpunkt des Schreibens bereits seit mehreren Jahren in Rom und vertrat dort mit jedem Jahr selbstbewusster und kenntnisreicher die Interessen des bayerischen Kronprinzen. Selbst Maler und Bildhauer, hatte er schon in jungen Jahren von sich reden gemacht. So hatte er beispielsweise mehrere Preise gewonnen, darunter im Jahr 1803 ein Preisausschreiben, wodurch Johann Wolfgang von Goethe auf ihn aufmerksam geworden war, der ihn 1804 in der „Jenaischen Allgemeinen Zeitung“ würdigte. Der Erfolg wirkte sich schnell auf die Karriere Wagners aus; 1804 wurde er zum Professor für Höhere Zeichenkunst an der Universität Würzburg ernannt, zunächst aber zur als notwendig erkannten weiteren Ausbildung nach Rom geschickt. Während dieses ersten Aufenthalts begriff Wagner die Stadt als Studienort, er fand Aufnahme in Künstlerzirkel, machte sich bei römischen Kunstinstitutionen bekannt. Im Juli 1808 lernte er, mittlerweile intensiv mit den römischen Sammlungen vertraut, in Innsbruck und eigentlich in Erwartung, die Professur in Würzburg anzutreten, Kronprinz Ludwig von Bayern kennen – ein folgenreiches Treffen, sandte dieser den Künstler doch 1810 nach Rom zurück, um dort in seinem Namen, auf seine Kosten und mit einer festen Pension ausgestattet auf dem Kunstmarkt zu handeln. Wagner blieb bis zu seinem Tod 1858 in der Stadt am Tiber. Während der gesamten Zeit vertrat er kontinuierlich die Interessen dieses einen Auftraggebers und wusste sich, anders als viele in Rom lebende Künstler, von Anfang an finanziell und institutionell abgesichert.⁴ Zwar zur Loyalität verpflichtet, musste er sich nicht immer wieder von Neuem

2 Vgl. Hannelore Putz, *Für Königtum und Kunst. Die Kunstförderung König Ludwigs I. von Bayern*, München 2013 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte 164), S. 31. Der bayerische Kronprinz erwarb seine Sammlung vor allem in den Jahren 1810 bis 1828. Später kaufte er für die Glyptothek nur mehr in den Jahren 1836, 1838, 1844, 1851, 1853, 1863 und 1868 Einzelstücke, um die Sammlung weiter zu vervollständigen; Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Abteilung III, Geheimes Hausarchiv (= GHA), Hofsekretariat 40, Aufstellung der von Ludwig erworbenen Bildwerke, Abschrift, wohl 1865, mit Nachtrag 1868; Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung (= BSB), Ludwig I.-Archiv 7, 1, Aufstellung der von Ludwig gekauften Kunstwerke bis 1863. Zu den Ankäufen Ludwigs in Rom in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts siehe den Beitrag von Mathias René Hofter in diesem Band.

3 Zu König Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner siehe vor allem die Beiträge von Johannes Erichsen, Stefan Morét und Johanna Selch in diesem Sammelband.

4 Zu Johann Martin von Wagner vgl. Stefan Kummer, Martin (von) Wagner bittet um Urlaub in Rom. Neue Dokumente zur Frühzeit des Würzburger Klassizisten, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* 61 (2009), S. 236–266; Winfried von Pölnitz, Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I., München

Auftraggeber und Unterstützer suchen. Als Agent Ludwigs I. avancierte er vielmehr zu dessen Auge und Ohr, was ihm nicht zuletzt eine wichtige, ja bedeutende Rolle und gute gesellschaftliche Position unter den Künstlern verschaffte. Auf die Erwerbungspolitik König Ludwigs I. und das Werden der Kunstsammlungen in München gewann er trotz seiner Abwesenheit einen nicht zu unterschätzenden Einfluss.⁵ Als Betreuer für die jungen bayerischen Künstler in Rom wusste er ihm vielversprechend erscheinende Talente in seinen Briefen an den Monarchen zu fördern und andere in negatives Licht zu setzen. Seine eigene Kunstsammlung, die sich heute im Martin-von-Wagner-Museum in Würzburg befindet, und sein Grabstein auf dem Campo Santo Teutonico in Rom zeugen vom sozialen Aufstieg, der finanziell vorteilhaften Lage und der selbstbewussten, fest mit der Künstlergesellschaft in Rom verwobenen Stellung.⁶

Sein Gegenüber, der bayerische Kronprinz und spätere König Ludwig I., wollte seit seinem ihn tief prägenden Kunsterlebnis vor der „Hebe“ Antonio Canovas in Venedig in alle von ihm persönlich finanzierten Kunstkäufe stets auch direkt involviert sein.⁷ Aus seinen Briefen an Johann Martin von Wagner wird offensichtlich, wie sehr er seinen Wunschobjekten nachjagen ließ und den Kunstagenten immer wieder antrieb, doch alle sich nur bietenden Gelegenheiten zu nutzen, um erfolgreich zu sein. Der Monarch war zeitlebens ein leidenschaftlicher Sammler und Auftraggeber von Kunstwerken, er suchte ganz bewusst und gezielt das emotionale Erlebnis in der Kunst, mischte sich mit größter Selbstverständlichkeit in den künstlerischen Schaffensprozess ein und ist als ein besonders aktiver Auftraggeber zu charakterisieren. Dabei berief sich Ludwig auch auf eine mit der Zeit immer dichter werdende Kenntnis des

1929 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte 2); Stefan Morét, Johann Martin von Wagner (1777–1858). Ein deutscher Bildhauer in Rom und seine Zeichnungssammlung, in: Birgit Kümmerl (Hg.), Kolloquium zur Skulptur des Klassizismus, Bad Arolsen 2004, S. 131–140; Bettina Kraus, Ludwig I. und seine Kunstberater. Das Beispiel Johann Martin von Wagner, in: Franziska Dunkel/Hans-Michael Körner/Hannelore Putz (Hg.), König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, München 2006 (Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Reihe B, Beiheft 28), S. 81–104.

⁵ Zum Einfluss Wagners auf die Gemäldeankäufe Ludwigs siehe den Beitrag von Stefan Morét in diesem Band.

⁶ Vgl. Stefan Morét, Römische Barockzeichnungen im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Regensburg 2012 (Bestandskataloge der graphischen Sammlung des Martin-von-Wagner-Museums der Universität Würzburg 4), S. 9–22; Stefan Kummer/Ulrich Sinn (Hg.), Johann Martin von Wagner. Künstler, Sammler und Mäzen, Würzburg 2007; Albrecht Weiland, Der Campo Santo Teutonico in Rom und seine Grabdenkmäler, Rom-Freiburg-Wien 1988 (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 43,1), S. 468–470.

⁷ Zu seinem Kunsterlebnis vgl. Hubert Glaser, Salzburg – Innsbruck – Venedig. Die ersten Etappen der Kavaliereise des Kurprinzen Ludwig von Bayern nach Rom im November und Dezember 1804, in: Alois Schmid/Hermann Rumschöttel (Hg.), Wittelsbacher-Studien. Festgabe für Herzog Franz von Bayern zum 80. Geburtstag, München 2013, S. 641–661, hier S. 652.

römischen Kunstmarktes. Seine Handlungsanweisungen zeugen deutlich davon, wie gut informiert er wirklich gewesen ist. Kein anderer regierender Fürst im Deutschen Bund war so häufig in Rom gewesen, und keiner von ihnen ließ sich so direkt auf das Marktgeschehen ein wie er. Nichtsdestoweniger agierte Ludwig ebenso sehr aus dynastischer und politischer Perspektive heraus. Es waren doch vor allem kunstpolitische Ziele, die ihn motivierten, mit ungeheuer großem finanziellen Aufwand gleich mehrere öffentliche Kunstsammlungen aufzubauen und für sie in der Glyptothek und der Neuen Pinakothek in München eigene Ausstellungsgebäude zu errichten sowie für bestehende und erweiterte Kollektionen ebenfalls in seiner Hauptstadt richtungsweisende Museen zu bauen wie die Alte Pinakothek. Grundsätzlich ordnete Ludwig seine Aktivitäten in die lange Geschichte wittelsbachischer Kunstförderung ein und verstand fürstliches Mäzenatentum als eine schon seit jeher geübte Möglichkeit, das eigene Haus, aber auch den Staat als herausgehobenen Referenzpunkt in Europa zu verorten.⁸ Kunstförderung gehörte damit ganz selbstverständlich in den Bereich herrscherlichen Handelns, diente sie doch der fürstlichen und staatlichen Selbsterhöhung ebenso wie dem Wunsch, die Bevölkerung durch die Künste an das Haus Wittelsbach zu binden und sie zu staatstreuen Untertanen zu machen.⁹

Johann Martin von Wagner und König Ludwig I. von Bayern sind damit als typische wie gleichzeitig außergewöhnliche Akteure des römischen Kunstmarktes zu beschreiben. So sehr Ludwig in Wettstreit mit allen übrigen Marktteilnehmern trat, so musste er doch nicht, wie etwa bürgerliche Sammler, darauf achten, nur so viel für ein Objekt zu bezahlen, als es einbringen würde, sollte es im besonderen Notfall wieder kapitalisiert werden müssen. Für Ludwig dienten die Objekte schlicht nicht als Geldanlage, sondern zur weiteren Etablierung Münchens als europäisches Kunstzentrum.¹⁰ Johann Martin von Wagner wiederum gehörte zwar zur Gruppe der Künstler unter den Kunstagenten, allerdings machte er als solcher weniger von sich reden. Die Aufträge zum Walhallafries in Donaustauf und zu den Reliefs des Siegestores in München, die er in Rom verwirklichte, erhielt er von König Ludwig I. und nicht von fremden Auftraggebern. Der Beruf des Kunstagenten wirkte sich damit gerade

8 Vgl. Putz, Für Königtum und Kunst (wie Anm. 2); dies., Die Leidenschaft des Königs. Ludwig I. und die Kunst, München 2014; dies., Bayerische Blicke auf den römischen Kunstmarkt (1790–1815). Bedingungen, Akteure, Mechanismen, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 97 (2017), S. 264–289, hier S. 267 f.

