

DE GRUYTER

*Hannelore Putz,  
Andrea Fronhöfer (Hrsg.)*

# KUNSTMARKT UND KUNSTBETRIEB IN ROM (1750–1850)

AKTEURE UND HANDLUNGSORTE

BIBLIOTHEK DES DEUTSCHEN  
HISTORISCHEN INSTITUTS IN ROM

## **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](http://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.“<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> Zwar zur Loyalität verpflichtet, musste er sich nicht immer wieder von Neuem

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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 Kümme (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.

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

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> 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

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> 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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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

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

<sup>14</sup> Vgl. Rudolf Fendler, *Johann Casimir von Häffelin 1737–1827. Historiker – Kirchenpolitiker – Diplomat und Kardinal*, Mainz 1980 (Quellen und Abhandlungen zur mittelhheinischen 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.“<sup>15</sup>

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.“<sup>16</sup>

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.<sup>17</sup> 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

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

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> 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.“<sup>18</sup>

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.<sup>19</sup>

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.

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

<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup> Sieht man sich die Akteure des primären Marktes

<sup>20</sup> Siehe dazu den Beitrag von Gabriele B. Clemens in diesem Band.

<sup>21</sup> 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).

<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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 Schieflage 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.“<sup>24</sup>

Auf römischem Pflaster mischten und transformierten sich in ganz besonderer Weise künstlerische Strömungen aus ganz Europa.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> Der „Josephszyklus“ stellt in diesem Zusammenhang ein hervorragendes Beispiel dar.<sup>27</sup> 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“<sup>28</sup>. 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.“<sup>29</sup>

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

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

<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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.“<sup>32</sup> 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.“<sup>33</sup>

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.“<sup>34</sup>

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.

<sup>33</sup> Ebd., Dok. 66.

<sup>34</sup> 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.<sup>1</sup> Ottenuta la relativa patente l'11 e la nomina ufficiale il 16, si recò effettivamente al lavoro il 17.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Non a caso, dunque, l'avrebbe mantenuto nei cinque anni a seguire, fino al viaggio che avrebbe posto termine alla sua vita.<sup>4</sup>

---

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 Bomski/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, Leipzig<sup>3</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.

---

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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,<sup>8</sup> 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;<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> „Vivo da artista; passo anche per tale ne' luoghi dove i giovani artisti hanno licenza di fare i loro studi“,<sup>11</sup> 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“. <sup>12</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

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

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

<sup>12</sup> Winckelmann, Lettere Familiari (vedi nota 11), pp. 142–146.

nel Campo Marzio settentrionale dagli alberghi e dai principali ritrovi dei viaggiatori stranieri.<sup>13</sup> 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“.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup>

---

**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“.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.

<sup>16</sup> Francis Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, Torino <sup>3</sup>2000, p. 201.

<sup>17</sup> 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“.<sup>18</sup>

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.<sup>19</sup> „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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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 assedi, 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“.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

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,

<sup>22</sup> Winckelmann, Lettere familiari (vedi nota 11), p. 244.

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

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> 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“.<sup>26</sup> 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“.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup>

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“.<sup>29</sup> 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“.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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

<sup>26</sup> Justi, Winckelmann (vedi nota 2), vol. 3, p. 29.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> Haupt, Johann Winckelmann (vedi nota 1), p. 24.

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

<sup>30</sup> Fröhlich, Winckelmann als Commissario (vedi nota 1), p. 56.

<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup>

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]“. <sup>33</sup> 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“. <sup>34</sup> 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

<sup>32</sup> 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.

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

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

„Venere Barberini“ e a una quasi altrettanto nota „Testa di Atena“.<sup>35</sup> Winckelmann era perfettamente al corrente sia della loro esistenza che del loro pregio. Egli aveva infatti visto la „Venere“ poco dopo il suo arrivo a Roma, durante una visita in Palazzo Barberini, includendola nel 1756 all'interno del suo libro sulle collezioni romane.<sup>36</sup> Un trasporto ancor maggiore mostrò per la „Testa di Atena“, trovata nel 1764 nella Vigna Cornovaglia, fra il Palatino e il Colosseo: Winckelmann, che ebbe modo di ammirarla nello studio dell'amico Cavaceppi, la descrisse a più riprese nelle lettere del tempo, definendola „die höchste Schönheit unter der Sonne“.<sup>37</sup> Tutto questo entusiasmo non servì ad assicurarne la permanenza a Roma. Passati per le mani di Thomas Jenkins, i due pezzi furono venduti al noto collezionista britannico William Weddell, la „Venere“ dopo essere stata munita di una testa moderna, a un costo complessivo veramente rimarchevole, compreso fra le 4.600 e le 4.800 sterline.<sup>38</sup> La loro destinazione sarebbe stata la dimora di Weddell nello Yorkshire, Newby Hall. Qui per inciso si trova ancor oggi la sola „Testa di Atena“; quanto alla „Venere“, e giudicata da Adolf Michaelis forse il più bel pezzo di antichità esportato da Roma nel XVIII secolo, nel 2005 essa è stata venduta all'emiro del Qatar: da allora il pubblico di Newby si deve accontentare di una copia, che scansionata digitalmente, è stata ironicamente realizzata in Italia, dallo specialista carrarese Roberto Pedrini.<sup>39</sup>

Winckelmann non sembrò farsi poi eccessivi problemi quando si trovò a dover esercitare contemporaneamente un ruolo duplice o addirittura triplice, ovvero il controllore del flusso di opere in uscita – che rientrava appunto fra le mansioni del Commissario – il consigliere d'arte e infine la guida turistica, gli ultimi due a beneficio di ricchi collezionisti. Un caso flagrante e ormai ben studiato vede al centro

---

**35** Su questi due pezzi cfr. Michaelis, *Ancient Marbles* (vedi nota 20), pp. 527–528; Justi, Winckelmann (vedi nota 2), vol. 2, pp. 364–365; Rügler, *Antikenhandel* (vedi nota 1), pp. 97 sg.; Fröhlich, *Winckelmann als Commissario* (vedi nota 1), p. 58; Dietrich Boschung, *Newby Hall. Zur Geschichte der Antikensammlung in Newby Hall*, in: Dietrich Boschung/Henner von Hesberg, *Die antiken Skulpturen in Newby Hall sowie in anderen Sammlungen in Yorkshire*, Wiesbaden 2007, pp. 13–111, in particolare pp. 21–22, 33–37, 58, figg. 1–3, 28–29, con bibliografia. Sulla sola testa di „Atena“ cfr. Dietrich Boschung, *Winckelmann's schönste Pallas*, in: Manuela Fano Santi (a cura di), *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari*, Roma 2004, pp. 1–148, in particolare p. 141.

**36** Winckelmann, *Ville e palazzi di Roma*, a cura di Raspi Serra (vedi nota 23), p. 204.

**37** Winckelmann, *Briefe*, a cura di Diepolder/Rehm (vedi nota 3), vol. 3, p. 84. Per le altre citazioni cfr. la scheda di Boschung, *Newby Hall* (vedi nota 35), p. 58.

**38** Per lungo tempo la somma pagata da William Weddell a Thomas Jenkins per la statua è rimasta nel mistero, con oscillazioni comprese fra le 1.000 e le 6.000 sterline, a seconda delle fonti consultate. Per i dettagli del pagamento – composto da 2.000 sterline versate immediatamente, più un vitalizio di 100 all'anno, fino alla morte di Weddell, effettivamente occorsa nel 1792 – si rimanda a Joseph Farington, *The Diary of Joseph Farington*, a cura di Kenneth Garlick/Angus Macintyre, vol. 2, New Haven 1978, p. 439.

**39** Will Bennett, *The Art of Replacing a £8M Goddess*, in: *The Telegraph* 22.3.2005 (URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1486182/The-art-of-replacing-8m-goddess.html>; 11.7.2018).

il conte Johann Ludwig Wallmoden.<sup>40</sup> Wallmoden, figlio illegittimo di re Giorgio II di Inghilterra e anche per questo educato in Inghilterra, intraprese il *Tour* all'età di trent'anni, nell'inverno 1765–1766, con lo scopo dichiarato di formare una grande collezione d'arte. Una volta a Roma egli andò in cerca soprattutto di antichità, quadri e libri, che avrebbero costituito il nucleo principale della raccolta. I suoi sforzi furono coronati da novanta pezzi antichi, circa 150 quadri e una biblioteca di 8.500 volumi. Questo risultato lusinghiero si dovette in larga misura all'impegno diretto di Winckelmann. Incurante del palese conflitto di interesse fra i tre ruoli, l'archeologo tedesco fu difatti il ‚cicerone‘ di Wallmoden e, insieme, uno dei principali referenti per il mercato, insieme a Johann Friedrich Reiffenstein e al citato Jenkins. Nel campo del moderno egli per esempio si curò di far produrre dal suo amico Bartolomeo Cavaceppi una riproduzione dal „Gallo morente“ in Campidoglio, che poi sarebbe passata per l'ufficio esportazione nel maggio 1767.<sup>41</sup> Ancor più decisiva fu l'azione nel ramo antiquario, se è vero che Wallmoden proprio grazie a Winckelmann riuscì a far passare diversi pezzi importanti. Ottimi esempi sono il „Perseo e Andromeda“ e la cosiddetta „Giocatrice di dadi“, entrambi oggi dopo vari passaggi approdati nell'Archäologisches Institut della Università di Göttingen. Il „Perseo e Andromeda“, creduto del III secolo d. C., era stato scavato nel 1760 nell'Anfiteatro Castrense, per poi passare ben presto nello *stock* del noto mercante locale Belisario Amidei. Parimenti degna di nota è la cosiddetta „Giocatrice di dadi“: rinvenuta nella Vigna Verospi a Porta Salaria nel 1765 e perciò citata il 5 novembre da Winckelmann stesso in una lettera a Moltke, la statua venne ben presto dotata di una testa di restauro di Cavaceppi e anche per questo riprodotta nella sua „Raccolta“.<sup>42</sup> Con ogni evidenza, Winckelmann con l'andare del tempo condivise quello stesso conflitto d'interessi in nome del quale, si ricorderà, al momento di assumere la carica di Commissario aveva mosso pesanti accuse nei confronti di Ridolfino Venuti.

Un'ulteriore verifica ha a che vedere con il grado di libertà di Winckelmann rispetto alla gerarchia dello Stato Pontificio o, che è in fondo la stessa cosa, solo osservata dalla parte opposta, la sua capacità di attenersi alle direttive impartite dai superiori. Come si è accennato, il Commissario era nominato e dipendeva direttamente dal Cardinale Camerlengo: gli ordini venivano dati per iscritto, nella forma di

---

**40** Christof Böhringer, *Die Skulpturensammlung des Grafen Wallmoden*, in: *Europäische Hefte* 8,2 (1981), pp. 46–64; Ralf Bormann, *Die Kunstsammlung des Reichsgrafen Johann Ludwig von Wallmoden-Gimborn*, in: Katja Lembke (a cura di), *Hannovers Herrscher auf Englands Thron 1714–1857* [Niedersächsisches Landesmuseum Hannover; Museum Schloss Herrenhausen; Sonderausstellung 17. Mai bis 5. Oktober 2014], Dresden 2014, pp. 238–261, 408–438.

**41** Fröhlich, *Winckelmann als Commissario* (vedi nota 1), p. 59.

**42** Cfr. Bartolomeo Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da B.C.*, vol. 1, Roma 1768, tav. 60. Sulla statua e la tavola di Cavaceppi si vedano le schede di Eva Hofstetter Dolega, *Die Ausgrabungen – oder woher stammen die Antiken?*, in: Kunze (a cura di), *Römische Antikensammlungen* (vedi nota 1), pp. 77 sg., n. III, 1 e 2.

lettere siglate dal Segretario del Cardinale stesso, o in alternativa a voce, per quelle che in linguaggio burocratico sono chiamate ‚le vie brevi‘. Un banco di prova affidabile è rappresentato da quattro licenze di esportazione giunte sul tavolo da lavoro di Winckelmann nel dicembre 1765.<sup>43</sup> Le quattro licenze, come attestano le firme, erano state presentate da William Patoun, Stanislao Paur, Henry Hervey Aston e Lodovico Chambers, persone legate a doppio filo con il *Grand Tour* e il mercato d'arte, in particolare con la Gran Bretagna: l'ultimo dei quattro sembra in particolare potersi identificare con quel finora non meglio noto „Chambers“ che i documenti attestano in quel periodo compagno di viaggio del nono conte di Exeter.<sup>44</sup> Dal momento che si trattava di quadri, secondo la prassi illustrata in precedenza Winckelmann si affidò per la ricognizione e la stima al fidato Stefano Pozzi. Questi prese l'incarico con serietà e dunque esaminò i vari pezzi con notevole attenzione. Nella partita di William Patoun, dunque, Pozzi attribuì un „Ragazzo“ a Domenichino e un „Sant'Antonio“ a Pier Francesco Mola; in quella di Stanislao Paur due tele a Pier Francesco Mola, un „Ritratto“ a Carlo Maratti, un „San Francesco“ „un poco patito“ a Tiziano, un „Ritratto“ „originale“ ad Annibale Carracci e un „David“ a Caravaggio; in quella di Chambers due „originali“ di Salvator Rosa, un „Poeta“ di Mola, anch'esso originale, e un „Filosofo“ della scuola di Tiziano; nella partita di Henry Hervey Aston, una „Maddalena“ in abbozzo ad Annibale Carracci e un „San Giovanni Battista“ a Simone Cantarini. Sulla base di queste osservazioni l'assessore valutò i quattro lotti degni rispettivamente di 160, 190, 210 e 280 scudi. Quadri meritevoli di interesse, dunque, tali da poter essere fermati alla Dogana ed eventualmente anche ritirati dalle autorità pontificie. Tutto questo, vale a dire il contenuto effettivo delle partite in uscita, spiega l'ordine secco e perentorio proveniente dal Cardinale Camerlengo Carlo Rezzonico, attraverso la penna del suo segretario Giovanni Angelo Braschi. Il Cardinale, in sostanza, volle vederci chiaro e richiese a Winckelmann di visionare personalmente la merce e di esprimere il proprio giudizio. „Riferisca a tenore della sua incombenza, cioè se stimi che l'Eccellentissimo Signor Cardinale Camerlengo debba darsi la licenza dell'estrazione“, questo il messaggio testuale. In altri termini, Rezzonico chiese a Winckelmann di assumersi la responsabilità diretta di quel che era stato dichiarato e poi stimato. Ora, Winckelmann almeno a parole pronunciò lungo il corso della sua vita diverse dichiarazioni d'indipendenza. „Il tempo è l'unica cosa importante di cui un uomo disponga“, sbottò per esempio dinanzi alle ore trascorse nell'anticamera del cardinale Archinto, in attesa che di essere ricevuto. In questo caso, però nessuna ribellione e tanto meno nessuna esitazione. La risposta di Winckelmann fu identica per le quattro licenze: via libera. Davvero esemplare nella capacità di attenersi a

<sup>43</sup> ASR, Camerale II, Antichità e Belle Arti, b. 111, fasc. nn. 283, 284.

<sup>44</sup> Cfr. John Inghamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1700–1799*, New Haven-London 1997, ad vocem.

ordini che evidentemente erano venuti dall'alto. Non appena il superiore, ovvero il Cardinale Camerlengo, alzò la voce, ecco Winckelmann allinearsi prontamente.

I risultati delle quattro verifiche, quando coordinati e riassunti, generano ulteriori spunti sui quali riflettere. Alcuni di questi spunti hanno il loro momento di partenza e di arrivo nello stesso Winckelmann. Winckelmann, com'è noto, per tutta la vita si ostinò a mantenere un atteggiamento da persona che doveva la sua fortuna esclusivamente a sé medesima, al proprio genio, al proprio lavoro. Un uomo fiero di sé e del proprio essere individuo fra la gente, che specie per lettera si rivelò pronto a rompere gli schemi e le convenzioni dettate dalla norma del nepotismo aristocratico. Un *homo novus*, si sarebbe detto un tempo; un *parvenu* o *self made man*, si direbbe con le parole di oggi. Ad avvalorare questo profilo, ed è anche qui cosa nota, contribuì non poco la biografia di Johann Wolfgang Goethe. „Se è vero che quest'uomo eccellente, formatosi in solitudine e restio alla vita sociale, fu serio e cauto nel vivere e nell'operare bene, di fronte alla pagina epistolare ritrovava tutta la sua naturale libertà“.<sup>45</sup> Almeno a guardare i dati e i comportamenti in merito al ruolo di Commissario, si trattò più che altro di un atteggiamento esteriore. Se dalle dichiarazioni di principio si passa alla realtà, Winckelmann come si è visto diede prova di attenersi alla norma e alla disciplina. Alla prova dei fatti, nonostante le sue roboanti dichiarazioni di principio, le linee di continuità risultano assai più solide e durevoli rispetto a quelle di frattura. Attenzione però. Tenendo sempre fermo l'occhio sul tema principale del saggio, per le differenze fra il dichiarato e il fatto non sembra lecito chiamare in causa l'ipocrisia, ma piuttosto un processo di crescita, che una volta di più ebbe come innesco la città di Roma. „Le sue idee“, scrisse ancora Goethe, „lo circondano, materializzate; si aggira con ammirazione tra le rovine di un'età grandiosa, ... alza gli occhi a queste opere miracolose come si fa contemplando le stelle del firmamento, e ogni tesoro occultato si schiude per un piccolo dono“.<sup>46</sup> Winckelmann, formatosi in Germania, una volta giunto a Roma mutò in modo sensibile il suo punto di vista e perciò anche il suo comportamento. L'enzima del cambiamento fu il passaggio da un'educazione fatta esclusivamente di libri – e di conversazioni – a una fase dove diventò fondamentale il contatto vivo diretto con le opere. Già il 5 maggio del 1756, ad appena sei mesi dall'arrivo in città, egli poteva così scrivere a Francke che „non si può scrivere di antichità senza essere stato a Roma“, un pensiero legato a un'idea di rivedere i „Gedanken über die Nachahmung“.<sup>47</sup> Il contatto vivo con le opere lo fece crescere come studioso ed esperto di arte e d'antichità, al punto da essere a capo di una riflessione, di un sistema storico ed estetico di rimarchevole novità.<sup>48</sup> „Roma

<sup>45</sup> Johann Wolfgang Goethe, Vita di Winckelmann, a cura di Elena Agazzi, Bergamo 1992, p. 27.

<sup>46</sup> Goethe, Vita, a cura di Agazzi (vedi nota 45), p. 42.

<sup>47</sup> Winckelmann, Lettere familiari (vedi nota 11), pp. 148–150.

<sup>48</sup> Cfr. Raspi Serra, Introduzione (vedi nota 23), p. 9.

cancellerà il passato antiquario di Winckelmann riformulandolo in una nuova realtà scientifica operativa“, ha scritto di recente Joselita Raspi Serra.<sup>49</sup>

All'interno di questo più vasto cambiamento nella mente di Winckelmann – semplificando: dal pensare e dire al toccare e fare – si pose anche il contatto con i concreti meccanismi della tutela e del commercio delle opere. Questi cambiamenti gli furono dettati dal sistema delle arti della città. Su questo piano, che è appunto il piano del mercato, sembra che egli addirittura iniziò a parlare romano, ancor più che italiano, laddove diede prova di obbedire ai meccanismi e alle regole che erano proprie di questo centro. In altri termini, l'episodio di Winckelmann Commissario dimostra una volta di più il forte carattere identitario di Roma anche come centro internazionale del mercato delle arti, almeno in questo periodo ancora paragonabile a Londra e a Parigi.<sup>50</sup> Fino agli anni Sessanta del secolo questa identità poteva riassumersi nella generale propensione verso un determinato filone estetico, quello del Classicismo. Una propensione generale, non certo univoca, ma che sul piano della valutazione delle opere aveva dei riscontri precisi. La fortuna mercantile del classicismo risaliva a molti anni prima: in altra sede si è cercato di indicare il momento di questa svolta nel 1670, quando l'Accademia, al termine di un lungo conflitto intestino e anche grazie alla nuova sede al Foro Romano, aveva riguadagnato il centro del ring. E sempre in altra sede si è cercato di individuare il protagonista di tale svolta, di tale indirizzo in Carlo Maratti, coadiuvato sul piano antiquario dall'amico Giovan Pietro Bellori, a sua volta Commissario alle Antichità.<sup>51</sup> Nell'arco del XVIII secolo molte cose erano naturalmente cambiate. L'economia di Roma e il connesso circuito interno di mercato si erano ovviamente impoveriti; clienti, mecenati e perfino attori provenienti da fuori si erano affacciati, con prepotenza sempre maggiore, come in parte si è visto anche qui. Ciononostante, l'Accademia e l'intero sistema romano delle arti insieme ad essa avevano mantenuto un margine di forza e di intervento sui meccanismi e sugli orientamenti del mercato. Basti soltanto ripensare al sistema museale, che potente volano per la memoria collettiva, grazie alla sua capacità di imporre modelli estetici presentava forti ricadute sul mercato, come si è in parte accennato. Una storia, questa della musealizzazione dei canoni estetici attraverso opere concrete, che

---

49 Ibid.

50 Coen, *Il mercato dei quadri* (vedi nota 13).

51 Su queste vicende seicentesche – e in particolare sulla ‚svolta‘ del 1670 – cfr. Paolo Coen, Francesco Cozza, *intendente‘ d'arte e il programma di un ciclo a fresco nell'Accademia di San Luca*, in: Giorgio Leone / Claudio Strinati / Rossella Vodret (a cura di), *Francesco Cozza e il suo tempo. Atti del convegno, Soveria Mannelli 2009*, pp. 77–89; Paolo Coen, *Legnanino e il sistema artistico romano. Punti di sutura*, in: Edith Gabrielli (a cura di), *Palazzo Carignano. Gli appartamenti barocchi e la pittura di Legnanino* [catalogo della mostra Torino, Palazzo Carignano, 18 marzo – 26 giugno 2011], Firenze 2011, pp. 49–61; Paolo Coen, *Carlo Maratti e la ‚questione‘ del mercato dell'arte*, in: Liliana Barroero / Simonetta Prosperi Valenti Rodinò / Sebastian Schütze (a cura di), *Carlo Maratti e l'Europa. Atti del convegno, Roma 2015*, pp. 275–288.

nel Settecento romano passò attraverso la crescita della carica, della valenza propriamente museale, appunto, anche dell'Accademia di San Luca: parla chiaro in tal senso la vicenda della collezione di Fabio Rosa, perfetta, come si è scritto altrove, come volano del paesaggio classicista contemporaneo, con alfiere principale il nuovo Claude, Jan Frans van Bloemen, detto l'Orizzonte.<sup>52</sup> Si potrebbe proseguire questa linea sottolineando il bisogno da parte di molti artisti stranieri, inclusi naturalmente i britannici e i tedeschi, di inserirsi nei ranghi accademici, ovvero di essere nominati fra i „Professori“. Questo ovviamente non equivale ad affermare che Roma fosse impermeabile a suggestioni, ad apporti esterni. Anzi, il mercato romano del tardo XVII secolo e del XVIII secolo dovette una parte essenziale della sua forza esattamente al fattore opposto, ovvero seppe di volta in volta piegare e orientare questo ceppo estetico solido e condiviso alle richieste della clientela. Di qui fra l'altro la tradizionale apertura verso il settore dei quadri „oltramontani“, o nordici, o ancor più la svolta verso Caravaggio e il Caravaggismo, avvenuta proprio alla metà degli anni Sessanta del secolo, principalmente sulla spinta di alcuni mercanti anglosassoni. All'interno di un quadro di questo genere il caso di Winckelmann Commissario sottolinea un altro punto ancora. Ovvero: che Roma nel XVIII secolo era un centro mercantile, un mercato propriamente detto. Con una domanda solida e costante, che suppliva a una domanda altrettanto solida e costante, relativa ad arte antica e moderna. Un centro di mercato che si era dotato di strutture e meccanismi precisi. Strutture, meccanismi certo diversi da quanto poteva ravvisarsi in altri grandi centri europei dell'epoca, quali ad esempio Londra o Parigi, il cui mondo ruotava intorno alle case d'asta e a mercanti di elevato grado professionale. A Roma vigevano strutture meno visibili, che nel linguaggio odierno, sulla scorta di Zygmunt Bauman, saremmo tentati di chiamare „liquide“. Strutture liquide e a volte anche personalità, attori liquidi, ma non per questo inconsistenti e soprattutto ininfluenti. Al contrario, proprio grazie alla loro capacità di mutazione, tali strutture e meccanismi erano in grado di condizionare il mercato, di plasmarlo, in termini di *habitus mentale*, di linguaggio mercantile e infine di comportamenti concreti. Tale caratteristiche contribuivano a far sì che Roma si comportasse sul mercato dell'arte alla stregua di un polmone. Laddove il termine polmone – intenzionalmente opposto a quello di miniera – si pone come metafora di un centro artistico che, trovandosi dinanzi a una domanda proveniente da due diversi circuiti, interno ed esterno, riuscì a soddisfarla facendovi convergere opere a loro volta provenienti, appunto, dall'interno e dall'esterno.

---

<sup>52</sup> Paolo Coen, Da collezione privata a museo pubblico. La collezione Fabio Rosa e il suo ingresso in Accademia di San Luca, in: Ricerche di Storia dell'Arte 107 (2012), pp. 5–16.

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

This quotation from one of the last letters of Thomas Jenkins, British artist-dealer in Rome, written in 1798 to his principal client in London, Charles Townley,<sup>1</sup> shows signs of despair. The instability of the years since the outbreak of the Terror in France and the resulting breakdown in relations between the papacy and the French had turned the atmosphere in Rome for citizens and visitors alike from anxiety to panic.

This essay will examine the state of affairs as they stood with the British market in art and antiquities in Rome in the years of the Napoleonic campaigns on Italian soil, will introduce some of the principal players in that market and will show how they responded to changes and how their fortunes varied. Changes were inevitable at this time, consequent on such extraordinary political upheaval across Europe. Adolf Michaelis, in his „Ancient Marbles in Great Britain“ sums up the situation for the market: „there set in an epoch of complete stagnation, which lasted as long as the wars of Napoleon held all Europe in suspense.“<sup>2</sup> But before that stagnation, there was a period of flux.

Between the Treaty of Tolentino in 1797 and 1805 when Napoleon was crowned King of Italy in Milan, the Roman art market – overseen by papal authority and mediated by dealers serving a still-hungry British clientèle – continued to function, albeit in a piecemeal and often illegal manner; many significant discoveries of antiquities were made by British entrepreneurs and some magnificent works of art reached Britain.

Before introducing the artist-dealers on whom I am going to focus my attention, it is necessary to give some political background insofar as it concerns Italy, in particular Rome; bearing in mind that the principal currency at the disposal of the pope at this time, both in bargaining with the French and currying favour with the British, was art – integral to Napoleon’s cultural empire-building strategy and an essential part of the Roman experience for wealthy British travellers.

Napoleon, having overthrown the Directory in 1799, became First Consul in August of 1802, gradually shedding one by one the quasi-democratic structures initiated

---

1 Undated letter, probably February 1798, written from Rome; British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, Townley Archive (= BM Archive), TY 7/548.

2 Adolf Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882, p. 109.



at the Revolution in his inexorable rise towards dictatorship. 1802 is also the year in which he declared himself President of Italy. The popes who presided over the affairs of the Church and the political fortunes of the Papal states at the time were Pius VI, who suffered great humiliation (and some would say martyrdom) at the hands of Napoleon after a long career of fostering the arts and creating the great collection of antiquities in the Vatican. He was followed by Pius VII, elected in 1800 in a conclave held in Venice and crowned with a papier-maché copy of the Triple Crown, since the French had taken the real one. He signed the Concordat with Napoleon in 1801 in order to guarantee the maintenance of France as a Catholic country which naturally led to Napoleon's 'conversion' into a Catholic emperor, in clear imitation of Charlemagne.<sup>3</sup>

The entry of the French into Rome in 1798 had been longed for by Napoleon, perhaps not with the fervour of a revolutionary, more with the desire to recreate himself as a Roman emperor. The 'March on Rome' had been announced from Piacenza in May 1796: „We are the friends of every nation ... especially the descendants of Brutus and the Scipios. Our intention is to restore the Capitol, to set up there in their honour the statues of the men who won renown and to free the Roman people from their long slavery“.<sup>4</sup> This announcement was followed by invasion and plunder of the Papal states, imposition of a fine of 21 million scudi to be paid in three months and 100 prime works of art and 500 manuscripts to be handed over. These terms were codified into law by a terrified Pius VI, concerned for the welfare of the people of Rome. He agreed to the peace treaty of Tolentino in February 1797 to prevent the troops from entering the city itself and to protect the property of the churches, and is reputed to have said „In fine, siamo vivi“. The churches had already partially stripped of their precious objects to pay the fine, which was then increased by further millions of scudi.<sup>5</sup>

Obviously this was but a temporary reprieve since the soldiers arrived in the city notwithstanding the efforts of the pope. Napoleon's excuse for breaking the treaty was the killing in December 1797 of his intended brother-in-law General Duphot who had then been living in Palazzo Corsini with Joseph Bonaparte. His death took place during a violent outbreak between armed forces of the pope and Romans angry at a display of revolutionary fervour. The troops marched in, headed by Berthier and Murat on 9<sup>th</sup> February 1798.

---

<sup>3</sup> Robin Anderson, *Pope Pius VII. 1800–1823. His Life, Reign and Struggle with Napoleon in the Aftermath of the French Revolution*, Rockford 2000, ch. 3 for the coronation ceremony; Malachi Martin, *The Decline and Fall of the Roman Church*, London 1981. Cf. also Barnaba Chiaramonti, Pope Pius VII, in: *Catholic Encyclopaedia* (URL: <http://newadvent.org/cathen/12132a.htm>; 11. 7. 2018).

<sup>4</sup> Napoleon's speech at Piacenza in 1796, in: Félix Bouvier, *Bonaparte en Italie 1796*, Paris 1902, p. 634, quoted in: Ludwig von Pastor, *History of the Popes*, vol. 40, London 1953, p. 293.

<sup>5</sup> Von Pastor, *History* (see note 4), pp. 343–346 for the despoliation of the churches.

Since 1793, when an envoy from Paris arrived to demand that the pope acknowledge the republic and allows the tricolour to be publicly displayed, which the pope quite understandably refused to do, there had been a vocal pro-Revolutionary party in Rome, unsurprisingly concentrated at the Académie de France. As the English artist and writer Ellis Cornelia Knight noted: „The students at the French Academy, who were nearly all democratical, took down the statue of Louis XIV the founder of that institution and gave a banquet in honour of that occasion. Every one present wore a red cap on his head or had a small one suspended from a ribbon round his neck.“<sup>6</sup>

15<sup>th</sup> February 1798 was the date chosen for the proclamation of the Republic, clearly selected to be a deliberate humiliation as it was the anniversary of the pope's election. He left the city on the 20<sup>th</sup> February accompanied by his secretary the ex-Jesuit Marotti, his doctor and his household chamberlain. Very rapidly the character of the city was being changed, at least in its outward signs; twelve *sezioni* of the city, replaced the traditional *rioni* and the use of the names of saints was replaced by those of Roman heroes.<sup>7</sup>

The arrival of the spoils of war into Paris is a famous event of 1798.<sup>8</sup> The works had left Rome in a convoy of carts, on one day over 500, as Pastor tells us; along with thousands of horses taken for the armies: The Laocoon group, the Belvedere Apollo, the Dying Gaul, Cupid and Psyche, Ariadne on Naxos, the Medici Venus and the colossal figures of the Tiber and the Nile; tapestries and paintings by Raphael including the Transfiguration, the Madonna di Foligno and the Madonna della Sedia; Titian's Santa Conversazione and many other works.

They arrived in July to be paraded round the Champ de Mars in Paris, in blatant imitation of the ancient Roman triumphs; with bands, troops, caged bears, lions and banners. An account of the parade commented:<sup>9</sup> „La Grèce les ceda; Roma les a perdus; leur sort changea deux fois, il ne changera plus.“

<sup>6</sup> Cornelia Knight, *Autobiography of Miss Cornelia Knight, Lady Companion to the Princess Charlotte of Wales, with Extracts from Her Journals and Anecdote Books*, vol. 1, London 1861, p. 101.

<sup>7</sup> Cf. *Descrizione Delle Sezioni Di Roma Prescritte L'anno I. Della Republica. Annessavi la Pianta delle medesime, e la notizia dei tre Circondari di essa Comune*, Roma [1798/1799].

<sup>8</sup> Von Pastor, *History* (see note 4), pp. 342–344, cf. also Wayne Sandholtz, *Prohibiting Plunder. How Norms Change*, Oxford 2007, chap. 3.

<sup>9</sup> Translates as „Greece gave them up, Rome has lost them, their fortune has changed twice, it will not change again“. Cf. *Bibliothèque nationale (France), Cabinet des estampes, Catalogue De La Collection De Pièces Sur Les Beaux-arts Imprimées Et Manuscrites, recueillie Par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin Et M. Deloynes, Auditeur Des Comptes, Et Acquis Récemment Par Le Département Des Estampes De La Bibliothèque Nationale*, Paris 1881, vol. 50, pièce 1376, fol. 993, quoted in: Sarah Betzer, *Ingres's Shadows*, in: *The Art Bulletin* 95,1 (2013), pp. 78–101, no. 22, p. 80.

Thomas Jenkins who reported all Roman and art market news to his London client Townley wrote in indignation in August 1796, listing the works taken by the French:

„This Annexed list of what is to be Carried away, will Convince You Sir, The Irreparable Loss to this Country, I really flattered my Self This Event would never take Place, but The French who by Corruption have Succeeded in most of Their undertakings have now fallen upon the Means of doing it Efficaciously here, having Demanded & its Said obtained two Hundred Thousand Crowns, on Account ... it is my Duty to Confess, that The Disgust I feel at Seeing this Town Stripped of its finest & most Interesting objects by Such People, makes me write in ill humour.“<sup>10</sup>

On the fall of Napoleon after the battle of Waterloo, the art works were, in large part, returned to Italy thanks to diplomatic efforts by the sculptor Canova and others.<sup>11</sup>

Pius VI had established diplomatic ties with the British government in 1793 when he appointed Monsignor, later Cardinal, Erskine as envoy to London. He acted through fear of Napoleon's ambitions towards Italy; in response to this move the British government despatched John Coxe-Hippisley, a non-Catholic, to be official English mediator in Rome. This ousted the ubiquitous Thomas Jenkins who had acted as a self-appointed advisor during previous decades; he had caused embarrassment during the early years of the Napoleonic expansion in the area by getting involved in arrangements to supply the British fleet at Toulon, amongst other activities.<sup>12</sup>

Gavin Hamilton was another artist-dealer who rivalled Jenkins in influence and success and he also commented to Townley on the unhappy situation in Rome. In the following letter he refers to using the services of the British envoy to carry messages to his client; as two of the most notable of the Catholics in London, Townley and Erskine would of course have known each other. (Fig. 1)

„This memorandum can not be better placed than in your hands; allow me to add that I have got a fine silver medal of Lisimachus, a sitting figure a Minerva on the reverse, in perfect preservation. I keep it for you if agreeable to you, & perhaps may send it by Monsignor Erskine who goes soon to England, I have got some other trifles to send you; & hoped to add to that

<sup>10</sup> 27 August 1796, BM Archive, TY 7/543.

<sup>11</sup> For a full account of Canova and the return of the works of art see Christopher Johns, *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley 1998, chap. 7, p. 171.

<sup>12</sup> Francis Aidan Gasquet, *Great Britain and the Holy See (1792–1806)*. A Chapter in the History of Diplomatic Relations between England and Rome, Roma 1919, p. 7.



**Fig. 1:** The Presentation of British Officers to Pope Pius VI in 1794 by James Northcote (1746–1831), Oil on canvas, 1800.

number by my excavations, at Gabio, Palestrina etc. this winter, but nothing can be done for I must be prudent & yeald to the present cruel times, let us pray for a restoration of peace & tranquillity all over Europe, & to hear Te Deum sing by the Pope in S. Peters church, this blessed period will put an end to our present distress & the fine arts will once more flourish to the great comfort of every depressd artist, & to the honour of Pio Sesto."<sup>13</sup>

There had been an active correspondence between the papal office and the English forces, notably the Navy, which was in action off the coast of Italy at Corsica. As the pope watched nervously over the changing political map, his major concern was the conditions imposed on the practise of the Catholic faith and the status of church properties. This intriguing and little-known painting narrates a scene from 1794 that reveals the closeness of Pius VI to the British: the awarding of medals to the British forces stationed at Civitavecchia. It shows the soldiers and the figure of the envoy Coxe-Hippisley in the background, presenting them to the pope. This figure has been identified as Thomas Jenkins, based on the entry in the account book of the artist, but this seems unlikely.<sup>14</sup> On the occasion documented in the painting, the pope reportedly blessed the English soldiers with the wish „that Heaven would enable the cause of truth and religion to triumph over injustice and infidelity“.<sup>15</sup> Northcote painted this picture in England, not having had the opportunity to do more than sketch the head of the pope while he was living in Rome in the 1770s.

Another instance revealing the part that art played in papal diplomacy in these years was the presentation by the Cardinal-Secretary Doria Pamphilij of a copy of the newly-published multi-volume guide to the treasures of the Vatican Museums, the Museo Pio-Clementino to Lord Hood, commander-in-chief of the Mediterranean fleet of the Royal Navy.<sup>16</sup> More favours came the way of the British, such as the preferential treatment in the granting of export licences by the papal administration to the dealer Robert Fagan, as we shall see.