9 Vgl. Frank Büttner, Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland, in: Ekkehard Mai (Hg.), Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 77–94; Frank Büttner, Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800, in: Reinhart Koselleck (Hg.), Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Bd. 2, Stuttgart 1990, S. 259–285.

10 Vgl. Hannelore Putz, Artistic Encounters. British Perspectives on Bavaria and Saxony in the Vormärz, in: German Historical Institute London Bulletin 34,2 (2012), S. 3–33; dies., Für Königtum und Kunst (wie Anm. 2), S. 278 f.

bei ihm spürbar auf das künstlerische Schaffen aus und verursachte eine langfristige Interessenverschiebung.¹¹

Da König Ludwig I. und Johann Martin von Wagner über ein halbes Jahrhundert erfolgreich auf dem römischen Kunstmarkt agierten und die einzelnen Aktionen häufig sehr genau und detailliert im Briefwechsel besprachen und kommentierten sowie Erfolg und Misserfolg benannten und diskutierten, können sie für Forschungen zum Kunstmarkt in Rom in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als besonders wertvolle Zeugen aufgerufen werden – mit allen quellenkritischen Schwierigkeiten selbstverständlich, die sich nicht zuletzt daraus ergeben, dass sich hier ein in Rom versiert agierender Künstler rechtfertigen und seinen Auftraggeber auf die eigene Linie einschwören musste und wollte.

Der Kunstmarkt stellt über alle Zeiten hinweg und an allen Orten ein ausgesprochen sensibles Handlungsfeld dar.¹² Er lebt gleichermaßen durch Diskretion und gezielte Intransparenz. Dementsprechend gestaltet sich das Handeln am Markt als besonders unwägbare, riskante und gewagte, Expertise lässt sich meist direkt in einen finanziellen Vorteil ummünzen ebenso wie Szenekenntnis oder persönliche Netzwerke. Damit entscheiden die individuellen Voraussetzungen der Akteure wesentlich über Erfolg und Misserfolg jeder Unternehmung, selbst wenn gerade hier dem „Kairos“ eine ganz besonders hohe Bedeutung zuzumessen ist.

Auch auf dem römischen Kunstmarkt des 19. Jahrhunderts mussten die Verkäufer, um ihre Interessen zu wahren, möglichst undurchsichtig bleiben, beispielsweise in Bezug auf die Frage, wie finanziell notwendig eine Veräußerung für sie war; gleichzeitig lag es in ihrem ureigenen Interesse, ungeachtet tatsächlicher Verhältnisse überzeugend zu vermitteln, dass der Markt höchstes Interesse an den zum Verkauf stehenden Objekten habe. Die Käufer wiederum agierten mit genau umgekehrten Vorzeichen. Sie verschleierten ihr tatsächliches Verlangen nach dem Kunstobjekt und taten alles dafür, den Preis möglichst niedrig zu halten. Die Agenten schließlich verursachten wohl das größte Rauschen innerhalb der Marktkommunikation. Sie vertraten in dem einen Fall mit größter Selbstverständlichkeit die Belange von

11 Vgl. Günter Lorenz, „Walhalla's herrlichste Zierde“. Der Walhallafries des Johann Martin von Wagner, Regensburg 1988; König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Der Briefwechsel, Teil 2: Regierungszeit König Ludwigs I., 3 Bde., hg. von Hubert Glaser, bearb. von Hannelore Putz/Franziska Dunkel/Friedegund Freitag, in Zusammenarbeit mit Bettina Kraus/Anna Marie Pfäfflin, München 2007 (Quellen zur Neueren Geschichte Bayerns 5), Bd. 3: 1839–1848, Dok. 999; Winfried Nerdinger (Hg.), Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848, München 1987 (Ausstellungskataloge der Architektursammlung der Technischen Universität München und des Münchner Stadtmuseums 6), Nr. 40; Thomas Weidner, Das Siegestor und seine Fragmente, mit Beiträgen von Richard Bauer und Hans Senninger, München 1996, S. 20–34.

12 Zum Marktgeschehen in Rom in der zweiten Hälfte des 18. und ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe vor allem die Beiträge von Clare Hornsby, Paolo Coen, Gabriele B. Clemens, Valeria Rotili und Marina Unger in diesem Band.

Käufern, im anderen von Verkäufern, nicht selten wurden sie selbst zu Käufern oder Verkäufern und brauchten dringend diese besondere Intransparenz des Marktes, um die eigene Existenz und Rolle zu begründen. Dementsprechend tief verwurzelt waren sie innerhalb der Kunstszene, ja vielfach prägten sie diese, indem sie richtige und falsche Informationen streuten, selbst jedoch diese sehr gut zu unterscheiden wussten, und berufsneugierig ständig das Marktgeschehen beobachteten. Agenten stellten zudem eine heterogene Gruppe unter den Akteuren dar. Schätzten Künstler wie Bertel Thorvaldsen oder Antonio Canova ihre Vermittlertätigkeit vor allem als zusätzliche Verdienstmöglichkeit, aber in keiner Weise als Mittelpunkt ihres vor allem künstlerischen Schaffens ein, definierte sich Johann Martin von Wagner weniger als Künstler als vielmehr als Agent. Vincenzo Pacetti dagegen wusste daraus für die eigenen Sammlungserwerbungen und die eigene bildhauerische Tätigkeit meist erheblichen Gewinn zu ziehen. Andere Kunstkenner, wie Jakob Ludwig Salomon Bartholdy oder August Kestner, waren zwar Liebhaber, aber nicht eigentlich künstlerisch Schaffende. Hohe Beamte wie sie agierten häufig im Auftrag ihrer Regierungen und dienten in dieser Funktion auch als Agenten.¹³ Der bayerische Gesandte in Rom, Johann Baptist Kasimir von Häffelin, tat als Diplomat seinen Dienst, trieb aber nichtsdestoweniger zu Beginn des 19. Jahrhunderts und damit noch vor dem Dienstbeginn Wagners im Interesse Bayerns auf dem römischen Kunstmarkt Handel.¹⁴ Agenten wurden in der Auswahl und dem Ankauf von Objekten nicht selten so einflussreich, dass sie für ihre Auftraggeber ganze Sammlungen aufbauten und auf diese Weise mittelbar geschmackbildend weit über Rom hinaus wirkten. Sie gehörten vielfach auch zur Gruppe der bewertenden Instanzen, die Entscheidungskriterien für die Einordnung und finanzielle Schätzung von Objekten entwickelten und damit das Marktgeschehen durch wissenschaftliche Auseinandersetzung professionalisierten.

Wie hypokritisch Agenten bisweilen handelten, zeigt die weithin bekannte Affäre um das Erbe des 1799 verstorbenen Bildhauers und Restaurators Bartolomeo Cavaceppi. Dieser hatte seinen Nachlass der Accademia di San Luca vererbt und den Künstler- und Agentenkollegen Vincenzo Pacetti zum Nachlassverwalter bestimmt. Doch Vincenzo Pacetti versuchte, aus dieser Aufgabe das Bestmögliche für sich selbst zu erreichen, und fand in Giovanni Torlonia und Giuseppe Valadier gleichgesinnte Verbündete, mit denen gemeinsam er die leiblichen Angehörigen Cavaceppis und die Accademia di San Luca übervorteilte. Der Coup gelang – Pacetti beispielsweise

¹³ Zu August Kestner siehe den Beitrag von Anne Viola Siebert in diesem Band; vgl. auch Putz, *Bayrische Blicke* (wie Anm. 8), S. 279.

¹⁴ Vgl. Rudolf Fendler, *Johann Casimir von Häffelin 1737–1827. Historiker – Kirchenpolitiker – Diplomat und Kardinal*, Mainz 1980 (Quellen und Abhandlungen zur mittelhessischen Kirchengeschichte 35); Franz Xaver Bischof, *Ein bayerischer Kirchenmann an der römischen Kurie. Kardinal Kasimir von Häffelin (1737–1827)*, in: Alois Schmid (Hg.), *Von Bayern nach Italien. Transalpinen Verkehr in der Frühen Neuzeit*, München 2010, S. 277–294.

zahlte für die ausgesprochen wertvolle Zeichnungssammlung lediglich 825 Scudi, seine Partner gewannen jedoch im Vergleich noch viel mehr bei ihren kriminell zu bezeichnenden Erwerbungen aus diesem Nachlass. In der Folge geriet Pacetti mit Valadier und Torlonia in Streit, da er sich insgesamt benachteiligt fühlte. In einem von ihm angestregten Gerichtsprozess konnte er sich aufgrund einer Falschaussage Valadiers nicht gegenüber Torlonia durchsetzen. Johann Martin von Wagner fasste am 8. Juni 1811 ein im langen Reigen von Prozessen erfolgtes Urteil zusammen:

„Erst vor wenigen Tagen wurde in einer öffentlichen Gerichtssitzung über einen Prozeß entschieden, den Pacetti gegen Torlonia und Architekten Valadier führte, welche zusammen bey Ankauf von Statuen einen Betrug von nicht weniger als 60.000 Scudi spielten; als es aber zur Theilung des Profites kam, drehte Torlonia den andern eine Nase um solchen für sich allein zu haben. Pacetti hatte die Schamlosigkeit, diese Sache öffentlich vor Gericht zu bringen, und dadurch seine eigene Ehrlosigkeit und Schande der Welt bekannt zu machen. Die Seduta endigte sich damit, daß alle 3 für das was sie sind, öffentlich sind erklärt, und nach einer dächtigen Strafpredigt, ohne weitere Strafe sind entlassen worden.“¹⁵

Entgegen besseren Wissens wurden also die Beteiligten für ihr rechtswidriges Vorgehen nicht zur Rechenschaft gezogen. Pacetti kann allein schon aufgrund dieser einen Affäre durchaus als Beispiel jener Agenten bezeichnet werden, die skrupellos Recht zu beugen verstanden. Laut Wagner war er „überhaupt ein Mann nicht vom besten Character; der seine Ehre und guten Namen längst in die Schanze geschlagen hat, und seiner Intriguen, Prozesse und übrigen Streiche wegen so zimlich berüchtigt ist.“¹⁶

Die Aufsichtsorgane wiederum versuchten die Agenten, Käufer und Verkäufer in die Schranken zu weisen, den Markt zu beobachten und ihn durch Maßnahmen des Kulturgutschutzes wirksam zu begrenzen.¹⁷ Über die neu ins Leben gerufene Einrichtung „Libera Accademia Romana di Archeologia“, die 1816 in „Accademia Pontificia di Storia e di Archeologia“ umbenannt und unter die Leitung von Kardinalstaatssekretär Bartolomeo Pacca gestellt wurde, wusste Wagner 1810 nach München zu berichten:

„Was die Ausfuhr Antiker Kunstwerke, oder das Verboth derselben betrifft, so hörte ich, daß, ausserdem schon zu päpstlichen Zeiten ein altes Gesetz existirte, welches die Ausfuhr solcher Kunstwerke streng untersagte, ein neueres von der Consulta gleiches Inhaltes sanctionirt wurde. Auch wurde vor kurzem hier eine Antiquarische Gesellschaft errichtet, welche ihre Sitzungen auf dem Campidol zu halten pflegt. Die Sitzung dieser Antiquarischen Gesellschaft wurde unter dem Vorsitze des M. Girando (welcher nun Rom verlassen) eröffnet. Er hielt eine Rede an die

¹⁵ Vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 1), Dok. 55.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Zur Rolle von Johann Joachim Winckelmann als „Commissario alle Antichità e Belle Arti“ siehe den Beitrag von Paolo Coen in diesem Band.

Gesellschaft, ihre Einrichtung und Constitution betreffend, in welcher er die Gesellschaft unter andern ermahnte, sich bey jeder Gelegenheit der Ausfuhr antiker, oder anderer klassischer Kunstwerke nach Kräften zu widersetzen, so wie jedes Mitglied im niedrigen Fall, das sich zu Schulden kommen liesse, solche begünstigt oder unter der Hand dazu beygetragen zu haben, als unwürdig von der Gesellschaft sollte ausgestoßen werden; dieses wurde als Constitutions Regel angenommen. – Zu dieser Antiquarischen Gesellschaft gehören sowohl Künstler als Gelehrte, daß heist die Vorzüglichsten. Canova ist unter den ersten, wie ich glaube auch Camucini, auch Bildhauer Keller, und alle sonstige Antiquare Roms, ob der Teufels Müller auch darunter begriffen ist, weiß ich nicht.“¹⁸

Gerade jene Mitglieder, die auch als Künstler und Agenten tätig gewesen sind, kamen hier in eindeutige Interessenskonflikte, und sie entschieden sich in ihren Handlungen nicht unbedingt immer zugunsten des Kulturgutschutzes.

Auf das Marktgeschehen wirkten also sehr viele unterschiedliche Handelnde mit meist gegensätzlichen Interessen ein – das macht die Funktionsweise so spannend wie schwer durchschaubar gleichermaßen. Die Aushandlungsprozesse zwischen den einzelnen Akteuren gestalteten sich dadurch ausgesprochen komplex: Man traute sich nicht, versuchte das Bestmögliche für sich zu gewinnen, musste mit Partnern rechnen, die rechtliche Grenzen nicht achteten. Letztlich blieben der „Habitus“ der Akteure, den sie an den Tag legten, und die „innere Struktur“ des Feldes, woraus sich dann die dort wirksam werdenden Logiken konstituierten, nur den Eingeweihten durchdringbar. Dabei erhielten vor allem die „objektiven Beziehungen“ eine entscheidende Rolle, denn die dem Feld innewohnenden Regeln, welche die Akteure wahrnahmen und bewusst oder intuitiv befolgten bzw. missachteten, überspannten den gesamten Markt, und nur, wer diese verstand, konnte erfolgreich agieren, teilnehmen und ihn bisweilen auch prägen.¹⁹

Das wirkmächtige und anziehende Kaufumfeld wiederum entstand nicht zuletzt deshalb, weil allein schon der Aufenthalt in der Stadt für Produzenten wie für Käufer gleichermaßen als unersetzlich für die künstlerische, kulturelle und gesellschaftliche Bildung und Ausbildung verstanden wurde. Das hohe symbolische Kapital der Stadt, das sich aus ihrem antiken Rang, aus ihrer Funktion als Stadt des Papstes und religiöses Zentrum, aus ihrer Bedeutung für die Kunstentwicklung seit der Antike bis in die jeweilige Gegenwart und aus der Patina der Geschichte speiste, machte die Reise für jeden Gebildeten zur Pflicht und garantierte die ewige Attraktivität der Kunstmetropole. Aus ganz unterschiedlichen Perspektiven fanden sich Künstler und Käufer am selben Ort wieder, brauchten einheimische Verkäufer und Agenten den nie endenden Strom bildungs- und kunstbegeisterter Reisender nur sorgfältig beobachten und deren Kaufkraft gezielt abschöpfen.

¹⁸ Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 1), Dok. 38.

¹⁹ Vgl. Florian Schumacher, Bourdieus Kunstsoziologie, Konstanz 2011, S. 123 f.; Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a. M. 2001, S. 287–289.

In Rom boomte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch aus diesen Gründen der Sekundärmarkt, wobei die Antiken in die besondere römische Situation miteinzubeziehen sind. Das Reservoir an Verkaufsobjekten früherer Zeiten schien nahezu unerschöpflich zu sein, weil wirtschaftliche Bedürfnisse römische Verkäufer zum Handeln zwangen.²⁰ Die römischen adeligen Familien hatten spätestens seit der Renaissance Kunst gesammelt – aus Repräsentationsgründen wie auch aus dem Motiv langfristiger Wertsicherung heraus. Liquiditätsprobleme, die es immer wieder gab und gerade auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auftraten, konnten nicht zuletzt durch den Verkauf von Kunstgütern behoben werden. In gewisser Weise sind die Kunstsammlungen damit als weise Zukunftssicherung früherer Generationen zu verstehen. Maßgeblich ergänzt wurde diese Quelle durch jene große Zahl von Objekten, die in Ausgrabungsprojekten gefunden wurden. Gerade seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlebte Rom eine wahre „Ausgrabungsindustrie“, die auch durch die Rechtsvorschriften nur wenig behindert wurde. Das Bewusstsein für den Schutz des Kulturgutes wurde im Bedarfsfall aus finanziellen Erwägungen heraus gerne zurückgedrängt, die päpstliche Regierung kämpfte immer wieder vergeblich, Kunstobjekte für Rom zu sichern. Dem „Barberinischen Faun“ beispielsweise wurde durch die Regierung über Jahre hinweg die Ausfuhr verweigert, schließlich aber gelang es Kronprinz Ludwig von Bayern doch noch, beim Papst erfolgreich intervenieren zu lassen. Die spektakuläre und viel beschriebene Auseinandersetzung um den „Barberinischen Faun“ macht jene Phase des Wandels sichtbar, während der sich die Wertschätzung gegenüber den eigenen Kunst- und Kulturgütern nachhaltig erhöhte, sich der Umgang mit dem antiken und nachantiken Erbe sensibilisierte und diese als Faktoren der Identitätsstiftung immer stärker erkannt wurden.²¹

Rom als die europäische Kunstmetropole schlechthin bot bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts aber auch für den primären Markt eine ungewöhnlich breite Basis. In besonderer Weise griffen hier der primäre und sekundäre Markt ineinander – dabei folgte allerdings der Handel mit neugeschaffenen Werken teilweise durchaus anderen Regeln als der Markt für Kunstwerke aus früheren Zeiten, dynamisierte sich aber nicht zuletzt durch den Sekundärmarkt.²² Sieht man sich die Akteure des primären Marktes

²⁰ Siehe dazu den Beitrag von Gabriele B. Clemens in diesem Band.

²¹ Vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 1), S. CXLVII–CL. Für das 18. Jahrhundert wurde dieser Kunstmarkt bereits intensiv erforscht; vgl. Paolo Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 Bde., Firenze 2010 (Biblioteca dell' „Archivum Romanicum“, Serie 1 359); Steffi Roettgen, Rezension von: Paolo Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Firenze: Leo S. Olschki 2010, in: KUNSTFORM 12 (2011), Nr. 10 (URL: <http://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2011/10/18911/>; 11. 7. 2018).

²² Vgl. Putz, *Bayerische Blicke auf den römischen Kunstmarkt* (wie Anm. 8), S. 264–289.

an, so erweitert sich hier das Spektrum der Verkäufer um den der Kunstschaffenden. Diese wiederum sind viel zu unterschiedlich, als dass man sie in eine Gruppe fassen könnte: Den Stars wie Bertel Thorvaldsen, die finanziell unabhängig waren und sich ihre Kunden wählen konnten, stand eine große Zahl von Künstlern in prekären Verhältnissen gegenüber.²³ Finanzstarke Käufer übten häufig einen großen Einfluss auf sie aus, da sie, anders als die wenigen Erfolgreichen, auf Aufträge angewiesen waren und möglichen Käufern möglichst weit in ihren Wünschen entgegenkommen mussten. Das Verhältnis zwischen Produzent und Käufer lief hier besonders schnell Gefahr, in eine Schiefelage zu geraten. 1851 hat Gottfried Semper dieses grundlegende Problem der Künstler in scharfe Worte gefasst: „Die höhere Kunst ... geht schon seit lange(m) auf den Markt, nicht um dort an das Volk zu reden, sondern um sich feilzubieten.“²⁴

Auf römischem Pflaster mischten und transformierten sich in ganz besonderer Weise künstlerische Strömungen aus ganz Europa.²⁵ Als Ort der Kunst und Inspiration für junge, lernende Künstler entstanden hier viele, auch neuartige Kunstwerke, es gab jenes notwendige außergewöhnliche kreative Umfeld, das Kunstschaffen und Kunstentwicklung in besonderer Weise begünstigte.²⁶ Der „Josephszyklus“ stellt in diesem Zusammenhang ein hervorragendes Beispiel dar.²⁷ Er gilt gemeinhin als der Wiederbeginn monumentaler Wandmalerei im deutschsprachigen Raum. Jakob Ludwig Salomon Bartholdy, der Auftraggeber, lebte seit 1815 als preußischer Generalkonsul für Italien in der Casa Zuccari an der Spanischen Treppe. Bartholdy war auf dem Kunstmarkt aktiv und brachte selbst eine große Sammlung antiker Gläser sowie eine Kollektion ägyptischer Objekte zusammen. Politische und künstlerische Ziele wurden ausschlaggebend für sein kunstförderndes Handeln: Als Generalkonsul war er darauf bedacht, junge Künstler durch Aufträge in Preußen bekannt zu machen und sich selbst gleichzeitig als Vertreter preußischer Interessen auch in Rom zu prä-

23 Zu der Notwendigkeit, Künstler finanziell zu unterstützen, siehe den Beitrag von Andreas Stolzenburg in diesem Band.

24 Zitiert nach: Peter Springer, Thorvaldsen zwischen Markt und Museum, in: Gerhard Bott/Heinz Spielmann (Hg.), *Künstlerleben in Rom – Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Ein dänischer Bildhauer und seine deutschen Freunde*, Nürnberg 1991, S. 211–221, hier S. 211.