Of considerable significance for the relations between the two countries is a letter written to Monsignor Erskine by the philosopher and statesman Edmund Burke, later sent on to the pope; it voiced the firm belief of the British crown in the legitimacy

<sup>13</sup> 7 September 1793, BM Archive, TY 7/670. See below note 30 for details on the excavation at Gabii.

<sup>14</sup> Cf. Jacob Simon, *The Account Book of James Northcote*, in: *The Volume of the Walpole Society* 58 (1995/1996), pp. 21–125, at p. 71: „Colonel Brown receiving his helmet from / the Hands of Pope Pius the sixth, with his / two friends and M.r Jenkins in the picture / promised to do it for One Hundred Guineas / of which he has already paid me Fifty / pounds in hand on April 26.1802. paid me a Bank Bill of Fifty / pounds which together make one hundred pounds / April 30.1802. paid me a Bank Bill of Five pounds / being in full for the picture.“ Victoria and Albert Museum, object no. FA.240[O] (not on display). Jenkins died on landing in England late in 1798; it is possible that his heirs paid the debt for the picture, or it is possible that Northcote was mistaken in his note of the name.

<sup>15</sup> Cf. for the event: Gasquet, *Great Britain* (see note 12), and William Maziere Brady, *Anglo-Roman Papers*, vol. 3: *Memoirs of Cardinal Erskine, Papal Envoy to the Court of George III*, London 1890.

<sup>16</sup> Gasquet, *Great Britain* (see note 12), p. 33.

of the double role of the pope as spiritual and temporal leader.<sup>17</sup> And the pope wrote to Erskine when he arrived at Siena – his first residence in exile en route to France – demonstrating the depth of his trust in the British as saviours of the Papacy:

„It is a thing certain and not disputed that what is gained in an unjust war must be restored and cannot pass into the dominion of the unjust possessor. A war more unjust than that of the French against the Holy See cannot be imagined; wherefore We have most just of titles to claim back all that has been taken from Us. He who shall be daunted to act for Us in the quality of Our Commissary for Great Britain, must make himself Our Advocate and put forward the aforementioned reasons of the spoil and package committed against Us without the smallest cause of complaint. We leave this business to whom are not wanting activity and eloquence.“<sup>18</sup>

Further insights into this period come from Cornelia Knight, the English author and artist already mentioned. She is chiefly known for her 1805 publication *Description of Latium*, a scholarly guide with engravings from her own drawings which she produced during her long stay in Italy. This was aimed at an English readership and helped to bolster the dwindling finances of her widowed mother Lady Knight and herself during their self-imposed exile from England, as did her other books, which were principally historical novels.<sup>19</sup> Cornelia and her mother were part of the British circle in Rome, close friends of Angelica Kaufmann and banking clients of Thomas Jenkins. The women left the Papal states on the arrival of General Berthier in Rome and settled in the safer haven of the kingdom of Naples, attaching themselves to the household of Sir William Hamilton the British envoy. His establishment also became the base of the British hero Horatio Nelson who arrived in the city after his victory over the French fleet at the Battle of the Nile.<sup>20</sup> Cornelia's later autobiography reveals the challenges for artists in Rome under the new regime. She noted: „The foreigners who were obliged to remain at Rome were naturally anxious to obtain correct accounts of what was passing elsewhere. Of this number was the excellent Angelica Kaufmann who was civilly treated however, by the French as they rather paid court to artists, though one of their generals and his aide-de-camp made her paint their portraits gratuitously ...“<sup>21</sup> She also carried on a correspondence with Monsignor Marotti who was with the pope in prison in Valence, using a code based

---

**17** Quoted in: *ibid.*, p. 9.

**18** Quoted in: *ibid.*, p. 44.

**19** Cf. Clare Hornsby, *Ellis Cornelia Knight as Artist, Writer, and Traveler in Late Eighteenth-Century Italy*, in: Lisa Colletta, *The Grand Tour and its Legacy*, London 2015, pp. 21–36, at p. 23.

**20** The lives of William Hamilton, his young wife Emma and Nelson became inextricably connected at this time. Cornelia Knight also had a small part in the drama, cf. Hornsby, *Ellis Cornelia Knight* (see note 19). Most recently, cf. Quintin Colville/Kate Williams (Eds.), *Emma Hamilton. Seduction & Celebrity* [exhibition catalogue], London 2016.

**21** Knight, *Autobiography* (see note 6), p. 120.

on his recent translation from the Greek of Aeschylus's *Agamemnon* to communicate news of political developments.<sup>22</sup>

The extent of the support given to the pope by the English, helping to end the mutual hostility between the Hanoverian monarchy and the Stuart court in Rome is shown by Cornelia's account of Sir William Hamilton announcing news of the naval victory at the Battle of the Nile in 1801 to Henry Benedict Stuart, Cardinal York.<sup>23</sup> The son of James, the late Pretender to the throne of England, responded warmly: „no man rejoices more sincerely that I do in the success and glory of the British navy.“ The pope had traditionally supported the Stuart claimants, but by now the Hanoverians were far more significant to him politically and even the Stuart family and their political allies had adjusted to this development.

The arrival in Rome in 1791 of Prince Augustus Frederick, Duke of Sussex, one of the sons of George III, brought royal glamour to the expatriate scene. His secret and ‚illegal‘ marriage that took place in Rome in 1793 was one reason for his presence and his main occupation during his stay – the buying of marbles for his brother, the future George IV, to decorate his London home at Carlton House – brought new life to the market in antiquities. Through his banker, Thomas Jenkins, he met the artist-dealer Robert Fagan and embarked on a series of lucrative excavations.

Jenkins had built up an extensive banking and dealing business in Rome, a network of clients across Europe and a host of Roman collaborators.<sup>24</sup> He had established himself in some style at his so-called *museo*, the *Casa Celli*, now 504 Via del Corso, adjacent to the church of S. Giacomo in the Tridente area beloved by the English and other travellers from the north. He owned the whole of this property and had used it as home, office, showroom and storehouse for many years. In the 1790s many of the sources for antiquities had dried up and repeated efforts by the papal Commissioners to restrict exports of marbles and old masters, although being constantly subverted and flouted, had a negative impact on business. This letter written by Jenkins in 1792 reveals how the complexities of the developing political situation could nevertheless be exploited to assist his efforts in exporting the *Discobolus*, unearthed at Hadrian's Villa near Tivoli by his business rival Gavin Hamilton that was destined for Charles Townley:

„They [the papal authorities] look up to England as the only Power that can Check the Extention of French Principles & Conquest, & Prince Augustus being lately arrived here, has so flattered

---

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid., p. 113.

<sup>24</sup> For this network, cf. the Biographies section of Ilaria Bignamini/Clare Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth Century Rome*, 2 vols., New Haven-London 2010, in particular vol. 1. Many of the biographies were researched and written by Jonathan Yarker who is preparing a book length study of Jenkins; the working title is „The Business of the Grand Tour“.

His Holiness that in this Inst. there is Scarse any thing he would not do, to Prove a desire to Oblige the English. I can now with Certainty Sir Say the Statue is Yours.“<sup>25</sup>

But there were fewer such coups to enjoy as the decade advanced. Jenkins had moved into dealing gems and smaller objects, closed the bank and when the French arrived was anxious because of his notoriety in Rome for his ‚diplomatic‘ activities. By then an old man, he decided to leave the city that had been his home for almost all his adult life. In 1798 at Augsburg on his way home to England he wrote to Townley for the last time:<sup>26</sup> „Poor Rome & its Inhabitants have Suffered a fatal Catastrophe, My House Proved to be particularly marked for Plunder, & if I had not retired in time, must at least have Paid dear for my Liberty.“ His death immediately on his landing on the English coast in May 1798 is a sad end to his long and fascinating career; his house in Rome and its contents were sequestered in 1803.

The Scottish artist, excavator and dealer Gavin Hamilton lived his life almost in parallel with his exact contemporary Jenkins. Both as rivals and collaborators, between them they managed the expatriate dealing world in Rome for more than 30 years. Hamilton’s activities towards the end of his life (he also died in 1798) were collaborative excavating enterprises with members of the extensive Roman network of artist-dealers such as Giovanni Pierantoni and Giuseppe Petrini and also with the younger generation of British visitors, particularly with the Irishman Robert Fagan.<sup>27</sup>

In his last notable venture, Gavin Hamilton discovered a site rich in sculptures that, with its scholarly publication by Visconti and its collection and subsequent display in one place, has a flavour of the modern archaeological method that was to dominate after the French invasion.<sup>28</sup> This was Gabii, the ancient city of Gabio, on the Borghese estates north of Rome; the finds were sold by the Borghese family in 1807. The connection of Paolina Bonaparte, the sister of Napoleon, who married Prince Camillo Borghese in 1803 no doubt facilitated this sale and the sculptures are now in the Louvre. It should be noted that, despite the exclusivity of the licence, the arrangements of this excavation did not particularly favour Hamilton financially as he was employed as part of a team including the sculptor-restorers Vincenzo Pacetti and Pierantoni and he did not have the opportunity to pick out pieces to sell at a high price to English clients as he had often done in previous years.

---

<sup>25</sup> Bignamini/Hornsby, *Digging and Dealing* (see note 24), vol. 2, p. 201 with ref. to BM Archive, TY 7/524.

<sup>26</sup> BM Archive, TY 7/549.

<sup>27</sup> On Fagan, cf. first John Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1700–1799*, New Haven-London 1997, p. 346; also Bignamini/Hornsby, *Digging and Dealing* (see note 24), vol. 1, p. 266.

<sup>28</sup> Ennio Quirino Visconti, *Monumenti Gabini*, Roma 1835.



Hamilton wrote to Townley to express his delight at being given the permission to excavate<sup>29</sup> and then later he detailed his discoveries, one of the rare instances of comments made on the appearance of the original structure as it was being discovered:

„I am now returnd to Gabio where I have found a small room ornamented with Grotesque painting & intermixed with some sculpture which I found fixd to the wall in their old situation, there are two fauns in low bassorelievo, clever; another basso relievo of the heads one a Silenus, the other a faun both size of the life all good sculpture & well preserved, a small bust of Augustus in its nich not much finished, with some other ornaments not interesting, many fragments of sculpture & part of a large frieze of an Aqueduct made by Trajan as appears from part of the inscription, a small head in bronze of a Hercules in fine taste. I am in search of others of that kind which must have served as an ornament to something of great consequence.“<sup>30</sup>

One of the over 500 objects excavated at Gabii in 1792–1794 was this „Diana“<sup>31</sup> (Fig. 2). The Gabii collection has suffered the same fate as has the Townley collection in the British Museum, to have been largely removed from public display; 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> century AD Roman marble copies after Greek originals no longer have the prestige that they enjoyed at the time of their discovery.

To turn now to the work of Robert Fagan who arrived from England in 1784, well past the period identified as the ‚Golden Age‘ of the *Grand Tour*. Excavating alongside Gavin Hamilton, he gradually acquired the necessary topographical expertise, art historical knowledge and technical ability. As well as digging for profit he seems to have been genuinely archaeological in his concerns, as some of his numerous letters to the papal authorities reveal.<sup>32</sup> He was almost as ubiquitous as Jenkins had been in his prime in the 1760s and 1770s and his networks were as extensive; one commentator wrote that he was „very busy in making Cava’s at several places“; this was when he was involved in the Gabii excavations.<sup>33</sup> Thanks to the support of Prince Augustus, whom he met through Jenkins, Fagan had obtained a ‚generale Licenza‘

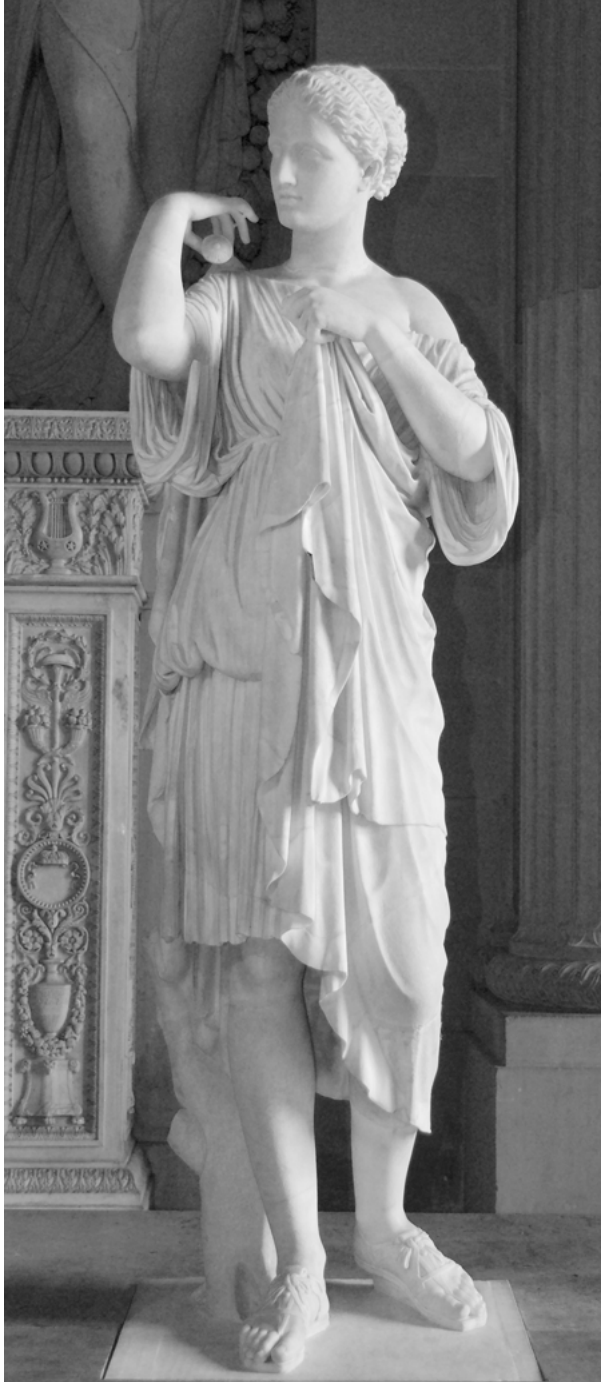
**29** „I have lately had the good fortune to obtain a favour of the Prince Borghese that never yet has been granted to any person, this is nothing less than the faculty of digging where I please in his grounds.“ 18 November 1791, BM Archive, TY 7/666.

**30** 23 March 1794, BM Archive, TY 7/771.

**31** For full details of the finds and the site cf. Bignamini/Hornsby, *Digging and Dealing* (see note 24), vol. 1, pp. 76–85. The *Artémis*, known as „Diane de Gabiès“, Paris, Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines MR 154 (n° usuel Ma 529).

**32** Cf. Ilaria Bignamini, *I marmi Fagan in Vaticano. La vendita del 1804 e altre acquisizioni*, in: Bolettino / Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie 16 (1996), pp. 215–244. For archaeology under the French cf. Ronald T. Ridley, *The Eagle and the Spade. Archaeology in Rome during the Napoleonic Era*, Cambridge 1992.

**33** 1 March 1794, letter from John Deare to George Cumberland, in: Bignamini/Hornsby, *Digging and Dealing* (see note 24), vol. 1, n. 20, p. 79, with ref. British Library, Add. ms 36497, fol. 288v.



**Fig. 2:** Diane de Gabiès, Marble, 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> c. AD, Roman.

for excavations in Rome and the Papal states in September 1793, which was renewed three years later, the pope showing favour to the British at this time of political uncertainty as we have seen. He was certainly a controversial figure, unconventional in many ways, not least for his two marriages to Roman girls, both many years his junior. The staid Lady Knight's diary entry from April 1795 gives a glimpse of his character and hers:

„At a ball at Lady Plymouth's a man we knew not asked Cornelia to dance. After a dance we found he was Mr Fagan, a painter who had refused our seeing his paintings because we were enemies to the revolution. When Cornelia discovered who he was, she refused a second dance ... he told Prince Augustus who took his part and [two days later] the Prince made a concert and left us unasked.“<sup>34</sup>

One of the ‚cavas‘ Fagan undertook was a collaboration with a wealthy Englishman, Sir Corbet Corbet.<sup>35</sup> They began to search for marbles at the Vigna San Sebastiano on the Via Appia, south of Rome. Cardinal Vincenzo Maria Altieri was their third partner and as Bignamini and Claridge state, he would probably have been instrumental in obtaining the excavation licence and permission for the excavation from the friars of San Sebastiano; some of the finds were in the Palazzo Altieri in 1797.<sup>36</sup> This particular excavation is a good example of the need for the English entrepreneur with an eye on lucrative sales abroad to have financial backing in Rome – here from an archaeologically inclined *Grand Tourist* whom he befriended – and the requisite support from an important Roman figure to assist in facilitating the deal; a happy arrangement from which all parties were able to benefit. Such arrangements had of course been current for most of the century but despite the changing circumstances for the market, a resourceful and wellconnected dealer was able to gain an advantage.

With the case of Campo Iemini Venus in the British Museum, again we see art used as political currency.<sup>37</sup> The full story of this statue and its export has been told by my late colleague Ilaria Bignamini.<sup>38</sup> Fagan's sponsor Prince Augustus intended that this over life-size statue of excellent quality should go to his brother the Prince of Wales and it was about to be exported when the French arrived. Since the Capitoline Venus had been taken in 1798 to Paris, this was the finest Venus still remaining in Rome. In the opinion of Carlo Fea, who held the office of Commissario delle Antichità,

<sup>34</sup> Lady Knight's letters 19 April 1795, summarised in: Ingamells, *A Dictionary* (see note 27), p. 828.

<sup>35</sup> Ingamells, *A Dictionary* (see note 27), p. 240, also Bignamini/Hornsby, *Digging and Dealing* (see note 24), vol. 2, p. 255.

<sup>36</sup> Cf. Ilaria Bignamini/Amanda Claridge, *The Tomb of Claudia Semme and Excavations in Eighteenth-Century Rome*, in: *Papers of the British School at Rome* 66 (1998), pp. 215–244, at p. 244.

<sup>37</sup> British Museum, reg. no. 1834,0301.1, Marble statue of Aphrodite at her bath; Greek, possibly Thasian marble. Version of the type known as Capitoline/Dresden dated 100–150 AD (circa).

<sup>38</sup> Ilaria Bignamini, *The ‚Campo Iemini Venus‘ Rediscovered*, in: *Burlington Magazine* 136 (1994), pp. 548–552, at p. 548.

the Prince's Venus „should, as a consequence, replace the other one [the Capitoline Venus], in order not to have an irreparable void left in this genre of sculpture“, thus denying the export to England; although Pope Pius VII later adhered to the terms of the original agreement.<sup>39</sup>

Fea clearly became irritated at Fagan's various expensive excavation campaigns at Ostia and the important legislation regarding purchase and export published in October 1802 was a response; not only to Fagan's zeal, but to all excavators and dealers who had been so active in finding and exporting art; matters needed to be kept under stricter papal control.<sup>40</sup> This legislation was designed to bring „the end ... to the abuse and disorder of commercial profit ... and a new papal epoch set in“ as Fea intended.<sup>41</sup>

His unfavourable opinions regarding Fagan must have contributed to the harsh treatment the artist-dealer received from the authorities after the legislation. He wrote:<sup>42</sup> „Da otto anni a questa parte ha sconquassato quelle campagne esteriori al grande della città, il Sig. Robert Fagan, Pittore Inglese, e non senza buona e lucrosa riuscita per lui nel tutto insieme.“ Other major purchasers of Fagan's finds apart from the Prince were Thomas Hope, the wealthy banker and collector and the noted *grand tourist*, Frederick Augustus Hervey, Bishop of Derry (later 4<sup>th</sup> Earl of Bristol).<sup>43</sup> One of the Ostia excavations with the Earl-Bishop as partner produced an elaborately carved marble well-head, of the type liked by restorers to whom they afforded an opportunity to create large vases and urns, decorative pieces popular with collectors.<sup>44</sup> It is now lost and known only in a cast. Jenkins wrote to Townley about this object: „[it is] Very Interesting, a Story out of Ovid, which at this Instant I do not recollect, Visconti has Esteem'd it at four Hundred Guineas. This may answer

<sup>39</sup> Carlo Fea's draft of a report on Prince Augustus's Venus, August 1800 (Rome, Archivio di Stato, Camerale II, Antichità e Belle Arti, b. 9, fasc. 225) „per non lasciare un vuoto irreparabile in questo genere di scultura“, quoted in: Bignamini, Campo Iemini Venus (see note 38), p. 552.

<sup>40</sup> „Chirografo sopra le assegni, o elenchi dei marmi antichi e altre opere d'arte, che si trovavano in possesso di privati e conseguente acquisto ,a prezzi ragionevoli' di tali oggetti da parte dell'Ispettore delle Belle Arti e del Commissario delle Antichità a favore dei pubblici musei.“ Cf. Andrea Emiliani, Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571–1860, Bologna 1978, pp. 110–124.

<sup>41</sup> Carlo Fèa, Relazione di un viaggio ad Ostia e alla Villa di Plinio, detta Laurentino, Roma 1802, p. 57, quoted in: Michaelis, Ancient Marbles (see note 1), p. 109.

<sup>42</sup> Carlo Fèa, Miscellanea filologica, critica e antiquaria, vol. 2, Roma 1794/1836, p. 187; Hornsby, Ellis Cornelia Knight (see note 19), p. 44, quoted in: Bignamini, I marmi (see note 32), p. 334.

<sup>43</sup> For Hope cf. Inghamells, A Dictionary (see note 27), p. 521, and Bignamini/Hornsby, Digging and Dealing (see note 24), vol. 1, p. 284, and for Hervey *ibid.*, vol. 1, pp. 126, 282.

<sup>44</sup> Such as the Townley 'Vase' (eventually not restored; sold as a well-head or puteal; British Museum, reg. no. 1805,0703.227) and the Jenkins Vase (National Museum of Wales, NMW A 14), cf. Bignamini/Hornsby, Digging and Dealing (see note 24), vol. 1, pp. 103, 235.

very Well for Fagan to Get well Paid for His Share from His Lordship whose Vanity will I Conclude Prevent his Permitting The Things to be Sold."<sup>45</sup>

The prestige and wealth of the collector Lord Bristol enabled the export licence to be granted after Fagan had been paid. Normally the entrepreneur would apply for the export licence with a view to selling on in England; visible here is an alternative mechanism of disposing of the discovered objects and sharing the spoils of the excavation.<sup>46</sup>

Fagan was not only interested in antiquities, he was also as eager as any dealer to profit from a soft market across all the arts. One of his greatest coups was the extraction of the so-called Altieri Claudes from Rome, two of the highest value works in the eighteenth-century picture market.<sup>47</sup> He undertook this deal in collaboration with his friend and fellow artist Charles Grignon in 1799, smuggling them out of Rome to Palermo and thence to England, Lord Nelson having provided a warship to transport them.<sup>48</sup> His existing connection with Cardinal Altieri from the Claudia Semne excavation facilitated the acquisition of these pictures. There was a feeding frenzy amongst the dealers to scoop up bargains from the noble families who, knowing the French would take them for nothing, were eager to get something – anything – for their treasures.

The final dealer whose activities I will consider is Alexander Day, a miniature painter living and working in Rome whose success in the market was almost wholly due to the instability of the political situation, since he was of the younger generation, arriving in the city around the year 1775. He exploited the difficulties of Roman collectors to his considerable advantage and to the eventual advantage of British public collections, as some of the pieces he brought out of Rome are now in the National Gallery.<sup>49</sup> His close relationship with the Roman artists Pietro and Vincenzo Camuccini enabled him to have access to some of the most spectacular collections

---

<sup>45</sup> 23 September 1797, BM Archive, TY 7/547.

<sup>46</sup> Rome, 19 December 1801: „Nell' ottobre dell'anno passato [1800] quando si credeva che i Francesi fossero sul punto di avanzare in Roma Sua Eminenza Il Signor Cardinal Consalvi lo favori con licenza, per mandare via diversi pezzi di Antichità spettanti ad un Signore Inglese, fra li quali vi era un pozzo antico con figure istoriche sopra, il quale non era finito di ristaurare.“ Robert Fagan to Giuseppe Doria Pamphilij, Cardinale Pro-Camerlengo, Rome, 19 December 1801, ASR, Camerale II, Antichità e Belle Arti, b. 2, fasc. 86 (Ostia).

<sup>47</sup> „The Father of Psyche sacrificing at the Temple of Apollo“ (1662–1663) and „Landscape with the Arrival of Aeneas at Pallanteum“ (1675).

<sup>48</sup> The pair of Claudes at Anglesey Abbey are now the property of the National Trust. Cf. Marcel Roethlisberger, Claude Lorraine. The Paintings, New Haven 1961; Gervase Jackson-Stops (Ed.), The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting [catalogue exhibition Washington DC 1985–1986], New Haven 1985, cat. No. 309, at p. 379.

<sup>49</sup> On Day cf. Bignamini/Hornsby, *Digging and Dealing* (see note 24), vol. 1, pp. 258 f., entry by Jonathan Yarker. Day also brought out the wonderful Apotheosis of Homer marble relief in the British Museum, Department Greek & Roman Antiquities, reg. no. 1819,0812.1; originally found at Bovillae

and he evaded the French authorities in clever ways, hiding the pictures he bought until he could obtain licences for export or otherwise get them out of Rome.<sup>50</sup> He returned to London in 1800 and mounted a selling exhibition of his purchases. Two magnificent paintings from the Aldobrandini collection that he had acquired in Rome ended up in the National Gallery: a Carracci *Domine Quo Vadis* and Raphael's *Garvagh Madonna*.<sup>51</sup>

Another Annibale Carracci bought by Day was one of the three known copies of the *St Gregory attended by angels praying for the souls in purgatory*. He sold it to the Duke of Bridgewater and it was destroyed in the bombing of Bridgewater House in St James's in London in 1941. It is seen here in an eighteenth-century print by Jacob Frey (see fig. 3).

The painting was commissioned by Cardinal Antonio Maria Salviati to ornament his family chapel in the church of *S. Gregorio Magno* in Rome. The painting was probably begun before the Cardinal's death in April 1602, and the chapel was consecrated in October 1603. Once out of Rome, the painting was confiscated from Day by the French, captured with other pictures at Genoa and eventually found its way into the Ellesmere Collection. The lengths to which dealers were willing to go to achieve their aims is noted here by Monsignor Erskine: „It had been prepared for exportation by coating it with gum, over which when dry a poor modern figure of the Archangel St. Michael had been painted“<sup>52</sup>.

There is no doubt that Rome's loss in terms of works of art was the gain of Paris – for some years until the fall of Napoleon – and of Britain for longer, as most of the objects sent out of the city by the likes of Fagan, Jenkins, Day and Hamilton had been paid for, not looted. Objects from Rome that began in private collections in Britain such as that of Charles Townley were soon handed on into the burgeoning public collections of the British Museum and later, the National Gallery. But it was not only the removal of the art that changed the city of Rome; the Napoleonic campaigns in Europe brought an end to the old order; the *ancien régime* in France had fallen and soon the growth of new systems in society and in culture also changed the focus of the art market; the centres of taste and influence were other than Rome. The art world in Paris had been in flux since the 1790s and the market was alive with the dispersal of noble

---

on the *Via Appia* in the mid-17<sup>th</sup> century; cf. Carlos A. Picón, *Seán Hemingway, Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World*, New Haven 2016, p. 137.

50 Cf. Joseph Farington, *The Diary of Joseph Farington*, ed. by Kenneth Garlick/Angus Macintyre, vol. 3, New Haven 1978, p. 67, 9 October 1798; quoted in: Bignamini/Hornsby, *Digging and Dealing* (see note 24), vol. 1, p. 259.

51 The „*Madonna*“ is National Gallery NG744 and „*Domine Quo Vadis*“ is NG9. Cf. Jill Dunkerton/Susan Foister/Nicholas Penny, *Dürer to Veronese. Sixteenth-Century Painting in the National Gallery*, New Haven 1999.

52 Erskine on the Day painting, in: Gasquet, *Great Britain* (see note 12), p. 48.



**Fig. 3:** St Gregory attended by angels praying for the souls in purgatory, etching by Jacob Frey 1733 after Annibale Carracci c. 1600.



Fig. 4: Miserabile in Carretta by Bartolomeo Pinelli, 1810, Print.



collections, the dealers flourishing along with those in other Northern centres such as Amsterdam and primarily, London. At this period, the relative stability of social and political structures in Britain had enabled the development of a broad-based market reaching to levels of society excluded by the more hierarchical regimes on the Continent. The growing wealth and leisure of the middle classes in England gave significant opportunities for appreciation of and acquisition of art-works. Rome, with the fall in the temporal power of the papacy and the poverty of the city which invasion and instability had provoked, became a political and cultural outpost.

If there is a conclusion to be drawn, it might well be summed up by this image by Bartolomeo Pinelli from one of his albums of engravings showing the habits, customs and clothes of the common people of his home city (see fig. 4). The now impoverished Roman gentleman rides in a cart, his state of undress ironically reminding us of the noble Roman toga, as the cart might do of the carriage of an emperor or pope. The donkey drawing the cart is emaciated and the man is reduced to public beggary. His cart bears a sign „Please ...“ and the year 1802. Pinelli was aiming his satire at those responsible for the poverty of the city itself, the suffering of its people; but it speaks as well of the loss of its dignity and power and, for our purpose here, also of the loss of its valuable art treasures. The despoliation of Rome by the French, in particular the ambition of Napoleon to create an empire of art centred on Paris and the concomitant exploitation of the disorder by the British dealers, was the last burst of activity in the market of art and antiquities in the context of the phenomenon we know as the *Grand Tour*. When dealing activity resumed, the market had changed for ever.

## Sources of Figures

- Fig. 1: © London, Victoria and Albert Museum, given by Richard Browne Clayton, Museum number FA.240[0].
- Fig. 2: Paris, Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines MR 154 (n° usuel Ma 5299), photograph by Marie-Lan Nguyen, 2007. © Wikimedia Commons (URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Diane\\_de\\_Gabies#/media/File:Artemis\\_Gabii\\_Louvre\\_Ma529\\_n1.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Diane_de_Gabies#/media/File:Artemis_Gabii_Louvre_Ma529_n1.jpg); 11. 7. 2018).
- Fig. 3: © Wellcome Collection, Online Database (URL: <https://wellcomecollection.org/works/yjqjab4t?page=43&query=creators%3AF.%20.%20Allen>; 11. 7. 2018).
- Fig. 4: © Hamburger Kunsthalle, Bibliothek, Sammlung: Druckgraphik, Italien, 15.–19. Jh., Inv. Nr. kb-1915–536–7 (Ill. XIX. Pinelli 1810), bpk Foto: Elke Walford (CC BY 4.0, URL: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/bartolomeo-pinelli/ein-elender-der-von-einem-karren-aus-bettelt-miserabile-carretta>; 11. 7. 2018).

Gabriele B. Clemens

# Die Kunstverkäufe des römischen Adels

Eine Basis neuer europäischer Sammlungen

Die Französische Revolution und die Jahre der napoleonischen Herrschaft erschütterten in weiten Teilen Kontinentaleuropas die Grundfesten der adeligen Welt. In Frankreich riefen die Revolutionäre 1792 die Republik aus und köpften im Januar des darauf folgenden Jahres ihren König Ludwig XVI. Bereits im August 1789 hatte die Nationalversammlung adelige Privilegien und das Feudalsystem abgeschafft. Rund 80.000 Adelige flüchteten in das benachbarte Ausland. Frankreich exportierte in den folgenden Jahrzehnten im Zuge der Revolutionskriege zahlreiche liberale Errungenschaften in die von ihm eroberten oder beeinflussten Staaten, und auch der römische Adel musste gewaltige finanzielle und rechtliche Einbußen aufgrund von Krieg, Herrschaftswechsels und Verwaltungsreformen hinnehmen. Mit dem Frieden von Tolentino (19. Februar 1797) hatte der Kirchenstaat große Gebiete abtreten müssen. Die zu zahlenden enormen Kriegsschulden finanzierte der Papst partiell mit obligatorischen Schuldverschreibungen des römischen Adels. Anfang 1798 wurde in Rom die Republik ausgerufen und Papst Pius VI. verhaftet. Zu Beginn des Jahres 1799 eroberten österreichische und russische Truppen die Ewige Stadt zurück, doch bereits mit dem Sieg bei Marengo konnten die Franzosen ihre Herrschaft in Ober- und Mittelitalien zurückgewinnen. Der neue Papst, Pius VII., arrangierte sich zunächst mit Napoleon. 1807 ließ ihn der Kaiser inhaftieren, und der Kirchenstaat wurde von Frankreich annektiert. Nun galten in den neu gegründeten Departements auf der Apenninhalbinsel dieselben Gesetze wie andernorts im Empire. Zwar kam es dort 1815 zu einer fast vollständigen Restauration, doch folgten schon bald wieder revolutionäre Erhebungen, welche die konservativen Monarchen und ihre adeligen Funktionseliten erheblich unter Druck setzten.

Wie in den europäischen Nachbarländern galt es auch für den römischen Adel, seine politischen, wirtschaftlichen und sozialen Positionen in diesen Krisenzeiten zu behaupten.<sup>1</sup> Vor 1800 dominierte hier ein Feudaladel, der zum reichsten auf der italienischen Halbinsel überhaupt gehörte.<sup>2</sup> Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden dessen Privilegien abgebaut. Bis 1870 bezog der Adel sein Vermögen noch immer aus seinem immensen Großgrundbesitz.<sup>3</sup> Einige römische Familien konnten ihr Vermö-

---

<sup>1</sup> Dass ihm dies zumindest noch im 19. Jahrhundert gelungen ist, davon geht Mayer in seiner kontrovers diskutierten Studie aus: Arno J. Mayer, *Adelsmacht und Bürgertum. Die Krise der europäischen Gesellschaft 1848–1914*, München 1988.

<sup>2</sup> Giovanni Montroni, *Gli uomini del Re. La nobiltà napoletana nell'Ottocento*, Roma 1996.

<sup>3</sup> Fiorella Bartocchini, *Roma nell'Ottocento*, 2 Bde., Bologna 1985.

gen trotz der staatlichen Reformen bewahren, andere gingen förmlich unter. Wollten sie den Untergang der *casata* verhindern, blieb ihnen gerade in Krisenjahren häufig gar nichts anderes übrig, als zunächst Schmuck, Möbel und Kunstbesitz, dann das Agrarland sowie schließlich Sommerresidenzen und städtische Immobilien zu veräußern.

Unter finanziellen Druck gerieten die römischen Adelsfamilien während der Sattelzeit vor allem seit dem Frühjahr 1798 und dann noch einmal ab 1808, als Rom und sein Umland von Frankreich direkt annektiert waren. In diesen Jahren galten die französischen Gesetze. Das bedeutete eine sofortige Abschaffung des Feudalsystems und die Steuergleichheit aller Bürger. Was in der italienischen Literatur partiell als ungeheure Steuerlast für den römischen Adel seitens der französischen „Besatzer“ bezeichnet wird, beruhte schlicht auf dem liberalen Steuerrecht, das vor allem auf dem egalitären Grundsteuersatz für alle basierte. Wer über großen Grundbesitz verfügte, musste auch entsprechend hohe Steuern zahlen.<sup>4</sup> Da die alten römischen Familien riesige Latifundien in Latium, aber nicht nur dort, besaßen, kamen entsprechende Forderungen auf sie zu. Aufgrund der Aufhebung des Fideikommisses durften sie nun aber über Vermögen frei verfügen und konnten es auch frei veräußern, sowohl Immobilien, aber noch leichter Mobilien.<sup>5</sup> In diesen Krisenjahren verkauften nun zahlreiche römische Familien Kunst, um Liquiditätseingüsse zu überwinden.

Dabei handelt es sich aber keineswegs um ein Novum. Der Kunstmarkt florierte im 18. Jahrhundert schon lange vor dem Einmarsch der Revolutionstruppen. Es gehörte für den europäischen Adel zum guten Ton und zur Ausbildung, eine Kavaliertour zu unternehmen, und viele führte sie nach Italien. Dort genossen die vermögenden Eliten reichlich Anschauungsmaterial, um ihre ästhetische Erziehung voranzutreiben. Mit entsprechenden Kontakten und Netzwerken waren zahllose adelige Sammlungen zugänglich, und die dort ausgestellte Pracht weckte Begehrlichkeiten.<sup>6</sup> Francis Haskell hat in seinem Standardwerk „*Patrons and Painters*“ bereits 1963 auf dieses Phänomen hingewiesen: Seit Beginn der *Grand Tour* stiegen das Interesse und der Handel

---

<sup>4</sup> Bezüglich der finanziellen Belastungen in den Jahren 1798–1799 vgl. Marina Formica, *La città e la rivoluzione. Roma 1798–1799*, Roma 1994, S. 23; Carlo Maria Travaglini, *Aspetti della modernizzazione economica tra fine Settecento et inizi Ottocento. La politica fiscale*, in: Philippe Boutry u. a. (Hg.), *Roma negli anni di influenza e dominio francese. Rotture, continuità, innovazioni tra fine Settecento e inizi Ottocento*, Napoli 2000, S. 233–273, hier S. 252.

<sup>5</sup> Rafe Blaufarb, *The Great Demarcation. The French Revolution and the Invention of Modern Property*, Oxford 2016.