25 Vgl. Johannes Paulmann, *Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien. Einführung in ein Forschungskonzept*, in: Rudolf Muhs/Johannes Paulmann/Willibald Steinmetz (Hg.), *Aneignung und Abwehr. Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*, Bodenheim 1998 (Arbeitskreis Deutsche England-Forschung 32), S. 21–43.

26 Vgl. Martina Heßler/Clemens Zimmermann (Hg.), *Creative Urban Milieus. Historical Perspectives on Culture, Economy, and the City*, Frankfurt a. M.-New York 2008.

27 Zum Folgenden vgl. Michael Thimann, „Josephs Trübsale und Herrlichkeit“. Der nazarenische Josephszyklus aus der Casa Bartholdy (1816/1817), in: Elisabeth Kieven (Hg.), *100 Jahre Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013*, München 2013, S. 202–213; Michael Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014 (Studien zur christlichen Kunst 8), S. 263.

sentieren; als Kunstkenner wiederum ging es darum, sich als Mäzen zu profilieren, Eingang zu finden in die komplexe Kunstszene Roms und sich dort dauerhaft eine hervorgehobene Position zu sichern. Sein Auftrag an die Lukasbrüder Peter Cornelius, Friedrich Overbeck, Wilhelm Schadow und Philipp Veit war in diesem Kontext nichts anderes als kalkuliert und spektakulär. Sie erhielten ein Eckzimmer des Palazzo zur Verfügung gestellt und konnten dort erstmals an einem Monumentalfreskenzyklus mit religiösem Inhalt ihr Prinzip des gemeinschaftlichen Schaffens in einer Werkstattgemeinschaft testen. Von der monumentalen Ausführung ließ Bartholdy wiederum verkleinerte Reproduktionen erstellen und schenkte sie König Friedrich Wilhelm III. von Preußen. 1818 wurden diese auf der Berliner Akademieausstellung gezeigt und leiteten eine breite Rezeption des römischen Werkes im Deutschen Bund ein. Der Zyklus blieb seitdem immer mit dem Namen Bartholdys verbunden. Die Kunstförderung diente damit dem vom Judentum zum Protestantismus konvertierten Bartholdy durchaus als Mittel „für den sozialen Aufstieg und als Instrument der Assimilation“²⁸. Die mit dem Auftrag bedachten jungen Künstler wiederum erhielten hier eine erste und entscheidende Gelegenheit, auf sich und das von ihnen vertretene ganz neue Kunstverständnis aufmerksam zu machen. Sie erregten tatsächlich international Aufsehen, und alle an diesem Projekt beteiligten Maler gehörten seitdem zum Kanon zeitgenössischer Künstler im Deutschen Bund. Wie sehr der Auftrag des Generalkonsuls auch vor Ort einschlug und die Künstler bekannt machte, berichtete Bartholdy noch im Jahr 1816 nach Berlin:

„Weit entfernt, mich über die Ausgabe meines Zimmers zu grämen – so ist dies eine meiner gelungensten Unternehmungen. Meine braven Landsleute (die jungen Künstler) sind wie neubelebt – die Sache findet den größten Beyfall; Canova, Cammucini, Landi äußern sich aufs Verbindlichste in Rede und Briefen. Graf Blacas will nun auch die französische Akademie a fresco malen lassen. So habe ich mit wenigem gewürkt, was die hiesigen Akademien lange nicht hervorgebracht.“²⁹

Die große Zahl deutschsprachiger Künstler, die nach Rom kam, um zu lernen und zu studieren, musste sich in der Stadt erst einmal orientieren. Hatten sie für die erste Zeit meist noch Stipendien für ihren Unterhalt zur Verfügung, so standen sie schon bald vor der Aufgabe, sich selbst zu finanzieren. Sie boten sich den reisenden Kunstliebhabern als Cicerone an, suchten kurzfristige Arbeitsmöglichkeiten in den Sammlungen der Stadt, vor allem aber boten sie ihre Fähigkeiten an und hofften selbstverständlich auf den künstlerischen Durchbruch. Von ihrem Aufenthalt in Rom versprachen sie sich Kontakte in die europäische Kunstwelt, gute Ausgangsbedingungen für eine Anstellung in der Heimat und vor allem natürlich Impulse, die ihr

²⁸ Thimann, „Josephs Trübsale und Herrlichkeit“ (wie Anm. 27), S. 206.

²⁹ Bartholdy an Fanny von Arnstein, Rom, 27. November 1816, zitiert nach: Thimann, „Josephs Trübsale und Herrlichkeit“ (wie Anm. 27), S. 212.

Schaffen substanziell verändern und weiterbringen würden. In Rom selbst gab es bekannte und berühmte Anlaufpunkte, um in die Künstlergesellschaft Eingang zu finden: das Caffè Greco an der Spanischen Treppe, die Weinschänke des Don Raffaele de Anglada, die von Dänen besuchte Trattoria „La Gensola“ oder auch die Villa Malta auf dem Pincio.³⁰ Künstler suchten aber auch den Zugang zu Förderern und möglichen Auftraggebern. Wilhelm von Humboldt öffnete seine Türen zu geselligen Treffen, König Ludwig I. von Bayern lud regelmäßig Künstler zu sich in die Villa Malta ein. Schließlich gab es die berühmten Künstlerfeste – private Feiern, wie beispielsweise regelmäßig bei Ferdinand Flor, die Feiern der Ponte-Molle-Gesellschaft bei den Cervara-Grotten, die großen Veranstaltungen für Mäzene wie für Kronprinz Ludwig 1818, die privaten Feste in Wohnungen und Gasthäusern.³¹ Doch natürlich gab es genügend Schattenseiten, die den jungen und älter werdenden Künstlern vielfach zu schaffen machten. Finanzielle Nöte prägten den Alltag der meisten, eine schlechte Wohnsituation machte Leben und Arbeiten zur harten Mühe, das Anbieten der eigenen Werke und des eigenen Könnens zermürbte nicht wenige. Der damals noch junge Maler Joseph Wintergerst, der zu den Lukasbrüdern gehört, erhielt im Juli 1812 ein kleines Honorar für Kopierarbeiten im Vatikan: „Ich wollte ihm nichts abziehen, da er ein gar so armer Teufel ist, und oft Wochenlang keine warme Supe genießt.“³² Aber auch der Bildhauer Johann Jürgen Busch war 1810 auf Hilfe angewiesen: „Ich ... unterstehe mich zu gleicher Zeit einen andern braven deutschen Bildhauer vorzuschlagen. Er heist Busch aus dem meklenburgischen, ein Mann, der in seiner Kunst erfahren,

30 Zu bekannten Künstlertreffpunkten vgl. Bott/Spielmann (Hg.), *Künstlerleben in Rom* (wie Anm. 24), S. 420 f. (Nr. 3.9, 3.10 zum Caffè Greco), S. 434–436 (Nr. 3.21, 3.22, 3.25, 3.26, Ansichten der Villa Malta), S. 521–524 (Nr. 4.18 zur Trattoria „La Gensola“); zur Weinschänke des Don Raffaele vgl. Hubert Glaser, „Schwung hatte er, wie Keiner“. König Ludwig I. von Bayern als Protektor der Künste, in: Herbert W. Rott (Hg.), *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, München u. a. 2003, S. 11–41, hier S. 39 f.; Michael Teichmann, „Künstler sind meine Tischgäste“. Kronprinz Ludwig von Bayern in der spanischen Weinschenke auf Ripagrande in Rom in Gesellschaft von Künstlern und seinen Reisebegleitern (Franz Ludwig Catel), München 1991 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 56).

31 Vgl. Andreas Stolzenburg, Johann Christian Reinhart und die Künstlerschaft in Rom 1790–1847, in: Herbert W. Rott/Andreas Stolzenburg (Hg.), *Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom*, München 2012, S. 71–91, hier S. 81, 85; Beate Schroedter, „... denn lebensgroß gezeichnet und vermessen stehst Du im Künstlerbuch.“ *Porträts deutscher Künstler in Rom zur Zeit der Romantik*, Ruppolding 2008, S. 150; Frank Büttner, *Die Kunst, die Künstler und die Mäzene. Die Dekorationen zum römischen Künstlerfest von 1818*, in: Ulrich Bischoff (Hg.), *Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jens Christian Jensen zum 60. Geburtstag*, Köln 1988, S. 19–32; Glaser, „Schwung hatte er, wie Keiner“ (wie Anm. 30), S. 11–41; Putz, *Bayerische Perspektiven auf den römischen Kunstmarkt* (wie Anm. 8), S. 278.