<sup>6</sup> Auch die Literatur zu Kunstproduktion und Mäzenatentum in der Frühen Neuzeit in Rom ist kaum überschaubar. Verwiesen sei hier lediglich auf die kommentierte Auswahlbibliographie zu diesem Themenkomplex von Arne Karsten, *Vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert. Künstler und Kardinäle*, Köln u. a. 2003, S. 231–235.

mit italienischer Malerei kontinuierlich an und damit auch ihr Export.<sup>7</sup> Gleichzeitig kauften reiche römische Adelige ebenfalls die damals in höchstem Ansehen stehenden flämischen Maler in großem Maße in den Niederlanden und Paris. Aufgrund der komplexen und unüberschaubaren Situation auf dem italienischen Kunstmarkt hat sich die Forschung bislang auf spektakuläre Einzelverkäufe, bekannte Kunstmakler und begehrte Künstler konzentriert. 2010 unternahm Paolo Coen mit seiner Dissertation erstmals den Versuch, für Rom systematische Marktmechanismen für den Verkauf von Gemälden aufzuzeigen.<sup>8</sup> Alles, was für die napoleonischen Jahre gilt, war bereits im 18. Jahrhundert angelegt: Wegen der steigenden Nachfrage nach Antiken und Gemälden entstanden in Rom Netzwerke von Hoteliers, Bankiers, Kunstexperten, Restauratoren und Künstlern, die in diesen Markt involviert waren und die europäischen Eliten mit den gewünschten Objekten versorgten. So kam es zum Aufbau konkurrierender Netzwerke bei der Jagd nach den besten Stücken. Anscheinend verließen sich die Kunden in erster Linie auf nationale Kontakte und Experten. Erhebliche Investitionen in Kunst setzten Vertrauen in die Echtheit, Qualität und den Wert der Objekte voraus – allesamt Merkmale, die im 19. Jahrhundert umstritten blieben, da die wissenschaftliche Expertise noch nicht so weit entwickelt war. Falsche Zuschreibungen von Künstlern waren bei älteren Gemälden daher an der Tagesordnung.

Die päpstliche Verwaltung sah die Verkäufe von Kulturgut mit großer Sorge und befürchtete substanzielle Verluste, ja den Ausverkauf des kulturellen Erbes. Die Bemühungen und Gesetze, den Kunsthandel zu kontrollieren und Exporte einzudämmen, datieren weit in die Frühe Neuzeit zurück.<sup>9</sup> Die Ausfuhr von Kunstgegenständen musste bei einer päpstlichen Kommission beantragt werden, und die Verwaltung erhob eine Exportsteuer in Höhe von 20 %. Mit Einführung der Republik 1798 änderte sich die Gesetzgebung. Die Kunstsammlungen des Adels galten als Privatbesitz, die Besitzer konnten darüber frei verfügen. Mit der Rückkehr Papst Pius' VII. galten die Ausfuhrbeschränkungen erneut, gelockert wurden sie wiederum nach 1808, einge-

---

7 Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York 1963; Andrew Wilton/Ilaria Bignamini, *Grand Tour. The Lure of Italy in Eighteenth Century*, London 1996; Serenella Rolfi Ožvald, *Recensire, scrivere di storia, esportare. Roma „emporio“ del gusto fra critica e mercato nel secondo Settecento*, in: *Ricerche di Storia dell'arte* 90 (2006), S. 5–15.

8 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); zu den Mechanismen des Kunstmarktes allgemein vgl. David Ormrod, *Arts and its Markets*, in: *The Economic History Review* 52 (1999), S. 544–551; Andrea von Hülsen-Esch, *Geschichte und Ökonomie des Kunstmarktes – ein Überblick*, in: Andrea Hausmann (Hg.), *Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld 2014, S. 37–56.

9 Vgl. hierzu grundlegend Andrea Emigliani, *Leggi, bandi, provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571–1860*, Bologna 1978.

schränkt wieder nach der Wiedererrichtung des Kirchenstaates.<sup>10</sup> Natürlich lassen sich aber keine Aussagen darüber treffen, wie viele Kunstgegenstände und Antiken unabhängig von der jeweiligen Gesetzeslage heimlich außer Land verbracht wurden.

Im Folgenden sei zunächst dargelegt, welche Familien in der Sattelzeit Kunst verkauften. Dann stellen sich die Fragen, wer diese Geschäfte abwickelte und welche Kunden die angebotene Ware erwarben. Dabei kann es beim gegenwärtigen Forschungsstand nur darum gehen, Grundzüge darzustellen. Eine Arbeit wie die über den römischen Kunstmarkt im 18. Jahrhundert von Paolo Coen fehlt für die Jahre der Französischen Herrschaft und der Restauration, und es ist derzeit nur möglich, mit Hilfe der Literatur ein vorläufiges Bild zu skizzieren. Häufig sind die Geschäfte erst zu rekonstruieren, wenn die Gemälde auf öffentlichen Auktionen auftauchen. Hierbei ist die angelsächsische Provenienzforschung ein wichtiges Hilfsmittel. Burton B. Fredericksen hat mit seiner Equipe, finanziert von der Getty Stiftung, alle Ergebnisse der Kataloge jener Kunstauktionen ediert, die zwischen 1800 und 1820 in Großbritannien stattgefunden haben. Der Kunstmarkt in London war vor Amsterdam, Antwerpen und Paris der führende weltweit, und die politischen Krisen im französischen Nachbarland verhalfen dem englischen Kunsthandel dazu, seine Stellung noch weiter auszubauen.<sup>11</sup> In Großbritannien war die Kundschaft mit Abstand am reichsten, und zwei Drittel der Bilder, die in diesen Jahren auf den britischen Auktionen angeboten wurden, haben die Inseln nicht mehr verlassen. In Italien kam es in diesem Zeitraum nicht zur Ausbildung eines Auktionswesens. In London bauten zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem englische Adelige Sammlungen auf und beteiligten sich aktiv an Spekulationsgeschäften mit Kunst.<sup>12</sup> Ganz hoch im Kurs stand seit etwa 1760 die niederländische Malerei, für sie wurden jedes Jahr Höchstpreise gezahlt. Dagegen fielen die Preise für französische und italienische Kunst deutlich ab. Erst nach 1810 interessierte sich die Kundschaft auch stärker für mittelalterliche italienische Kunst, und auch die Preise für italienische Renaissance- und Barockmalerei zogen ganz allmählich an.<sup>13</sup>

---

**10** Einen Überblick über die Exportlizenzen für Gemälde bietet Alessandra Imbellone (Bearb.), *L'arte moderna esce da Roma. Regesto delle licenze d'esportazione dal 1775 al 1870*, in: Giovanna Capitelli/Stefano Grandesso/Carla Mazzarelli (Hg.), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775–1870)*, Roma 2012, S. 626–727.

**11** Inge Reist, *The Fate of the Palais Royal Collection*, in: Roberta Panzanelli/Monica Preti-Hamard (Hg.), *La circulation des œuvres d'art 1789–1848*, Rennes 2007, S. 27–44.

**12** Francis Haskell, *Rediscoveries of Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London 1976, S. 25–26, zeigt dieses Verhaltensmuster für das Paradebeispiel Lord Stafford auf. Genauso agierte der berühmte englische Sammler William Beckford, ein „nouveau riche“: Jeannie Chapel, *William Beckford. Collector of Old Master Paintings, Drawings, and Prints*, in: Philip Hewat-Jaboor (Hg.), *William Beckford, 1760–1844. An Eye for the Magnificent*, New Haven-London 2002, S. 229–251.

**13** Burton B. Fredericksen, *Survey of the French Art Market between 1789 and 1820*, in: Monica Preti-Hamard/Philippe Sénéchal (Hg.), *Collections et marché de l'art en France 1789–1848*, Ren-

Wurden nun auf dem englischen Markt Gemälde des römischen Adels angeboten? Die siebenbändige Edition von Fredericksen bietet neben der Beschreibung aller Kataloge ein alphabetisches Verzeichnis der Verkäufe jeweils für die Künstler und die aktuellen Besitzer. Eine Durchsicht des ersten Bandes, der die Auktionen der Jahre 1801 bis 1805 erfasst, enttäuscht. Bei den Einlieferern der Waren handelt es sich fast durchweg um Briten, und es findet sich kein Hinweis, wo sie ihrerseits ihre Werke erworben haben. Ein Bezug zum römischen Kunstmarkt findet sich allein mit dem Eintrag zu Antonio Bonelli, der als „dealer from Rome“ bezeichnet wird.<sup>14</sup> Interessanter für unsere Fragestellung ist eine zusätzliche Kategorie im Band 2,3: ein Verzeichnis der ehemaligen Besitzer, das sich liest wie ein „Who is who“ des italienischen, spanischen und französischen Adels. In diesem Register werden die Verkäufe der Jahre 1801 bis 1810 ausgewertet. Allein aus Rom werden folgende Adelsfamilien als „previous owner“ genannt: Albani, Aldobrandini, Altieri, Barberini, Bolognetti, Boncompagni, Borghese, Bracciano, Braschi, Cardelli, Cavalieri, Chigi, Colonna, Corsini, Falconieri, Giustiniani, Locatelli, Odescalchi, Pallavicini, Rospigliosi, Salviati, Santacroce und Valenti.<sup>15</sup> Auch im nächsten Register für die Jahre 1810 bis 1815 findet sich die Mehrzahl der hier genannten Familien wieder als Vorbesitzer aufgelistet, die Zahl der aus diesem Umfeld stammenden, angebotenen Gemälde nimmt jedoch auffallend ab. Diese Tendenz belegen auch die Auktionen der Jahre 1815 bis 1820. Es werden kaum noch römische Familien aufgelistet, und die Zahl der angebotenen Gemälde beschränkt sich nun auf maximal sechs im Fall der Colonna. Dabei handelte es sich meist um Weiterverkäufe von Kunst, die zu Beginn des Jahrhunderts importiert wurde. Fredericksens Material bestätigt die Annahme, dass die römischen Familien aufgrund der Belastungen durch die Revolutionskriege Kunstwerke verkaufen mussten, um Liquiditätsprobleme zu lösen, sich aber bereits um 1810 wieder

---

nes 2005, S. 19–31. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden vor allem in Italien ein zunehmendes Interesse und eine Wertschätzung mittelalterlicher Kunst, die lange als „primitiv“ bezeichnet wurde, wohingegen die Renaissancekunst seit langem in höchstem Ansehen stand; Ilaria Miarelli Mariani, Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e il collezionismo di ‚primitivi‘ a Roma nella seconda metà del Settecento, in: Marco Nocca (Hg.), *Le quattro voci del mondo. Arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731–1804*, Napoli 2001, S. 123–135; Guido Guerzoni, *Prezzi, valori e stime delle opere d'arte*, in: *Quaderni Storici* 135 (2010), S. 723–752.

**14** Burton B. Fredericksen (Hg.), *The Index of Paintings Sold in the British Isles during the Nineteenth Century*, Bd. 1: 1801–1805. *The Provenance Index of the Getty Art History Information Program*, Oxford 1988, S. 969 f. Derzeit arbeitet Dr. Lothar Sickel (Bibliotheca Hertziana, Rom) über den römischen Kunsthändler Angelo Bonelli, über den bislang wenig bekannt war. 1803 organisierte er seine erste offizielle Auktion in London. Er reiste regelmäßig nach Rom, kaufte Kunst im Auftrag des britischen Thronanwärters. Bonelli verschifft die Kunstwerke über Livorno, die Zolllisten sind überliefert, aber die ausgeführten Gemälde lassen sich aufgrund ungenauer Provenienz und Malerzuschreibungen nur bedingt identifizieren; Lothar Sickel, Angelo Bonelli (c. 1760–1827). *An Italian Art Dealer in London and His Partnership with John Udny junior*, in: *Walpole Society* 80 (2018), S. 262–348.

**15** Fredericksen (Hg.), *The Index of Paintings* (wie Anm. 14), Bd. 2, *Index of Owners*.

finanziell erholt hatten, sodass nun keine weiteren Notverkäufe im größeren Stil auf dem britischen Markt mehr nachzuweisen sind. Natürlich handelt es sich dabei nur um einen – wenn auch zentralen – Ausschnitt des Marktgeschehens.

Interessante Hinweise auf die Kunsthändler liefern die Kommentare zu den Katalogen. Fredericksen bemüht sich, soweit es die Quellen zulassen, die Akteure zu identifizieren. Die ersten wertvollen Angebote von Tafelmalerei aus römischen Beständen wurden von William Young Ottley im Januar 1801 lanciert. Er war an der königlichen Kunstakademie in London ausgebildet worden und machte sich einen Namen als Kunstautor bzw. Sammler. Von 1791 bis 1801 lebte er in Italien und erwarb während dieser Zeit profunde Kunstkenntnisse vor Ort.<sup>16</sup> Ottley kaufte die Bilder in Rom im Dezember 1798, also genau zu der Zeit, als der römische Adel hohe Kontributionen und Steuern zahlen musste. Auf der Auktion im Januar kamen 89 Lots zum Aufruf, neben den angesagten Holländern 36 Gemälde allein aus Rom. Als Herkunft wurde bei jeder Nummer darauf verwiesen, dass es sich um Bilder etwa aus dem „Palace Corsini“, „Palace Borghese“, „Villa Aldobrandini“ oder aus „Palace Albani“ handelte.<sup>17</sup> Diese Angaben stellten ein Gütesiegel für Echtheit und Qualität der Ware dar. Ottley hatte den Londoner Markt aber offenkundig falsch eingeschätzt, für die frühen italienischen Meister gab es noch nicht so viele Interessenten. Einige Verkäufe konnte er erst bei späteren Auktionen realisieren. Seine Sammlung ging schließlich an Sir Thomas Lawrence für 8.000 Pfund. Unter den 1801 angebotenen Bildern ragten Künstlernamen wie Carracci, Garofalo, Giorgione, Guercino, Raffael und Reni heraus. Viele hängen heute in den bekanntesten Nationalmuseen weltweit. Im Angebot bei dieser und den folgenden Auktionen fallen neben den alten Meistern zahlreiche Gemälde jener im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert in Rom sehr erfolgreichen Maler klassischer Landschaften auf: Claude Lorrain und Nicolas Poussin.

Dieselben Erfahrungen musste sein Landsmann Alexander Day machen. Wie Ottley gehörte er vor dem Einmarsch der Franzosen zur britischen Gemeinde Roms.<sup>18</sup> Als Miniaturmaler und Kunsthändler lebte er seit 1774 in der Ewigen Stadt und blieb dort, von kürzeren Reisen nach England abgesehen, rund 40 Jahre. Zu seinem persönlichen Netzwerk gehörten Thomas Jones, Angelika Kauffmann und der Künstler und Kunsthändler Vincenzo Pacetti.<sup>19</sup> Auch Day kaufte zwischen 1798 und 1799 „old masters“ unter anderem vom römischen Künstler und Kunsthändler Pietro Camuccini

<sup>16</sup> Zu William Young Ottleys (1771–1836) Rolle bezüglich der Wertschätzung der in Italien als „Primitivi“ bezeichneten Malerei: Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi. Da Vasari al neoclassico*, Torino 1964, S. 176–184.

<sup>17</sup> Auktion vom 24. Januar 1801, Katalog Nr. 4, in: Fredericksen (Hg.), *The Index of Paintings* (wie Anm. 14), S. 3.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu immer noch grundlegend Lesley Lewis, *Connoisseurs and Secret Agents in Eighteenth-Century-Rome*, London 1961.

<sup>19</sup> Iliaria Bignamini/Clare Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth Century Rome*, 2 Bde., New Haven-London 2010, hier Bd. 1, S. 258 f.

und versuchte, sie im Februar 1801 in London versteigern zu lassen.<sup>20</sup> Es handelte sich um 42 Gemälde, die größtenteils aus den Galerien des alten römischen Adels stammten. Als Referenz werden wieder die Familien Aldobrandini, Borghese und Colonna genannt. Viele der hier angebotenen Bilder wie Mantegnas „Christi Geburt“, Tizians „Venus und Adonis“ oder Raffaels „Heilige Katherina“ sind heute in der Londoner Nationalgalerie zu bewundern. Days Hoffnungen schienen sich zu erfüllen. Für die genannten Objekte erzielte er anscheinend je 1.000 Pfund. Aber es handelte sich um vorgetäuschte Geschäfte. Der Händler blieb im Besitz der Ware und bot sie später wieder an. So finden sich in Fredericksens Register zwar 67 Einträge zur Familie Aldobrandini, 60 für Colonna, 52 für die Familie Borghese, 38 für Corsini und für Barberini immerhin noch 32 als Vorbesitzer.<sup>21</sup> Doch handelt es sich dabei nicht um die absolute Zahl, sondern um angebotene Bilder. So wurden Gemälde im Zeitraum von 1800 bis 1820 bis zu viermal aufgerufen. Interessanterweise spielten die Gemälde auf dem konkurrierenden Pariser Kunstmarkt in diesem Zeitraum überhaupt keine Rolle. Nachweisen lassen sich lediglich zwei Verkäufe der Familie Giustiniani für rund 700 Francs.<sup>22</sup>

Zwei weitere Beispiele weisen abermals bemerkenswerte Parallelen auf. 1804 versuchten Robert Fagan und Charles Grignion 70 Gemälde zu versteigern, die ehemals den Familien Aldobrandini, Borghese, Colonna, Orsini und Chigi gehörten. Die beiden britischen Künstler hatten ebenfalls lange in Rom gelebt. Fagan fungierte darüber hinaus als britischer Generalkonsul in Neapel. Nur zehn Bilder fanden einen Käufer, die Preise waren zu hoch angesetzt, und nur drei Objekte wurden für mehr als 100 Pfund versteigert. Einen besseren Erfolg erzielten die beiden Kunsthändler im Mai 1806 mit denselben Gemälden.<sup>23</sup> Weitere Bilder derselben Herkunft wurden im Juni 1804 von Robert Sloane angeboten. Der englische Banker war 1802 in Rom gestorben und hatte zuvor vermutlich die Bilder als Sicherheiten genommen

<sup>20</sup> Vgl. zu diesem Kunstrestaurator, klassizistischen Künstler und Museumsfunktionär Federica Giacomini, „... per reale vantaggio delle arti e della storia“. Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento, Roma 2007.

<sup>21</sup> Immerhin noch 21 Registereinträge entfallen auf die Familie Salviati, 13 auf Bolognetti, je neun auf Cavalieri und Chigi, sieben auf Albani, sechs auf Altieri, vier auf Rospigliosi, je drei auf Braschi, zweimal lassen sich Bracciano, Odescalchi und Valenti als Vorbesitzer nachweisen und mit nur einer Nennung werden die Familien Boncompagni, Cardelli, Locatelli und Santacroce angeführt.

<sup>22</sup> Benjamin Peronnet/Burton B. Fredericksen, *Répertoire des tableaux vendus en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bd. 1,2: 1801–1810, Los Angeles 1998, S. 870 u. 933.

<sup>23</sup> Grignion war 1804 gestorben, wird aber noch als Besitzer angeführt, wahrscheinlich handelte Fagan in seinem Namen; Bignamini/Hornsby, *Digging and Dealing* (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 266–268; John Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701–1800*, New Haven-London 1997, S. 346 f. u. 433 f.



für Kreditgeschäfte mit dem Adel.<sup>24</sup> Für den römischen Bankier Torlonia ist dieses Geschäftsmodell aufgrund seiner Korrespondenz nachweisbar.<sup>25</sup>

Was sich 1806 bereits abzeichnete, wurde in den folgenden Jahren bestätigt. Die Preise für die „old masters“ aus Italien zogen langsam an. 1810 kam die Sammlung des im Vorjahr verstorbenen Walsh Porter unter den Hammer. Allein der Name des Besitzers bürgte für erlesenen Kunstgeschmack. Der Komponist, Kunsthändler und Sammler war der Berater des Kronprinzen in Fragen von Kunstkäufen. Er pflegte selbst den Stil eines renaissancezeitlichen Mäzens. In seiner „Magnificent Collection“ befanden sich wiederum italienische, französische und flämische Meisterwerke.<sup>26</sup> Alles in allem war das Geschäft mit den Gemälden aus den römischen Palästen aber durchaus kein Selbstläufer, und die Händler brauchten einen längeren Atem, um gute Gewinne zu realisieren. Offen bleibt die Frage, was sie denn in Rom überhaupt für die Ware bezahlt haben. Die steigende Wertschätzung der älteren italienischen Malerei setzte erst mit der Romantik ein. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als auch die amerikanischen Käufer eine feste Größe auf dem europäischen Kunstmarkt waren, wurden für sie exorbitante Preise erzielt.

London war zweifellos die wichtigste Kunsthandelsstadt, doch wurden die internationalen Geschäfte aufgrund der napoleonischen Kontinentalblockade ab 1806 empfindlich gestört, auch wenn es weiterhin gelang, italienische Kunst über Livorno und Paris zu exportieren.<sup>27</sup> Zwei der bei Fredericksen mit nur wenigen Objekten aufgeführten römischen Adelsfamilien haben derweil aber auf dem Kontinent den Rest ihrer Sammlungen verkaufen müssen: die Giustiniani und die Valenti. Beide Fälle sind vergleichsweise gut dokumentiert. Die wertvolle Sammlung der Valenti wurde in erster Linie von Silvio Valenti Gonzaga ab 1730 aufgebaut. Während seiner Zeit als Nuntius in den Niederlanden und Spanien sowie während ausgedehnter Reisen nach Paris und an die bedeutenden Höfe Europas erwarb er rund 800 Objekte. Gegen seine testamentarische Verfügung haben die Erben wenige Jahre nach seinem Tod 1754 die ersten Stücke der Sammlung verkauft. Bereits 1760 war die Sammlung auf 402 Gemälde in Rom halbiert worden. Sie befand sich nun im Besitz seines Neffen, Kardinal Luigi Valenti. Weitere Verkäufe lassen sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in London nachweisen. 1809 gingen dann die noch verbliebenen Gemälde an den rö-

---

<sup>24</sup> Ingamells, *A Dictionary* (wie Anm. 23), S. 864.

<sup>25</sup> Rosella Vodret Adamo, *Primi studi sulla collezione di dipinti Torlonia*, in: *Storia dell'Arte* 1998, S. 348–425. Dabei handelte es sich ebenfalls um ein europäisches Phänomen. So übernahm das Kölner Bankhaus die wertvolle Gemäldesammlung des Elberfelder Kaufmanns Gerhard Siebel, der seine Schulden nicht mehr tilgen konnte; Viola Efmert, *Sal. Oppenheim jr. & Cie. Kulturförderung im 19. Jahrhundert*, Köln u. a. 2006, S. 115.

<sup>26</sup> William Roberts, *Memorials of Christie's*, Bd. 1, London 1897, S. 83–86.

<sup>27</sup> Colin B. Bailey, *Lebrun et le commerce d'art pendant le Blocus continental*, in: *Revue de l'Art* 63 (1984), S. 35–47; Guido Guerzoni, *The British Painting Market 1789–1914*, in: Michael North (Hg.), *Economic History and the Arts*, Köln 1996, S. 97–133.

mischen Bankier Giovanni Torlonia, der auch Objekte aus der Sammlung Giustiniani erwarb.<sup>28</sup>

Bei Torlonia handelte es sich um einen der wichtigsten Akteure auf dem römischen Finanz- und Kunstmarkt. Im 18. Jahrhundert waren die Torlonias als einfache Bürger aus der Auvergne in die Ewige Stadt gekommen. Durch Tuch- und Getreidegeschäfte, Beteiligungen an Baumwollmanufakturen, Säge- und Bergwerken, später vor allem durch den Kunsthandel und das Bankgeschäft brachten sie es zu einem exorbitanten Vermögen.<sup>29</sup> Nach 1800 waren sie die führenden Bankiers Roms. Sie akkumulierten Adelspaläste, Landgüter und Adelstitel, zunächst den eines Marchese di Romavecchia, dann den eines Principe. Mithilfe von Heiratsbeziehungen vernetzte sich die Familie geschickt mit den hochadeligen Colonna-Doria und Borghese.<sup>30</sup> Neben anderen wertvollen Immobilien ließ Alessandro Torlonia seine an der Via Nomentana gelegene Villa Colonna und den Stadtpalast an der Piazza Venezia mit Kunst kostbar ausstatten.<sup>31</sup> Der Stadtpalast, die Villa und Landgüter waren sichtbare Symbole des Aufstiegs der Familie an die Spitze der römischen Aristokratie. Ihr Mäzenatentum stand ganz im Dienste der Selbstdarstellung und verfolgte ein essentielles Ziel: nämlich die kurze Geschichte der Familie vergessen zu machen und das Geld als den Ursprung ihres Adels zu nobilitieren. Dabei waren weder Giovanni noch sein Sohn Alessandro fanatische Kunstliebhaber. Nachdem die Residenzen standesgemäß ausgeschmückt waren, wandten sie sich öffentlichen Aufgaben zu, wie z. B. Kirchenrestaurierungen, die ein gewisses Renommee sicherten und als klassische Akte fürstlicher *magnificenza* ausgewiesen waren. Ihre Stadtpaläste und Landsitze dienten nicht zuletzt dazu, den europäischen Hochadel zu empfangen, um ihn dort mit opulenten Festen und exquisiten Kunstsammlungen zu beeindrucken. Anlässlich eines Empfangs im Jahr 1842, auf dem unter den 4.000 geladenen Gästen neben Papst Gregor XVI. auch Ludwig I. anwesend war, wurde das mäzenatische Handeln Torlonias sogar mit dem des bayerischen Königs verglichen.<sup>32</sup> Alles in allem präsentierte sich der Prinz wie ein Fürst des Ancien Régime.<sup>33</sup>

**28** Vodret Adamo, *Primi studi* (wie Anm. 25), S. 351.

**29** Allein schon der populäre Titel des Buches von Hans von Hülsen, *Torlonia. „Krösus von Rom“*. Geschichte einer Gelddynastie, München 1940, weist auf sagenumwobenen Reichtum hin.

**30** Barbara Steindl, *Mäzenatentum im Rom des 19. Jahrhunderts. Die Familie Torlonia*, Hildesheim 1993, S. 3. 1902 wurde der Palazzo an der Piazza Venezia der Erweiterung des Platzes geopfert und abgerissen.

**31** Alberta Campitelli, *Villa Torlonia. L'ultima impresa del mecenatismo romano*, Roma 1997.

**32** Carlo Poppi, *La nobiltà del censo. I Torlonia e Roma*, in: Sandra Pinto/Liliana Barroero/Fernando Mazzocca (Hg.), *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia*, Milano 2003, S. 406–411, hier S. 407.

**33** Daniela Felisini, „*Quel capitalista per ricchezza principalissimo*“. Alessandro Torlonia principe, banchiere, imprenditore nell'Ottocento romano, Soveria Mannelli 2004; Daniela Felisini, *Geld, Macht und politischer Einfluss. Der principe Alessandro Torlonia im Rom des 19. Jahrhunderts*, in: Ga-

Der Kontakt zwischen Giovanni Torlonia und Vincenzo Giustiniani schien wiederum über den Bildhauer und Restaurator Vincenzo Pacetti geknüpft worden zu sein, der schon als Kunstlieferant des Engländers Alexander Day genannt wurde. Die Verhandlungen über die Veräußerung der Sammlung zogen sich über Jahre hin und fanden europaweites Echo. Vincenzo Giustiniani (1759–1826) war der letzte Nachkomme seines Geschlechts und konnte den finanziellen Ruin seines Hauses nicht aufhalten. Der römische Bildhauer Pacetti erhielt zunächst den Auftrag, Restaurierungsmaßnahmen in der Skulpturensammlung Giustinianis vorzunehmen und 1793 ein Inventar der gesamten Sammlung zu erstellen. Er unterhielt enge Geschäftsbeziehungen zu Torlonia, dem er alle Skulpturen seines Geschäfts verkaufte. Gemeinsam mit dem Bankier organisierte er An- und Verkäufe für die ausländischen Märkte.<sup>34</sup> Das Inventar der Sammlung Giustiniani führte neben den wertvollen Skulpturen allein 648 Gemälde auf und bot einen letzten Eindruck vom Gesamtumfang der Sammlung, deren Auflösungsprozess, der wie im Falle Valenti schon im 18. Jahrhundert eingesetzt hatte, unaufhaltsam schien.<sup>35</sup> Die Familie war hochverschuldet und konnte sich 1796 nur mit einer vom Papst gewährten Hypothek vor dem Bankrott retten.<sup>36</sup> 1798 hielt sich Vincenzo Giustiniani als Gesandter der Römischen Republik in Paris auf. Dort führte er erste Verkaufsgespräche und knüpfte Kontakte zu Dominique Vivant Denon, dem späteren Direktor des Louvre, um seine Sammlung zu verkaufen.<sup>37</sup> Auch die englische Händlerszene erfuhr von Giustinianis Angeboten und spekulierte auf ihren Erwerb.<sup>38</sup> 1804 gelang es Vincenzo Giustiniani, den Verkauf von fünf sehr wertvollen Gemälden und Skulpturen an den in Rom lebenden Lucien Bonaparte, Fürst von Canino, zu realisieren. 1808 bot er seine Sammlung Napoleon pauschal zum Ankauf für fast 500.000 Francs an. Doch dieser lehnte auf Denons Rat hin ab. Hochverschuldet und von seinem Bankier Torlonia zur Schuldentilgung gedrängt, ver-

---

briele Clemens/Malte König/Marco Meriggi (Hg.), *Hochkultur als Herrschaftselement. Italienischer und deutscher Adel im langen 19. Jahrhundert*, Berlin-Boston 2011, S. 211–231, hier S. 223. Vgl. zu diesem Typus die neuere Arbeit von Stefan Körner, *Nikolaus II. Esterházy und die Kunst. Biografie eines manischen Sammlers*, Wien u. a. 2013.

**34** Rosella Vodret Adamo, *Die Geschichte der Sammlung im 19. Jahrhundert. Vincenzo Giustiniani und Giovanni Torlonia*, in: Silvia Danesi Squarzina (Hg.), *Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, Mailand 2001, S. 131–138.

**35** Giovanna Capiteli, *Die Sammlung Giustiniani im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Danesi Squarzina (Hg.), *Caravaggio in Preußen* (wie Anm. 34), S. 115–128.

**36** Ebd., S. 120.

**37** Zur großen Rolle, die Denon in diesen Jahren für den Aufbau der Sammlungen im Louvre spielte, vgl. Pierre Rosenberg/Marie-Anne Dupuy (Hg.), *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon* [Katalog Ausstellung Paris 1999–2000], Paris 1999.

**38** Die Korrespondenz von William Buchanan, einem der wichtigsten Händler in London, mit seinen Agenten auf dem Kontinent belegt die genaue Kenntnis und das große Interesse an der Ware; Capiteli, *Die Sammlung Giustiniani* (wie Anm. 35), S. 121; Hugh Brigstocke, *William Buchanan and the Nineteenth Century Art Trade*, London 1982.

kaufte er seine Sammlung schließlich 1815 an Friedrich Wilhelm III. von Preußen. Der König hatte sich bei seinem Parisaufenthalt nachhaltig von den Sammlungen des Louvre beeindruckt lassen und strebte nun für seine Hauptstadt an, ein vergleichbares Nationalmuseum als Prestigeprojekt aufzubauen.<sup>39</sup>

Das Beispiel des langwierigen Verkaufsprozesses der Sammlung Giustiniani verweist auf neue potente Käufergruppen für altitalienische, renaissancezeitliche und barocke Malerei während der napoleonischen Zeit und der Restauration: die Familienmitglieder Napoleons und hohe Würdenträger seines Empires. Nach dem Untergang des Kaisers folgten alte und neue europäische Monarchen sowie Fürsten und kauften im großen Stil die alten Meister wiederum von der Familie Napoleons, den Würdenträgern des französischen Kaiserreichs und weiterhin vom italienischen Adel auf.

Für den Beginn des 19. Jahrhunderts fällt auf, in welchem rasanten Tempo wertvolle Sammlungen der neuen Machthaber entstanden sind. Da sie während der Restauration wieder veräußert wurden, ist es häufig nur möglich, über Inventare und zeitgenössische Kataloge Aussagen über ihre Bestände zu treffen. So ist von Lucien Bonaparte, der in Rom im Exil lebte, nachdem er sich Napoleon widersetzt hatte, bekannt, dass er bei seinem Umzug nach Rom 1804 über 80 wertvolle Gemälde mitbrachte, die er zuvor im Zeitraum von nur sechs Jahren gekauft hatte. Neben den Stücken aus der Sammlung Giustiniani erwarb er weitere Gemälde in der Toskana, wo er sich mit Eugen Beauharnais Bieterwettstreite lieferte.<sup>40</sup> Nach der französischen Annexion des Kirchenstaates geriet er bei seinem Versuch, nach Amerika auszureisen, in englische Gefangenschaft. Seine Sammlung ließ er nach 1815 aus Geldnöten wieder versteigern. Die fünf Gemälde von Giustiniani durften jedoch unter der wiederhergestellten Herrschaft des Papstes nicht mehr aus Rom ausgeführt werden.<sup>41</sup>

Eine beachtliche Sammlung baute ebenfalls der Stiefsohn des Kaisers in wenigen Jahren auf. Als Eugen Beauharnais 1815 mit seiner Frau Auguste Amalie, der Tochter des bayerischen Königs, nach München ziehen musste, beauftragte er Leo von Klenze, ein Palais am Odeonsplatz zu bauen. Hier stellte er seine 219 wertvollsten Gemälde aus. Neben angesagter zeitgenössischer Kunst besaß auch er alte Meister der besten Güte: unter anderem Werke von Raffael, Leonardo da Vinci, Veronese, Salvatore Rosa und Guido Reni. Als Vizekönig Italiens hatte er die meisten Bilder in seiner Residenzstadt Mailand erworben. Von dem verschuldeten Bologneser Marchese Fran-

<sup>39</sup> Zu den komplizierten und langwierigen Kaufverhandlungen vgl. Robert Skwirblies, *Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut. Gemäldesammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik*, Berlin 2017, S. 104–126.

<sup>40</sup> Paul Marmottan, *Lucien Bonaparte à Florence (17 avril – 5 novembre 1908)*, in: *Revue Historique* 79 (1902), S. 324–332.

<sup>41</sup> Béatrice Edelin-Badie, *La collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Paris 1997, S. 22–49.

cesco Sampieri erwarb Beauharnais ebenfalls gleich eine ganze Sammlung.<sup>42</sup> Seine Mutter Joséphine ließ wiederum ihren Wohnsitz Malmaison mit vergleichbaren Stücken ausstaffieren.<sup>43</sup> Die mit Abstand wertvollste Sammlung der Familie Napoleons schuf aber zweifelsohne der Onkel Napoleons, Kardinal Josef Fesch. 1796 legte er sein Priesteramt ab und wurde Armeelieferant während der italienischen Feldzüge. Mit dieser Art von Geschäften konnte man enorme Gewinne erzielen.<sup>44</sup> Fesch ließ sich partiell mit Kunst für seine Dienste entlohnen und kaufte alte Meister von säkularisierten Klöstern. Nach dem Frieden von Tolentino hielt er sich in Rom auf und erwarb Gemälde über Torlonia.<sup>45</sup> Zwei Jahre später lebte er in Paris in seinem Hôtel Hocquart de Montfermeil. Nachdem er 1802 zum Erzbischof von Lyon ernannt worden war, ließ er dort und in Paris Galerien einrichten. Alles in allem wird sein Besitz allein an Gemälden auf 16.000 geschätzt. 1814 floh er wiederum nach Rom, da er als Mitglied der kaiserlichen Familien aus Frankreich verbannt worden war. Testamentarisch vermachte er Lyon seine Sammlung, welche die Stadt 1844/1845 versteigern ließ.<sup>46</sup> Schon zuvor hatte Josef Fesch Teile seiner Sammlung unter anderem an Ludwig I. von Bayern verkauft.<sup>47</sup> Zu den Kaufinteressenten für die Sammlung zählten neben dem bayerischen König auch andere regierende Fürsten, unter ihnen der König von Württemberg.<sup>48</sup>

Neben der kaiserlichen Familie nutzten unter Napoleon rasch aufgestiegene Politiker und Diplomaten, vor allem liberale Frankophile der Italienischen Republik

---

**42** Marina Natoli (Hg.), Luciano Bonaparte le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804–1840), Roma 1995; Monica Preti-Hamard, La collection de peintures italiennes d'Eugène de Beauharnais, in: Olivier Bonfait/Philippe Costamagna/Monica Preti-Hamard (Hg.), *Le Goût pour la peinture italienne autour de 1800. Prédécesseurs, modèles et concurrents du Cardinal Fesch*, Ajaccio 2006, S. 129–147.

**43** Alain Pougetoux, Les Italiens de l'Imperatrice. La quête de l'équilibre, in: Bonfait/Costamagna/Preti-Hamard (Hg.), *Le Goût* (wie Anm. 42), S. 113–123. Die Kaiserin besaß 450 Gemälde, wobei ein Drittel auf moderne Werke fiel. Auch Talleyrand kaufte und verkaufte in großem Maßstab Kunst während des Empires; Monica Preti Hamard, Ferdinando Marescalchi (1754–1816). Un collezionista italiano nella Parigi napoleonica, Bologna 2005, S. 171–174. Zu den Kunden eines der bekanntesten Kunsthändler in Paris, Paillet, zählte die kaiserliche Familie anscheinend nicht, allein der Sohn Paillets, Charles, versteigerte 1834 die Sammlung Lucien Bonapartes; JoLynn Edwards, *Expert et marchand de tableaux à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Alexandre-Joseph Paillet, Paris 1996, S. 29.

**44** Gabriele Clemens, Napoleonische Armeelieferanten und die Entstehung des Rheinischen Wirtschaftsbürgertums, in: *Francia* 24,2 (1997), S. 159–180.

**45** Philippe Costamagna, *Données historiques de la collection Fesch*, in: Bonfait/Costamagna/Preti-Hamard (Hg.), *Le Goût* (wie Anm. 42), S. 21–32.

**46** Dominique Thiébaud, Ajaccio. Musée Fesch. Les Primitifs italiens, Paris 1987.

**47** König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Der Briefwechsel, Teil 1: Kronprinzenzeit König Ludwigs I., hg. von Hubert Glaser, bearb. von Franziska Dunkel/Hannelore Putz, München 2004 (Quellen zur Neueren Geschichte Bayerns 5), Bd. 1: 1815–1818, S. 32.

**48** Gabriele Clemens/Melanie Jacobs, Fürstliches Mäzenatentum in Südwestdeutschland im 19. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 75 (2016), S. 171–192.

bzw. des späteren Königreichs Italien, ihre Chancen auf dem Kunstmarkt, ebenfalls binnen Kürze beachtliche Sammlungen zu erwerben.<sup>49</sup> Angeführt seien hier aufgrund des Forschungsstandes lediglich die Sammler und Mäzene Giovanni Battista Costabili Containi, Ferdinando Marescalchi, Francesco Melzi d’Eril und Giovanni Battista Sommariva.

Giambattista Costabili Containi gehörte um 1800 zu den entschiedenen Anhängern der Französischen Revolution und des napoleonischen Systems, das ihm eine glänzende Karriere ermöglichte. Er war Generalverwalter des Besitzes der Krone im Königreich Italien, wurde mit Ehrentiteln überhäuft und 1809 zum Conte des Empires erhoben.<sup>50</sup> Nachdem Costabili – wie Fesch – erhebliche Summen mit Heereslieferungen verdient hatte, nutzte er den Verkauf des säkularisierten Kirchenbesitzes, um in Ländereien zu investieren. Während seiner Zeit am napoleonischen Hof in Mailand verband ihn eine Freundschaft mit dem Vizekönig Eugen. Nach dem Zusammenbruch des Empire kehrte er in seine Heimatstadt Ferrara zurück und engagierte sich fortan im Stadtrat. 1836 erhob ihn Papst Gregor XVI. zum Marchese. Sein neuer Wohnsitz, der ehemalige Palast der aristokratischen Familie Bevilacqua in Ferrara, diente als Galerie. Neben Bildern aus Ferrara konzentrierte Costabili sich – wie andere Sammler auch – vorzugsweise auf Gemälde aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Am Ende seines Lebens war seine Kollektion auf über 600 Bilder angewachsen.<sup>51</sup> Nach seinem Tod wollten die Erben die ganze Sammlung an die Stadt verkaufen, diese lehnte das Angebot jedoch ab. Die Gemälde wurden sukzessiv versteigert, wobei die wertvollsten Stücke nach London in die National Gallery gingen. Costabili orientierte sich beim Aufbau seiner Sammlung an aristokratischen Vorbildern. Beraten von dem Kunstexperten Conte Leopoldo Cicognara baute er während weniger Jahrzehnte eine Galerie auf, wofür seine adeligen Nachbarn Jahrhunderte gebraucht hatten.<sup>52</sup>

Auch Giovanni Sommariva gelang in der französischen Zeit zunächst eine beachtliche Karriere als Stadtrat in Mailand, Sekretär und einer der fünf Direktoren der

---

**49** Auch der aus Lille stammende Künstler Jean-Baptiste Wicar nutzte seinen jahrzehntelangen Aufenthalt an der französischen Akademie in Rom zum Aufbau einer beachtlichen Gemäldesammlung, die er seiner Heimatstadt vererbte; Maria Teresa Caracciolo (Hg.), *La Lille a Roma. Jean-Baptiste Wicar e l’Italia*, Milano 2002. Als weiteres Beispiel für den Aufbau einer Sammlung in kurzer Zeit sei der Diplomat und Kaufmann François Cacault erwähnt, der die Jahre des politischen Umbruchs in Italien geschickt ausnutzte: Béatrice Sarrazin, *François Cacault (1743–1805), collectionneur privé et négociateur de biens culturels publics*, in: Ministero per i beni e le attività culturali (Hg.), *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell’età rivoluzionaria e napoleonica. A Proposito del trattato di Tolentino*, Roma 2000, S. 295–307.

**50** Zu seiner Biographie Gianni Venturi, Costabili Containi, Giovanni Battista, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 30, Roma 1984, S. 264–266.

**51** Emanuele Mattalino, *La collezione Costabili*, Venezia 1998.

**52** Gian Domenico Romanelli, Cicognara, Francesco Leopoldo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 25, Roma 1981, S. 421–428.

Cisalpinischen Republik. Gehörte er in diesem Zeitraum zu den engeren Vertrauten des Ersten Konsuls als Vizepräsident der Italienischen Republik, verlor er anscheinend gegenüber seinem Rivalen Melzi d’Eril an Einfluss und zog sich nach Paris zurück, wo er bereits 1800 ein Palais gekauft hatte. Dort agierte er weiter im großen Stil als Mäzen zeitgenössischer Künstler und Sammler.<sup>53</sup> In seiner Heimat stattete er nicht nur sein Palais in Mailand, sondern auch seinen Landsitz Montmorency und die Villa di Tramezzo (heute Villa Carlotta) am Lago di Como prächtig aus, immer in Konkurrenz zu Melzi d’Eril, dessen Villa in direkter Nachbarschaft am See lag. Auch die Sammlungen Sommarivas wurden von den Erben versteigert.<sup>54</sup>

Sein politischer Konkurrent Francesco Melzi d’Eril war zeitweilig einer der mächtigsten Männer in Norditalien, und natürlich war es auch für ihn selbstverständlich, seinen politischen Status durch außergewöhnliches Mäzenatentum hervorzuheben.<sup>55</sup> Er folgte Sommariva im Amt des Vizepräsidenten der Italienischen Republik, fiel dann ebenfalls bei Napoleon in Ungnade und wurde 1805 auf den Posten eines königlichen Siegelbewahrsers abgeschoben, ein Ehrenamt ohne großen politischen Einfluss. In Mailand kaufte Melzi d’Eril den standesgemäßen Palast der Familie Cavalchino, wo er einen Teil seiner Sammlung präsentierte.<sup>56</sup> Ein weiteres wichtiges Prestigeobjekt stellte seine Villa am Comer See dar. Für die Ausstattung engagierte er die berühmtesten Künstler seiner Zeit, unter ihnen den Bildhauer Antonio Canova.

Besonders gut unterrichtet sind wir aufgrund der Überlieferung seiner Korrespondenz über den Sammler Ferdinando Marescalchi.<sup>57</sup> Auch dieser Patrizier aus Bologna machte in napoleonischer Zeit eine beachtliche Karriere. Von 1802 bis 1804 hielt er sich in Paris als Außenminister zunächst der Italienischen Republik, dann des Königreichs Italien auf. Sein Briefwechsel bietet einen sehr guten Einblick in den Pariser Kunstmarkt und das Netzwerk, das Marescalchi nutzte, um seine Sammlung von 400 italienischen alten Meistern aufzubauen. Zeitgenössische Malerei interessierte ihn nicht. Im Laufe der Jahre versuchte er, seine Expertise zu verbessern, indem er immer wieder Galerien und Auktionshäuser besuchte. Natürlich besichtigte er auch

---

53 Francis Haskell, *An Italian Patron of French Neoclassical Art*, Oxford 1972; Francis Haskell, *More about Sommariva*, in: *The Burlington Magazine* 114 (1972), S. 691–695.

54 Fernando Mazzocca, *G. B. Sommariva o il borghese mecenate. Il „cabinet“ neoclassico di Parigi, la galleria romantica di Tramezzo*, in: Antonio Boschetto (Hg.), *Itinerari. Contributi alla storia dell’arte in onore di Maria Luisa Ferrari*, Firenze 1981, S. 145–293.

55 Nino Del Bianco, *Francesco Melzi d’Eril. La grande occasione perduta*, Milano 2002; Antonio De Francesco, *L’Italia di Bonaparte*, Turin 2011, S. 80.

56 Sein Onkel Giacomo hatte im ausgehenden 18. Jahrhundert eine wertvolle Gemäldesammlung in Mailand aufgebaut. Ob sich Francesco von ihr inspirieren ließ, muss offen bleiben: Giulio Melzi d’Eril, *La Galleria Melzi e il collezionismo milanese del tardo Settecento*, Milano 1973.

57 Monica Preti Hamard gewährt anhand ihrer Auswertungen des in Mailand überlieferten Nachlasses Marescalchis hervorragende Einblicke in Marktmechanismen, Sammlungspräferenzen und Informationsnetzwerke: Preti-Hamard, *Ferdinando Marescalchi* (wie Anm. 43).

die in Paris zu Verkaufszwecken ausgestellte Sammlung Giustiniani. Der Minister erwarb Gemälde auf Auktionen und in Kunsthandlungen, wobei er im Briefwechsel mit seinen italienischen Freunden und Kollegen immer wieder über ihre Herkunft, Echtheit und vor allem über mögliche Zuschreibungen diskutierte. Auf den Pariser Markt kam die Ware meist durch französische Akteure, die die Objekte vor Ort in Italien einkauften, um sie dann in der Metropole zu versteigern. Der Sammlungsschwerpunkt Marescalchis lag auf Werken seiner Heimatstadt Bologna, er erwarb aber auch andere regionale Schulen Italiens. Interessant sind seine Bemerkungen zum Kunstgeschmack, der sich mit den Präferenzen in London deckte. Hoch im Kurs standen Niederländer und Flamen, wohingegen für ältere italienische Kunst weit geringere Preise erzielt wurden. Er ließ sich diesbezüglich zu der hämischen Bemerkung hinreißen: „... ed è di moda stimar più una vacca che una Madonna.“<sup>58</sup> Bezüglich der Preise wird deutlich, dass diese in politischen Krisenjahren ab 1813 stark abfielen. Seine Korrespondenz belegt weiterhin, dass Gemälde nicht nur aus Gründen der Kunstliebhaberei erworben wurden, sondern auch als Spekulationsobjekte, die rasch den Besitzer wechselten.<sup>59</sup> Marescalchi verfolgte den Plan, seine Bilder in Bologna dauerhaft zu präsentieren. Jedoch erging es seiner Sammlung nicht anders als denen von Sommariva und Costabili. Bald nach dem Tod machten sie die Erben wieder zu Geld.

Nach dem Untergang des napoleonischen Empires schlug auch auf dem Kunstmarkt die Stunde der Sieger. Nun fanden die alten Meister aus römischem Familienbesitz den Weg verstärkt nach Russland, in die Niederlande und in jene Staaten des Deutschen Bundes, die in Folge des Reichsdeputationshauptschlusses, von Mediatisierungs- und Säkularisationsprozessen und von Kriegsgewinnen erheblich an Macht und Rang gewonnen hatten. Die Könige und Prinzen der erst in den letzten hundert Jahren stark gewachsenen Staaten Preußen, Bayern und Württemberg beabsichtigten in der Restaurationszeit, ihre Residenzen auch kulturell auf europäisches Niveau zu heben. Im musealen Bereich stand allen der Louvre als glänzendes Beispiel vor Augen. Die nach 1815 regierenden Könige hatten sich während der napoleonischen Zeit alle monatelang in Paris aufgehalten und waren selbstverständlich in das berühmteste Museum der Metropole des Empires gepilgert. Hier konnten die absoluten Spitzenobjekte europäischen Kulturgutes bewundert werden.

Die französischen Revolutionstruppen hatten seit den ersten territorialen Eroberungen immer auch systematische Kunstraubaktionen durchgeführt: sowohl seit 1792 in Belgien, Luxemburg, 1794 im Rheinland als auch seit 1796 in Italien, wo die Ausbeute aufgrund des exzeptionellen kulturellen Erbes besonders prächtig ausfiel. Nun war Beutekunst nichts Neues, neu war aber, dass man bei den entwendeten Objekten gezielt gemäß ästhetischer Theorien und den Leitlinien der modernen Kunstwelt

---

58 Ebd., S. 144.

59 Ebd., S. 156.



vorging.<sup>60</sup> Es wurde nicht wahllos alles Wertvolle abtransportiert, sondern gezielt wurden Stücke ausgewählt, um in Paris eine möglichst vollständige Sammlung geschätzter Meisterwerke zu präsentieren. Ideologisch wurde diese umfangreiche Verlagerung von Kulturgütern mit dem universellen Anspruch der Revolution gerechtfertigt und war Teil der offiziellen Museumspolitik. Die Beschlagnahmungen in den europäischen Nachbarländern stützten sich auf kühne Rechtfertigungen nach dem Motto: Die Werke der Kunst und Wissenschaft sind ein Produkt der Freiheit und müssen ergo den Tyrannen entrissen werden, um im Land der *liberté* – also in Frankreich – eine adäquate Heimstätte zu finden. Man zielte auf eine Nationalisierung der Kulturgüter ab, wie sie nach 1789 schon in Frankreich praktiziert worden war. So sollte die nationale Erziehung gefördert werden, indem neu gegründete kulturelle Institutionen der Nation, wie die Bibliothèque Nationale und das Kunstmuseum im Louvre, mit besonders wertvollen Exponaten ausgestattet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Paris stilisierte sich somit sehr erfolgreich zu der Kulturhauptstadt Europas. Dabei war die Öffnung von Sammlungen keine Erfindung der Revolution, dieser Prozess hatte schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eingesetzt.<sup>61</sup> Die Öffnung des Louvre in der Weltstadt Paris hatte jedoch eine ganz andere Wirkung als die der Provinzgalerien im 18. Jahrhundert. Die Metropole entwickelte sich nach 1800 zum unangefochtenen kulturellen Zentrum, und Aristokraten sowie Notabeln reisten nach Paris, um der Macht nah zu sein und kulturelle Impulse aufzunehmen. Zudem hielten sich Hunderte von Künstlern und Schriftstellern in Paris auf, um die dortigen Sammlungen zu bewundern, und sie schrieben natürlich auch darüber und trugen so zum Ruhm des Empires bei. Über das zunächst als Musée Central bezeichnete Kunstmuseum wurde in ganz Europa berichtet. Nach seiner Machtübernahme nutzte Napoleon dieses Potential für den Herrscherkult geschickt aus,<sup>62</sup> wobei er in dem Kunstexperten Dominique Vivant Denon einen kongenialen Museumsstrategen fand, der die Kunstsammlungen nicht nur konsequent und skrupellos ausbaute, sondern auch aufgrund seiner Ausstellungspraxis und durch Publikationen wissenschaftlich auf den modernsten Stand brachte.<sup>63</sup>

Der von Napoleon 1802 zum Generaldirektor des Hauses berufene Denon machte es sich zur Aufgabe, seine Sammlungen besser zu ordnen und zu präsentieren. Es war sein erklärtes Ziel, das Musée Napoléon zu einer Galerie zu gestalten, welche die Ent-

**60** Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, 2 Bde., Paris 2003.

**61** Bénédicte Savoy, *Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert*, in: Bénédicte Savoy (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1700–1815*, Köln 2015, S. 13–46.

**62** Pierre-Guillaume Kopp, *Die Bonapartes. Französische Cäsaren in Politik und Kunst*, München 2013, S. 71–138.

**63** Rosenberg/Dupuy (Hg.), *Dominique-Vivant Denon* (wie Anm. 37).

wicklung der europäischen Kunst systematisch und chronologisch nachvollziehbar macht. Bestehende Lücken sollten im Laufe der nächsten Jahre mit weiteren requirierten Gemälden aus halb Europa geschlossen werden. Wichtig waren für Denon weiterhin die Restaurierung, die wissenschaftliche Erfassung und Katalogisierung der Werke, und hiermit setzte er Maßstäbe für die nächsten Jahrzehnte. Nicht mehr der ästhetische Genuss stand im Fokus, sondern ein Weg durch die Kunstgeschichte vom Ägypten der Pharaonen bis zur zeitgenössischen Klassik und Romantik. Dem Louvre wurde in dieser Form Vorbildcharakter zugemessen, das fragwürdige Zustandekommen dieser exquisiten Sammlung dabei meist ignoriert.<sup>64</sup>

Welche Signal- und Modellwirkung vom Louvre ausging, ist für die Berliner und Münchener Museumszene sehr gut erforscht. Trotz einer immensen Staatsverschuldung als Folge der Kriege von 1806 bis 1815 begann Friedrich Wilhelm III. sofort nach dem Wiener Kongress mit dem Aufbau einer Gemäldesammlung, wobei der Ankauf der römischen Sammlung Giustiniani einen wesentlichen Grundstock bildete.<sup>65</sup> Ludwig I., der sich als Kronprinz lange in Paris aufhielt, stattete seine Residenz im Laufe der nächsten Jahrzehnte mit zwei Museen für Gemälde und einer Glyptothek aus, und auch seine private Sammlung wuchs stetig an.<sup>66</sup>

Wenig Beachtung fand bislang hingegen die Kulturpolitik in Württemberg. Der zeitgleich mit Ludwig I. regierende Wilhelm I. (1816–1864) gilt in der Forschung als bescheidener Monarch, der vor allem die Landwirtschaft förderte, und man fragt sich, wieso dieses Image bisher vorherrscht.<sup>67</sup> Auch Wilhelms Investitionen in Kultur kann man nur als ehrgeizig beschreiben. Als Regent eines kleineren Königreichs innerhalb des Deutschen Bundes galt es, seine Macht zu demonstrieren, und deshalb beobachteten er und seine Berater den europäischen Kunstmarkt und die konkurrierenden Institutionen wie Museen, Gemäldegalerien, Bibliotheken und Opernhäuser in den benachbarten Metropolen sehr genau. Er verglich seine Hauptstadt vor allem mit München und eiferte dem Vorbild König Ludwigs I. nach. In Wilhelms Regierungszeit entstanden in und um Stuttgart 25 repräsentative Bauten. Darunter befanden sich allein zwei repräsentative Schlösser: Schloss Rosenstein und das 15 Jahre später entstandene Schloss Wilhelma, die dem König beide auch zur Ausstellung seiner Gemälde- und Skulpturensammlung dienten. Weiterhin förderte er sein Land mit öffentlichen Kulturbauten. So schuf er 1843 ein Kunstmuseum, ein königliches Theater

---

<sup>64</sup> Thomas W. Gaethgens, *Das Musée Napoleon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte*, in: Sigrun Paas/Sabine Mertens (Hg.), *Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803*, Mainz 2003, S. 178–186.

<sup>65</sup> Vgl. hierzu grundlegend Skwirblies, *Altitalienische Malerei* (wie Anm. 39).

<sup>66</sup> Hannelore Putz, *Für Königtum und Kunst. Die Kunstförderung Ludwigs I. von Bayern*, München 2013 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte 164); dies., *Die Leidenschaft des Königs. Ludwig I. und die Kunst*, München 2014.

<sup>67</sup> Clemens/Jacobs, *Fürstliches Mäzenatentum* (wie Anm. 48).

in Cannstatt und eine Bibliothek. Die von ihm errichteten Kulturbauten mögen im Umfang nicht das Niveau von Ludwigs Engagement erreichen, doch sind auffallende Parallelen zum Bauprogramm des Bayern nicht zu übersehen.

Kostspielig waren auf jeden Fall auch seine Aktivitäten als Kunstsammler. Wiederum lassen sich Parallelen zu den benachbarten Königreichen aufzeigen. Doch gerade auf diesem Feld hatte Wilhelm I. ein größeres Problem. Während die Wettiner in Sachsen und die Wittelsbacher in Bayern auf bedeutende, seit der Frühen Neuzeit gewachsene Gemäldegalerien aufbauen konnten, musste der württembergische König seine Sammlungspläne ohne ein wertvolles Erbe realisieren. Fest steht, dass sowohl Friedrich Wilhelm III. und Ludwig I. als auch Wilhelm I. nach den Prinzipien Denons sammelten und auch ihre Institutionen nach dem französischen Modell der Chronologie ausrichteten. Es begann nach 1815 ein regelrechter *run* auf die Meisterwerke der mittelalterlichen Kunst Italiens, auf die Kunst der Renaissance und die holländischen und flämischen Meister.

Die im Staatsarchiv Stuttgart aufbewahrte Korrespondenz des Königs bietet hervorragende Einblicke in häufig schwierige Verkaufsverhandlungen. Wie der bayerische König Ludwig I. nutzte Wilhelm vor allem seine Diplomaten in Rom, Venedig und Paris für die Ankäufe. Einer der unangenehmsten Konkurrenten für die württembergischen Gesandten war der von König Ludwig I. beauftragte Kunstagent Johann Martin von Wagner,<sup>68</sup> der über 40 Jahre in Rom lebte und wiederum in engem Briefkontakt zu seinem König stand.<sup>69</sup> Im Laufe der Zeit baute König Wilhelm I. eine Privatsammlung von insgesamt 580 Gemälden auf. Diese Sammelstücke wurden vor allem zur Ausstattung der neuen Schlösser Rosenstein und Wilhelma genutzt. Wilhelm erwarb gezielt Bilder der prominentesten Künstler seiner Zeit, etwa von Francesco Hayez in Mailand, einem der erfolgreichsten Maler Italiens der Restaurationszeit.<sup>70</sup> Trotz aller Hindernisse beim Ankauf von Gemälden konnte Wilhelm bei der feierlichen Eröffnung seines Kunstmuseums am 1. Mai 1843 dem Publikum eine stattliche Auswahl an Gemälden – z. T. aus seiner Privatsammlung ergänzt – präsentieren. 237 Werke wurden in den großen Sälen des Obergeschosses der neu errichteten klassizistischen Dreiflügelanlage ausgestellt.

Neben Einzelankäufen interessierte sich Wilhelm aber vor allem für den Kauf ganzer Sammlungen *en bloc*, um damit sein neues Museum für bildende Künste auszustatten. Er beteiligte sich in den 1840er Jahren am jahrelangen Gefeilsche um

---

**68** Johann Martin von Wagner war seit 1810 in Rom tätig. Heinrich Ragaller, Johann Martin von Wagner (1777–1858). Maler, Bildhauer und Kunstagent Ludwigs I. von Bayern, Würzburg 1979.

**69** Putz, Für Königtum und Kunst (wie Anm. 66).

**70** Klaus Lankeith, Von der napoleonischen Epoche zum Risorgimento. Studien zur italienischen Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1988, S. 135; Gabriele Clemens, Francesco Hayez – die nationale Ikone risorgimentaler Historienmalerei, in: Gabriele Clemens/Jens Späth (Hg.), 150 Jahre Risorgimento – geeintes Italien?, Trier 2014, S. 147–166.

die Sammlung des Kardinals Fesch. Schließlich gelang dem König 1852 der Erwerb der Sammlung Barbini-Breganze aus Venedig. Er hatte sie auf einer seiner Italienreisen gesehen. Vor Ort verhandelte der Landschaftsmaler Friedrich von Nerly mit einer Vollmacht des Königs. Die Sammlung umfasste 250 Bilder, unter denen sich jeweils acht Werke von Giorgione und Paolo Veronese sowie fünf von Tizian befinden sollten. Der württembergische Gesandte in Wien und der Konsul in Triest wurden involviert, um größte Geheimhaltung wurde gebeten, damit weitere Kaufinteressenten den Preis nicht in die Höhe treiben könnten. Der Gesandte in Wien schrieb an den König, dass sich bei diesen Dimensionen die Transaktion wohl kaum geheim halten ließe. Im Mai 1852 wurde der Kaufvertrag mit einer Summe von 110.000 Francs unterzeichnet und die Sammlung nach Stuttgart transportiert.<sup>71</sup>

Auch in diesem Fall versuchte der König, wieder auf Augenhöhe mit anderen Regenten zu agieren. Kurz zuvor hatte sein Schwager Zar Nikolaus I. die berühmte venezianische Sammlung Barbarigo für die Neue Eremitage gekauft. Der Glanzpunkt dieser Sammlung waren wiederum Gemälde von Tizian. Mit dem Ankauf der Sammlung Barbini-Breganze im Mai 1852 hatte man nun auch in Württemberg endlich einen reichen Bestand an italienischen Meistern. Trotz großer Transportprobleme befahl der König, die neuen Bilder an seinem Geburtstag am 27. September desselben Jahres im Stuttgarter Museum auszustellen. Bei weiteren Untersuchungen in der Folgezeit wurden in dieser Sammlung übermalte Bilder entdeckt, aber vor allem musste auch die Zuschreibung der Bilder partiell im Nachhinein korrigiert werden. Letztendlich erstand Wilhelm nicht ganz so viele Bilder namhafter Maler wie ursprünglich angenommen.<sup>72</sup> Diese wenigen Beispiele von teilweise geglückten und nicht geglückten Einzelankäufen oder Ankäufen *en bloc* belegen, dass Wilhelm grundsätzlich den von Denon gesetzten Standards zu folgen versuchte: die chronologische Präsentation der großen europäischen Schulen von möglichst hoch geschätzten Künstlern ausgehend vom italienischen Quattrocento bis zu Werken der Romantik.

Waren die alten Meister, die ehemals den italienischen Adelsfamilien gehörten, um 1800 noch preiswert zu erwerben gewesen, so stiegen ihre Preise immer weiter an. Sie hingen nun prominent in europäischen Museen und nach 1850 zunehmend auch in privaten Sammlungen der neureichen Bankiers, Fabrikanten und Industriellen. William Buchanan, ein exzellenter Kenner des europäischen Kunstmarktes in London, bemerkte diesbezüglich in seinen Memoiren:

---

71 Sandra-Kristin Diefenthaler, Die Sammlung Barbini-Breganze – Ankauf und Bedeutung, in: Christofer Conrad/Patricia Peschel/Sandra-Kristin Diefenthaler (Hg.), Königliche Sammellust. Wilhelm I. von Württemberg als Sammler und Förderer der Künste [Katalog Ausstellung Stuttgart 2014], Berlin 2014, S. 91–121.

72 Ebd.

„Zar Alexander, der König von Preußen, der Kronprinz von Bayern, der Kronprinz der Niederlande haben in den letzten Jahren alle Erwerbungen getätigt und haben auf dem Kontinent nach einem jeden guten italienischen Kunstwerk gegriffen, dessen sie habhaft werden konnten; während die italienischen Fürsten und Adeligen, die sich eben erst von den Folgen des Krieges und der Revolution erholt hatten, ... an diesen Schätzen, die stets als ihr bedeutendster Besitz gegolten haben, keinen Anteil mehr hatten.“<sup>73</sup>

Diese Einschätzung ist natürlich übertrieben, aber die Substanzverluste waren beachtlich.<sup>74</sup> Und die Verkäufe von begehrten Kunstobjekten der römischen Aristokratie nahmen kein Ende. So ließ die Fürstenfamilie Sciarra einen Teil ihrer wertvollen Sammlung 1891/1892 heimlich außer Landes bringen und in Paris versteigern, was in Italien zu erregten Diskussionen führte. Zum einen waren diese Bilder Bestandteil des Fideikommisses der Familie und hätten gar nicht verkauft werden dürfen, zum anderen beobachtete der italienische Staat die zahlreichen Kunstverkäufe seitens der alten Familien mit Argwohn und interpretierte diesen Prozess als Aderlass des nationalen Erbes. 1892 erwarb der italienische Staat nach langen, zähen Verhandlungen die Stadtvilla der Familie Borghese mit ihren Kunstsammlungen, um diesen Prozess wenigstens in diesem Fall zu stoppen.

Zukünftigen Forschungen bleibt es vorbehalten, den Kunstmarkt mit Objekten aus den italienischen Adelsfamilien systematischer für die Sattelzeit und das lange 19. Jahrhundert zu untersuchen.<sup>75</sup> Einfach dürfte dies nicht sein, da dieser Markt wie kaum ein anderer von Insiderwissen, Gerüchten, Geheimnissen, Fälschungen und illegalen Transaktionen lebt. Editionen von Briefwechseln von Kunstagenten, wie sie derzeit für von Wagner und Kolb entstehen, helfen uns aber ein entscheidendes Stück weiter dabei, mehr Transparenz zu schaffen.

---

<sup>73</sup> William Buchanan, *Memoirs of Painting with a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, 2 Bde., London 1824, S. 374.

<sup>74</sup> Zu den Kunstverkäufen aus den benachbarten Marken vgl. Costanza Costanzi (Hg.), *Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche nel mondo*, Milano 2005.

<sup>75</sup> Gabriele Clemens, *Händler, Sammler und Museen. Der europäische Kunstmarkt um 1900*, in *Themenportal Europäische Geschichte*, 2014 (URL: <http://www.europa.clio-online.de/2014/Article=687>; 11. 7. 2018).

Valeria Rotili

## L'atelier di Carlo Albacini tra collezionismo e mercato

Gli studi, sempre più numerosi, che hanno come oggetto principale il mercato artistico nel Settecento, hanno messo a fuoco le numerose personalità in esso coinvolte riuscendo, in alcuni casi, a tracciarne i diversificati profili biografici.<sup>1</sup> In particolare, nella seconda metà del secolo si delineano specifiche dinamiche e vengono elaborate dai professionisti coinvolti delle mirate strategie, nate per assecondare le molteplici e crescenti richieste di committenti. Roma si definisce come uno dei cardini del mercato europeo dove si muovevano artisti, viaggiatori, intermediari e antiquari che, spesso, definivano il gusto indirizzando il commercio più o meno onestamente.<sup>2</sup>

Il vivace clima del contesto romano è riportato, in maniera esemplificativa, in una lettera dallo scultore svizzero Alexander Trippel, a Roma dal 1793. Egli scrivendo all'incisore Christian Mechel l'11 giugno 1793, esprimeva un acre giudizio sul ruolo degli antiquari, spesso considerati veri e propri „arbitri“ del mercato, capaci di „pilotarne“ l'andamento, affermando in merito che „il lavoro degli antiquari qui è di gridare agli stranieri per fargli vedere i monumenti e poi li portano dagli artisti“<sup>3</sup>.

Tra le botteghe più rappresentative delle nuove istanze del mercato di statuaria, antica e moderna, si può annoverare quella di Carlo Albacini, oggetto specifico di questo breve scritto. Importanti ricerche hanno già messo in luce alcuni aspetti della sua attività, ricostruendo accuratamente, per esempio, la storia dei restauri della collezione di sculture della famiglia Farnese, considerata la sua principale commissione.<sup>4</sup> Nel

---

1 Su questo tema sono fondamentali gli scritti di Paolo Coen, in particolare: 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); id., „Moi je suis révolutionnaire corrigé“. François Cacaault (1743–1805) e il mercato dell'arte a Roma nella prima età napoleonica, in: *Les cahiers d'histoire de l'art* 11 (2013), pp. 91–105; Liliانا Barroero, *Per una storia del mercato dell'arte da Roma all'Europa e al Nuovo Mondo, tra la seconda metà del secolo XVIII e la fine del XIX*, in: Rita Dolce / Antonello Frongia (a cura di), *Giornata della ricerca 2011. Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologici e sulla Conservazione di Roma Tre, San Casciano 2012 (Quinterni 5)*, pp. 62–65.

2 Giovanna Capitelli / Stefano Grandesso / Carla Mazzarelli, *Roma fuori di Roma. L'esportazione delle opere d'arte moderna da Pio VI all'Unità*, Roma 2012.

3 Zurigo, *Kunsthhaus*, M 29, Trippel 49.

4 Su questo particolare caso di collezionismo e restauro la letteratura è ampia e sono state dettagliatamente ricostruite storia e vicende. In particolare Carlo Gasparri, *Le sculture Farnese. Storia e documenti*, Napoli 2007, in particolare il saggio di Gabriella Prisco, „La più bella cosa della cristianità“. I

1991 la rivista specialistica „Journal of History of Collection“<sup>5</sup> gli dedicò un numero monografico (che raccoglie i risultati di un simposio), concentrandosi soprattutto sulla storia della sua collezione di busti in gesso dall'antico, ora in Scozia, riuscendo così a mettere a fuoco il suo legame con Thomas Jenkins e con alcuni collezionisti inglesi, per i quali restaurò illustri esempi della statuaria classica.

Nonostante il suo ruolo sia stato riconosciuto, l'analisi del suo carteggio e dei registri della bottega, ancora in fase di riordino, e conservati presso l'archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, può far emergere particolari aspetti della cultura del mercato artistico a Roma, di cui Albacini fu sicuramente un illustre protagonista. Questo interessantissimo patrimonio cartaceo è oggetto di un particolare studio che prevede un'edizione commentata delle lettere e la trascrizione integrale dei libri inerenti l'attività dell'atelier. Utilizzando principalmente proprio il materiale cartaceo proveniente dal suo studio e incrociando le notizie emerse da una prima e sommaria lettura con altre fonti coeve, ci si vorrebbe concentrare su alcune specificità della professione di Albacini, cercando di approfondire alcuni tratti della sua biografia.

Come riporta Seymour Howard, Albacini viene ricordato in un documento dell'Archivio del Vicariato di Roma del 1756 come „giovane di 22 anni“ presso lo studio di Bartolomeo Cavaceppi,<sup>6</sup> dando così un'informazione preziosa circa la data di nascita, approssimativamente stabilita intorno al 1734, e la sua formazione iniziale nella città. Nel 1793 Giuseppe Vernazza dava notizia di un suo apprendistato, insieme con Giuseppe Franchi di Carrara, presso lo studio dello scultore torinese Ignazio Collino.<sup>7</sup> Questa fonte precisa inoltre che Albacini „tiene ancora lo studio del maestro“, aprendo così un'interessante pista di ricerca che, se approfondita, potrà chiarire il rapporto tra Carlo e gli artisti piemontesi, precisando alcuni aspetti del loro soggiorno romano (1748–1767).<sup>8</sup>

Ad oggi non si conoscono purtroppo altre notizie sulla sua origine né su come Albacini fosse stato avviato alla professione, ma apprendiamo dalle lettere che po-

---

restauri alla collezione Farnese di sculture, in: *ibid.*, pp. 81–133; Gabriella Prisco, La collezione farnesiana di sculture dallo studio di Carlo Albacini al Real Museo Borbonico, in: Lucia Fornari Schianchi (a cura di), *I Farnese*, Milano 1995, pp. 28–39; Alvar González-Palacios, Il trasporto delle statue farnesiane da Roma a Napoli, in: *Antologia delle Belle Arti* 2 (1978), pp. 168–174; Alfonso De Franciscis, Restauri di Carlo Albacini a statue del Museo di Nazionale Napoli, in: *Samnium* 19 (1946), pp. 96–110.

<sup>5</sup> Glenys Davies (a cura di), *Plaster and Marble. The Classical and Neoclassical Portrait Bust (The Albacini Colloquium)*, in: *Journal of History of Collections* 3,2 (1991), pp. 121–294.

<sup>6</sup> Seymour Howard, *Bartolomeo Cavaceppi 18<sup>th</sup> Century Restored*, London 1982, pp. 28 sg.

<sup>7</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1963, vol. 1, p. 333.

<sup>8</sup> Il rapporto dei fratelli Collino con Albacini è oggetto di una particolare attenzione da parte mia e si sta conducendo una specifica ricerca su questo aspetto.

trebbe essere originario delle Marche. Infatti numerose missive del padre e dei fratelli Domenico e Francesco provengono da Fabriano, dove si trovavano alle dipendenze (non è chiaro con quale mansione) dei marchesi del Grillo, che nella città possedevano una residenza ufficiale e una villa in campagna. Dal 1759 fino al 1771 Carlo ricevette le lettere a lui indirizzate presso il Palazzo del Grillo a Roma e, da queste carte emerge una profonda amicizia soprattutto con Faustina Capranica del Grillo, moglie del marchese Onofrio. Questi aristocratici, è plausibile pensare, ebbero una certa rilevanza nell'inserimento di Albacini sulla scena romana, sostenendolo negli anni iniziali. Tra il 1765 e il 1766, lo scultore ebbe il compito di seguire i lavori di ristrutturazione di una parte del palazzo presso i Fori Imperiali – forse in occasione del matrimonio della figlia Virginia del Grillo con il conte Augusto Scarlatti – supervisionando gli artisti e gli artigiani impegnati. In questa occasione si occupò anche dell'ammodernamento di una camera „all'angolo“ e della galleria, della vendita di due tondi in pietra, di un mosaico rappresentante Giuditta e Oloferne, di due quadri di grandi dimensioni di Salvator Rosa, tolti dal palazzo „di notte“ per mantenere il decoro e non mostrare le difficoltà economiche della famiglia, dell'acquisto di mobili e delle copie delle opere alienate e delle relative cornici.<sup>9</sup>

Di conseguenza, si apprende che in questo periodo l'artista era solito risiedere stabilmente nel palazzo tanto che nel 1766 il marchese Onofrio concedette ad Albacini una stanza, per tenere i suoi gessi e un giovane collaboratore,<sup>10</sup> probabilmente per aiutarlo nella sua attività di scultore, che a questa data doveva già essere avviata. Non è chiaro perché dall'agosto al dicembre 1768 la posta a lui indirizzata venne recapitata presso il palazzo di monsignor Ferdinando Spinelli (attuale Palazzo Valentini).<sup>11</sup> Alla fine dell'anno 1768 e all'inizio del 1769 è documentato dalle lettere un suo viaggio a Napoli insieme ad un „cavaliere moscovita“, probabilmente identificabile con il principe Ivan Šuvalov.<sup>12</sup> Da questo colto e noto aristocratico ricevette diverse commissioni e lavori (come ad esempio il busto ritratto della zarina, replica-

---

**9** I documenti relativi a Carlo Albacini citati in questo testo sono tutti conservati nell'Archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca. Non avendo ancora una precisa e definitiva segnatura archivistica ogni volta che si farà riferimento a queste carte o lettere si indicherà questo nucleo come AA (Archivio Albacini) e, quando possibile, l'autore della missiva, il destinatario, il luogo e la data. L'archivio conserva anche quattro registri delle spese dell'atelier di scultura dove sono appuntati i pagamenti (dal 1767 al 1801) per i materiali, per gli strumenti e per i numerosi collaboratori. AA, Onofrio del Grillo a Carlo Albacini, Fabriano, 8 febbraio 1765.

**10** Ibid., Minuta di Carlo Albacini, Roma 1766.

**11** Roberto Del Signore / Luisa Napoli, Palazzo Valentini da palazzo cardinalizio a sede della Provincia e della prefettura di Roma, Roma 2013; Maria Celeste Cola, Palazzo Valentini a Roma, Roma 2012.