32 Ludwig I. – Wagner, *Briefwechsel 1,1*, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 1), Dok. 154, S. CV.

und sich schon seit 14 und mehreren Jahren in Rom aufgehalten, nun aber, da er seine Pension verlohren, und ohne Arbeit ist, sich nicht in der besten Lage befindet.“³³

Möglichkeiten, eigene Werke präsentieren zu können, wurden immer wieder gesucht. Und es gab nicht wenige Initiativen, gemeinsame Kunstausstellungen für deutschsprachige Künstler zu organisieren. Tatsächlich fanden sie auch viele Jahre statt, aber es war immer schwierig, genügend Beteiligte zu gewinnen, die ausreichend finanziell ausgestattet waren, um die notwendigen Gebühren zu entrichten:

„Mühe, unendliche Mühe hat es gekostet, für dieses Jahr wieder eine deutsche Kunstausstellung zu Stande zu bringen. Ich habe es nun zwar soweit gebracht, aber der Theilnehmer sind so wenige, daß wir kaum 15 Scudi zusammen bringen werden, welches etwa für den Aufseher hinreichen wird. Wie wir nun die 40 Scudi für die jährige Miethe des Lokals herauschlagen werden, weiß ich wahrlich nicht. Ohne irgend einen kleinen jährlichen Fond zu haben auf den wir regnen können, wird es schwerlich möglich seyn, jährlich eine Ausstellung, auch nur auf 6 Wochen, zu Stande zu bringen. Es herrscht gar zu wenig Gemein Geist und guter Wille unter den deutschen, es thut mir leid daß ich es sagen muß. Leider ist dieses ein Nationalübel, und die aller früheste Geschichte der Deutschen zeugt schon davon. – Wenn die Ausstellung zu Ende, werde ich Euer Königlichen Majestät die Werke und Nahmen derjenigen welche etwas ausgestellt haben, allerunterthänigst vorlegen.“³⁴

Wie eng in Rom großer finanzieller Erfolg und elementare materielle Not nebeneinander bestanden, wird gerade aus diesem Zitat sichtbar. Kunstmarkt und Kunstbetrieb zogen Künstler, Gelehrte, Sammler und Käufer gleichermaßen an, aber sie blieben riskant für alle Beteiligten. Sie prägten Rom, veränderten das Aussehen der Stadt – durch Ausgrabungen, Sammlungsverkäufe und auch durch gleichzeitig entstehende neue Kollektionen. Die Stadt und die päpstliche Regierung begünstigten das Produzieren von Kunst und sie mussten dem Handel mit neugeschaffenen wie mit älteren Kunstwerken weitgehend zusehen, war man sich doch bewusst, dass man auf diesen Wirtschaftszweig ebenso angewiesen gewesen war wie auf den Tourismus- und Pilgerbetrieb. So sehr Rom die Stadt des Papstes und der Gläubigen war, so sehr wurde sie auch durch Künstler, Sammler und Agenten geformt, durch spektakuläre Sammlungsverkäufe in ihrer Einzigartigkeit gefährdet und durch die vielen Bildungs- und Kunstreisenden in ihrem besonderen, ja außerordentlichen Stellenwert immer wieder neu bestätigt und bekräftigt.

33 Ebd., Dok. 66.

34 München, GHA, NL Ludwig I., II A 29, o. Nr. (Johann Martin von Wagner an König Ludwig I. von Bayern, 3. März 1827). Zum Ausstellungswesen siehe den Beitrag von Susanne Adina Meyer in diesem Band.

Paolo Coen

Fra tutela e mercato

Johann Joachim Winckelmann Commissario alle Antichità e Belle Arti

Nell'aprile del 1763 Winckelmann fu nominato Commissario alle Antichità e Belle Arti di Roma.¹ Ottenuta la relativa patente l'11 e la nomina ufficiale il 16, si recò effettivamente al lavoro il 17.² Almeno a leggere la corrispondenza, tutto lascia pensare ch'egli accogliesse con soddisfazione l'incarico, che fra l'altro gli garantiva una retribuzione fissa. „Es ist die schönste Stelle, die ich mir hätte wünschen können“, dichiarò per esempio in una lettera a Francke.³ Non a caso, dunque, l'avrebbe mantenuto nei cinque anni a seguire, fino al viaggio che avrebbe posto termine alla sua vita.⁴

1 Ringrazio Brigitte Kuhn-Forte e Steffi Roettgen per aver letto e corretto il saggio quando si trovava ancora in fase di preparazione, in questa forma è stato consegnato nel 2017. Alcuni degli argomenti e dei materiali trattati sono stati ripresi, in forma indipendente, dal catalogo della mostra Eloisa Doderò / Claudio Parisi Presicce (a cura di), *Il tesoro di antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, Roma 2017. Il contributo più importante sul tema è Thomas Fröhlich, *Winckelmann als Commissario delle Antichità*, in: Stephanie-Gerrit Bruer (a cura di), *Festschrift für Max Kunze. Der Blick auf die antike Kunst von der Renaissance bis heute*, Ruhpolding-Mainz 2011, pp. 55–64. In un più ampio contesto il tema è affrontato anche da Axel Rügler, *Antikenhandel und Antikenrestaurierung in Rom*, in: Max Kunze (a cura di), *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert [Eine Ausstellung der Winckelmann-Gesellschaft in Wörlitz, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (16. Mai bis 30. August 1998) und im Winckelmann-Museum Stendal (30. September bis 22. November 1998)]*, Mainz 1998, pp. 97–104; Petra Thomas, *Giovanni Battista Piranesi als Antikenrestaurator. Vasi, Candelabri, Cippi, Sarcofagi, Tripodi, Lucerne ed Ornamenti antichi*, 1778, Hamburg 1999, in particolare pp. 17 sg.; Klaus-Werner Haupt, *Johann Winckelmann. Begründer der klassischen Archäologie und modernen Kunstwissenschaften*, Weimar 2014, pp. 126–129; Steffi Roettgen, *Der Chevalier Dieudonné Marcilly und seine Freunde. Neue Erkenntnisse zu Mengs' Fälschung „Jupiter küsst Ganymed“*, in: Franziska Bomschi / Hellmut T. Seemann / Thorsten Valk (Hg.), *Die Erfindung des Klassischen. Winckelmann-Lektüren in Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2017*, Göttingen 2017, S. 141–163; Steffi Roettgen, *Winckelmann in Italien*, in: Martin Disselkamp / Fausto Testa (a cura di), *Winckelmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2017, pp. 18–47.

2 La patente di Commissario, siglata dal Cardinale Camerlengo Carlo Rezzonico, si trova presso la Bibliothèque Nationale di Parigi e in *fac simile* presso il Winckelmann-Museum di Stendal; per la sua trascrizione cfr. Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, vol. 3, Leipzig³ 1923, pp. 474–475. Cfr. anche Rügler, *Antikenhandel* (vedi nota 1), n. IV, pp. 110 sg.

3 Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, a cura di Hans Diepolder / Walther Rehm, 4 voll., Berlin 1952–1957, qui vol. 2, n. 592, p. 345.

4 Winckelmann firmò l'ultima licenza, relativa a una statuetta in marmo, il 16 marzo 1768; cfr. Archivio di Stato di Roma (= ASR), Camerale II, Antichità e Belle Arti, b. 112, fasc. n. 285. Dal 19 luglio dello stesso anno ebbero inizio le licenze firmate dal suo successore, Giambattista Visconti.

Esaminare il comportamento di Winckelmann in un ambito così circoscritto rende necessario aprire una parentesi e guardare indietro, per comprendere chi fosse il Commissario e quali compiti avesse. La figura di Commissario alle Antichità e Belle Arti, è cosa nota, affondava le sue radici nella prima metà del sedicesimo secolo: da Rodolfo Lanciani in poi, molti hanno chiamato in causa la famosa petizione di Raffaello Sanzio in favore della salvaguardia delle memorie storiche, artistiche e archeologiche di Roma, anche se in realtà la carica propriamente detta, come hanno chiarito anche Marisa Dalai e Francesco Paolo di Teodoro, venne istituita solo una ventina d'anni più tardi, nel 1534.⁵ Il ruolo prevedeva una serie di dirette competenze in materia di archeologia – quali ad esempio il controllo degli scavi – ed anche per questo la tradizione voleva che il Commissario fosse un esperto in tale disciplina. In questa sede, tuttavia, come da titolo l'attenzione maggiore si rivolge a un altro dei suoi compiti, il controllo dei beni artistici in uscita da Roma. Solo nel 1749, in parallelo a una significativa azione di irrigidimento e specializzazione delle leggi di tutela, si provvide ad affiancarlo con tre assessori o „ispettori“: grazie alle rispettive competenze, gli assessori estesero e soprattutto approfondirono in senso tecnico l'azione del Commissario alla pittura e agli oggetti di arte applicata.⁶ Il Commissario, da solo o attraverso gli assessori, visionava le opere in deposito presso la Dogana e ne riferiva al Camerlengo attraverso un parere tecnico. Questo parere era vergato direttamente in calce al foglio con la richiesta di esportazione. Il Commissario, oltre a descrivere i pezzi in uscita, incluso lo stato di conservazione, concludeva il parere tecnico con una stima del loro valore commerciale, espressa in scudi romani. Sulla base di questo valore il titolare della licenza doveva poi regolarsi per pagare all'amministrazione pontificia la tassa di esportazione. Per essere nominato e successivamente assolvere ai propri compiti in modo pieno e corretto il Commissario doveva perciò avere dimestichezza vuoi con la storia dell'arte antica e moderna, vuoi e per certi versi soprattutto con il mercato dell'arte. In caso contrario, avrebbe potuto procurare un danno economico ai privati che chiedevano la licenza o, cosa di gran lunga peggiore, all'amministrazione pontificia, nella forma di un mancato gettito fiscale.

Chiusa la parentesi e tornati al tema principale, sorge spontaneo chiedersi quando, dove e in che modo Winckelmann ebbe accesso a questo genere di conoscenza.