**12** AA, Faustina Capranica a Carlo Albacini, Fabriano, 25 novembre 1768; Onofrio del Grillo a Carlo Albacini, Fabriano, 24 dicembre 1768; Santino Marchetti a Carlo Albacini, Carrara, 4 febbraio 1769.



to diverse volte negli anni),<sup>13</sup> forse anche grazie all'interessamento dell'onnipresente consigliere Friedrich Reiffenstein.<sup>14</sup>

In questi anni Albacini doveva già essere ben inserito nel contesto artistico della città infatti nel 1772 era ormai definitivamente affrancato dal Palazzo del Grillo, tanto da potersi permettere di „fabbricare un nuovo studio“ presso l'arco de' Greci, come si legge dai toni entusiastici usati da Giacomo Franchi che scriveva da Carrara.<sup>15</sup> I lavori dovevano essere conclusi nell'anno successivo come conferma una lettera di Filippo Collino, che commenta allegramente il fatto che Carlo se ne sia „fatto fabbricare uno nuovo che sia riuscito molto bene mentre siete casa e bottega come si suole dire e di questo ne siamo noi alla prova che è un grande comodo per uno scultore“.<sup>16</sup>

L'atelier occupava uno spazio preso inizialmente in affitto, e poi acquistato, attiguo al collegio greco, poi ampliato grazie a numerosi lavori che si concentrarono principalmente negli anni 1779–1781<sup>17</sup> e nel 1790.<sup>18</sup> Questi cambiamenti possono essere letti come una conferma del successo riscosso nel corso degli anni e quindi della conseguente necessità di creare nuovi spazi per gestire il lavoro dello studio, tanto che arrivò a occupare buona parte dell'edificio intorno alla chiesa dei Greci, fino a Via degli Incurabili. Nel 1818 alcuni ambienti vennero venduti a Adamo Tadolini dal primogenito di Carlo, Nicola Albacini, come testimonia un contratto d'affitto di cui fu garante Canova.<sup>19</sup>

È certamente rappresentativa del prestigio raggiunto dall'artista la visita del pontefice all'atelier avvenuta nel novembre 1780, come riportato dalla „Gazzetta Univer-sale“, Pio VI si soffermò su alcune sculture colossali rappresentanti Augusto e Giulio Cesare, su altre sculture che si stavano restaurando per il Museo Vaticano e su un marmo commissionato dalla corte di Russia.<sup>20</sup> Una notizia analoga è riportata nel „Diario ordinario“ (11 novembre 1783), dove leggiamo che il papa si recò nello studio per vedere alcune mirabili opere, antiche e moderne, „che da detto professore si

**13** Sergej Androsov, *Il collezionismo della scultura italiana nella Russia del Settecento*, in: Sergej Androsov/Fernando Mazzocca (a cura di), *Canova alla corte degli zar*, Milano 2008, pp. 14–27, in particolare pp. 20–22.

**14** Christoph Frank, „Plus il y en aura, mieux ce sera“. Caterina II di Russia e Anton Raphael Mengs. Sul ruolo degli agenti „cesarei“ Grimm e Reiffenstein, in: Steffi Roettgen (a cura di), *Mengs. La scoperta del neoclassico*, Venezia 2001, pp. 87–95.

**15** AA, Giacomo Franchi a Carlo Albacini, Carrara, 29 novembre 1772.

**16** AA, Filippo Collino a Carlo a Roma, Torino, 26 maggio 1773.

**17** AA, carte sciolte.

**18** Ibid.

**19** Il contratto originale d'affitto si conserva in uno degli ambienti dello studio Tadolini. Teresa Orfanello, *Atelier di scultura*, in: *La storia delle cose*. MCM 47 (2000), n. 2, p. 31; Claudio Pisano, *Lo studio di Adamo Tadolini a Roma*, in: *Ricerche di Storia dell'Arte* 70 (2000), p. 51, fig. 1.

**20** *Gazzetta Universale o sieno notizie istoriche, politiche, arti, agricoltura etc.*, 1780, vol. 7, p. 740.

stanno perfezionando d'ordine della Sovrana delle Russie“, oltre che le repliche a grandezza reale delle nove Muse e l'Apollone del Museo Pio Clementino.<sup>21</sup>

Qualche anno prima Canova, da poco arrivato a Roma, si recò – dopo essere stato presso lo studio di Cavaceppi in Via del Babuino – nell'atelier di Albacini, rimanendo stupito della grande quantità di collaboratori impiegati nell'esecuzione di copie e restauri.<sup>22</sup> Già nel 1769, data in cui si iniziarono a tenere sistematicamente i registri dei conti, l'atelier Albacini, probabilmente già stabilmente in Via dei Greci, doveva aver ottenuto una certa fama, tanto che il conte Carlo Emanuele di Groscavallo (governatore dei palazzi reali in Piemonte) si dedicò a una visita presso i due studi di scultura più famosi della città, sopra citati.<sup>23</sup> Nella seconda metà del secolo, infatti, gli atelier Cavaceppi e Albacini si confermarono quale cardine del mercato artistico romano e per i viaggiatori era diventata una sorta di prassi la visita congiunta dei due studi, vicini tra loro.

I preziosi contributi di Chiara Piva hanno ricostruito la storia e le vicende dell'atelier di Cavaceppi, tracciandone la rilevanza sotto diversi aspetti nell'ambito culturale della città, mentre di Albacini, seppur riconosciuto artista, non è ancora stato tracciato un profilo complessivo, e pertanto rimangono aperti ancora numerosi interrogativi sulle sue origini e sulla sua ascesa, che in questo scritto si tenta in parte di chiarire.

A questo proposito appaiono significative le parole di Vincenzo Pacetti che nel suo diario, in occasione della morte di Carlo avvenuta nel dicembre del 1813, gli riconobbe un'indiscussa capacità imprenditoriale, più che una particolare abilità artistica, precisando come nel tempo fosse stato „molto favorito da suoi protettori, per cui dal niente si era molto ingrandito“. <sup>24</sup> Senza dubbio si possono individuare tra i suoi sostenitori gli agenti Thomas Jenkins e Gavin Hamilton, i quali lo favorirono moltissimo nei contatti con i viaggiatori inglesi e con Friedrich Reiffenstein, grazie al quale poté ricevere commissioni di copie dall'antico, di camini e pavimenti in mosaico da aristocratici tedeschi e dalla corte russa. La capacità di tenere testa alle commissioni e di intrattenere le relazioni che gli diedero modo di crescere e affermarsi nel contesto europeo venne sicuramente accompagnata da una eccellente capacità strategica di capire e assecondare i nuovi meccanismi del mercato internazionale. Famoso non solo come restauratore dell'antico, ma anche come copista e artefice di opere originali, Albacini seppe rispondere alle richieste diversificate della clientela,

---

**21** [Luca Antonio e Giovanni] Chracas, Diario di Roma, 1784, 1 novembre 1783, n. 922. Il „Diario“ cita una seconda volta l'artista tra quelli elencati nei lavori di restauro delle opere antiche per il Museo Pio Clementino, 17 aprile 1784, n. 970.

**22** Antonio Canova, Scritti, a cura di Hugh Honour / Paolo Mariuz, Roma 2007, vol. 1, p. 141.

**23** AA, Minuta di Carlo Albacini, Roma, 1769.

**24** Vincenzo Pacetti, Roma 1771–1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti, a cura di Angela Cipriani / Giulia Fusconi et al., Pozzuoli 2011, p. 327.

organizzando uno studio con diverse maestranze capaci di seguire ritmi serrati, in linea con le tendenze culturali del secolo.

Il restauro delle antichità farnesiane, la commissione per cui è più generalmente noto, probabilmente costituì un *turning point* nella sua carriera artistica. Queste sculture antiche, trasportate da Roma a Napoli tra accesi contrasti dovuti alla volontà di tenerle legate alla capitale pontificia, se da un lato contribuirono a rendere conosciuto il suo nome, dall'altro gli alienarono le simpatie della corte pontificia, tanto da essere estromesso da importanti incarichi e commissioni ufficiali.

In una minuta del 9 agosto 1796 di una lettera indirizzata alla corte napoletana infatti lo scultore spiega con preoccupazione come a causa del suo impegno in questa grande impresa si sia reso invisibile al papa:

„Sono stato preso a sospetto da questa nostra Corte pontificia d'aver cooperato all'estrazione della Scultura Farnesiana, e l'ho ben dovuto capire non solo dal sospeso onore che mi faceva il Papa nelle vacanze di trattenermi qualche ora nell'esame dei miei lavori al mio studio, ciocché non ho più conseguito dopo l'impegno preso delli Restauri di Sua Maestà; ma essendo anche vacati Posti di Scultore del Museo di scultura del Campidoglio, di Assessore alle antichità di Roma allorché ho fatto le mie pratiche per conseguirne qualcuno mi è stato sempre risposto ch'io mi trovava provveduto colli restauri di Sua Maestà.“<sup>25</sup>

Per porre rimedio a queste sue estromissioni Albacini si impegnò maggiormente nelle commissioni avute dai viaggiatori stranieri, fornendo restauri di antichità, copie dell'antico, camini, pavimenti e *surtout de table*, che andarono a ornare numerose residenze inglesi.

Come si diceva, l'artista fu riconosciuto „imprenditore“ di sé stesso. Dalle note segnate nei registri delle spese della sua bottega, seppur brevi e asciutte, emerge come lo scultore avesse saputo elaborare delle strategie di mercato vincenti e moderne. Albacini, infatti, ebbe l'abilità di mettere in atto veri e propri investimenti, riuscendo ad assecondare le nuove esigenze del mercato, sapendo venire incontro alla „domanda“ e avendo saputo creare preventivamente una adeguata „offerta“.

A tal proposito, infatti, nei registri relativi alle spese sostenute dall'atelier viene segnata una lista di copie dell'antico che significativamente vengono intitolate come „Lavori principati esistenti nel mio studio come in apresso segnati a dì primo gennaio 1771 ... e tutti li descritti lavori non sono ordinati“. Le opere elencate e non commissionate sono: una testa di vestale, un busto di Faustina, il gruppo di Lucio papiro, il gruppo di Niobe con la figlia, un fauno con satiro, due vasi di palombini e un vaso Borghese, un bassorilievo con la figura della Provincia, un putto con corona e uno con la treccia, i candelabri Barberini, il gruppo di Aria e Peto, una testa di Socrate e tre copie di tre palmi di opere del museo capitolino quali un idolo, una Flora e una testa di Zenone. Questa lista è ripetuta con qualche variante anche relativamente

<sup>25</sup> AA, Minuta di Carlo Albacini, Roma, 9 agosto 1796.

agli anni dal 1772 fino al 1777. Alle opere sopracitate, infatti, si aggiungono negli anni successivi altre copie in marmo come la Giunone del Campidoglio, la testa di Lucio Vero borghese, il busto di Marcaurelio giovane, il vaso Albani e uno con putti, il gruppo di Amore e Psiche e di Bacco e Arianna e la Venere Medici.<sup>26</sup> Albacini, come si evince da questi documenti, seppe interpretare le istanze del mercato, eseguendo copie dall'antico disponibili presso il suo atelier, che potevano essere prontamente acquistate da eventuali amatori.

Altri artisti contemporanei, secondo questa ottica, pubblicarono dei cataloghi dove venivano citati i lavori che si potevano ordinare presso la bottega, come i Righetti, i Valadier e come il formatore Vincenzo Barzotti. Sicuramente fa riflettere il fatto che la spesa del marmo fosse certamente molto consistente e questo fa presupporre che già alla fine degli anni Sessanta del Settecento Carlo dovesse aver avuto un buon riscontro economico per poter mettere in atto questo investimento, facendo sì che il suo atelier si specializzasse in questo tipo di produzione e riuscendo, in questo modo, a essere competitivo nel multiforme contesto del mercato internazionale.

Si conoscono alcune opere di sicura attribuzione che testimoniano il continuativo lavoro della sua bottega nella seconda metà del secolo. Presso la Walker Gallery di Liverpool sono esposte alcune teste dall'antico che provengono dalla raccolta di Henry Blundell, noto collezionista che compare più volte nell'archivio Albacini.<sup>27</sup> L'Accademia di Belle Arti di San Fernando a Madrid conserva inoltre alcune importanti opere, versioni ridotte di noti originali antichi, come i gruppi di Amore e Psiche e di Bacco e Arianna, una Amazzone Mattei e una Pallade. Opere queste che furono acquistate dalla corona spagnola dopo che la nave Westmoreland che le trasportava verso l'Inghilterra fu catturata dai vascelli francesi.<sup>28</sup> Illustri musei, come l'Ermitage, conservano sue opere quali le repliche dell'Iside del Museo Capitolino, il gruppo di Castore e Polluce<sup>29</sup> e la copia della Flora Farnese,<sup>30</sup> mentre una replica, di qualità eccezionale, della Flora Capitolina si trova oggi al Museo di Indianapolis.

Come detto in precedenza, Carlo non solo commerciò in copie dall'antico ma si specializzò in questa tipologia di manufatti, come risulta dalla lettura della sua corrispondenza e dai libri dei conti. Il mercato delle repliche era sicuramente alimentato dal diffondersi del gusto e dell'amore per le opere del passato, e probabilmente

<sup>26</sup> AA, Registro I, II.

<sup>27</sup> The Walker Art Gallery, Liverpool, London 1994.

<sup>28</sup> Leticia Azcue Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1994, pp. 42, 280–288; Marco Castracane, *Gli Italiani e l'arte*, Roma 2011, p. 27.

<sup>29</sup> Sergej Androsov/Fernando Mazzocca (a cura di), *Canova alla corte degli zar. Capolavori dell'Ermitage di Anpietroburgo*, Milano 2008, pp. 92–95.

<sup>30</sup> Altezza 102 cm. Cf. Carolina Brook/Valter Curzi, *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700. Catalogo della mostra (Roma 2010–2011)*, Milano 2010, p. 390.

per Albacini la specializzazione in questo settore del mercato rappresentò un ottimo *escamotage* per lavorare e vendere le sculture in maniera continuativa.

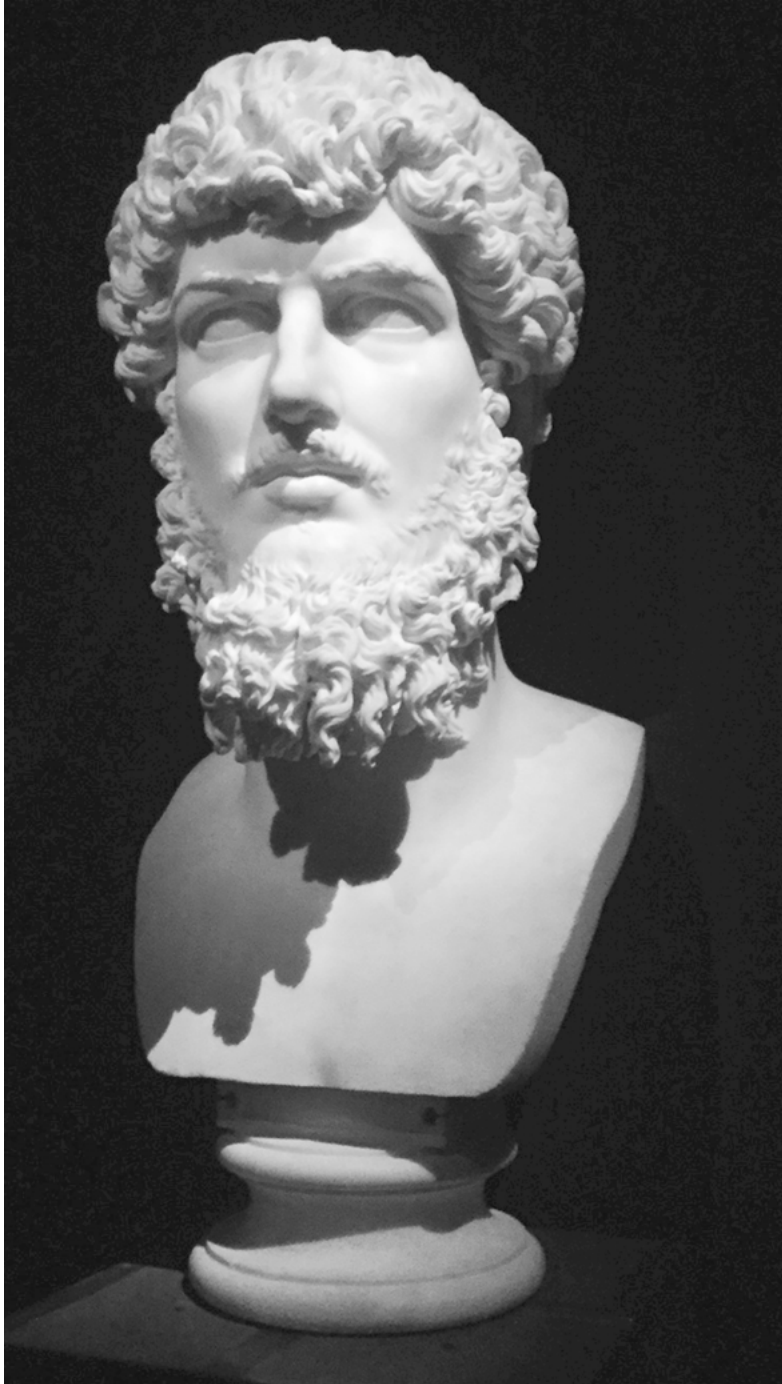
Sembra significativo notare che molte delle copie spesso furono eseguite in dimensioni ridotte rispetto all'originale, ma perfettamente aderenti a queste, con una particolare attenzione nella replica dei dettagli. Ridurre la grandezza infatti significava lavorare meno superficie e quindi avere un prodotto finito in minor tempo, inoltre con la tecnica del riporto per punti con l'uso di compassi, partendo da un modello in gesso (spesso tratto dall'originale) si garantiva l'esattezza della replica insieme al fatto non trascurabile che con questo metodo l'opera potesse essere riprodotta diverse volte in pietra.<sup>31</sup> La produzione della bottega, perciò, si distinse nella replica di illustri esempi della statuaria classica eseguiti in alcuni casi in maniera seriale. Tra gli esempi più famosi di questo tipo di produzione è esemplificativo il caso del busto di Lucio Vero della raccolta Borghese. Nel 1782 lo scultore eseguì il restauro dell'originale, integrando alcune parti e aggiungendo il petto alla testa e la base.<sup>32</sup> In questa occasione probabilmente ebbe modo di eseguire un calco dall'originale dal quale poté poi di trarre un modello, utilizzato nella lavorazione del marmo e soprattutto nell'esecuzione delle copie di quest'opera, particolarmente apprezzata per la resa della barba, vero e proprio virtuosismo tecnico. Le spese per le maestranze e per i materiali utilizzati per una copia di questo busto vennero annotate per la prima volta nel 1771, alla quale seguirono almeno altre quattro versioni della stessa opera tra il 1772 e il 1780. Antonio Canova, in visita allo studio, ricorda probabilmente l'ultima di queste, soffermandosi sui lunghi tempi di lavorazione del marmo.<sup>33</sup> Recentemente è stato individuato sul mercato antiquario una di queste copie, sicuramente ascrivibile ad Albacini per l'altissima qualità della testa e grazie al confronto con le altre versioni note in marmo e in gesso.<sup>34</sup> Con molta probabilità questo ultimo busto fu commissionato per un collezionista inglese come sembrerebbe suggerire la provenienza della scultura (fig. 1).

**31** Peter Rockwell, *Lavorare la pietra*, Roma 1989, pp. 128–136; Simona Rinaldi, *Tecnica e restauro della scultura lapidea nelle fonti dal Barocco al Neoclassicismo*, Roma 1996, pp. 21–23; Simona Rinaldi, *Canova e la pratica francese dei telai metrati*, in: Valeria Merlini/Daniela Storti (a cura di), *„Amore e Psiche“* a Milano, Milano 2012, pp. 167–173.

**32** Anna Coliva/Marina Minozzi/Jean-Luc Martinez/Marie-Lou Fabréga-Dubert (a cura di), *I Borghese e l'antico*, Milano 2011, p. 33.

**33** In un passo del suo diario, il 13 giugno 1780, Canova descrive i lunghi tempi di lavorazione (circa diciannove mesi) per eseguire una copia di Vero Borghese. „... mi portai dall'Abate Dosi e con il detto andiedimo nello studio del signor Carlo Albagini ove vidimo molti giovane che stavano ristaurando delle statue, uno delli detti faceva la copia della testa di Lucio Vero di casa Borghese e mi dice che gli aveva lavorato quatordecim mesi nella sopradetta testa e che gli mancavano ancora cinque mesi di lavoro per terminarlo ...“. Antonio Canova, *Scritti*, a cura di Hugh Honour/Paolo Mariuz, Roma 2007, vol. 1, p. 141.

**34** Walker Art Gallery, *Foreign Catalogue*, 1977, Text, pp. 284, 412.



**Fig. 1:** Carlo Albacini, Lucio Vero Borghese.

Quale altro esempio di produzione seriale di eccezionale livello eseguito dalla bottega di Via dei Greci si può citare il „caso“ della Melpomene Vaticana della quale vennero eseguite almeno tre repliche della testa, come apprendiamo dai registri. La scultura originale era parte del gruppo delle nove Muse con Apollo scoperto nel 1773 presso la Villa di Cassio a Tivoli e acquistato da Giovanni Battista Visconti per il Museo Pio Clementino nel 1775 che fu restaurato in questa occasione da Gaspare Sibilla.<sup>35</sup> Il gruppo ebbe grande fortuna e lo zar Nicola I, poco dopo dell'apertura del Pio-Clementino, commissionò proprio a Albacini una copia in marmo delle statue a dimensioni reali. Tra l'altro l'artista ebbe modo di cimentarsi con una „variazione sul tema“ restaurando la serie completa delle muse di Giovanni Volpato, acquistate da Gustavo III di Svezia nel 1784.<sup>36</sup>

Nel 1783 egli annotò le uscite di denaro per una seconda versione della testa della „musa con pampini“ (manca nelle carte la citazione specifica di una prima versione), seguita tra il 1787 e il 1788 da una terza.<sup>37</sup> Un busto di altissima qualità, ascrivibile alla mano di Carlo, rappresentante la Melpomene è stato venduto a Londra nel dicembre 2015<sup>38</sup> (fig. 2). In questo marmo si notano i piccolissimi segni dei punti di riporto, riferimenti segnati sulla pietra e usati dall'artista per eseguire la copia e visibili anche in tutte le opere di sua sicura attribuzione. Inoltre il fatto che il panneggio si trovi nell'esatta posizione dell'originale, quasi senza nessuna minima variazione, riportando con precisione il numero e ogni particolare delle pieghe, fa pensare che per il modello fosse stato utilizzato un calco preso direttamente dall'originale.<sup>39</sup>

La capacità imprenditoriale di Albacini, confermata dai suoi contemporanei, fu il frutto di un'alta capacità tecnica nella realizzazione di copie di noti e apprezzati originali antichi, sviluppatasi in seno alla diffusione del gusto dell'antico. La sua bottega, infatti, si specializzò sempre di più negli anni nella realizzazione seriale degli esempi del passato, resa possibile da un ampio repertorio di modelli in gesso,

**35** Giandomenico Spinola, *Il Museo Pio-Clementino*, vol. 2, Città del Vaticano 1999, pp. 234 sg.; Chiara Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del Museo Pio-Clementino*, Roma 2007, pp. 87–120.

**36** Piva, *Restituire* (vedi nota 35), pp. 114 sg.

**37** AA, Registro IV.

**38** Christie's, Londra, 8 dicembre 2015, lotto 125. Un altro esempio di questo fortunato soggetto antico è stato venduto nel 2010 ancora in Inghilterra, ma con la prima mostra numerose differenze nell'esecuzione delle pieghe della veste e nell'inclinazione del volto, distaccandosi per questo dall'originale e mettendo in evidenza un'interpretazione diversa dell'antico rispetto a quella più puntuale che caratterizzò la produzione di Albacini.

**39** Bertel Thorvaldsen eseguì una copia della testa di Melpomene tra il 1804 e il 1810 commissionata insieme ad altre opere da Theodor von der Ropp. Jan Zahle sta preparando il catalogo dei gessi dell'artista danese, e mi riferisce che furono diversi i contatti tra gli artisti. Il fatto che l'opera dello scultore danese mostri particolari identici, come ad esempio le pieghe della stoffa, potrebbe far pensare all'utilizzo di uno stesso modello, testimoniando ancora una volta la fortuna di alcuni soggetti e soprattutto il continuo scambio tra gli artisti delle forme e dei calchi, di cui Albacini possedeva un ampio repertorio.



Fig. 2: Carlo Albacini (attribuito), Melpomene Vaticana.



sapientemente scelti, utilizzati per creare non solo sculture a tutto tondo ma anche preziosi arredi, tra cui i camini che vennero in alcuni casi arricchiti con l'inserimento di eccellenti repliche di opere antiche esposte nei musei romani.

Può essere portato quale ulteriore esempio di questa sua caratteristica produzione i gruppi rappresentanti Amore e Psiche e Bacco e Arianna, gruppi che ebbero una particolare fortuna venendo in seguito replicati in diversi materiali da numerosi artisti.<sup>40</sup> Albacini, come apprendiamo dai registri dei conti, eseguì in marmo tra il 1767 e il 1791 almeno nove versioni del primo gruppo e sette del secondo.

Due esempi di questi gruppi sono conservati a Madrid e provengono, come detto precedentemente, dal carico della nave Westmorelan catturata dai francesi nel 1779. Come si evince dai documenti questi marmi furono probabilmente eseguiti tra il 1776 e il 1778 insieme all'Amazzone e alla Pallade, di cui sono registrate le spese di realizzazione negli stessi anni.<sup>41</sup>

I due apprezzati gruppi antichi, oltre che essere replicati come sculture a tutto tondo, vennero talvolta frequentemente inseriti anche, come si diceva, come significativo elemento decorativo nei camini, come dimostra il celebre esempio realizzato per Frederick Augustus Hervey, quarto conte Bristol (1730–1803) per la sua residenza in James's Square di Londra.<sup>42</sup> Una seconda puntuale replica fu eseguita per adornare la biblioteca di Ickworth House, a ulteriore dimostrazione del successo di questo ‚modulo‘ inventato da Carlo.<sup>43</sup>

La fama raggiunta da Albacini nell'esecuzione di camini è dimostrata da un prestigioso incarico ricevuto: la realizzazione di quelli per il Palazzo del Quirinale durante il periodo della risistemazione in epoca napoleonica. Questa commissione, che conferma dell'importanza raggiunta da Carlo in questo settore, fu ottenuta probabilmente grazie all'architetto Raffaele Stern, nipote di Serafina Stern, prima moglie dello scultore. Tra il 1809 e il 1813 vennero realizzati dalla bottega dell'artista diversi camini, di cui almeno sette ancora *in loco*.<sup>44</sup> Il lavoro per Quirinale si dimostra

<sup>40</sup> Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste & the Antique*, Yale 1981, pp. 189–191, n. 26; Edgar Peters Bowron/Joseph J. Rishel (a cura di), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, London 2000, pp. 225 sg.

<sup>41</sup> Leticia Azcúe Brea, *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [Catálogo y Estudio]*, Madrid 1994, pp. 284–287, E-72 e E-75; *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour [Catalogo della mostra Madrid 2003]*, Madrid 2002.

<sup>42</sup> Bowron/Rishel (a cura di), *Art in Rome* (vedi nota 40), pp. 225 sg.; John Inghamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701–1800*, New Haven-London 1997; Mary B. Comstock/Cornelius C. Vermeule, *Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston*, Boston 1976, p. 127, n. 196.

<sup>43</sup> Questa versione è stata venduta a Londra presso la casa d'aste Sotheby's il 26 novembre 2003, lotto 83, e il catalogo è corredato da un'esplicativa e dettagliata scheda.

<sup>44</sup> Marina Natoli/Maria Antonietta Scarpatti, *Il palazzo del Quirinale, il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico*, Roma 1989.

un vero e proprio repertorio delle diverse tipologie di camini che potevano essere realizzati dall'atelier di Via dei Greci.

I camini con le sculture a tutto tondo, ispirati a quelli francesi in stile Luigi XV e a quelli disegnati da Robert Adam furono un chiaro riferimento per le invenzioni di Albacini. Senza dubbio risultò fondamentale anche la conoscenza delle stampe di Giovanni Battista Piranesi nelle „Diverse maniere di adornare i camini“, che proponevano alcuni esemplari con mantelli affiancati da statue a tutto tondo. Carlo fu capace, assimilando le tendenze culturali del tempo, di elaborare il gusto corrente e di creare una serie di modelli ben definiti.<sup>45</sup>

Nella sua bottega si alternò la produzione di tipologie più sontuose, dove l'antico è evocato attraverso la copia e accostato a elementi più moderni, mantelli più semplici e rigorosi con una sola tipologia di marmo con l'inserimento, a volte, di piccole decorazioni in materiali più pregiati (bronzo o porfido), che dovevano aprirsi sulle pareti come eleganti prospetti di porte.

I camini non erano considerati semplici casi di decorazione architettonica isolati sulla parete, ma potevano divenire una componente molto significativa nei programmi di allestimento e di assetto degli interni delle dimore signorili fino a essere equiparati, per importanza, alle sculture. A tal proposito si può sottolineare che il periodico „Memorie per le Belle Arti“ si soffermò con particolare attenzione sui camini eseguiti per il casino Borghese a Porta Pinciana, tra il 1782 e il 1785, realizzati con le „pietre più singolari e preziose“.

Gli esempi Borghese eseguiti da noti artisti dell'epoca, tra cui Lorenzo Cardelli, Antonio De Rossi, Agostino Penna e Vincenzo Pacetti e dalla bottega dei Valadier, con la supervisione di Mario Asprucci,<sup>46</sup> rappresentano, sia per la cronologia che per tipologia un buon confronto con una parte di quelli della bottega di Albacini, capace di elaborare modelli in linea con il gusto corrente, ma anche esempi più sofisticati e più adatti alle inclinazioni della clientela internazionale.

Nei libri dei conti, come si diceva sopra, sono annotate in molti casi le spese per diversi lavori di questo tipo. Già a partire dalla fine degli anni Sessanta del secolo e ben prima, ad esempio, della commissione per la Sala della Recezione (Sala delle Dame), decorata con un camino con colonne scanalate e con due repliche in scala

---

<sup>45</sup> L'importanza di Piranesi è riconosciuta in alcuni camini presenti in diverse residenze inglesi, confermando la sua importanza nella diffusione di un preciso gusto in questi oggetti e contemporaneamente l'attenzione di Albacini per questa tendenza che asseconda sapientemente. Per i camini attribuiti a Piranesi cf. Damie Stillman, *Chimney-Pieces for the English Market. A Thriving Business in Late Eighteenth-Century Rome*, in: *The Art Bulletin* 59,1 (1977), pp. 85–94.

<sup>46</sup> I camini della Villa Borghese sono analizzati nel saggio di Luciana Ferrara Grassi, nel quale vengono riportati anche numerosi pagamenti agli artisti coinvolti nella decorazione dell'edificio. Luciana Ferrara Grassi, *Il Casino di Villa Borghese. I camini: note e documenti per l'arredo degli interni*, con la collaborazione di Agostino Penna / Vincenzo Pacetti, in: Elisa De Benedetti, *Studi sul Settecento Romano*, vol. 3, Roma 1987, pp. 241–279.

ridotta dei „Prigioni Farnese“,<sup>47</sup> sono appuntati i costi per l'esecuzione dei caminetti con „schiavi frigi“ e di un altro con il rilievo della „figura piangente“ (l'allegoria della „Provincia“) che doveva essere inserita nell'architrave.

L'idea di inserire queste opere antiche nel mantello dei camini è comunque precedente ai casi elaborati da Albacini. Nella risistemazione di Northumberland House,<sup>48</sup> ad esempio, avvenuta a partire dagli anni Cinquanta del Settecento per volontà dal Duca di Somerset e continuata da Sir Hugh Smythson vennero eseguiti, probabilmente da Joseph Wilton, due camini quasi identici tra loro con ai lati del mantello due copie degli schiavi frigi. Si può affermare, perciò, che Carlo seppe rielaborare modelli evidentemente precedenti e già noti.

Grazie alla sua attività di restauratore ebbe modo di lavorare sugli originali delle opere Farnese, potendo replicare le sculture del passato con l'esattezza che il gusto antiquariale richiedeva e, quindi, fu capace di declinare in chiave più „rigorosamente neoclassica“ anche l'architettura del camino stesso, ispirandosi alle impostazioni di Piranesi, di cui si avverte la chiara influenza, ma emendando questi oggetti dagli „eccessi“ e dalle fantasie dell'architetto veneto.

Continuando questa analisi si può citare come altro esempio anche il camino eseguito per Castel Porziano nel primo quarto del XIX secolo (probabilmente ancora per commissione di Stern)<sup>49</sup> che ha come elemento decorativo principale due figure femminili, copie della scultura antica rappresentante la statua nota come Vestale Capitolina.<sup>50</sup> Le raffigurazioni delle sacerdotesse incaricate di custodire il fuoco sacro alla dea Vesta furono scelte probabilmente anche per il loro valore iconografico, andando a fiancheggiare il fuoco del camino, e andando a seguire così una tendenza squisitamente antiquariale.

Questo tema fu ripetuto anche nel camino assegnato a Carlo da Alvar González-Palacios<sup>51</sup> conservato a Badminton House e di cui si conserva anche il disegno. Al contrario degli esempi sopradescritti in questo le sacerdotesse non vengono isolate e inquadrare da colonne, ma inserite come cariatidi ai lati esterni del mantello del camino. Il bassorilievo centrale è una copia raffigurante il soggetto molto noto delle „Danzatrici Borghese“, rilievo attualmente conservato al Museo del Louvre.<sup>52</sup> Le decorazioni in bronzo probabilmente furono eseguite dai Valadier, che come risulta

47 Natoli/Scarpati, Il palazzo del Quirinale (vedi nota 44), pp. 389–409.

48 Brian Allen/Joseph Wilton, Francys Hayman and the Chimney-Pieces from Northumberland House, in: Burlington Magazine 125, n. 961, aprile 1983, pp. 195–202.

49 Natoli/Scarpati, Il palazzo del Quirinale (vedi nota 44), p. 56.

50 Eugenio La Rocca/Claudio Parisi Presicce (a cura di), Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo, Milano 2010, pp. 422–425.

51 Alvar González-Palacios, Souvenirs de Rome, in: Andreina D'Agliano/Luca Melegati (a cura di), Ricordi dell'antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Gran Tour, Milano 2010, pp. 14–54, in particolare p. 25.

52 Stillman, Chimney-Pieces (vedi nota 45), p. 88.

dal carteggio e dai registri della bottega ebbe modo di partecipare in più occasioni all'esecuzione di diverse opere uscite dall'atelier di Via dei Greci.<sup>53</sup>

Insieme a camini realizzati con importanti sculture dall'antico, ne vennero eseguiti altri più semplici, con una struttura in marmo bianco con i rincassi dei pilastri arricchiti, secondo diverse varianti, con raffinati bassorilievi, lastre di prezioso verde antico o porfido, oppure decorati con lastre con elaborati mosaici rappresentanti colorati girali vegetali o pannelli con scene di animali. Alcuni esempi di questo repertorio furono poi realizzati per il Quirinale, ma già negli anni precedenti Albacini doveva averne elaborato e realizzato i modelli.

Sicuramente i collezionisti inglesi furono per Carlo i maggiori committenti, oltre che di copie dell'antico, anche di importanti arredi. Tra questi le carte citano il conte Aylesford (identificabile con il poco documentato lord Guernsey Heneage Finch, in Italia nel 1772),<sup>54</sup> dilettante e amatore delle belle arti, che affidò alcuni lavori della sua residenza a Warewick a Giuseppe Bonomi tra il 1789 e il 1790. Questo architetto, riconosciuto e apprezzato in Gran Bretagna e imparentato con Angelika Kauffmann,<sup>55</sup> era in stretto rapporto epistolare con Albacini.<sup>56</sup> Per sua commissione, infatti, Albacini realizzò diverse opere per la residenza tra cui un altare, dei pavimenti e un camino. Non sono stati ad oggi rintracciati nessuno di questi manufatti ma alcuni disegni romani pubblicati rappresentanti dei camini per Packington Hall di Warwick possono essere avvicinati alla bottega di Via dei Greci. Tali disegni, che aprono nuove piste di ricerca, illustrano camini che per lo stile, la composizione (l'inserimento di rilievi rettangolari nell'architrave o ovali con piccole figure dall'antico negli incassi) e per i materiali, come l'uso del porfido e del verde antico, hanno affinità stilistiche con quelli eseguiti dall'atelier di Carlo.

Gli aristocratici provenienti dalla Gran Bretagna furono i migliori clienti di Albacini, anche grazie a Thomas Jenkins che probabilmente fu capace di aggiornarlo su gusti e tendenze, tanto che nello schizzo rappresentante un camino le misure sono indicate sia in palmi romani che in piedi inglesi<sup>57</sup> (fig. 3), per agevolare il destinatario che in questo caso si può, con probabilità, riconoscere in Aubrey Charles Vere Beauclerk V duca di Saint Albans (1740–1815).<sup>58</sup> Il disegno mostra proprio una delle

---

**53** I rapporti tra gli atelier di Albacini e quello dei Valadier furono continui e durevoli nel corso degli anni, mutando il tipo di collaborazione in funzione delle commissioni. Valeria Rotili, *L'idea e il lavoro. Collaborazioni virtuose e variazioni nella prassi artistica nelle botteghe di Carlo Albacini e Giuseppe Valadier: alcuni casi esemplari*, in: *Studi di Storia dell'Arte* 28 (2018) (in corso di stampa).

**54** Ingame lls, *A Dictionary* (vedi nota 42), p. 436.

**55** Giuseppe Bonomi infatti sposò Rosa Florini nipote della pittrice svizzera.

**56** Bonomi si occupò delle risistemazioni di molte residenze inglesi, alcune di proprietà di collezionisti che commissionarono numerosi restauri a Albacini. Bonomi si occupò della biblioteca per Lansdowne House a Londra (1786) e della Galleria delle sculture di Townley Hall, Lancashire (1789).

**57** AA, disegno allegato a una minuta di Carlo Albacini, Roma, 17 giugno 1787.

**58** Ingame lls, *A Dictionary* (vedi nota 42), pp. 64 sg.

tipologie citate poco sopra: una struttura in marmo bianco, con eleganti elementi ornamentali e arricchita da lastre con decorazioni vegetali in mosaico.

La composizione e alcuni elementi tra cui il motivo del nastro sopra lo zoccolo della base del disegno mostrano delle profonde analogie con un camino, attualmente sul mercato, forse nato dalla collaborazione di Albacini con Lorenzo Cardelli nel quale sono presenti anche delle decorazioni fitomorfe a mosaico, forse opera del mosaicista Cesare Aguatti, simili a quelle nello schizzo (fig. 4). Un camino analogo attribuibile a Cardelli e Albacini è documentato a Penrice Castle in Galles e fa parte di una serie commissionata a Roma dal conte di Derry e poi sequestrati nel 1796 insieme a molti altri suoi tesori.

Nell'architrave, inoltre, sono presenti anche tre tondi in porfido rappresentanti delle figure di „Venditrici di amorini“, ispirato alle pitture di Ercolano, altro fortunato tema dell'antico di ampia diffusione nel Settecento che può essere collegato ad una minuta dell'artista dove viene ricordato un camino „con tre bassorilievi riportati sopra il rosso d'Egitto copiati dalle pitture dell'Ercolano“.<sup>59</sup>

Nel 1769 invece si legge nel libro delle spese „Camino da farsi a metà con Cardelli“,<sup>60</sup> registrando il denaro impegnato per i porfidi per la cimasa e per altri elementi. In produzioni così complesse, dovevano necessariamente essere impegnati diversi specialisti e maestranze, tanto che lo stesso Albacini si servì nel 1787 di Giacomo Raffaelli per „un camino con il tempio di Tivoli“.<sup>61</sup>

Cardelli fu sicuramente un altro riconosciuto artista impegnato in questi pregevoli prodotti e a lui è attribuito il camino per la Galleria del Quirinale con tre mosaici con uccelli, opera di Giacomo Raffaelli.<sup>62</sup> Una stretta collaborazione tra Carlo e i due è registrata nel libro dei conti a partire dal 1768 quando Cardelli contribuì ai lavori per il „Camino della Provincia“, riferendosi probabilmente ad un rilievo simile a quello utilizzato per il camino con i due schiavi frigi al Quirinale, dove viene rappresentata una figura femminile piangente.

La documentata collaborazione tra Cardelli e Albacini, di cui probabilmente il camino con mosaici e ovali in porfido rappresenta un esempio, si concluse forse a causa di una lite. Infatti, in una lettera di Domenico Venuti, acceso sostenitore di Carlo, apprendiamo che Lorenzo spedì alcuni camini presso la corte di Napoli, aggirando il ‚monopolio‘ che Carlo aveva raggiunto nelle commissioni per alcuni lavori nelle regge borboniche. A questo proposito leggiamo in una minuta del 16 febbraio 1796 indirizzata al marchese Venuti le lamentele di Albacini, il quale scrive come, nonostante avesse già eseguito due camini per Carditello e fosse già pronto a inviare i

<sup>59</sup> AA, Minuta di Carlo Albacini, Roma, 11 novembre 1783.

<sup>60</sup> AA, Registro III.

<sup>61</sup> AA, Registro IV.

<sup>62</sup> Natoli/Scarpati, Il palazzo del Quirinale (vedi nota 44), p. 544.

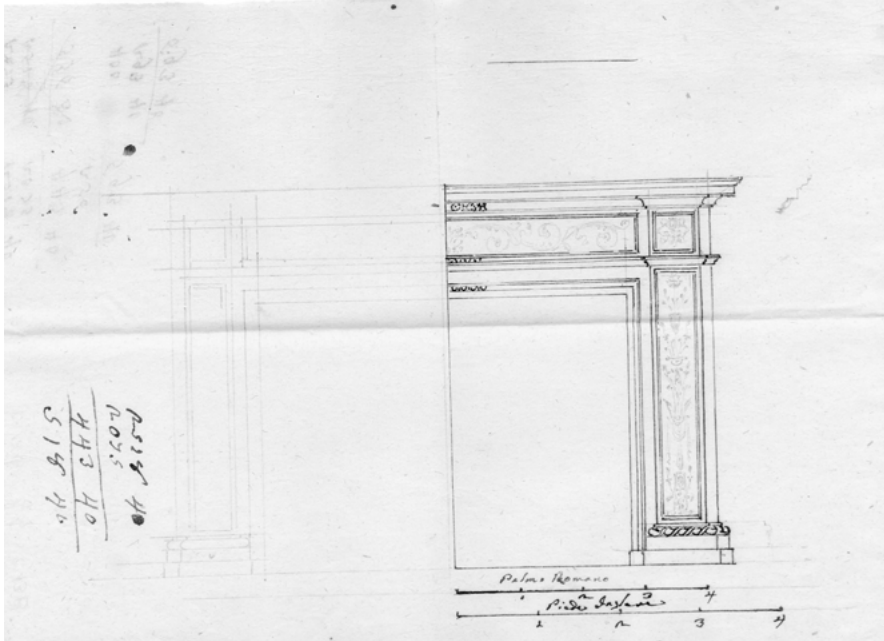


Fig. 3: Carlo Albacini (bottega), Disegno di un camino.



Fig. 4: Carlo Albacini, Lorenzo Cardelli, Cesare Aguatti, Camino con tondi in porfido e mosaici.

disegni per quelli per un altro palazzo reale, Cardelli ne avesse già spediti alcuni e che si stesse apprestando ad eseguire dei tavolini. L'aristocratico cortonese rispose due giorni dopo (18 febbraio 1796): „La Vostra lettera mi ha assolutamente sbalordito, relativamente all'affare di Cardelli, essendomi interamente nuovo tutto ciò ... Non si può dire altro che in una corte così vasta non è possibile stare a giorno di tutto“. La questione venne tempestivamente risolta e Venuti assicurò che il suo collega non sarebbe più interpellato per simili lavori e che se lo avesse saputo prima „Cardelli era fritto“.<sup>63</sup>

Sfortunatamente, tranne l'unico citato sopra, non sono stati rinvenuti i disegni di questi oggetti, che ne illustrino i profili. Sembra però interessante notare che alcune brevi note descrittive registrate nelle spese tra cui „un camino con le maschere“ o uno con il „menandro“ avvicinano i modelli della bottega di Via Greci con alcuni fogli della bottega di Valadier (che più volte compare come collaboratore „esterno“) nei quali appunto sono mostrati dei mantelli dove spiccano tali elementi decorativi nei pilastri e negli architravi.<sup>64</sup>

A questo proposito sembra significativo il fatto che Vincenzo Pacetti nei suoi diari ricordi numerose volte un „camino con le maschere“ per il conte di Bristol a cui lavorò per parecchio tempo, inizialmente con l'aiuto di Antonio Moisé.<sup>65</sup> Queste note sparse dimostrano che le botteghe spesso condividevano un patrimonio di repertori, oltre i collaboratori che evidentemente, come dimostrano i documenti, erano impiegati a seconda della necessità conseguente alla commissione avuta.

Tra le spese di Carlo sono registrate delle uscite di denaro per „i disegni dei camini“, probabilmente commissionati ad un collaboratore di cui non viene specificato il nome. In un altro caso curiosamente viene annotata la spesa „per il tempo per li disegni“, segno forse che egli stesso si impegnasse nella progettazione in linea con il gusto corrente.<sup>66</sup>

Le ricerche su Carlo Albacini e sulla sua bottega sono solo all'inizio – e questo scritto si pone come il risultato di una prima ricognizione – ma dalle sue carte private emerge il suo inserimento nel contesto del mercato internazionale, la sua capacità di interpretarne i gusti e assecondarne le esigenze, coscreando delle opere di alto livello. Dalle carte apprendiamo che una serie di modelli di camini (probabilmente con alcune varianti) furono ripetuti più volte, grazie anche ai numerosi collaboratori (tra cui spiccano Cardelli, De Rossi e Franzoni) e alle maestranze specializzate, tra le quali scalpellini, formatori, fonditori e lustratori, che alternandosi seppero seguire

<sup>63</sup> AA, Domenico Venuti a Carlo Albacini, Napoli, 18 febbraio 1796.

<sup>64</sup> Alvar González-Palacios, *I Valadier. L'album dei disegni del Museo Napoleonico*, Roma 2015, p. 46.

<sup>65</sup> Pacetti, *Giornali*, a cura di Cipriani/Fusconi (vedi nota 24), p. 197.

<sup>66</sup> AA, Registro IV.

un processo di produzione in parte seriale, anche attraverso una precisa divisione dei lavori.

Emerge dalla lettura dei documenti che Albacini si impegnò nell'ideazione di una grande varietà di modelli, con elementi presi dall'antico, con mosaici, pitture e pregiati marmi, arrivando a realizzare tipologie di mantelli diversificate per camini, alcuni di questi replicati poi in diverse versioni. Dalle indicazioni delle spese si evince come questi oggetti fossero perfettamente in linea con le scoperte archeologiche e con il gusto corrente del quale utilizzava tematiche e particolari, creando un ricco repertorio di oggetti nei quali vengono elaborati attentamente gli elementi di un orizzonte culturale collettivo. Albacini, infatti, inserì come principale elemento decorativo, oltre che le copie dei più celebri marmi antichi anche particolari detti „all'etrusca“, pitture a encausto, rilievi presi dalle pitture di Ercolano, immagini di vestigie antiche e repliche in marmo di pittura antiche, come il dipinto delle nozze Aldobrandine realizzato in basso rilievo.<sup>67</sup>

In almeno un caso sembra che Carlo abbia acquistato un camino da Pacetti il quale il giorno 19 fiorile 1799 annota nei suoi appunti di aver venduto proprio al suo collega „un camino detto delle farfalle“. Risulta singolare che in quegli anni nei registri di Carlo, Pacetti venga citato come collaboratore proprio per un „camino con farfalle di mosaico“. <sup>68</sup> Probabilmente questo esemplare venne eseguito in società tra i due e Pacetti trovandosi in difficoltà economiche, visto il contesto politico romano in quegli anni, decise di vendere la sua „quota“ del mantello „per il prezzo di 150 scudi, non avendone potuto trovare maggior somma, attese le critiche circostanze, e per far denaro per poter pagare i debiti“. <sup>69</sup>

Emerge da questa analisi come Albacini non fosse solo un abile copista capace di assecondare una clientela internazionale, ma affiora anche come nel tempo egli fosse stato capace di condurre un atelier in grado di rispondere alle continue e crescenti richieste, con una particolare capacità di interpretarne le dinamiche elaborando nuove strategie, diversificando la produzione artistica, replicando e elaborando mo-

---

**67** Nei documenti relativi alle spese questo tipo di lavori vengono così citati: „camino con Provincia“, „camino con sopra bassorilievo“, „camino con muse“, „camino con porfido“, „camino con pilastri“, „camino con maschere“, „camino con bassorilievo“, „camino con nozze Aldobrandini“, „diversi camini piccoli“, „camino con mosaico“, „camino con fondo verde“, „camino con uccelli in mosaico“, „camino con colonne bianche e nere“, „camino con Vestali“, „camino con arabeschi“, „camino con mensole“, „camino con metalli“, „camino con arabeschi“, „camino con mensole“, „camino con pitture a incausto“, „camino con colonne“, „camino con maschere nei pilastri“, „camino con festoni e bassorilievi in mezzo“, „camino con putti“, „camino con menandro“, „camino con bacco e Arianna“, „camino con gruppi“, „camino con verde di corsica“, „camino etrusco“, „camino con pavonazetto“, „camino con baccelli nel telaro“, „camino con giallo di Siena“, „camino con battenti doppi“, „camino con bigio lumachella“, „camino con scena di Ercolano“, „camino con rossi e metalli delle deità“.

**68** AA, Registro IV.

**69** Pacetti, *Giornali a cura di Cipriani/Fusconi* (vedi nota 24), p. 240.



delli specifici, tanto che il suo studio divenne a Roma uno dei cardini del mercato internazionale della seconda metà del Settecento. In ultima analisi Albacini fu in grado di declinare i repertori ornamentali archeologici del gusto settecentesco verso le esigenze di rinnovamento delle arti a lui contemporanee, dando testimonianza di una particolare capacità di invenzione della moda dell'antico e di „adattamento“ alle richieste del mercato internazionale.

## Fonti delle illustrazioni

- Fig. 1: Londra, collezione privata.
- Fig. 2: Collezione privata.
- Fig. 3: © Accademia Nazionale di San Luca.
- Fig. 4: © Londra, Ronald Phillips Ltd London.

Marina Unger

# Durand'sche Preise

Archäologie zwischen Wissenschaft und Kunstmarkt im Rom der 1830er Jahre

## 1 Prolog

„Campanari, theuerster Freund, hat mir mit einigen Beilagen die verheißenen Durchzeichnungen zugestellt: schöne Sachen zu unsinnigen Preisen angesetzt und zum Behuf nothwendigen Ankaufs vermuthlich nur sehr partiell empfehlenswerth, etwa besonders für ein rundes Gefäß Boreas und Orythia vorstellend, dessen gesonderter Fuß im vorigen Jahr nach England verkauft sein soll. Die jedenfalls sehr ostensiblen Zeichnungen sende ich Ihnen mit nächster Couriergelegenheit, die offenen und dicken Beilagen abkürzend. Der artistischen Commission schreibe ich gleichzeitig, daß ich gedachten Zeichnungen an Sie übergeben habe. Meine Reise nach Etrurien unterblieb, in die Stadt ist nichts von den neuen Entdeckungen geschafft worden. So habe ich weiter nichts hinzuzusetzen, als daß Campanaris ernsthaft drängen eine Theilnahme an der Ausgrabung höchsten Ortes zu veranlassen. In der That scheint der Vorschlag nicht bloß nützlich, sondern wenn man gut kaufen will, nothwendig. Da die Sachen stark kontrollirt werden, so steht zu erwarten; daß, falls wir nicht auf den Vorschlag eingehen, die Regierung oder Durand die besten Sachen unbesehen uns wegkaufen; zu riskiren ist auch nichts, sobald wir mit Campanaris ausbedingen, wie vormals Lord Northampton, daß die für den Antheil am scavo eingelegte Summe jeden falls durch Gegenstände unserer Wahl von entsprechendem Grundwerth zu vergüten sei.“<sup>1</sup>

Dies schrieb Eduard Gerhard (1795–1867), „Archäolog“<sup>2</sup> des Königlichen Museums in Berlin und „dirigirender Sekretär“ des Instituto di Corrispondenza Archeolo-

---

1 Rom, Deutsches Archäologisches Institut (= DAI Rom), Gerhard an Bunsen, Rom, 2. April 1834. – Die Zeichnungen versandte Gerhard am 5. April und lieferte die Liste am 7. April nach (Gerhard an Bunsen, Rom, 5. und 7. April 1834). – Alle zitierten Briefe gehören zum Bestand II Gelehrtenbriefe des Archivs des DAI Rom, daher wird im Folgenden auf die Nennung des Archivs verzichtet. Wesentlich erleichtert wurden die Recherchen durch maschinenschriftliche Abschriften eines Theils der Gelehrtenbriefe, die an den Originalen überprüft wurden. Für die Unterstützung gebührt großer Dank der Archivarin des DAI Rom, Valeria Capobianco. Es besteht kein Anspruch auf eine lückenlose Quellensichtung. – Im Rahmen des 2017 begonnenen DFG-Projekts „Gelehrte, Ausgräber und Kunsthändler: Die Korrespondenz des Instituto di Corrispondenza Archeologica als Wissensquelle und Netzwerkindikator“ wird dieser Briefbestand erschlossen und digital zur Verfügung gestellt werden.

2 Die Sonderstelle für Gerhard wurde auf persönlichen Erlass des Königs Friedrich Wilhelm IV. eingerichtet, vgl. dazu Gertrud Platz-Horster, Eduard Gerhard und das Etruskische Cabinet im Alten Museum, in: Jahrbuch der Berliner Museen 34 (1992), S. 35–52. – Zu Gerhard vgl. Hans Bernhard Jensen, Eduard Gerhard, in: Reinhard Lullies/Wolfgang Schiering (Hg.), Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache, Mainz 1988, S. 20–22. Zu

gica,<sup>3</sup> an Christian Karl Josias Bunsen (1791–1860), den Preußischen Gesandten am Heiligen Stuhl und zugleich „Generalsekretär“ des besagten Instituts, im April 1834.<sup>4</sup>

Das Zitat dient hier als Ausgangspunkt, um eine Episode zu schildern und zu erläutern, die sich 1834/1835 in Rom abspielte. Zwei der Hauptakteure sind die bereits erwähnten Gerhard und Bunsen, die in doppelten Rollen auftreten: Einerseits agierten sie als Vertreter des Preußischen Hofes und des Königlichen Museums in Berlin, und andererseits führten sie in leitenden Rollen das 1829 in Rom gegründete Instituto – einen „Verein ... von Archäologen, sachkundigen Künstlern und sammelnden Althertumsfreunden“.<sup>5</sup> Weitere Protagonisten werden im Zitat erwähnt: Edme-Antoine Durand (1768–1835) und die Familie Campanari – einer der zu dieser Zeit vermögendsten bürgerlichen Privatsammler Europas und eine der wichtigsten Ausgräber- und Händlerfamilien im Vatikanstaat. Im Hintergrund spielen die artistische Kommission in Berlin – ein Gremium, das über die Ankäufe der Königlichen Museen entschied – und die päpstliche Regierung mit der entsprechenden Commissione di Belli Arti entscheidende Rollen.<sup>6</sup>

---

seiner Bedeutung für die Institutionalisierung der Archäologie vgl. Henning Wrede (Hg.), *Dem Archäologen Eduard Gerhard 1795–1867 zu seinem 200. Geburtstag*, Berlin 1997, und speziell zu seiner Rolle für das Berliner Museum Ursula Kästner, *Eduard Gerhard und die Berliner Vasensammlung*, in: ebd., S. 87–100, und zuletzt dies., *Vom Einzelstück zum Fundkomplex. Eduard Gerhards und Robert Zahns Erwerbungen für das Berliner Museum*, in: Stefan Schmidt/Matthias Steinhart (Hg.), *Sammeln und Erforschen. Griechische Vasen in neuzeitlichen Sammlungen*, München 2014 (*Corpus vasorum antiquorum. Beihefte 6*), S. 103–113.

**3** Eduard Gerhard, *Thatsachen des Archäologischen Instituts in Rom*, Berlin 1834, S. 33. Den (dirigierenden) Sekretären und dem Generalsekretär oblagen die Verwaltung des Instituts sowie die Führung der Korrespondenz: ebd., S. 15 f.

**4** Gerhard, *Thatsachen* (wie Anm. 3), S. 33. – Zu Bunsen, der sich als Archäologe und Ägyptologe, aber vor allem als Diplomat, Politik- und Kirchentheoretiker hervortat, vgl. zuletzt Frank Foerster, *Christian Carl Josias Bunsen. Diplomat, Mäzen und Vordenker in Wissenschaft, Kirche und Politik*, Bad Arolsen 2001 (*Waldeckische Forschungen 10*), bes. S. 72–75 zu seinem Wirken am Institut; Bernard Andrae, *Kurze Geschichte des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom. Dargestellt im Wirken seiner leitenden Gelehrten*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 100* (1993), S. 5–41, hier S. 12 f. Vgl. auch Golo Maurer, *Preußen am Tarpejischen Felsen. Chronik eines absehbaren Sturzes. Die Geschichte des deutschen Kapitols 1817–1918*, Regensburg 2005, zu Bunsens diplomatischem und kirchenpolitischem Wirken sowie seiner Förderung der Wissenschaft und der Künste.

**5** Anita Rieche, *Die Satzungen des Deutschen Archäologischen Instituts 1828 bis 1972*, Mainz 1979 (*Das Deutsche Archäologische Institut, Geschichte und Dokumente 1*), Nr. 10, S. 38.

**6** Seit 1820 galten im Vatikanstaat strenge Kulturschutzgesetze: der sogenannte „Editto Pacca“, der u. a. dazu verpflichtete, Ausgrabungen offiziell zu beantragen und Funde zu melden, wobei sich die Päpstliche Regierung das Vorkaufsrecht für besondere Stücke vorbehielt. Erst nach der Sichtung durch eine Artistische Kommission konnten die Funde auf dem Kunstmarkt verkauft werden, allerdings erforderte der Verkauf ins Ausland eine gesonderte Genehmigung (zum Kulturgüterschutz in Italien und

Im Folgenden werden – basierend auf schriftlichen und bildlichen Quellen, die sich vorrangig im Archiv der Abteilung Rom des Deutschen Archäologischen Instituts befinden – die einzelnen Akteure in ihren sich teilweise überschneidenden Rollen sowie ihre Interaktionen auf dem römischen Antikenmarkt näher beleuchtet. Das Kaufinteresse richtet sich hier auf bemalte antike Keramik, die seit Ende der 1820er Jahre einen bisher ungeahnten Boom erlebte. Zur gleichen Zeit fungierte das Instituto als öffentlicher Begegnungsort sowohl für Altertumswissenschaftler als auch Laien, die an den materiellen Hinterlassenschaften der Antike interessiert waren. Die selbstverständliche Koexistenz, stetige Überschneidung und gegenseitige Bedingtheit zwischen den Bereichen und Interessen der archäologischen Wissenschaft und des Handels- und Sammelwesens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sollen anhand dieser exemplarisch vorgestellt werden.

## 2 Istituto di Corrispondenza Archeologica

Spätestens seit der Renaissance war Rom traditionell das Zentrum des Antikenstudiums und genauso des Sammelns von Antiken. Entsprechend changierten die Protagonisten zwischen dem Sammel- und Handelswesen einerseits und einer bauhistorischen, künstlerischen oder antiquarischen Herangehensweise an die Antiken andererseits. Im Laufe des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts veränderte sich die Situation zunehmend: Archäologische Ausgrabungen nahmen erheblich zu, durch Phänomene wie die *Grand Tour* veränderte und vergrößerte sich deutlich die Klientel, eine Vielzahl neuer – nun oft bürgerlicher – Sammlungen entstand überall in Europa. Der Antikenhandel florierte, sodass die Funde oft unmittelbar nach ihrer Ausgrabung regelrecht ‚verschwanden‘.<sup>7</sup> Dies war vor allem aus der Sicht der Archäologie ein untragbarer Zustand, denn die antiken Objekte waren durch diese Entwicklungen für die sich etablierende Wissenschaft nicht mehr greifbar. Als eine Reaktion auf die sich verändernden Bedingungen und die Fülle neuer Fundstätten und Funde kann die 1829 erfolgte Gründung des Istituto di Corrispondenza Archeologica gewertet werden.<sup>8</sup> Die neue Institution setzte sich zum Ziel,

---

speziell zum „Editto Pacca“ vgl. Stefania M a b e l l i n i, *La tutela dei beni culturali nel costituzionalismo multilivello*, Torino 2016, S. 8–10, und im Wortlaut bei Andrea E m i l i a n i, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571–1860*, Bologna 1978, S. 130–145).

<sup>7</sup> Für eine Zusammenfassung zu den Ausgrabungen und Dynamiken auf dem Antikenmarkt in Rom und darüber hinaus im 18. und 19. Jahrhundert vgl. Beatrice P a l m a V e n e t u c c i, *Dallo Scavo al Collezionismo. Un viaggio nel passato dal Medioevo all'Ottocento*, Roma 2007, S. 172–227.

<sup>8</sup> Zur Gründung und Geschichte des Instituts vgl. beispielsweise A n d r e a e, *Kurze Geschichte des DAI* (wie Anm. 4), und Adolf B o r b e i n, *Geschichte – Kunst – Altertum. Das römische Institut und die Geschichte der Klassischen Archäologie*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Rö-*

archäologische Neuigkeiten zu sammeln, Ausgrabungen und Funde zu dokumentieren, sie zu erforschen und zu publizieren. Die zunächst von nur wenigen, aber umso passionierteren Protagonisten getragene Initiative sollte ein Diskussionsforum für archäologische Themen darstellen. Die Zielgruppe war dabei im Gegensatz zu den altherwürdigen Akademien sehr offen formuliert, neben den altertumswissenschaftlich gebildeten Gelehrten wurde vor allem das archäologisch interessierte Laienpublikum angesprochen: Adelige und bürgerliche Sammler, Künstler und Architekten, Ausgräber, Agenten, Händler und Antiquare – oft in Personalunion – sowie dilettierende Archäologen und Amateure aller Art aus ganz Europa wurden zu korrespondierenden Mitgliedern. Diese Offenheit gehörte zur Strategie, denn durch den direkten Kontakt erhielten die Archäologen nicht nur Zugang zu den neuesten Ausgrabungen, Funden und Sammlungen, sondern auch die Erlaubnis, darüber zu berichten und die Objekte abzubilden. In diesem Sinn wurde am Institut von Beginn an ein Apparat von Zeichnungen, Druckgraphiken und Abformungen, aber auch originalen Denkmälern, angelegt.<sup>9</sup> Diese fanden teils über die Korrespondenz ihren Weg ans Institut, teils wurden aber auch gezielt Aufträge vergeben, um die Artefakte zu Forschungs- und Publikationszwecken zu dokumentieren.

Programmatisch war auch die Internationalität der Vereinigung: In Paris, London und Bonn wurden Sektionen gegründet. Italienisch und Französisch waren die

---

mische Abteilung 111 (2004), S. 7–31. – Zum Gründungsmythos des Instituts gehört die Geschichte, dass Gerhard den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm auf einer Reise an den Golf von Neapel begleitete und diesem die Zusage, die Schirmherrschaft über das neue Institut zu übernehmen, bei einem Spaziergang „auf dem Markt in Pozzuoli abquetschte“ (Friedrich Wilhelm an Gerhard, 31. Januar 1832).

<sup>9</sup> Die Sammlung, die größtenteils Zeichnungen, aber auch einige Drucke und Photographien beinhaltet, wurde in den späten 1820er Jahren mit der Gründung des Instituts begonnen und bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts weitergepflegt. Sie ist heute Teil des Archivbestandes VII Stiche, Handzeichnungen, Gemälde, Pläne am DAI Rom. In den 1970er und 1980er Jahren beschäftigte sich Adolf Greifenhagen erstmals mit den Vasenzeichnungen. Er sortierte sie nach den darauf dargestellten Gefäßen neu und erstellte so aus der Archivsammlung einen ‚historischen Bildkatalog‘ für Keramikforscher. Einen Teil der Zeichnungen nach bis dahin unbekanntem Vasen publizierte er in einer Reihe von Aufsätzen zwischen 1976 und 1981: vgl. Adolf Greifenhagen, Zeichnungen nach Italischen Vasen im Deutschen Archäologischen Institut, Rom, in: Archäologischer Anzeiger 1981, S. 259–316, hier S. 305–308. – Bei der Neusortierung wurden archivalische Zusammenhänge jedoch vollständig aufgelöst, was einen wissenschaftshistorischen Zugang zu den Zeichnungen erschwerte. – Zwischen 2011 und 2015 wurde die Sammlung in dem DFG-Projekt „Die Antike in Zeichnung, Plan und Bauaufnahme. Primäre Dokumentationsmaterialien des 19. und 20. Jahrhunderts im Deutschen Archäologischen Institut Rom“ erstmals vollständig erschlossen, größtenteils digitalisiert und über die zentrale Objektdatenbank des DAI iDAI.objects/Arachne online verfügbar gemacht (URL: <https://arachne.dainst.org/>; 11. 7. 2018). Auf die erwähnten Zeichnungen wird daher im Folgenden mit einem Link in die Datenbank verwiesen. Vgl. zum DFG-Projekt: Francesca Garello/Marina Unger, Virtual digs. Digitization as Revisitation of Past Finds, in: Archeological Review from Cambridge 29,2 (2014), S. 103–128.

Hauptsprachen der Publikationen und sicherten so eine internationale Wahrnehmung der Schriften.<sup>10</sup>

### 3 Gerhard

Der Philologe Eduard Gerhard war treibende Kraft, Gründungsmitglied und als Sekretär Teil der Direktion des Instituts. Er kam in den 1820er Jahren erstmals nach Rom und dort in Berührung mit den materiellen Hinterlassenschaften der Antike. Aus dieser Zeit stammte die Idee eines archäologischen Instituts, die 1829 mit der Gründung des Instituto zu Realität wurde. 1833 wurde Gerhard als „Archäolog“ an dem erst drei Jahre zuvor eröffneten Museum angestellt. Sein Verantwortungsbereich war das Antiquarium – die Vasen- und Terrakottensammlung und die Miscellaneen, also Bronzen, Münzen, geschnittene Steine und Glaspasten.<sup>11</sup> Zu seinen Aufgaben gehörten die Sondierung des Antikenmarktes, eine Einstufung der Erwerbungen in Dringlichkeitskategorien und der Ankauf von Antiken.<sup>12</sup> Dabei verfügte er über einen Etat für kleinere Erwerbungen, bei größeren und/oder teureren Ankäufen konnte er der Artistischen Kommission nur Vorschläge unterbreiten; diese traf letztlich die Entscheidungen. Gerhard wurde 1834 selbst in die Kommission aufgenommen und konnte seine Empfehlungen somit direkt vertreten. Dennoch kaufte er mit der Zeit immer mehr auf eigene Rechnung und eigenes Risiko, um so die langen Geschäftsvorgänge, die ihn auf dem Kunstmarkt lähmten, zu umgehen, und trat die Stücke später dem Museum ab.<sup>13</sup> Besonders am Herzen lag ihm zudem der Aufbau eines Archäologischen Apparates am Museum – des heute sogenannten Gerhard'schen Apparates –, einer Sammlung von Abformungen, Abbildungen und Publikationen, Stichwerken und vor allem Zeichnungen unedierter Denkmäler, um außer der von Karl Friedrich Schinkel intendierten ästhetischen Rezeption der Denkmäler im Museum auch eine

**10** Erst 1885 wurde Deutsch zur offiziellen Sprache, lange nachdem das Institut Preußisch bzw. Kaiserlich wurde; Rieche, Satzungen (wie Anm. 5), Nr. 41, 42, S. 134; Nr. 44, S. 145.

**11** Platz-Horster, Gerhard (wie Anm. 2), S. 35; Kästner, Gerhard (wie Anm. 2), S. 87–90; Kästner, Einzelstück (wie Anm. 2), S. 104.

**12** Platz-Horster, Gerhard (wie Anm. 2), S. 36 f.; Kästner, Einzelstück (wie Anm. 2), S. 104. Auch vor seiner Anstellung am Museum tätigte Gerhard Ankäufe in Rom. 1827 hatte er ein Schreiben beim Minister für kulturelle Angelegenheiten, Karl Freiherr vom Stein zum Altenstein, eingereicht, in dem er seine Dienste beim Ankauf von „Anticaglien“ anbot, wovon die Artistische Kommission anschließend gelegentlich Gebrauch machte. Gerhard bemühte sich bereits seit 1827 um eine Stelle am Museum und verfasste u. a. zwei Denkschriften, um sich zu empfehlen: „Über die Anlage eines archäologischen Cabinets von Zeichnungen und Abdrücken unedierter Denkmäler für das Königliche Museum in Berlin“ (12. September 1828) und „Über einen untenstehenden Plan zur Ausstattung des Königlichen Museums durch Arbeiten und Ankäufe in Italien“ (24. September 1828).

**13** Kästner, Gerhard (wie Anm. 2), S. 93–96.

wissenschaftliche Betrachtung und Vergleichbarkeit zu gewährleisten; damit legte er den Grundstein für archäologische Forschung am Museum.<sup>14</sup>

„Exzellenz,

von Herrn Prof. Gerhard erhalten Sie die Zeichnungen, von denen Sie mit meinem Bruder vor seiner Abreise aus Rom sprachen, zusammen mit meiner Erläuterung ‚dell’ antropofago’ [des Kannibalen], einer Schale, von der es vielleicht in keinem Museum eine ähnliche gibt. – Die Preise, die auf jeder der Zeichnungen notiert sind, enthalten noch jegliche Kosten einer erforderlichen Restaurierung, die bei mir nach Ihren Vorstellungen von einem fähigen Künstler ausgeführt werden wird. –

Aber das primäre Ziel dieser Zeichnungen, ist als Musterexemplare zu dienen, um den Hof einzunehmen, einem von diesen zwei Projekten, die ich Ihnen vorschlage, zuzustimmen, und zwar im Ganzen unser Recht zu akquirieren, in den kommenden drei Jahren in Camposcala auszugraben, oder Anteile der selben Grabung zu erwerben. – Wir haben bereits einen Plan für den zweiten Fall entworfen, den ich in Kopie beilege, und wir haben Sicherheiten, die nötige Anzahl von Anteilignern zu finden, um eine so große Ausgrabung durchzuführen, die man braucht, um die gesamte weite Nekropole von Vulci gut zu durchsuchen.“<sup>15</sup>

**14** Zum Archäologischen Apparat der Berliner Museen und Gerhards Position vgl. Platz-Horster, Gerhard (wie Anm. 2), S. 36–39; Kästner, Einzelstück (wie Anm. 2), S. 105–107; Eduard Gerhard, Über archäologische Sammlungen und Studien, Berlin 1860, S. 12: „Im Allgemeinen wird niemand bestreiten wollen, dass neben dem Anspruch ästhetischen Genusses und müßiger Schaulust auch der den Museen eingeprägte monumentale und wissenschaftliche Charakter aufrecht zu halten sei. Die Idee eines archäologischen Apparats der Kunstmuseen, einer materiellen Grundlage der Kunstgeschichte und Kunsterklärung, hat zum nächsten Zweck, dass jedem originale[m] Denkmal alter Kunst die Vergleichung aller sonst irgendwo noch vorhandenen, verwandten und charakteristischen Kunstwerke zu statten komme“. – Zum Archäologischen Apparat in Rom siehe oben, Anm. 9. – Bereits seit 1835 unterrichtete Gerhard auch an der Berliner Universität und wurde 1843 zum außerordentlichen und 1844 zum ordentlichen Professor ernannt. Ab 1850 bemühte er sich auch dort um die Gründung eines Archäologischen Lehr- und Übungsapparats, dessen Grundbestand er selbst stiftete. Vgl. dazu Sven Ahrens/Henning Wrede, Der Archäologische Lehrapparat von Eduard Gerhard und die Sammlung des Winckelmann-Instituts, in: Horst Bredekamp/Jochen Brüning/Cornelia Weber (Hg.), *Theatrum naturae et artis – Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens*, Bd. 2: Essays, Berlin 2000, S. 173–185, hier S. 174 f.

**15** Secondiano Campanari an Bunsen, Rom, 29. März 1834: „Eccellenza | Dal Sig. Profess. Gerhard riceverà i lucidi di cui le parlai con mio fratello prima della sua partenza da Roma, insieme ad una mia illustrazione dell’ antropofago, tazza di cui non è forse la simile in nessun museo. – Nei prezzi che sono notati in ciascuno dei lucidi si comprende ancora quella qualunque siasi spesa di ristauo occorrente, che si farà fare da me a suo piacere da valente artista. – Ma l’oggetto principale di quelli lucidi, è che servir denno di campioni per innamorare la Corte ad abbracciare uno di questi due progetti che io le propongo, cioè a dire di acquistare per lo intiero il n[ost]ro diritto di scavare per i tre anni avvenire in Camposcala, o di prendere dei carati su lo scavo medesimo. – Noi abbiamo di già steso un piano in questo secondo caso, e gliene mando copia, e abbiamo delle certezze di poter trovare quel numero Caratanti necessario per fare quella grande escavazione che si richiede, per frugar bene in tutti il vasto sepolcrato di Volci.“ (Hervorhebungen im Original). Vgl. Francesco Buranelli, *Gli scavi a Vulci della società Campanari-Governo Pontificio (1835–1837)*, Roma 1991, S. 271–273, Dok. 2 und 3 (Kopie eines Arbeitsplanes für die folgenden drei Jahre).

## 4 Bunsen

Die offizielle Anfrage – dem Brief war ein ausformuliertes Angebot beigelegt – richteten die Campanari an Christian Karl Josias von Bunsen, der als Doktor der Theologie und Altphilologie 1817 zu Studienzwecken nach Rom gekommen war, dort jedoch zunächst vertretungsweise und schließlich hauptberuflich in den diplomatischen Dienst trat und seit 1824 als Preußischer Gesandter am päpstlichen Hof fungierte. Zugleich widmete er sich jedoch weiterhin seinen Studien und war einer der Mitbegründer und erster Generalsekretär des Instituto di Corrispondenza. Durch Bunsens direkte Beteiligung hatte dieses seinen ersten offiziellen Sitz in den Räumlichkeiten der Gesandtschaft im Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol.<sup>16</sup> 1838 wurde er aus Rom abberufen, blieb dem Institut aber zeitlebens eng verbunden. Als Gelehrter und zugleich charismatischer Diplomat war er die primäre Verbindung zu den diplomatischen Kreisen Roms, die für den internationalen Erfolg des Instituts mitentscheidend war – zu den Mitgliedern zählten Angehörige mehrerer europäischer Königshäuser. In seiner Position als Gesandter stellte er aber auch die entscheidende Nahtstelle nach Berlin auf höchster Ebene dar, sodass offizielle Angelegenheiten, nicht nur politischer Natur, häufig über ihn liefen.