⁵ Per una ricognizione generale della carica di Commissario cfr. Ronald T. Ridley, *To Protect the Monuments. The Papal Antiquarian (1534–1870)*, in: *Xenia Antiqua* 1 (1992), pp. 117–160. I limiti del riferimento a Raffaello della nomina a Commissario da parte di Rodolfo Lanciani sono messi in evidenza da Marisa Dalai, *Presentazione*, in: Francesco Paolo Di Teodoro, Raffaello, Baldassar Castiglione e La lettera di Leone X, Bologna 1994, pp. VII–XI.

⁶ Andrea Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571–1860*, Bologna 1978, pp. 96–108, in particolare p. 98; Valter Curzi, *Beni culturali e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna 2004.

In termini se possibile ancora più chiari: quando, dove e attraverso quali strumenti Winckelmann prese confidenza con il mercato dell'arte, tanto da poter essere chiamato a redigere stime attendibili degli oggetti d'arte in deposito alla dogana pontificia di Ripa Grande. Il nodo crono-topografico sembra potersi sciogliersi a favore del periodo romano. Pare insomma verosimile che Winckelmann si fosse interessato o comunque avesse preso confidenza con il mercato dell'arte solo dal 19 novembre 1755, al momento di varcare Porta del Popolo. Com'è infatti noto, nella prima parte della sua vita, trascorsa per lo più negli stati germanici, egli fu essenzialmente un uomo di pure lettere.⁷ Certo, anche in questa fase Winckelmann aveva pensato o, ancor meglio, era stato costretto a pensare in continuazione al denaro. D'altronde, le necessità economiche derivanti dalla sua umile condizione sociale lo avevano reso molto sensibile su questo versante. La corrispondenza con alcuni amici mostra la sua capacità di interessarsene fin nei minimi dettagli, si tratti del costo di una cena o di un alloggio. Solo una volta a Roma, tuttavia, gli capitò di unire stabilmente e in modo continuato la sfera della storia dell'arte a quella dell'economia. Più complesso – e proprio per questo più interessante – è capire quanti e quali furono i canali, i modi e gli strumenti attraverso cui si avvicinò al mercato dell'arte. Importante fu in primo luogo la frequentazione con gli artisti, iniziata fin dai primi giorni di residenza a Roma. Com'è infatti noto, lo studioso di Stendal di primo acchito resistette alla tentazione di affidarsi alla liberalità del cardinale Alberico Archinto – vale a dire, come si vedrà meglio più oltre, di colui che fin dagli anni di Nöthniz e di Dresda gli aveva aperto concretamente la strada verso il sud – e si sistemò invece in alcune stanze poste sopra alla scalinata di Trinità dei Monti. Era pressoché automatico, in questo modo, entrare in rapporto con la variopinta colonia di pittori, scultori e architetti che abitavano allora nella zona. Naturalmente il primo a venire in mente è Anton Raphael Mengs, che, destinato negli anni a divenire un amico e un sodale d'intenti, nei mesi a cavallo fra 1755 e 1756 viveva a pochi passi, nell'odierna Via Gregoriana. Oltre a Mengs, tuttavia, anche altri artisti arricchirono in questo periodo l'esistenza dell'archeologo. Per citare soltanto le presenze meglio documentate, si rifletta sullo scultore danese Johannes Wiedewelt,⁸ che non a caso più tardi, dopo il 1768 gli

7 Sulla vita e l'attività di Winckelmann in Germania e in particolare sul periodo trascorso a Nöthniz cfr. Max Kunze (a cura di), *Winckelmann und Nöthnitz. Eine Aufsatzsammlung*, Stendal 1976; Gerald Heres, *Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns*, Berlin 1991; Haupt, *Winckelmann* (vedi nota 1), pp. 35–43; Wolfgang von Wangenheim, *Nöthnitz und Dresden*, in: Disselkamp/Testa (a cura di), *Winckelmann-Handbuch* (vedi nota 1), pp. 13–17; Steffi Roettgen, *Winckelmann und seine Eminenzen*, in: Elisa De Benedetti (a cura di), *Studi sul Settecento romano* (in corso di stampa).

8 Johann Joachim Winckelmann, *Lettere italiane*, a cura di Giorgio Zampa, Milano 1961, pp. LIII, 7; Marjatta Nielsen, *Between Art and Archaeology. Johannes Wiedewelt's in Rome (1754–1755)*, in: Jane Fejfer/Tobias Fischer-Hansen (a cura di), *The Rediscovery of Antiquity. The Role of the Artists*, Copenhagen 2003, pp. 181–208; Marjatta Nielsen, *An Introduction to the Life and Work of Johannes*

avrebbe dedicato lo schizzo per un sarcofago;⁹ o sul pittore e architetto Charles-Louis Clérisseau, fra i pochi francesi a rientrare nella sfera privata di Winckelmann. In questa prima fase romana tali frequentazioni diventarono così intense e gradite da spingere Winckelmann, che pure aveva già le tempie bagnate di grigio, a mutare pelle e dunque a parlare, vestire e mangiare come i suoi amici prediletti.¹⁰ „Vivo da artista; passo anche per tale ne' luoghi dove i giovani artisti hanno licenza di fare i loro studi“,¹¹ così in una lettera scritta a Francke il 7 dicembre 1755, una delle sue prime da Roma. In un'altra lettera spedita allo stesso Francke il 20 gennaio successivo egli fa riferimento alle domeniche passate „con artisti francesi e tedeschi ... a visitare ... Gallerie“. ¹² Ora, al contrario di quanto accadeva con i letterati o con gli studiosi, gli artisti facevano apertamente i conti con il nesso-arte denaro. Poco importa che i soldi a disposizione fossero molti o pochi, vale a dire se fossero dotati di una pensione, di una borsa di studio oppure se, all'esatto opposto, vivessero di stenti e alla giornata. I compagni di Winckelmann a Trinità dei Monti sapevano bene che il nesso fra arte e denaro, ovvero la stima dalla valutazione economica del lavoro – vuoi il proprio, vuoi l'altrui – costituiva un elemento chiave, laddove proprio da questo nesso dipendeva il grado del loro prestigio, lo scalino occupato nella scala sociale. Nulla di strano, dunque, che fossero soliti parlarne in continuazione.

La prima fase romana consentì poi a Winckelmann di avere una frequentazione diretta con i luoghi dove l'arte era esposta e venduta, a cominciare dai negozi e dalle botteghe. Uno dei principali faceva capo allo scultore, restauratore e mercante Bartolomeo Cavaceppi: Winckelmann, come notano le fonti, lo visitò con un misto di stupore e ammirazione, al punto da stringere con il suo titolare un legame destinato a irrobustirsi sempre più negli anni a venire. La visita al ‚Museo‘ di Cavaceppi dovette essere comunque solo una fra le molte del genere effettuate dal tedesco. Nella seconda metà degli anni Cinquanta la presenza di botteghe e laboratori era un tratto distintivo della zona. Com'è infatti noto, per lungo tempo le rivendite di quadri e, più in generale, di arte antica e moderna avevano seguito la logica di una distribuzione relativamente equa sul territorio, tendendo al massimo a concentrarsi in quei luoghi maggiormente esposti al flusso dei pellegrini e dei turisti, come per esempio il tratto meridionale di Via del Corso o Piazza Navona. Nella parte centrale del XVIII secolo l'equilibrio si era tuttavia rotto, specie per via della progressiva incidenza assunta

Wiedewelt, in: Annette Rathje/Marjatta Nielsen (a cura di), Johannes Wiedewelt. A Danish Artist in Search of the Past, Shaping the Future, Copenhagen 2010, pp. 11–62, in particolare pp. 15 sg.

⁹ Marjatta Nielsen, For King and Country. Johannes Wiedewelt's Roman Drawings in his Artistic Practice, in: Rathje/Nielsen (a cura di), Johannes Wiedewelt (vedi nota 8), pp. 85–112, in particolare p. 92–93, fig. 8.

¹⁰ Hermann Uhde-Bernays, J. J. Winckelmanns kleine Schriften und Briefe, Leipzig 1925, p. 165.

¹¹ Johann Joachim Winckelmann, Lettere Familiari, in: Johann Joachim Winckelmann, Opere, vol. 9, Prato 1832, p. 128.

¹² Winckelmann, Lettere Familiari (vedi nota 11), pp. 142–146.

nel Campo Marzio settentrionale dagli alberghi e dai principali ritrovi dei viaggiatori stranieri.¹³ Intorno al 1775, David Allan avrebbe restituito la situazione in modo abbastanza fedele, per quanto sempre in termini caricati, attraverso un'immagine ben nota agli studiosi del *Grand Tour*, dal titolo appunto „L'arrivo di un giovane viaggiatore e del suo seguito in Piazza di Spagna“.¹⁴

Il ventaglio dei canali annovera poi – e con un ruolo di spicco – il cardinale Alberico Archinto e il cardinale Alessandro Albani. Conviene partire dal primo. I due si erano conosciuti nel 1751, allorché Archinto, in qualità di nunzio apostolico presso la corte di Dresda, si era recato in visita al vicino castello di Nöthniz, a due passi da Dresda, dove Winckelmann prestava servizio in qualità di bibliotecario dell'uomo politico e letterato von Büнау. Nei mesi a seguire il legame era andato intensificandosi, fino a coinvolgere la sfera spirituale: proprio dietro suggestione di Archinto, infatti, Winckelmann si era convertito alla fede cattolica e aveva ricevuto il battesimo, premessa indispensabile per fare carriera presso la corte romana. Winckelmann, una volta a Roma, diede segni di impazienza e persino di ribellione nei riguardi del cardinale, prendendosela in particolare con le lunghe attese trascorse in anticamera. Ma la realtà, pura e semplice, è che l'attrazione esercitata da Archinto era troppo forte perché l'archeologo potesse e in fondo volesse resistervi. Giusto sottolineare come Archinto fosse una personalità politica tra le più potenti dello Stato della Chiesa. Il buon servizio reso alla corte cattolica di Dresda aveva contribuito a renderne pressoché irresistibile la scalata alla gerarchia ecclesiastica. Ricevuta la porpora nel 1754, Benedetto XIV lo aveva voluto di lì a poco Vicecancelliere di Santa Romana Chiesa e nel 1756, alla morte di Silvio Valenti Gonzaga, Segretario di Stato, una carica più o meno equivalente a quella di un moderno primo ministro. Il ritratto di Anton Raphael Mengs, datato 1756–1757 e oggi nel Museo di Lione, per quanto modulato secondo canoni iconografici in voga almeno dal XVI secolo – basti guardare al „Ritratto di Alessandro Farnese“ di Raffaello, restituisce in modo abbastanza fedele lo *status* e la vita quotidiana del cardinale: la tela mostra Archinto che, magnificamente vestito, solleva per un attimo gli occhi dalla lettura di un dispaccio, splendido quanto indaffarato nell'esercizio del suo potere temporale. Solo apparentemente a malincuore, dunque, Winckelmann nel gennaio del 1757 si trasferì nella residenza del suo mecenate, Palazzo della Cancelleria, per svolgervi le funzioni di bibliotecario.¹⁵

13 Cfr. Seymour Howard, *An Antiquarian Handlist and the Beginnings of the Pio Clementino*, in: Seymour Howard, *Antiquity Restored*, Wien 1990, pp. 142–153; Paolo Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 voll., Firenze 2010 (Biblioteca dell'„Archivum Romanicum“, Serie 1 359), in particolare il capitolo „Luoghi e modi della vendita“.