## 5 Campanari

Die Campanari waren Ausgräber und Kunsthändler von internationalem Format.<sup>17</sup> Vincenzo Campanari gehörte zu den Entdeckern und ersten Ausgräbern der reichen Nekropolen der etruskischen Stadt Vulci. Bereits 1825 hatte er das Gebiet aus archäo-

<sup>16</sup> Vgl. dazu Maurer, Preußen (wie Anm. 4).

<sup>17</sup> Zu den Campanari vgl. Buranelli, Gli scavi a Vulci (wie Anm. 15); Alessandra Costantini, Roma nell'età della Restaurazione: un aspetto della ricerca archeologica. La collezione di vasi attici di Luciano e Alexandrine Bonaparte, riprodotta nei disegni del „Gerhard'scher Apparat“, in: Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie 10 (1998), S. 207–436, hier S. 208–210: Vater Vincenzo (1772–1840) führte mit seinen drei Söhnen einen regelrechten Familienbetrieb. Vincenzo hatte Literatur, Mathematik und Philosophie studiert. Witwer seit 1812, erzog er seine Söhne selbst und band sie geschickt in seine archäologischen und *antiquario-commerciant*e-Tätigkeiten ein. Secondiano (1805–1855), der mittlere Bruder, hatte eine juristische Ausbildung und kümmerte sich daher verstärkt um die rechtlichen Belange und Administration, aber auch um das Studium und die Präsentation der wichtigsten Funde, unter anderem auch beim Instituto di Corrispondenza. Carlo (1800–1871) und Domenico (1808–1876) leiteten hingegen vorrangig die eigentlichen Ausgrabungen in Etrurien. 1837–1838 organisierten sie die erste Etruskerausstellung in London, die ihnen eine internationale Bekanntheit einbrachte. Daraufhin gründeten sie eine dauerhafte Dependence in England, und Domenico kümmerte sich dort unmittelbar um die internationalen Geschäfte. Vgl. dazu Maurizio Sannibale, Cercare gli Etruschi, trovare gli Italiani. Il Museo Gregoriano Etrusco dall'Archeologia Romantica a Porta Pia,



logisch-antiquarischem,<sup>18</sup> aber auch explizit merkantilem Interesse erkundet und beim Camerlengo des Vatikanstaates eine Grabungserlaubnis beantragt, die er erst 1828 erhielt. Zugleich hatten sowohl Vater Vincenzo also auch Sohn Secondiano wissenschaftliche Ambitionen, beide waren korrespondierende Mitglieder des Instituts und publizierten – insbesondere der Letztere – zu archäologischen Themen, beispielsweise über den Fortschritt ihrer Grabungen.<sup>19</sup>

Campanaris Interesse an Vulci lenkte die Aufmerksamkeit anderer Grundbesitzer bzw. -pächter und Grabungsunternehmer auf das bis dato archäologisch unerforschte Gebiet. Damit nahmen gleich an mehreren Stellen der Nekropolen ‚Ausgrabungen‘ ihren Anfang, und die mehr oder weniger legalen Aktivitäten förderten sogleich aufsehenerregende Funde zutage.<sup>20</sup> Die Fundstätte erwies sich als überaus ‚ertragreich‘: In bisher ungeahnter Zahl und Qualität kamen ganze oder kaum beschädigte Gefäße zutage. Dies brachte figürlich bemalter Keramik eine bisher ungeahnte Popularität und verursachte geradezu einen Boom im Handel – ein Goldenes Zeitalter für Sammler wie für Händler.<sup>21</sup>

Für die Ausgrabungsunternehmung in Vulci hatte Vincenzo eine *società* mit den Brüdern Candelori, die eine Erbpacht auf dem Gebiet Camposcala hatten, und Mel-

---

in: *Annali della Fondazione per il Museo „Claudio Faina“* 18 (2011), S. 473–524, hier S. 476–477, sowie Giovanni Colonna, *Ancora sulla mostra dei Campanari a Londra*, in: Alessandro Mandolesi / Alessandro Naso (Hg.), *Ricerche archeologiche in Etruria Meridionale nel XIX secolo. Atti dell’incontro di studio, Tarquinia 6–7 luglio 1996, Firenze 1999*, S. 37–62 zur Etruskerausstellung, den späteren Aktivitäten in London und speziell den Verbindungen mit dem British Museum. Carlo war von Italien aus verstärkt für den französischen Markt zuständig und kümmerte sich nach wie vor um die eigentliche Grabungstätigkeit, während Secondiano sich weiterhin mit deutschen Kunden befasste.

**18** Buranelli, *Gli scavi a Vulci* (wie Anm. 15), S. 7: 1829 publizierte Vincenzo Campanari seine Abhandlung „Notizie di Vulcia antica città etrusca“.

**19** Außer dem bereits erwähnten Werk zu Vulci von 1829 präsentierte Vincenzo Campanari 1838 eine Minerva-Statue in der Pontificia Accademia Romana di Archeologia; die *dissertazione* wurde 1840 publiziert (vgl. Buranelli, *Gli scavi a Vulci* (wie Anm. 15), S. 33, Anm. 110). Secondiano Campanaris Monographie „*Tuscania e i suoi monumenti*“ erschien posthum 1856, außerdem publizierte er zu archäologischen Themen u. a. in den Institutsschriften (ebd., S. 18, Anm. 41) und in verschiedenen anderen Zeitschriften (ebd., S. 45, Anm. 140).

**20** Buranelli, *Gli scavi a Vulci* (wie Anm. 15), S. 6–8: Lucien Bonaparte, der Prinz von Canino, und seine Frau Alexandrine hatten eine Lizenz für die Liegenschaft Piano della Badia, Agostino Feoli für Campomorto und die Familie Guglielmi für S. Agostino, alle auf dem Gebiet des antiken Vulci gelegen. Die ersten Ausgrabungen auf dem Piano della Badia wurden ohne Genehmigung durchgeführt und kamen über Umwege als Teil der Sammlung Dorow ans Berliner Museum. Als Konsequenz aus dem Skandal wurden zwei ‚untreue‘ Angestellte des Prinzen entlassen. Vgl. u. a. Vinnie Nørskov, *The Affairs of Lucien Bonaparte and the Impact on the Study of Greek Vases*, in: Vinnie Nørskov u. a. (Hg.), *The World of Greek Vases*, Roma 2009, S. 63–76, hier S. 65 f.

**21** Zu den Auswirkungen der Vulcigrabungen auf das Sammeln von Vasen und deren Verstreuung vgl. Vinnie Nørskov, *Greek Vases in New Contexts. The Collecting and Trading of Greek Vases – An Aspect of the Modern Reception of Antiquity*, Aarhus 2002, S. 58–64 und 88–93.

chiade Fossati formiert. 1830 schieden die Candelori allerdings aus, und als auch Fossati sich zurückzog, suchten die Campanari nach neuen Gesellschaftern.<sup>22</sup>

Die Beteiligung Preußens an dem Grabungsunternehmen, so das Angebot, würde dem Museum eine vereinbarte Menge hochwertiger Stücke bereits im Vorfeld sichern. Als Vorgeschmack boten sie einige der schönsten Funde zum Kauf an und ließen über Gerhard und Bunsen Zeichnungen von ihnen zukommen. Dabei handelte es sich um insgesamt sieben Gefäße, die Gerhard in einem weiteren Brief an Bunsen kurz beschrieb und auch die veranschlagten Preise auflistete.<sup>23</sup> Drei werden im Folgenden präziser besprochen. Mit dieser Assoziation wäre keine Konkurrenz mehr seitens der päpstlichen Regierung<sup>24</sup> und/oder anderer zahlungskräftiger Sammler zu befürchten.

## 6 Durand

Der Konkurrent, den Gerhard Anfang der 1830er am meisten fürchtete, war Edme-Antoine Durand, Sohn eines wohlhabenden Weinhändlers aus Auxerre und selbst erfolgreicher Geschäftsmann, der sein offenbar sagenhaftes Vermögen mit Vorliebe in seine Kunst- und Antikensammlungen investierte.<sup>25</sup> Obwohl heute nahezu unbe-

<sup>22</sup> Buranelli, *Gli scavi a Vulci* (wie Anm. 15), S. 7–18.

<sup>23</sup> Gerhard an Bunsen, Rom, 7. April 1834: „Als ich, theuerster Freund, am vorigen Posttag Ihnen mit Couriergelegenheit die Campanarischen Durchzeichnungen sandte, reichte meine Zeit nicht hin denselben ein kurzes Verzeichnis beizulegen, welches ich hiermit nachhole. Der Zeichnungen sind sieben, wie folgt: | 1. Amphore mit spitzem Fuß, Boreas und Orythia; allem Anschein nach ein Prachtstück und auch der im Museum fehlenden Form wegen sehr bekehrungswürdig. Gefordert werden 600 Scudi. | 2. Amphore mit schwarzen Figuren und dem Künstlernamen des Exekias, Achilles und Pentasilea vorstellend. | 3. Ähnliches Gefäß desselben Künstlers, Herkules und Oryon auf einer Seite, auf der andern eine Quadriga vorstellend, wie auf der von M[...]us herrührenden Vase des Museums mit demselben Künstlernamen sind auch hier die Pferde benannt. | 4. Amphore mit röthlichen Figuren vorzüglicher Zeichnung, Mercur und Silen vorstellend, mit Inschriften. Taxirt 520 Scudi. | 5. Amphore mit röthlichen Figuren, einerseits Triptolemus, andererseits Delphische Gottheiten vorstellende Taxirt 400 Scudi. | 6. Hydria mit Gigantenkampf. Taxirt 170 Scudi. | 7. Die Sogenannte *tazza dell'antropofago*, an der sich Ambrosch versuchen möge. Ich habe mich beeilt die Durchzeichnungen Ihnen zu übersenden, und, während ich für alle Fälle eine Copie derselben mir zu sichern suchte, die Originale von Nr. 2. 3. 7. dormalen verlegt oder verloren, daß ich die Preise derselben nicht beizufügen im Stande bin und, falls die Zeichnungen an unsichere Personen übergeben würden, Sie bitten möchte, Ambrosch für neue Durchzeichnungen dieser drei Stücke sorgen zu lassen.“

<sup>24</sup> Vgl. die Angaben in Anm. 6.

<sup>25</sup> Louise Detrez, Edme Antoine Durand (1768–1835). Un bâtisseur de collections, in: *Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie* 4 (April 2014), S. 45–55, hier S. 45 (URL: <https://journals.openedition.org/cel/485>; 11. 7. 2018).

kannt, gehörte er seinerzeit zu den international berühmtesten und am höchsten geschätzten privaten Sammlern.<sup>26</sup> Als solcher wurde Durand 1832 zum korrespondierenden Mitglied des Instituto di Corrispondenza ernannt, wofür er sich in einem Dankesbrief an die Direktion in höflichsten Formeln erkenntlich zeigte.<sup>27</sup> Mehrfach reiste er selbst nach Italien und speziell nach Rom, um seine Sammlungen zu bereichern.<sup>28</sup> Durands letzter Romaufenthalt im Herbst / Winter 1834 / 1835, auf den Gerhard in seinem Brief etwas ironisch anspielt, war wiederkehrendes Thema in der Korrespondenz zwischen Gerhard, Bunsen und anderen Institutsmitgliedern. Diese dient hier als Grundlage für einen Blick einerseits auf die Geschehnisse am Institut und andererseits auf einige konkrete Transaktionen auf dem Antikenmarkt, denn die Anwesenheit des französischen „Krösus“<sup>29</sup> reichte aus, um den römischen Markt aus dem Gleichgewicht zu bringen.

Als Gerhard also im April 1834 hörte, Durand käme nach Rom, änderte er kurzfristig seine Pläne und plante, nun doch „... nach Etrurien zu gehen, manche Geschäfte im Stich lassend, aber gedrängt durch die Beschränkung meiner Zeit im Allgemeinen und außerdem durch die Nachricht von Durands Annäherung.“<sup>30</sup>

„Der Zeitpunkt ist nie günstiger gewesen als jetzt, namentlich für Vasen; da fortwährend gar keine Concourrenz ist und selbst Durands früher verkündete Erscheinung unwahrscheinlich wird, nachdem Lucian<sup>31</sup> ihm für 12.000 Franken Vasen nach Paris geschickt haben soll, so wäre die Gelegenheit da einigermaßen die Schmach zu vergüten, die unserem Museum durch die bayerschen und französischen Ankäufe volcentischer Vasen angethan ist. Die Nachricht von größerer Beschränkung der Fonds kann mich unter diesen Umständen nicht hindern daran

**26** Louise Detrez hat Durand in den letzten Jahren in zwei äußerst genau recherchierten Aufsätzen aus der Vergessenheit geholt, vgl. Louise Detrez, R. Gargiulo, F. Depoletti, L. Brocchi et B.-V. Rondel: quatre restaurateurs de vases antiques au service du chevalier Durand, in: *Techné* 38 (2013), S. 47–52, und dies., Durand (wie Anm. 25). Zu seinen Sammlungen und deren Versteigerung vgl. auch Ian Jenkins, La vente des vases Durand (Paris 1836) et leur réception en Grande-Bretagne, in: Annie-France Laurens / Krzysztof Pomian (Hg.), *L'anticomanie. La collection d'antiquités aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles*, Paris 2003 (Civilisations et Sociétés 86), S. 269–278, hier S. 269, und Detrez, Durand (wie Anm. 25), S. 45–48: Die „erste Sammlung“ verkaufte er 1825 an den Louvre, wo sie das Musée Charles X bilden sollte. Im folgenden Jahrzehnt trug Durand seine „zweite Sammlung“ zusammen, die die erste noch übertreffen sollte.

**27** Durand an Inst., Paris, 10. August 1832. Im *Bullettino dell'Instituto* (= Bdl) wurde er 1832 als Assoziierter und 1834 als Korrespondierendes Mitglied geführt.

**28** Detrez, Durand (wie Anm. 25), S. 48: Fünf Romreisen sind für die Jahre 1825, 1826–1827, 1830, 1833 und schließlich 1834–1835 belegt.

**29** Gerhard an Bunsen, Bonn, 5. Oktober 1834. Zum Vergleich zwischen Durand und Krösus vgl. auch Anm. 35 und 58.

**30** Gerhard an Bunsen, Rom, 22. April 1834.

**31** Gemeint ist Luciano Bonaparte, der Prinz von Canino, der ebenfalls mit großem Erfolg Ausgrabungen in Vulci durchführte und nicht nur eine eigene Sammlung zusammentrug, sondern auch zusammen mit seiner Frau, Alexandrine, auf dem Kunstmarkt aktiv war. Dazu und zur Beziehung der Bonapartes zu Gerhard und dem Institut vgl. Costantini, Roma (wie Anm. 17), S. 210–220.

zu denken, ob vielleicht der Gesamtankauf sämtlicher 7 Campanarischer Prachtstücke durchgehen könnte; für den planmäßigen Ankauf auserlesener Museumsstücke glaubte ich nur die Boreasvase für 400 Scudi oder um wenigstens geringer empfehlen zu können, aber wenn sich die ganze Auswahl solcher Denkmäler für einen Durchschnittspreis zwischen 1.500 und 2.000 Sc. erlangen ließe, so wäre der Ankauf sehr wohlfeil und durch den Anblick vortrefflicher Stücke für die Zukunft gewiß lohnend“<sup>32</sup>,

lautete die Bilanz etwa einen Monat später. Durand hatte seine Anreise abgesagt, weil er von Luciano Bonaparte eine Lieferung erhalten hatte. Es bestand also doch Hoffnung, die Campanarischen Gefäße für das Berliner Museum ankaufen zu können, denn dieses stand – nach Gerhards Ansicht – in der gesamteuropäischen Konkurrenz hinter Paris und München:

„Endlich habe ich Ihnen zu berichten, daß ich die etrusk. Reise zurückgelegt habe. Campanaris Magazin besteht aus 2 Zimmern voll schöner und wohl erhaltener Sachen; Dutzendarbeit weit weniger als in andern Jahren, aber auch weit weniger an Zeichnung und Form so singuläres, daß der Ankauf fürs Museum mir nothwendig schiene. Meine hiesigen Desideranda für unsere Vasensammlung belaufen sich demnach höchstens auf 1.200 Scudi; in diesem Sinne bereite ich einen Bericht vor, den ich für mögliche Anwendung höchsten Orts Ihnen zu adressiren und zuzusenden denke. Als kuriose Nachricht zeige ich Ihnen an, daß Campanaris für die 3 übrigen Jahre ihrer Pacht Grabungen auf Subskription anbieten, nemlich 200 Actien zu 95 Karlin unter Viscontis Direktion. Noch bemerke ich, daß die Originaldurchzeichnungen der beiden Vasen des Execias und der *Tazza dell'antropofago* bei Campanari blieben und ich demnach meine Bitte wiederhole diese drei Zeichnungen nur in solche Hände zu geben, aus denen sie wieder zu erlangen sind.“<sup>33</sup>

Die Angelegenheit mit den Zeichnungen hatte für Gerhard besondere Wichtigkeit. In mehreren Briefen ermahnte er Bunsen, diese möglichst vertraulich zu behandeln, ganz besonders bei der sogenannten *tazza dell'antropofago*, bei der er jedoch zunächst selbst nicht wusste, „was aus dem halb gymnastischen halb Canibalischen Gegenstand derselben zu machen sei“.<sup>34</sup>

Ein halbes Jahr später, im Herbst 1834, brach Durand nun doch zu seiner Reise nach Rom auf, und diese Kunde eilte ihm durch Gerhards Zeilen aus Paris, wo er den Sammler persönlich kennengelernt hatte, bereits voraus:

„Der wesentlichste Käufer für die Archäologie Durand war mir durchaus gefällig; er wird nun zu neuen Plünderungen wol schon in Rom seyn und Sie becomplimentiert haben. An Braun der ihn kennen lernen muß geb ich ihm kein Billet mit, dem Eindruck mißtrauend den die mehr oder weniger weisen Institutkerle jenem Antiken Krösus machen dürften; Sie sind denn

<sup>32</sup> Gerhard an Bunsen, Rom, 24. Mai 1834.

<sup>33</sup> Gerhard an Bunsen, Rom, 3. Mai 1834.

<sup>34</sup> Gerhard an Bunsen, Rom, 5. April 1834.

wol so gut Braun als meinen Substituten und eine für D[urand] selbst nützliche Bekanntschaft ihm zuzuweisen: D[urand] weilt länger in jenen Gegenden als Ihr Landaufenthalt dauert.“<sup>35</sup>

## 7 Braun

Emil Braun (1809–1856)<sup>36</sup> war seit Herbst 1833 Bibliothekar des Instituts und agierte als „Sekretariatssubstitut“, also römischer Stellvertreter Gerhards,<sup>37</sup> der aufgrund seiner Museumstätigkeit die meiste Zeit in Berlin weilte, seine Funktion als Sekretär und Redakteur jedoch beibehielt. Im Briefwechsel besprachen Gerhard und Braun gleichermaßen Institutsinterna wie auch Gerhards Interessen als Ankäufer für das Berliner Museum. Ebenso oft überschritten sich beide Bereiche. Braun lieferte aktuelle Nachrichten vom römischen Antikenmarkt, den er für seinen Förderer und Freund im Auge behielt, und agierte nicht selten selbst als Mittelsmann.

## 8 Zeichnungen

„Ich sende Ihnen einen Beischluß für Campanari baldigst abzugeben, und füge Ihnen zur Privatnotiz hinzu daß Durand bereits in 4 Tagen nach Rom reist. Daraus erwächst dringende Nothwendigkeit die Hauptsachen die Apolloni zu zeichnen hat, namentlich die *vasi riservati*, baldigst zu zeichnen; ... ehe Durand kommt.“<sup>38</sup> Zeichnungen waren im 19. Jahrhundert ein zentrales Medium der archäologischen Kommunikation. Gerhard maß ihnen eine besonders große Bedeutung bei und propagierte die Zeich-

<sup>35</sup> Gerhard an Bunsen, Bonn, 5. Oktober 1834.

<sup>36</sup> Braun kam im Herbst 1833 als Gerhards Assistent nach Rom und sollte sein Leben lang dort bleiben. 1834 wurde Braun zum Bibliothekar und Unterarchivar und 1836 zum redigierenden Sekretär. 1838 mit dem Weggang von Bunsen übernahm er praktisch die Leitung und wurde 1840 auch nominell zum dirigierenden Sekretär. Dadurch prägte er das Institut über Jahrzehnte. Wie auch sein Mentor Gerhard verstand Braun es, der Wissenschaft durch engen Kontakt zum Kunsthandel zu dienen, aber auch umgekehrt: Maurer, Preußen (wie Anm. 4), S. 72. Zu Brauns wissenschaftlichem wie unternehmerischem Werdegang vgl. Wiebke Fastenrath Vinattieri, *Der Archäologe Emil Braun als Kunstagent für den Freiherrn Bernhard August von Lindenau. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte des Lindenau-Museums und zum römischen Kunsthandel des 19. Jahrhunderts*, Altenburg 2004, und Helga Schmidt/Paul Gerhard Schmidt, Emil Braun, „Ein Mann der edelsten Begabung von Herz und Geist“. *Archäologe, Kunstagent, Fabrikant und homöopathischer Arzt*, Altenburg 2010.

<sup>37</sup> Gerhard, *Thatsachen* (wie Anm. 3), S. 35 – Der Briefwechsel beider Archäologen, der von 1832/1833 bis zu Brauns Tod 1856 andauerte und im Archiv des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom liegt, enthält über tausend Briefe. Besonders intensiv war er in den 1830er und Anfang der 1840er Jahre, als die beiden zum Teil mehrmals wöchentlich korrespondierten.

<sup>38</sup> Gerhard an Braun, Paris, 25. September 1834 (Hervorhebung der Autorin).

nung als wissenschaftliches Instrument. So bildeten Zeichnungen zu einem großen Teil den Archäologischen Apparat des Instituto di Corrispondenza.<sup>39</sup> Der genannte Apolloni gehörte zu den Zeichnern, die vom Institut für Aufträge herangezogen wurden. Er scheint ein etwas schwieriger und nicht immer zuverlässiger Zeitgenosse gewesen zu sein, zumindest beschwerte sich Braun wiederholt bei Gerhard über dessen „flegelhaft[es] und liederlich[es]“ Betragen. Aus diesem Grund scheute Braun sich, ihn insbesondere zu Durand zu schicken, der seine Erwerbungen dem Institut zum Zeichnen zur Verfügung stellte.<sup>40</sup> Dennoch bestand Gerhard gerade auf Apolloni als Zeichner, denn „In so fern Durand viel Campanarisches Gut haben mag, ist das Einverständniß mit Apolloni auch nützlich, damit man nicht in den Fall komme, eines und dasselbe Denkmal 2 mal zu zeichnen.“<sup>41</sup> In der Tat zeigt eine mit „Apollonj dis.“ signierte Zeichnung eine Hydria, die Durand laut Beischrift bei den Campanari erworben hatte.<sup>42</sup>

*„In der Zwischenzeit bitte ich Sie den Herren Campanari auszurichten (mit meinen besten Grüßen), dass ich hier angekommen bin und sogleich einige Schritte eingeleitet habe, um die bekannten Objekte zum Ankauf zu empfehlen. Die Umstände sind nicht sehr günstig, die Sachen gehen langsam voran und die Preise, die unter den Zeichnungen notiert sind, schrecken ziemlich ab, insbesondere der des Boreas. Ich hoffe dennoch den Kauf tätigen zu können, und wünsche es mir vor allem im Fall des Boreas und für die ‚tazza dell’antropofago‘. In Bezug auf die letztere würde es mir zusagen, mit den Herren Campanari auch direkt auszukommen, im Falle dass die offizielle Korrespondenz sich übermäßig verlängern sollte.*

Vorgelesen oder abgeschrieben wird obige Stelle bei Campanaris zweckmäßiger [ankomm]en als in direkten Briefe; die tazza gefällt hier sehr und ich wünschte d[oc]h sehr daß Durand sie nicht wegschnappte: die 350 S[cudi] gehen wol auf 250 herunter.“<sup>43</sup>

<sup>39</sup> Siehe Anm. 9 sowie Anm. 14 zu den Berliner Apparaten.

<sup>40</sup> Braun an Gerhard, Rom, 2. Dezember 1834: „Durand ist sehr artig gegen mich, und erlaubt von allen Denkmälern Zeichnung zu nehmen; darunter sind auch Spiegel, einer mit einem neuen Namen. Nur bin ich in großer Verlegenheit wegen eines Zeichners, da Apolloni Vorschuß genommen, aber nicht wiedergekehrt ist. Auch ist er sonst sehr flegelhaft und liederlich. Sie hätten mir andre Adressen hinterlassen sollen.“

<sup>41</sup> Gerhard an Braun, Berlin, 6. Januar 1835.

<sup>42</sup> Paris, Cabinet des Médailles (= Cdm), Inv. Nr. 256 – Auf dem Blatt DAI Rom, A-VII-56-045 ist außer der Signatur „Campanari = Durand“ notiert (URL: <https://arachne.dainst.org/entity/2847160>; 11. 7. 2018). – Apollonis Signatur ist ein Einzelfall. Generell ist es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schwierig, Zeichnungen aus dem Apparat konkreten Künstlern namentlich zuzuweisen, da sie nur selten signierten.

<sup>43</sup> Gerhard an Braun, Paris, 23. Oktober 1834 (Der kursiv markierte Abschnitt ist im Original in Italienisch formuliert): „In tanto Vi prego di prevenire i SS. Campanari (con tanti miei complimenti) ch’io sono qui giunto ed ho preparato subito alcuni passi per raccomandare l’acquisto de’ noti oggetti. Le circostanze non sono molto favorevoli, le facende vanno lentamente ed i prezzi messi in nota sotto i disegni spaventano alquanto, specialmente quello del Borea. Spero tuttavia di effettuare l’acquisto, e lo desidero soprattutto pel caso del Borea e per la tazza dell’antropofago. Riguardo a questa ultima, piaserà d’intendermi co’ SS. Campanari anche direttamente, nel caso che il carteggio ufficiale si pro-

Dass die Ankäufe erst genehmigt werden mussten, verzögerte die Verhandlungen allerdings oft über Monate – bereits im Frühjahr hatte Gerhard die Zeichnungen von den Campanari erhalten. Als eine Konsequenz dieser Situation begann Gerhard, besonders interessante Antiken selbst zu erwerben. Dadurch entstand seine eigene, ständig im Wandel begriffene Vasen- und Spiegelsammlung. Denn einerseits verkaufte er viele der Objekte früher oder später ans Museum weiter, während andererseits immer wieder neue hinzukamen.<sup>44</sup> In diesem Fall faszinierten ihn die Darstellungen der sogenannten *tazza dell’antropofago*, sodass er bereit war, selbst mit den Campanari zu verhandeln – vorausgesetzt, Durand schnappte ihm das aufregende Stück nicht vor der Nase weg.<sup>45</sup>

Die Campanari selbst und auch ihre Zunftgenossen waren ebenfalls über Durands baldiges Eintreffen informiert und zeigten sich gespannt auf mögliche Geschäfte: „Es ist im Übrigen wahr, was Sie mir über Herrn Durand sagen, von dem alle abhängen, die sich mehr oder weniger interessieren oder mit antiken Gegenständen hier Geld verdienen.“<sup>46</sup> Und auch beim Instituto di Corrispondenza, in Person Brauns, sorgte Durand für eine gewisse Ungeduld. Zwar war der Franzose Anfang November 1834 tatsächlich in Rom eingetroffen, ließ sich aber offenbar Zeit mit einem Besuch: „Durand war gestern zur Adunanza geladen, ist aber nicht erschienen. Er ist schon mehr als 8 Tage hier, hat aber das Institut noch nicht beehrt. Bei Bunsen hat er eine Karte gelassen.“<sup>47</sup>

## 9 Adunanze

Die *Adunanze* (it.: *adunanza* = Versammlung) waren öffentliche Veranstaltungen, die seit Dezember 1831 in den Institutsräumen des Palazzo Caffarelli in den Wintermonaten wöchentlich stattfanden und die Möglichkeit boten, über archäologische Themen und Denkmäler zu diskutieren: Im Idealfall standen antike Ori-

---

lungasse *soverchiamente*.“ – Dies ist eine übliche Vorgehensweise für Gerhard; wenn er Dinge in Italienisch ausgerichtet oder aber auch in den Zeitschriften publiziert haben wollte, formulierte er sie meist bereits in den Briefen in italienischer Sprache vor.

44 Kästner, Einzelstück (wie Anm. 2), S. 104 f.

45 Wie sehr es Gerhard am Herzen lag, diese beiden Gefäße und insbesondere die *tazza* zu erwerben, zeigt der fast gleiche Wortlaut in einem Brief wenige Tage früher. Gerhard an Braun, Berlin, 19. Oktober 1834: „Sagen Sie an Campanari, wenn es noch Zeit ist, daß ich für die neulich in Zeichnung erneuten Denkmäler alles mögliche versuchen werde, und Hoffnung habe Theils für den Boreas Theils und besonders für die (ganz gewiß kunsthistorische) *Tazza dell’antropofago*. Ich wünschte sehr daß Durand diese nicht wegschnappte.“

46 Vincenzo Campanari an Gerhard, Rom, 16. Oktober 1834: „È d'altronde vero quanto Ella mi dice del Sig. Durand, da cui dipendono tutti quelli che in poco o in molto s'interessano, o fanno commercio di cose antiche costà.“ In Abschrift von Braun an Gerhard gesandt am 28. Oktober 1834.

47 Braun an Gerhard, Rom, 13.–15. November 1834.

nale zur Verfügung oder eben Zeichnungen. Es war auch den Teilnehmern möglich, eigene Objekte mit- und so in die Diskussion einzubringen.<sup>48</sup> Die Konferenzen boten damit ein Forum für archäologische Präsentationen und Diskussionen, und das Institut wurde von einem virtuellen zu einem tatsächlichen Begegnungsort für archäologisch Interessierte. Abgesehen von mindestens zwei Direktionsmitgliedern, die laut Satzung anwesend sein mussten, wurden die *Adunanze* von in Rom ansässigen oder regelmäßig wiederkehrenden Institutsmitgliedern sowie weiteren kurz- oder längerfristigen internationalen Rombesuchern frequentiert. Im Herbst 1834 eröffnete Bunsen die Veranstaltungen mit der Erklärung von „Durands Spiegel“ und er würde „noch einige Freitage damit zubringen“ – schrieb Braun.<sup>49</sup> Mit dem Spiegel, den Durand wohl bei seinem vorherigen Romaufenthalt 1833 erworben hatte, beschäftigte sich Bunsen bereits seit längerer Zeit. Nun sollte er in den „*Monumenti Inediti*“, dem Tafelband des Instituto, abgebildet werden, aber die Redakteure harrten noch des erklärenden Textes Bunsens, der begleitend in den jährlich erscheinenden „*Annali dell'Instituto*“ publiziert werden sollte.<sup>50</sup>

---

**48** BdI 1831, S. 176, 193. Im Dezember 1831 eröffnete Bunsen in seiner Funktion als Generalsekretär des Instituts die erste *Adunanza*, „speziali conferenza di archeologico rapporto“, die den Sekretären die Möglichkeiten bot, über die Aktivitäten des Instituts zu berichten, den Teilnehmern archäologische Themen zu kommunizieren und zu diskutieren sowie die wachsende Bibliothek und die Sammlungen des Instituts zu nutzen. – Über die Teilnehmerinnen und Teilnehmer geben die ab 1833 durchgehend geführten Bücher Auskunft (DAI Rom, I-Adunanzten Teilnehmer). – Der italienische Begriff „*adunanza*“ hatte sich als Titel für die Veranstaltungsreihe eingebürgert und wurde auch in einer eingedeutschten Form „*Adunanz*“ und „*Adunanzten*“ verwendet. Bis heute findet er traditionell Verwendung für die feierliche Palilien-Adunanz Ende April und die Winckelmann-Adunanz Anfang Dezember an der Abteilung Rom des DAL, dem Rechtsnachfolger des Instituto di Corrispondenza.

**49** Braun an Gerhard, Rom, 13. November 1834. – Die Versammlungen fanden freitagnachmittags statt.

**50** Bereits in den *Annali dell'Instituto* (= AdI) 1829, S. 17, wird in den „*Osservazioni Preliminari*“ die Wichtigkeit der Sammlung Durand und einiger anderer Pariser Privatsammlungen herausgestellt. In Gerhards „*Rapporto Volcente*“ in den AdI 1831 wurde eine Reihe bekannter Durand'scher Vasen genannt (zum *Rapporto* siehe Anm. 71). Durand selbst, seit 1832 korrespondierendes Mitglied des Instituts, stellte seine Sammlungsobjekte zur Besprechung im Institut zur Verfügung, vgl. BdI 1832, S. 113 f. (Amphore und Schale), S. 117 (Schale). Einige seiner aus wissenschaftlicher Perspektive interessanteren Stücke wurden in den „*Monumenti Inediti*“ (= MonInst) abgebildet und in den AdI besprochen: MonInst I, 1829: Taf. 5 (zwei Amphoren; Panofka, AdI 1829, S. 265–269; AdI 1830, S. 187–193), Taf. 7 (Schale; Du Luynes, AdI 1829, S. 278–248), 1832: Taf. 47 A (Schale; Du Luynes, AdI 1833, S. 56–64), 1833: Taf. 50 (Lekythos und Pelike; Lajard, AdI 1833, S. 98–115), Taf. 54–55 (Krösus-Amphore; Du Luynes, AdI 1833, S. 237–251, siehe Anm. 59), Taf. 57 (Aryballos; Panofka, AdI 1833, S. 255–260); MonInst II, 1834: Taf. 6 (Spiegel; Orioli und De Witte in AdI 1834, S. 183–190, 241–243; siehe Anm. 51 und 52), 1835: Taf. 13 (Apulisches Gefäß; Panofka, AdI 1835, S. 66–70), Taf. 25–26 (Krater; Panofka, AdI 1835, S. 242–244).



Deswegen wurde Bunsen mehrfach direkt von Gerhard<sup>51</sup> oder über Braun gemahnt, den Text bald in der Redaktion in Paris einzureichen.<sup>52</sup>

Ende November 1834 beehrte Durand endlich eine der Versammlungen „mit seiner Gegenwart“,<sup>53</sup> bei der Bunsen erneut über seinen Spiegel sprach, und war während seines römischen Aufenthalts im Winter 1834/1835 bei insgesamt mindestens sieben Terminen anwesend.<sup>54</sup>

„Der Reichthum an Vasendenkmälern ist in der That diesen Augenblick für Rom sehr glänzend und groß, schade nur daß Durand entweder schon wirklicher oder künftiger Besitzer davon ist. Seit seiner Ankunft sind eine namhafte Anzahl von Denkmälern zum Vorschein gekommen, deren Dasein man kaum ahndete. Unsere Adunanz erhalten daher durch schätzbare Monumente, welche Ihnen dargeboten werden, ein besonderes Interesse. Seit ihrer Eröffnung sind wir keine einzige Sitzung ohne ein singuläres Originaldenkmal gewesen.“<sup>55</sup>

Das Institut profitierte von der Anwesenheit Durands in Rom speziell bei den *Adunanze*. Doch ob das beschriebene Überangebot tatsächlich aus aktuellen Funden resultierte, darf angezweifelt werden. Vielmehr nutzten hier wohl einige die Gunst der Stunde – wie Campanari es andeutete. Ausgräber und Sammler stellten ihre Objekte zur Verfügung, ließen sie von Fachleuten besprechen und ihren (wissenschaftlichen) Wert herausstellen, ohne jedoch die eigenen (geschäftlichen) Interessen aus den Augen zu verlieren. Die Versammlungen des Instituts boten ein gutes Präsentationsforum, um die Stücke einem nicht nur fachkundigen, sondern unter Umständen auch kaufwilligen Publikum – wie etwa Durand – vorzustellen. Im fraglichen Winter war beispielsweise Secondiano Campanari von Januar bis März 1835 bei drei der *Adunanze* selbst zugegen, bei denen auch Durand anwesend war.<sup>56</sup> Letzterer beehrte die Versammlungen nicht nur mit seiner Anwesenheit, sondern trug auch erhellend zur Diskussion bei, für die er außerdem seine Etruskischen Spiegel zur Verfügung stellte.<sup>57</sup>

---

51 Gerhard an Bunsen, 2. April 1834: „Der Durandsche Spiegel ist auf Tafel VI des neuen Monumentenhefts publizirt und harrt Ihres Textes.“

52 Gerhard an Braun, Berlin, 15. November 1834: „Ich harre vergebens auf eine entscheidende Sendung oder Erklärung Bunsens über den Durand’schen Spiegel; fordern Sie mir denselben ein, indem der Annalendruck in Paris davon abhängt.“ – Die Redaktion der Zeitschriften wurde in den ersten Jahren des Instituts zwischen den Redaktionen in Rom und Paris aufgeteilt. – Der Spiegel wurde auf der durch Bunsen beschafften Taf. 6 des zweiten Bandes des *MonInst* 1834–1838 abgebildet, den erklärenden Text in den *Annali* verfassten aber sowohl Francesco Orioli als auch Jean De Witte (*AdI* 1834, S. 183–190, 241–243).