14 Cfr. la scheda di Brian Allen, in: Iliaria Bignamini / Andrew Wilton (a cura di), *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo. Catalogo della mostra*, Milano 1997, pp. 118 sg.

15 Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven 1994, in particolare pp. 32–36; Alex Potts, *Introduction*, in: Johann Joachim Winckelmann, *History of the*

Egli rimase nella sua cerchia fino al 30 settembre 1758, giorno in cui Archinto, già protagonista del Conclave in estate, morì improvvisamente. Il cardinale fu il tramite naturale fra Winckelmann e quelle persone che meglio di altre potevano dettare le linee del mercato artistico capitolino. Ciò vale in particolare per il menzionato cardinale Alessandro Albani, presso cui Winckelmann si accasò formalmente nelle vesti di bibliotecario dall'autunno del 1758. Albani, com'è noto, aveva iniziato la sua attività in questo campo fin da giovane, come agente su Roma del principe Eugenio di Savoia, „effettivamente il più grande e prestigioso mecenate privato d'Europa“.¹⁶ Se a quell'altezza – ossia a cavallo fra il secondo e il terzo decennio del secolo – Albani aveva in qualche misura dovuto guardarsi le spalle dalla concorrenza di un'altra autorità del mercato, Silvio Valenti Gonzaga, con il procedere del tempo anche in virtù dell'esperienza maturata di fianco al barone Philipp von Stosch era divenuto il punto di passaggio obbligato sulla piazza romana, particolarmente con il pubblico germanico e anglosassone.¹⁷ Durante la seconda metà degli anni Cinquanta le sue fortune apparivano più splendide che mai. Nulla perciò di strano che Winckelmann potesse apprendere proprio da Albani in che modo orientarsi e destreggiarsi sul mercato, prima dell'autunno 1758 e naturalmente in modo ancor più intenso dopo, allorché iniziarono a „respirare lo stesso fiato“.

Un'ottima palestra fu infine rappresentata dalle visite ai musei pubblici e alle collezioni aristocratiche romane. Nella Roma del tempo erano già attivi diversi musei pubblici, le cui origini affondavano nell'azione dei pontefici giusto nel campo del mercato artistico. Nel 1733–1734 papa Clemente XII Corsini aveva per esempio deciso di comprare i pezzi migliori della collezione di Alessandro Albani per destinarla al neonato Museo Capitolino. Al prezzo di 66.000 scudi – con un ribasso di un terzo rispetto ai 100.000 dell'offerta iniziale – avevano preso la strada del Palazzo Nuovo alcuni pezzi capitali, come i due „Satiri della Valle“, la „Giunone Cesi“ o l'„Antinoo“ da Villa Adriana. Allo stesso modo, ovvero attraverso un acquisto *en bloc* e allo scopo di destinarli alla pubblica utilità, lo stesso pontefice aveva comprato nel 1738 le lastre della calcografia de' Rossi e le medaglie del futuro Medagliere Vaticano, rispettivamente per 12.000 e 15.000 scudi. Nel 1749, secondo linee d'azione tutto sommato analoghe, si era mosso Benedetto XIV attraverso il Segretario di Stato Valenti Gonzaga. L'acquisto della collezione Sacchetti e della collezione Pio, nel 1749, aveva determinato la nascita della Pinacoteca Capitolina. Ora, non soltanto la memoria di queste operazioni era quanto mai viva al tempo di Winckelmann, ma gli istituti ora citati continuavano a guardare al mercato, ai suoi meccanismi e ai suoi attori

Art of Antiquity, Los Angeles 2006, pp. 1–52, in particolare p. 9. La correzione dei dati biografici su Winckelmann si deve a Brigitte Kuhn-Forte, che ringrazio.

¹⁶ Francis Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, Torino ³2000, p. 201.

¹⁷ Coen, *Il mercato dei quadri* (vedi nota 13), pp. 92 sgg.

per implementare le raccolte. Tenersi informati su questi movimenti, naturalmente prezzi inclusi, era una questione di mero aggiornamento culturale. Winckelmann, com'è del resto noto, si abbeverò a piene mani dalla fonte dei musei romani. Fra tutti, l'affezione più grande andò in favore del Museo Capitolino, al punto da risultarne letteralmente travolto. „Avvi qui in Roma“, scrisse in una lettera a Francke del 7 dicembre 1755, „un tesoro di antichità, statue, sarcofagi, busti, iscrizioni, etc. che in niun sito il maggiore“.¹⁸

Pari importanza ebbero le esperienze maturate a contatto con le collezioni aristocratiche. Certo, le collezioni delle famiglie nobili romane, nel loro insieme e nei singoli pezzi, erano legate al palazzo e alla famiglia dal vincolo fidecommissario, cosa che almeno in linea teorica le poneva al di fuori della possibilità di vendita. Nella sostanza delle cose, tuttavia, dinanzi alla crescente crisi economica i Capranica, i Marescotti, i Caffarelli, i Pamphili, gli Altieri, i Boccapaduli o i Giustiniani scesero a patti con l'orgoglio e trovarono il modo di aggirare la legge, alleggerendo le collezioni avite purché l'interlocutore fosse pronto a dare in cambio denaro contante. Basti pensare ai Barberini, che almeno dalla fine del Seicento si erano rivelati pronti a schiudere i forzieri delle proprie raccolte: lo dimostrano i quadri messi all'asta a Londra, dai 100, in parte del cardinale Antonio, battuti il 23 novembre 1691 presso Millington, ai 24 apparsi nel 1724 da Roberts.¹⁹ „They are now selling no less than three principal collections, the Barberini, the Sacchetti and the Ottoboni“, aveva potuto scrivere già nell'estate 1740 Horace Walpole.²⁰ Di lì a pochi anni, Thomas Jenkins avrebbe compilato una sorta di ‚lista della spesa‘, con su indicati i pezzi di maggiore interesse e, subito accanto, la rispettiva offerta in denaro. Frequentare le collezioni romane offriva dunque lo spunto, pressoché in automatico, per entrare in confidenza con il mercato, le sue leggi e le sue valutazioni. Non certo casualmente grazie a questo genere di attività il giovane Joshua Reynolds formò le proprie conoscenze nel mercato d'arte, da principio in qualità di semplice conoscitore e scout di opere d'arte, più tardi, una volta tornato in patria, di mercante vero e proprio.²¹ Più o meno lo stesso accadde a Winckelmann. Come al solito, la prima chiave di accesso al mondo del grande collezionismo romano fu Archinto. „Il cardinale Archinto“, scrisse a Francke il 4 febbraio 1758, „ha dovuto sostenere da qualche tempo i miei ripetuti assedj, onde tirarlo a procacciarmi l'opportunità di andare da alcuni di questi caparbi prin-

18 Winckelmann, *Lettere Familiari* (vedi nota 11), p. 128.

19 Frits Lugt, *Répertoire des catalogues des ventes publiques intéressent l'art ou la curiosité*, La Haye 1938–1987, vol. 1, 1938, nn. 121, 403.

20 La citazione si trova in Adolf Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882, p. 68.

21 Cfr. Giovanna Perini Folesani, *Sir Joshua Reynolds in Italia (1750–1752). Passaggio in Toscana*, Firenze 2012; Giovanna Perini Folesani, *Sir Joshua Reynolds in Rome, 1750–1752. The Debut of an Artist, an Art Collector or an Art Dealer?*, in: Paolo Coen (a cura di), *The Art Market in Rome in the Eighteenth Century. A Study on the Social History of Art*, Leiden 2018 (*Studies in the History of Collecting & Art Markets* 5) (in corso di stampa).

cipi romani“.²² Su questo ceppo si innestò naturalmente Albani. Insieme, Archinto, Albani e magari anche altri potenti alleati – basti pensare ad esempio al cardinale Alberoni – permisero a Winckelmann di avere una cognizione estremamente limpida della geografia e della geologia delle collezioni romane, come dimostra fra l'altro il manoscritto di recente pubblicato e studiato da Joselita Raspi Serra.²³

Uniti, questi canali posero Winckelmann in condizione di essere uno fra i papabili alla carica di Commissario. Documenti pubblicati da Susanna Pasquali e in particolare una testimonianza di Giovan Cristoforo Amaduzzi rivelano che l'archeologo tedesco ebbe diversi concorrenti.²⁴ Alcuni, come per esempio Pietro Bracci e Giovanni Battista Cantoni, erano abbastanza naturali: trattandosi degli Assessori del precedente Commissario Ridolfino Venuti, era in qualche modo scontato che l'uno e l'altro nutrissero l'ambizione di passare di grado, ovvero di essere promossi da colonnelli a generali. Il nome di maggiore prestigio ed anche quello che suscita maggiori riflessioni è quello di Giovanni Battista Piranesi. Affrontare le numerose questioni implicite nell'ennesimo confronto fra i due giganti del secondo Settecento romano porterebbe lontano dal tracciato di questo contributo. In questa sede sembra giusto sottolineare che il tentativo di Piranesi non fu dettato da ragioni di mera competizione e tanto meno di invidia personale, ma si inserì in una più ampia dialettica sui valori cardine del sistema dell'arte e sulla libertà creativa dell'artista nei riguardi dell'Antico: in un'ottica del genere il ruolo di Commissario, ovvero, come vedremo meglio più avanti, di principale arbitro del mercato nel settore delle valutazioni aveva ovviamente un senso preciso.²⁵

Dal canto suo Winckelmann, pur essendo di certo al corrente di questi e forse anche più colpiti vibrati nei suoi confronti, almeno per lettera si guardò bene dal citarli. I suoi strali si rivolsero semmai sull'interpretazione tradizionale del ruolo di Commissario. Egli in sostanza dichiarò subito di voler tracciare un solco profondo con chi l'aveva preceduto nella carica, in particolare con Ridolfino Venuti. In alcune lettere coeve, come per esempio quelle indirizzate a Leonhard Usteri o a Paolo Maria Paciaudi, egli pose ad esempio in ridicolo le qualità scientifiche e intellettuali di Venuti. „Ich habe ein Gelübde gemacht, mich selbst und die Stelle, die ich bekleide,

²² Winckelmann, *Lettere familiari* (vedi nota 11), p. 244.

²³ Joselita Raspi Serra, *Introduzione*, in: Johann Joachim Winckelmann, *Ville e Palazzi di Roma*, a cura di Joselita Raspi Serra, Roma 2000.

²⁴ Per la testimonianza di Amaduzzi cfr. Susanna Pasquali, *Piranesi Artist, Courtier and Antiquarian. The Late Rezzonico Years*, in: Mario Bevilacqua / Heather Hyde-Minor / Fabio Barry (a cura di), *The Serpent and the Stylus. Essays on G. B. Piranesi*, Ann Arbor 2006, pp. 171–194.

²⁵ Per la valenza politica di questo attacco di Piranesi a Winckelmann, all'interno di un più ampio riesame della competizione alla nomina a Commissario alle antichità e Belle Arti, cfr. Paolo Coen, *Giovanni Battista Piranesi commissario mancato alle Antichità e Belle Arti, angolo ricomposto di un mosaico romano del diciottesimo secolo*, in: *Bollettino d'arte* 27 (2015), pp. 1–20; Paolo Coen, *Roma, 1769: Piranesi e Winckelmann davanti all'Antico*, in: *Ananke* 80 (2017), pp. 46–53.

nicht wie Venuti zu erniedrigen“.²⁶ Il peccato più grave di Venuti, beninteso sempre nell’ottica di Winckelmann, erano stati in ogni modo i patti siglati con i *grand tourist*, da cui erano derivate in cambio „tabacchiere piene di ducati, anziché di tabacco“.²⁷ Ora, è ben nota la cattiva disposizione di Winckelmann nei riguardi dei viaggiatori, in particolare degli anglosassoni, vale a dire di quanti arrivavano a Roma „dementi e tornavano a casa asini“, per parafrasare il suo pensiero, mantenendone tuttavia integra la carica corrosiva. Almeno dal suo punto di vista, portarli a giro per la città e la Campagna costituiva un’attività sopportabile a stento, che lo sottraeva agli studi e magari riportava a galla le frustrazioni vissute nella prima parte della carriera, fino all’arrivo a Nöthniz, allorché per sopravvivere aveva dovuto svolgere le funzioni di precettore, fra l’altro di Friedrich Georg Ludwig Grolmann ad Osterburg o di Friedrich Wilhelm Peter Lamprecht a Hadmersleben.²⁸

Le affermazioni di Winckelmann nei riguardi di Venuti sono talmente gravi e circostanziate da meritare un supplemento di riflessione, al di là della pur puntuale interpretazione di Fröhlich. Sembra cioè il caso di tornare sul suo comportamento attraverso una serie di verifiche, volte in sostanza a stabilire se, al di là delle petizioni di principio, i cambiamenti rispetto alla tradizione del Commissario furono reali oppure no. La cosa non sembra giustificata per esempio sui modi e sui tempi di lavoro. In cambio di 12 scudi al mese – che costituivano il normale stipendio di un funzionario pontificio e che andarono ad aggiungersi ai 27 percepiti in qualità di bibliotecario di Alessandro Albani – Winckelmann destinò ben poco del suo tempo all’incarico. „Meine Stelle über die Alterthümer“, dichiarò in una lettera a Francke del 24 settembre 1763, „nimmt mir vielleicht nicht zehen Stunden im ganzen Jahre weg“.²⁹ In spregio all’etica del *self made man* – su cui si tornerà fra breve – Winckelmann era molto contento dello scarso impegno richiesto. „Es ist eine ansehnliche Stelle, nur von 12 Scudi Gehalt Monatlich aber auch ohne Arbeit. Meine Freyheit leidet nicht dadurch, nur bin ich etwas eingeschrenckt, wenn ich eine Grosse Reise zu machen hatte“.³⁰ Per portare avanti un regime di questo tipo Winckelmann si rifaceva spesso alle perizie dei suoi aiutanti, che poi sottoscriveva con una formula di rito.³¹ La prassi divenne addirittura dominante con i permessi relativi a pitture. Delle 88 licenze delle quali Winckelmann fu responsabile come Commissario circa due terzi vennero firmate dall’archeologo, 29 invece furono lasciate in bianco: ora, di queste

²⁶ Justi, Winckelmann (vedi nota 2), vol. 3, p. 29.

²⁷ Winckelmann, Briefe, a cura di Diepolder/Rehm (vedi nota 3), vol. 2, nn. 554 e 559, pp. 309, 313, 361. Cfr. Ridley, To Protect the Monuments (vedi nota 5), p. 138; Fröhlich, Winckelmann als Commissario (vedi nota 1), pp. 56, 63, nota 11.

²⁸ Haupt, Johann Winckelmann (vedi nota 1), p. 24.

²⁹ Winckelmann, Briefe, a cura di Diepolder/Rehm (vedi nota 3), vol. 2, n. 592, p. 345.

³⁰ Fröhlich, Winckelmann als Commissario (vedi nota 1), p. 56.

³¹ Rügler, Antikenhandel (vedi nota 1), p. 98; Fröhlich, Winckelmann als Commissario (vedi nota 1), p. 57.

29, solo 3 furono relative a sculture, le restanti 26 a pitture. Egli in sostanza quando si trattava di pitture spesso lasciava fare all'assessore – nello specifico Giuseppe Pozzi e poi suo fratello Stefano – il quale si prese dunque carico di ogni responsabilità. Giusto ribadire che Winckelmann era perfettamente capace di assolvere da solo ai compiti di Commissario anche quando si trattava di tele o di tavole. Com'è infatti noto, egli si era accostato fin dagli anni trascorsi fra Nöthniz e Dresda alla pittura, studiando a fondo la Galleria e traendone un trattato, rimasto a lungo inedito. Il comportamento si spiega meglio alla luce di un rapporto di fiducia con i due Pozzi, Giuseppe e Stefano, che rendeva la vita di Winckelmann ancora più facile. Questo rapporto sembra particolarmente stretto con Stefano, pittoricamente il più noto della famiglia.³²

Un secondo tipo di verifica ha a che fare con il vaglio attuato sui beni in esportazione. Come si è in parte accennato, l'ufficio del Commissario esigeva di valutare quanto veniva passato all'esame in Dogana: in base alla normativa di tutela, i pezzi di reale importanza storico-artistica dovevano essere segnalati al Cardinale Camerlengo, in modo da impedirne l'uscita e conseguentemente trattenerli a Roma. In più d'una occasione Winckelmann si dichiarò personalmente convinto di tale assunto e anzi si lamentò che tradizionalmente il filtro non fosse stato esercitato con piena efficacia. In una lettera all'amico Gian Ludovico Bianconi si rammaricò del saccheggio operato su Roma dal sedicesimo secolo in avanti: „Le plus grand malheur“, scrisse il 2 giugno 1756, „est, que nous ne reste qu'un triste souvenir de tant des belles choses par un simple regître du dernier [Aldrovandi] et par des mauvais desseins du premier [Boissard]“. ³³ Nulla perciò di strano nel trovarlo a esercitare la legislazione di tutela in modo pieno e concreto. Va per esempio a merito dell'archeologo di Stendal Winckelmann la responsabilità di aver mantenuto a Roma i cosiddetti „Candelabri Barberini“. Il 4 ottobre 1766 Winckelmann scrisse a Stosch: „Jenkins hat für den Lord Locke die zwo schönen Candelabri von Marmor aus dem Hause Barberini gekauft für 1.000 Zecchini [scil. 2.050 scudi], und ich habe ihm die Erlaubnis verlaget, dieselbe ausser Rom zu führen. Das übrige stehet bey meinen Oberen“. ³⁴ In questo caso la posizione conservativa di Winckelmann, attuata negando a Jenkins il permesso di esportazione, rivelò pienamente la sua efficacia: di lì a qualche giorno, infatti, i „Candelabri“ presero la strada dei Musei Vaticani, dove si trovano ancor oggi. In diverse altre circostanze, tuttavia, l'archeologo tedesco concesse la licenza di esportazione a pezzi di rimarchevole importanza e qualità. Basti qui fare riferimento alla cosiddetta

³² Cfr. Geneviève Michel/Amalia Pacia/Stefano Susinno, I Pozzi, una famiglia d'artisti. Da Vercurago a Roma, Bergamo 1996; recensione di Maria Barbara Guerrieri Borsoi, in: Storia dell'arte 99 (2000), pp. 138–140.

³³ Winckelmann, Lettere italiane, a cura di Zampa (vedi nota 8), p. 25.

³⁴ Winckelmann, Briefe, a cura di Diepolder/Rehm (vedi nota 3), vol. 3, n. 804, p. 214.