53 Braun an Gerhard, Rom, 29. November 1834.

54 *DAI Rom*, I-Adunanzten Teilnehmer 1833–1843. Durand unterzeichnete an folgenden Daten: 28. November, 5. und 19. Dezember 1834, 9. und 30. Januar 1835 sowie 13. Februar und 13. März 1835.

55 Braun an Gerhard, Rom, 9. Dezember 1834 (Hervorhebung im Original).

56 *DAI Rom*, I-Adunanzten Teilnehmer 1833–1843: 30. Januar, 13. Februar und 13. März 1835.

57 *BdI* 1835, S. 16: „Aumentandosi sempre il numero dei monumenti che per lo zelo dei nostri collaboratori e per la cortesia e generosità dei fautori tanto nazionali quanto esteri delle nostre

Die Anwesenheit des Sammlers erforderte jedoch auch ein gewisses Feingefühl, um die unausgesprochenen Regeln sowie die Balance zwischen den Akteuren einerseits und den Sphären der Wissenschaft und des Handels andererseits zu wahren. So war es Gerhard gar nicht recht, dass Braun bei einer *Adunanza* ungefragt ein von ihm erworbenes Gefäß vorstellte:

„Um zuvörderst sonstiges Mißbehagen abzuschütteln, gestehe ich Ihnen die Divulgation meiner zur Aufbewahrung im abgelegensten Winkel Ihnen zurückgelassenen Kyknos Vase mißfällig vernommen zu haben; zumal wenn Durand sie gesehen hätte, wäre es sehr unweise, den Krösus, der die Krösus Vase besitzt, irgend wie zu erinnern, daß andere Leute unter der Hand sich einige der Juwelen zuzuwenden lieben, für die man ihm sonst ein Monopol zugesteht. Daraus folgt, gerade mit den Campanaris, hinterher allerlei Verstimmung und Rückhaltung. Pazienza ... Namentlich über Durand's Ankäufe seyn Sie redselig so viel Sie wollen: das ist ihm lieb und dem Publikum lehrreich, dazu für uns selbst ungleich belehrender und behaglicher, als wenn wir uns am eignen Fette ernähren. Eben so willkommen wird es seyn, wenn Sie viel vom Vorrath der Kunsthändler berichten ...“<sup>58</sup>

Die Analogie wird hier mit Anspielung auf ein Gefäß mit der Darstellung des Krösus, der sich bereits im Besitz von Durand befand, gesteigert.<sup>59</sup> Doch konnte Gerhard nicht nur die angesprochene Kyknos-Vase,<sup>60</sup> sondern auch einige andere Schätze sichern.

---

cose, vengono sottomessi ad esame nelle settimanali adunanze, è parso conveniente di estrarre dai nostri atti alla breve indicazione dei monumenti che ivi si prendono a considerare, in quanto essi non sieno serbati ad oggetto di ulteriori pubblicazioni. Avremo così occasione di comunicare ai nostri lettori le questioni pendenti che ci tengono occupati riguardo ai nuovi fatti d'archeologia che ne pervengono sott'occhio; e si accennerà di volo, quanto avremo serbato per le stampe de' nostri Annali o Monumenti: del qual numero sono in particolare le discussioni sulla interpretazione degli *specchi etruschi*, di cui non solamente più di cinquanta inediti furono presi ad esaminare, ma ben anche la maggior parte di quei già pubblicati a tutt'oggi. Questi monumenti, forse i più interessanti per la conoscenza della lingua e i rapporti di quel popolo, formarono l'oggetto della maggior parte delle nostre unite osservazioni, in cui fummo nobilmente assistiti dal sig. cav. Durand, il quale non solo ci fece copia generosamente di tutti i monumenti di questo genere da lui ultimamente acquistati in Roma, ma ci assistette pure colla sua presenza e coi lumi che i suoi studj e la sua pratica nell'osservare le opere antiche gli hanno procurato.“

**58** Gerhard an Braun, Berlin, 16. Dezember 1834.

**59** Paris, Louvre, Inv. Nr. G 197 (URL: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/attic-red-figure-amphora>; 11. 7. 2018), attisch rotfigurige Amphore des Myron, ausgegraben in Vulci und 1836 aus der Sammlung Durand erworben. Die Darstellungen der Vorderseite – Krösus auf dem bereits brennenden Scheiterhaufen auf einem Thron sitzend – und der Rückseite – die Entführung der Antiope durch Theseus – wurden auf Taf. 54–55 der MonInst I abgebildet und in den AdI 1833, S. 237–251, von Duc de Luynes, dem Sekretär der französischen Sektion des Instituts, ausführlich besprochen.

**60** Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (= SMB), Inv. Nr. F 1732 (URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=685888>; 11. 7. 2018). – Gerhard hatte die Oinochoe 1834 erworben und 1843 publiziert: Eduard Gerhard, *Auserlesene Griechische Vasenbilder, hauptsächlich Etruskischen Fundorts*, Bd. 2: Heroenbilder, Berlin 1843,

## 10 *Tazza dell'antropofago*

Dazu zählte die sogenannte *tazza dell'antropofago*<sup>61</sup> – wörtlich die Schale des Kannibalen. Sie gehörte zu den Gefäßen, die bereits Anfang 1834 bei den Campanari'schen Ausgrabungen in Vulci gefunden worden waren. Gerhard hatte unmittelbar Zeichnungen erhalten und zeigte an einer Erwerbung ein besonderes Interesse. Der Rufname, den die Ausgräber der Schale gegeben hatten und den sie in der Korrespondenz beibehielt, beruhte auf Campanaris (Miss-)Interpretation der Szenen, die einen Ofen und unvollständige menschliche Figuren zeigen würden. Dargestellt ist dagegen eine Bronzegießwerkstatt mit den verschiedenen Phasen der Produktion einer überlebensgroßen Statue, wie Braun zunächst um Diskretion bittend Gerhard mitteilte,<sup>62</sup> seine Erklärung schließlich bei einer *Adunanza* vorschlug und im „Buletтино dell'Instituto“ publizierte.<sup>63</sup>

Im Archiv des DAI Rom liegen zwei Zeichnungen der Schale: Bei dem ersten Blatt handelt es sich um eine Skizze der Innenseite mit der Darstellung des Hephaistos bei der Übergabe der Waffen des Achilles an Thetis.<sup>64</sup> Das zweite Blatt hingegen stellt eine Rein- oder Durchzeichnung dar und zeigt sowohl die Innen- als auch die Außenseite der Schale.<sup>65</sup> Eine Preisangabe, die Gerhard in Briefen erwähnt, findet sich jedoch auf keiner der beiden Zeichnungen. Aus der Korrespondenz wissen wir, dass Campanari die Originalzeichnungen selbst behalten hatte und dass Gerhard und das Institut nur Durchzeichnungen erhielten. Mehrfach mahnte Gerhard, die Zeichnungen vertraulich zu behandeln.<sup>66</sup> Vermutlich befürchtete er, dass ihm jemand anderes mit der Erstpublikation dieser einzigartigen Darstellung zuvorkäme.

---

Taf. 122, 123. In die Museumssammlung kam sie jedoch erst 1858; Adolf Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, Bd. 1, Berlin 1885, Nr. 1732, S. 276.

61 Berlin, SMB, Inv. Nr. F 2294 (URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=686562>; 11. 7. 2018).

62 Braun an Gerhard, Rom, 18. September 1834: „Daß man in der einen Darstellung einen Menschenfresser und nicht vielmehr die ganze Procedur des Erzgusses hat vermuthen können, setzt selbst Barbaren voraus. Und doch, sehe ich, hat Niemand bis jetzt an das von mir angedeutete Sujet gedacht; vielleicht schreibe ich eine Erklärung davon, weshalb ich, wenn Sie es nicht selbst schon gefunden, um Discretion bitte.“

63 Bdl 1835, S. 166–169. – Die attisch rotfigurige Schale sollte später namensgebend für den sogenannten Erzgießerei-Maler (Foundry Painter) werden. Sie gehört sicherlich zu den bekanntesten attischen Schalen überhaupt, bezeugt durch eine umfangreiche Literaturliste (vgl. URL: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/A5158FBE-FC09-4880-82AB-3A4C1A699D15>, 11. 7. 2018).

64 DAI Rom, A-VII-59-085 (URL: <https://arachne.dainst.org/entity/2847583>; 11. 7. 2018). Die Zeichnung wurde wahrscheinlich direkt am Objekt gepaust.

65 DAI Rom, A-VII-59-086 (URL: <https://arachne.dainst.org/entity/2847584>; 11. 7. 2018).

66 Gerhard an Bunsen, Rom, 3. Mai 1834: „Noch bemerke ich, daß die Originaldurchzeichnungen ... der *Tazza dell'antropofago* bei Campanari blieben und ich demnach meine Bitte wiederhole diese drei Zeichnungen nur in solche Hände zu geben, aus denen sie wieder zu erlangen sind.“



**Abb. 1:** Darstellung der Außenseite der sogenannten *tazza dell'antropofago* oder Erzießerei-Schale (SMB, Inv. Nr. F 2294), Tusche und Aquarell auf Papier (SMB, XVIII 4b).



**Abb. 2:** Darstellung der Innenseite der sogenannten *tazza dell'antropofago* oder Erzießerei-Schale, Tusche und Aquarell auf Papier (SMB, XVIII 4a).

Gerhards wissenschaftliches Interesse galt vor allem der reichen Bilderwelt und den Inschriften auf antiken Vasen und Spiegeln, wobei er als Philologe mithilfe seiner profunden Kenntnisse antiker Sprachen und Quellen die Darstellungen zu interpretieren suchte.<sup>67</sup> Die Erzgießerei-Schale publizierte und illustrierte er erstmals in seinem Band der griechischen und etruskischen Trinkschalen des Königlichen Museums zu Berlin.<sup>68</sup> Im Zusammenhang mit der Publikation – wahrscheinlich als Vorlagen für die Druckplatten – entstanden zwei Blätter mit Darstellungen der Außen- und Innenseite der Schale im Berliner Apparat (Abb. 1–2).<sup>69</sup> Im Gegensatz zu den römischen Zeichnungen sind diese vollständig ausgearbeitet und farbig gefasst.

Gerhard entwickelte sein kritisch vergleichendes Vorgehen, das er auf die materiellen Denkmäler anwandte, aus den philologischen Methoden heraus und sprach daher auch von der Monumentalen Philologie.<sup>70</sup> Entsprechend seiner vielzitierten These „Wer nur ein Kunstwerk gesehen hat, hat keines gesehen, wer aber tausend gesehen hat, hat eines gesehen“, oder besser „hat eines wirklich erkannt“,<sup>71</sup> war für das wissenschaftliche Sehen, das zwingend mit Verstehen und Interpretieren verbunden ist, der Vergleich zu ähnlichen Monumenten unerlässlich; daher war ein reich-

---

**67** Kästner, Einzelstück (wie Anm. 2), S. 107. Die Philologie und die Archäologie waren für Gerhard komplementär, wobei er der Philologie den höheren Rang beimaß: Sven Ahrens, Eduard Gerhards Lehre und der archäologische und kunsthistorische Unterricht an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, in: Tatjana Bartsch/Jörg Meiner (Hg.), Kunst – Kontext – Geschichte. Festgabe für Hubert Fensen zum 75. Geburtstag, Berlin 2003, S. 251–266, hier S. 255 f., und Detlef Rößler, Eduard Gerhards „Monumentale Philologie“, in: Henning Wrede (Hg.), Dem Archäologen Eduard Gerhard zu seinem 200. Geburtstag, Berlin 1997, S. 55–61.

**68** Eduard Gerhard, Griechische und Etruskische Trinkschalen des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1840, S. 17–19, 22–25, Taf. 9,1 u. 12–13.

**69** Berlin, SMB, XVIII 4a (Innenseite) und XVIII 4b (Außenseite). Auf den Aquarellen ist die Schale jeweils in Unter- bzw. Aufsicht vollständig dargestellt, während in der Publikation das Innenbild mit Thetis und Hephaistos frei- und neben das Innenbild einer weiteren Schale mit Thetis und Peleus gestellt ist (Gerhard, Trinkschalen [wie Anm. 68], Taf. 9). Beim Außenbild ist auf der gedruckten Tafel anstelle des schwarzgefirnissten Bodens ein Vergleichsbild in Umrissen wiedergegeben (ebd., Taf. 12–13).

**70** Für Gerhard war die Archäologie ein Zweig der Philologie, „welcher, im Gegensatz litterarischer Quellen und Gegenstände, auf den monumentalen Werken und Spuren antiker Technik beruht; die Werke der Baukunst und der bildenden Künste, aber auch Orts- und Inschriftenkunde sind dazu gehörig.“ Dabei zielt der Begriff des Monumentalen auf die dingliche Materialität der Untersuchungsgegenstände im Gegensatz zu Schriftquellen; vgl. Rößler, Monumentale Philologie (wie Anm. 67), S. 55.

**71** „Monumentorum artis qui unum vidit, nullum vidit; qui milia vidit unum vidit“; Übersetzung nach Borbein, Das römische Institut (wie Anm. 8), S. 14; erstmals publiziert im „Rapporto intorno i vasi Volcenti“ als erstes „excerptum sententiarum“ von insgesamt 12 (Adl 3, 1831, S. 111), erschien das Paradoxon prominent auf dem Titelblatt des entsprechenden Sonderdrucks: Eduard Gerhard, Rapporto intorno i vasi Volcenti, Roma 1831. Von Gerhard zunächst auf die Vasen bezogen, wurde der Spruch schon bald verallgemeinert. So ist er auf der Titelseite seiner Thatsachen zu lesen: Gerhard, Thatsachen (wie Anm. 3), Titelseite.

haltiger Abbildungsapparat notwendig. Aus seinem methodischen Vorgehen leitete sich auch Gerhards Passion für Zeichnungen und wissenschaftliche Apparate ab. Der Leitgedanke spiegelt aber nicht nur den vergleichenden Ansatz wider, sondern steht auch für einen Vollständigkeitsanspruch, der für seine Publikationen wie auch die Archäologie im 19. Jahrhundert generell gelten kann: Sowohl die wissenschaftlichen Corpus-Werke als auch die (Lehr-)Sammlungen strebten eine prinzipielle Vollständigkeit an; es galt, möglichst alle ‚Lücken‘ zu schließen – sei es in Museums- oder in Abbildungssammlungen.

## 11 Boreas-Vase

Ein „rundes Gefäß Boreas und Orythia vorstellend“<sup>72</sup> hatte Gerhard trotz der übertrieben hohen Preisvorstellungen als für den notwendigen Kauf empfehlenswert angesehen.<sup>73</sup> So überrascht es auch nicht, in den Apparaten des Instituts und der Museen Zeichnungen der Amphore vorzufinden.<sup>74</sup>

In Rom liegen drei Blätter mit Darstellungen der Hauptszene oder Teilen von dieser.<sup>75</sup> Auf einem Bogen sind drei Zeichnungen auf Transparentpapier überlappend auf blaues Trägerpapier geklebt und mit den Ziffern 1 bis 3 nummeriert. Sie zeigen jeweils eine der Figuren von links nach rechts (Abb. 3).<sup>76</sup> In Berlin hingegen sind insgesamt zwei Blätter vorhanden, auf denen jeweils eine der beiden Szenen wiedergegeben ist (Abb. 4, Vorderseite).<sup>77</sup>

<sup>72</sup> Gerhard an Bunsen, Rom, 2. April 1834.

<sup>73</sup> Gerhard an Bunsen, Rom, 5. April 1834: „Die Boreas Vase müßte aquirit werden: qua seltene Form, Amphore mit spitzen Fuß und nach allem Anschein ein Prachtstück“, und 7. April: „1. Amphore mit spitzem Fuß, Boreas und Orythia; allem Anschein nach ein Prachtstück und auch der im Museum fehlenden Form wegen sehr begehrenswürdig. Gefordert werden 600 Scudi.“ Gerhard teilte die Stücke auf dem Kunstmarkt in „entbehrliche“, „wünschenswerte“ und „dringend wünschenswerte“ Erwerbungen ein, mit „sehr begehrenswürdig“ fiel der Boreas wohl in die dringendste Kategorie; vgl. Kästner, Gerhard (wie Anm. 2), S. 90.

<sup>74</sup> Berlin, SMB, Inv. Nr. F 2165, wird unter den als Kriegsverlust gemeldeten Denkmälern geführt: Martin Müller, Verlustdokumentation der Staatlichen Museen zu Berlin, Bd. 5,1: Antikensammlung. Skulpturen – Vasen – Elfenbein und Knochen – Goldschmuck – Gemmen und Kameen, Berlin 2005, S. 124, F 2165. Dies hat sicherlich dazu beigetragen, dass die Amphore in der Fachliteratur des 20./21. Jahrhunderts deutlich weniger präsent ist (vgl. URL: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/0624CA67-0C09-4CF5-AFD3-F293DFB4DCED>; 11. 7. 2018).

<sup>75</sup> Die Zeichnungen gehören zu zwei Sets. Auf die zwei Bögen verteilen sich die drei Figuren der Vorderseite, auf Transparentpapier gezeichnet – zwei auf dem einen und eine auf dem anderen Blatt. Die Blätter sind mit 1a und 1b beziffert. DAI Rom, A-VII-60-013 und A-VII-60-014 (URL: <https://arachne.dainst.org/entity/2847647> und <https://arachne.dainst.org/entity/2847648>; 11. 7. 2018).

<sup>76</sup> DAI Rom, A-VII-60-012 (URL: <https://arachne.dainst.org/entity/2847646>; 11. 7. 2018).

<sup>77</sup> Berlin, SMB, XVIII 8a (Vorderseite) und XVIII 8b (Rückseite).



**Abb. 3:** Zeichnung der Hauptszene mit Boreas und Oreithyia der sogenannten Boreas-Vase (ehem. SMB, Inv. Nr. F 2165), Bleistift auf Transparentpapier, auf blaues Trägerpapier montiert (DAI Rom, A-VII-60-012).



**Abb. 4:** Zeichnung der Hauptszene mit Boreas und Oreithyia der sogenannten Boreas-Vase, Bleistift auf Transparentpapier, auf helles Trägerpapier montiert (SMB, XVIII 8a).

Für die Abbildung der Szenen – ob in einer Zeichnung oder gedruckt in einer Publikation – wurden diese zumeist ‚abgerollt‘. Das heißt, dass die Darstellung von einem dreidimensionalen keramischen Bildträger auf eine Ebene des Papiers projiziert wurde. In diesem Fall stellte die Entführung der Nymphe Oreithya durch den Nordwind Boreas die Zeichner aufgrund der besonders ausgeprägten Wölbung der Spitzamphore ganz offensichtlich vor eine Herausforderung.

Der ‚Römische Zeichner‘ arbeitete mit einzelnen Streifen Transparentpapier für jede Figur, die er dann auf einem Blatt wieder zusammensetzte (Abb. 3).<sup>78</sup> Dabei diente ihm die Standlinie der Figuren als Referenz und für die Abzeichnung der Szene wählte er eine gerade Standlinie. Dies führte jedoch zu Schwierigkeiten bei den Anschlüssen, besonders deutlich bei den Armen der Begleitfiguren links und rechts zu sehen, die nicht im richtigen Winkel abgebildet werden konnten.<sup>79</sup> Der ‚Berliner Zeichner‘ wählte einen etwas anderen Zugang (Abb. 4): Seine Referenzlinie lag etwa auf Schulter-/Armhöhe der Figuren – zugleich breiteste Stelle der Amphore –, nach oben und nach unten projizierte er die jeweiligen Figuren entsprechend auf das zweidimensionale Blatt. Zusätzlich wählte er eine gerundete Standlinie und konnte so eine insgesamt ausgewogenere Darstellung der Szene erreichen.<sup>80</sup> Diese Zeichnung diente 1843 als Vorlage für Gerhards Publikation „Etruskische und Kampanische Vasenbilder“.<sup>81</sup>

## 12 Merkur-Vase

An den Zeichnungen der Merkur-Vase wird anschaulich, wie diese als Werbeprospekte genutzt werden konnten. Im Archiv der Antikensammlung der SMB gibt es ein Set von zwei Blättern,<sup>82</sup> die die Darstellungen der Vorder- und der Rückseite

**78** Aufgrund stilistischer Unterschiede kann man davon ausgehen, dass sowohl die beiden römischen Sets als auch die Berliner Zeichnungen von verschiedenen Zeichnern ausgeführt wurden.

**79** Um die Anschlussstellen deutlich zu kennzeichnen, deutete er die Gliedmaßen der angrenzenden Figur jeweils im Ansatz an und markierte sie zusätzlich mit den Buchstaben (a) bis (d).

**80** Für die Darstellung der Rückseite, die in den römischen Zeichnungen keine Pendants findet, ging der Zeichner der Berliner Zeichnung ähnlich vor, außer dass er die vier Figuren, die in zwei Gruppen komponiert sind, zwar auf eine gemeinsame Standlinie stellte, aber die Gruppen voneinander trennte und ihnen jeweils einen eigenen oberen Abschluss gab.

**81** Im Druck sind die Darstellungen koloriert, jedoch entsprechen Details wie die angedeutete korrekte Position der Füße und Gesichter sehr genau der Zeichnung. Zusätzlich wurden die Figuren der Vorder- bzw. Rückseite auf der jeweils anderen Tafel an den Rändern angeschnitten, sodass die dichte Komposition deutlicher wird: Eduard Gerhard, *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Königlichlichen Museums zu Berlin*, Berlin 1843, Taf. 26–27.

**82** Berlin, SMB, XXII 18a (Rückseite) und XXII 18b (Vorderseite).



der Amphore wiedergeben (Abb. 5, Vorderseite).<sup>83</sup> Unter der Hauptszene mit Hermes, der von einem Silen und einem Reh begleitet dargestellt ist, belehrt eine Notiz über Beschaffenheit, Größe, Zustand und Preis des Gefäßes: „Vase mit zwei Henkeln von schlanker und eleganter Form, mit gelben Figuren,<sup>84</sup> mit ihrem Deckel, gute 3 *Palmi*<sup>85</sup> hoch, gebrochen in wenige Stücke ohne Fehlstellen, von sehr glänzendem Firnis – Preis – 520“.<sup>86</sup> Auch im Archiv des DAI Rom liegen zwei Zeichnungen des gleichen Gefäßes, von denen eine ebenfalls eine Beischrift aufweist – in etwas vereinfachter Version und ohne die Nennung des Preises (Abb. 6): „Vase mit zwei Henkeln, gelbe Figuren, mit ihrem Deckel, gute 3 *Palmi* hoch, ohne Fehlstellen“.<sup>87</sup>

Die Berliner Zeichnungen gehören sehr wahrscheinlich zu dem Set, das Gerhard von den Campanari erhalten hatte, um es im April 1834 an Bunsen für die Museumskommission weiterzusenden. In seinem Brief beschreibt er die „Amphore mit röthlichen Figuren vorzüglicher Zeichnung, Mercur und Silen vorstellend, mit Inschriften. Taxirt 520 Scudi“.<sup>88</sup> Die Zeichnungen in Rom wurden vermutlich nach den Berliner Zeichnungen kopiert, worauf die vereinfachte Beischrift hindeutet.<sup>89</sup>

Zeichnungen konnten – wie diese drei Beispiele zeigen – verschiedentlich verwendet werden: So dienten sie der Dokumentation und dem Studium des antiken Objektes und wurden als Vorlagen für druckgraphische Abbildungen in Publikationen her-

**83** Berlin, SMB, Inv. Nr. F 2160 (URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=686413>; 11. 7. 2018) – Auch diese Amphore sollte zur Namensvase werden: für den Berliner Maler (Berlin Painter) (vgl. <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/D7C46CDB-2678-43D2-86FB-53DDFCD48207>; 11. 7. 2018).

**84** Rotfigurig – der rötlich-orange attische Ton wurde meist mit „giallo“ = gelb beschrieben.

**85** Der *Palmo*, ein historisches italienisches Längenmaß, entsprach ca. 25 cm. – Das Gefäß ist mit Deckel 81,5 cm hoch.

**86** Berlin, SMB, XXII 18b: „Vaso a due manichi di forma svelta ed elegante, a fig. gialle, con suo coperchio, alto Pal. 3 avvantaggiati, rotto in pochi pezzi senza alcune mancanze, di vernicia lucentissima – Prezzo – 520 [Scudi]“.

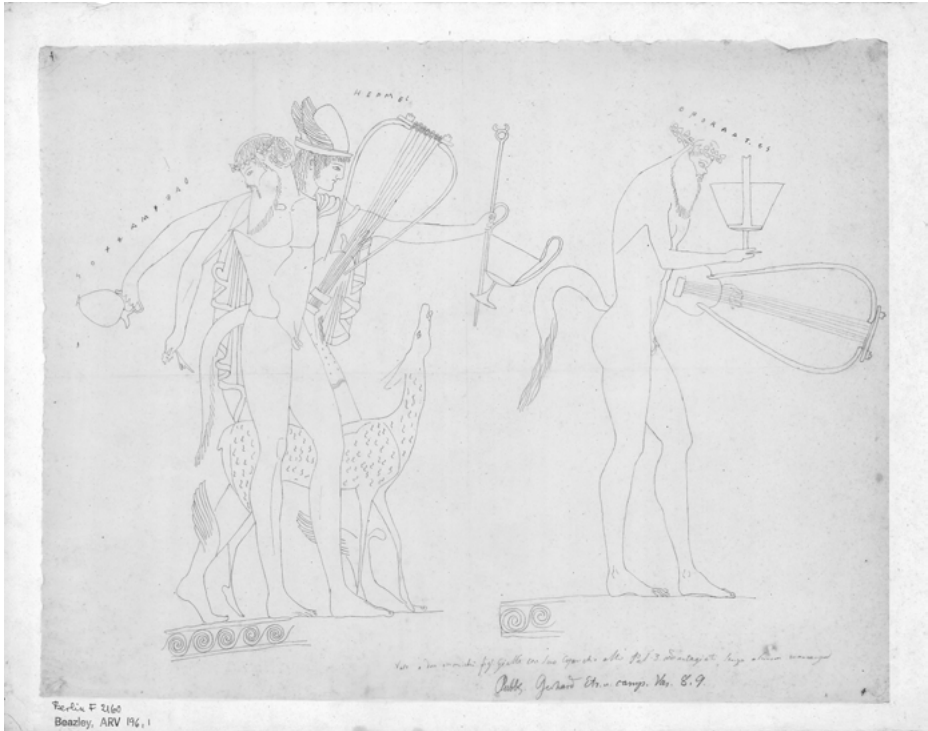
**87** „Vaso a due manichi fig. gialle con suo coperchio alto Pal. 3 avvantaggiati, senza alcuna mancanza.“ – Die Handschrift weicht von der Berliner Zeichnung ab. DAI Rom, A-VII-58-071 (URL: <https://arachne.dainst.org/entity/2847459>; 11. 7. 2018). Auf DAI Rom, A-VII-58-070 (URL: <https://arachne.dainst.org/entity/2847458>; 11. 7. 2018) ist nur die Vorderseite des Gefäßes abgebildet.

**88** Verzeichnis der gesandten Zeichnungen: Gerhard an Bunsen, Rom, 7. April 1834. Die Zeichnungen sandte Gerhard bereits zwei Tage früher per Kurier, vgl. Gerhard an Bunsen, Rom, 5. April 1834 (siehe Anm. 23). – Auch diese Amphore publizierte Gerhard in seinem Werk von 1843: Gerhard, Vasenbilder (wie Anm. 81), Taf. 8–9. Allerdings scheinen die Zeichnungen in den Archiven nicht unmittelbar mit der Publikation im Zusammenhang zu stehen.

**89** Dass die Zeichnungen in diesem Fall wiederholt kopiert wurden, wissen wir aus der Korrespondenz: Gerhard an Bunsen, Rom, 7. April 1834: „Ich habe mich beeilt die Durchzeichnungen Ihnen zu übersenden, und, während ich für alle Fälle eine Copie derselben mir zu sichern suchte, die Originale von Nr. 2. 3. 7. dermalen verlegt oder verloren, daß ich ... Sie bitten möchte, Ambrosch für neue Durchzeichnungen dieser drei Stücke sorgen zu lassen.“ (siehe Anm. 23).



**Abb. 5:** Zeichnung der Hauptszene mit Hermes und Silen der sogenannten Merkur-Vase (SMB, Inv. Nr. F 2160), Bleistift auf Transparentpapier auf hellem Trägerpapier (SMB, XXII 18b).



**Abb. 6:** Zeichnung beider Szenen der sogenannten Merkur-Vase, Bleistift auf Transparentpapier auf hellem Trägerpapier (DAI Rom, A-VII-58-071).

angezogen. Ein Teil wurde zu Gerhard nach Berlin geschickt, wo sie einerseits in Gerhards Apparat am Museum kamen;<sup>90</sup> andererseits dienten sie auch – wie im Fall der Zeichnungen nach der Merkur-Vase – als Anschauungsmaterial für Gerhard, Bunsen und mit ihnen die artistische Kommission des Königlichen Museums zu Berlin, die für die Kaufentscheidungen zuständig war. Es handelt sich dabei um eine recht übliche Praxis. So versandten die Campanari Zeichnungen an verschiedene Museen, um sie für bestimmte Fundobjekte zu interessieren. Zeichnungen – oder Abbildungen allgemein – haben gegenüber einer Beschreibung den Vorteil, dass sie nicht nur Informationen zu dem Stück, das sich fernab in Rom befand, sondern auch einen optischen Eindruck von der Darstellung und der Qualität vermitteln konnten.<sup>91</sup>

<sup>90</sup> Siehe Anm. 14.

<sup>91</sup> Vgl. Buranelli, *Gli scavi a Vulci* (wie Anm. 15), S. 28 f., 46 f.

### 13 Erwerbung

Im Dezember 1834 war die Transaktion zwischen den Campanari und dem Königlichen Museum noch immer nicht abgeschlossen. In der Zwischenzeit aber hatte offenbar Durand den Campanari ein Angebot unterbreitet, sodass diese auf eine baldige Entscheidung der Kommission drängten. Die Gefäße hielten sie für Gerhard und Berlin aber noch zurück, wie Secondiano Campanari über Braun ausrichten ließ:

„Ich erhielt Ihren geschätzten Brief vom 6. des laufenden Monats durch den überaus freundlichen Braun und hörte was Sie mir über die Objekte sagen, die Sie dem Museum aus meiner Sammlung vorschlugen, und möchte glauben, dass sie ohne weiteres genommen werden, weil ich mich immer zurückgehalten habe, sie an Monsieur Durand zu verkaufen, der mir Vorschläge unterbreitet hat. Sehen Sie also zu, dass sich die Herren bald entscheiden und für mich soll es sicher sein, dass ich weder den Boreas noch die *tazza* an jemand anderes verkaufe, da ich es lieben würde, sie an Ihr Museum zu geben. Auch der Merkur ist eine großartige Vase und eines Museums würdig. Der Dreifuß wird vielleicht von der Regierung ausgewählt, auch wenn er es bisher noch nicht wurde. Vielmehr sage ich Ihnen, dass sehr wenige Objekte bisher durch die *Comissione di Belli Arti* für das päpstliche Museum ausgewählt wurden, darunter der Hektor, für den sie – 600 [Scudi] bezahlt haben, sodass ich mich nicht beschweren kann. Und dass sie nur wenige Objekte ausgewählt haben, war sehr passend, weil ich gute Sachen zu verkaufen habe, obwohl ich alles noch unverkauft zurückhalte, weil ich *tout ensemble* zu verkaufen zum Ziel hätte.“<sup>92</sup>

Die nicht ganz so subtile Botschaft über das Gegenangebot des gefürchteten Konkurrenten zeigte bei Gerhard Wirkung und er bemühte sich Anfang Januar, die Angelegenheit in Berlin endlich zu klären. Zugleich veranlasste er Braun, sowohl die Campanari bei Laune zu halten als auch Durand möglichst positiv zu stimmen:

„Campanaris bitte ich bestens zu grüßen; die Vasenangelegenheit wird nächstens wirklich zur Sprache kommen, und an mir sowenig als an Brühl und Lewezow wird es liegen, wenn

<sup>92</sup> Campanari an Gerhard, Rom, 20. Dezember 1834: „Ricevo la sua preg[iatissi]ma del [\* 6 corrente] p[er] mezzo dell'amicissimo Braun, e sento quanto Ella mi dice degli oggetti che propone al museo della mia collezione, e voglio credere che li prenderà senz'altro, giacché io ho tenuto sempre forte per non cederli a m[onsieu]r Durand, il quale me ne ha fatto delle proposizioni. Ella dunque veda di far decider presto v[ostr]i Signori, e per me sia sicuro che tanto il Borea, che la Tazza non la cedo ad altri, amando di darli al suo museo. Anche il Mercurio è un gran vaso e degno di un museo. Il tripode forse sarà scelto dal Gov[erno], sebbene fin qui non lo sia stato. Ma anzi le dirò, che pochissimi oggetti son stati fin qui scelti dalla Commissione di Belle Arti p[er] il museo pontificio, e fra questi l'Ettore che hanno pagato – 600 [Scudi], così che non posso lagnarmi affatto. E questa scelta di pochi oggetti è stata fatta a bella posta perché io abbia del buono da poter vendere, sebbene tengo tutto ancora invenduto avendo delle mire di vendere *tout ensemble*. – La mia collezione è perciò svincolata.“ (Hervorhebung im Original; Kursivierung der Autorin. Das Datum ist durch einen Tintenfleck verdeckt, in der von Braun für Gerhard angefertigten Abschrift liest man „6 corr“, Braun an Gerhard, Rom, 22. Dezember 1834. Vgl. auch Buranelli, *Gli scavi a Vulci* [wie Anm. 15], Dok. 6, S. 275).

eine Negation erfolgt. Indeß ist mehr Hoffnung als Geld da. Sparen Sie auch bei Durand die Empfehlungen nicht. Der Wahrheit gemäß können Sie ihm vorführen, daß die Deutschen Blätter von meinen Lobpreisungen seines Eifers, Geschmacks und Sammlertalents wiedertönen.“<sup>93</sup>

Nur zwei Tage später konnte Gerhard dann endlich einen Teilerfolg an Bunsen verkünden:

„In größter Eil melde ich Ihnen den guten Erfolg meiner Vasenunterhandlungen, kraft dem die Boreasvase und die *Tazza dell'antropofago* gekauft werden konnten. Campanaris taxirten für 600 und 350 Scudi, letzteres nicht zu theuer. Ich habe 850 S[cudi] dafür vermittelt und biete ihm 800 Scudi wofür Sie ihre Sachen hoffentlich trotz Durands Gegenwart geben werden. Den Brief stelle ich Ihnen anheim, je nachdem Sie es passend finden diese belleria selbst oder durch Braun anzubringen.“<sup>94</sup>

Die Kommission hatte also 850 Scudi zur Verfügung gestellt, um zwei Gefäße zu erwerben. Gerhard wollte aber mit nur 800 Scudi in die Verhandlungen eintreten, um noch etwas Luft nach oben zu haben, und immer in der Hoffnung, dass Durand ihm nicht bereits zuvorgekommen ist. Die gute Nachricht aus Berlin erhalten, ließ Bunsen es sich offenbar nicht nehmen, selbst mit den Campanari zu verhandeln, und konnte am 25. Januar 1835 stolz verkünden:

„Ich beeile mich, theurer Freund, Ihnen umgehend zu antworten, daß ich Ihren Auftrag bereits, und zwar über alles Erwarten glücklich erfüllt habe. Ich merkte daß eine große Kälte mit Durand eingetreten, und Geld erwünscht war, und dieses benützend, habe ich noch das große Prachtgefäß mit dem Merkur und Satyr, wofür 500 Scudi verlangt waren, miteingekauft, für die 850 Scudi, gegen Bedingung 100 Scudi für die Restauration von allen dreien dazu zu zahlen. Also für 950 Scudi drei herrliche Gefäße. Die Herstellung erfolgt im Mai, wenn die Scavi aufhören, durch den Campanari selbst.“<sup>95</sup>

Für die genehmigten 850 Scudi zuzüglich 100 Scudi für die Restaurierung erhielt Bunsen nicht zwei, sondern drei Prachtstücke. Durch Gerhards Liste wissen wir, dass die Boreas-Amphore für 600 Scudi angeboten wurde und für die Erzgießerei-Schale – die *tazza dell'antropofago* – 350 Scudi veranschlagt waren, die Gerhard aber auf 250 zu drücken hoffte.<sup>96</sup> Die Merkur-Amphore, die nun als Bonus dazukam, war laut Zeichnung und Gerhards Liste mit 520 und laut Bunsen mit 500 Scudi notiert. Der Ausgangspreis für die drei Gefäße betrug also stolze 1.450 Scudi – 500 Scudi

<sup>93</sup> Gerhard an Braun, Berlin, 6. Januar 1835.

<sup>94</sup> Gerhard an Bunsen, Berlin, 8. Januar 1835.

<sup>95</sup> Bunsen an Gerhard, Rom, 25. Januar 1835.

<sup>96</sup> Gerhard an Braun, Paris, 23. Oktober 1834, siehe Anm. 43.

mehr als die gezahlten 950 Scudi einschließlich Restaurierung – für drei Gefäße ein wahres Schnäppchen.<sup>97</sup>

Die Mehrausgabe für die Restaurierung nahm Bunsen offenbar in Kauf, er wartete nicht das Freizeichen der Kommission dafür ab. Möglicherweise sah er sich gezwungen, dem Prozedere ein schnelleres Ende zu bereiten, um das gute Verhältnis zu Durand zu wahren, denn sowohl aus Campanaris und noch mehr aus Bunsens eigener Wortwahl wird deutlich, dass der Franzose über seine Position in der Warteschlange nicht sonderlich glücklich war.

## 14 Società

Das großzügige Entgegenkommen seitens der Händler verwundert, vor allem da offenbar ein vermutlich höheres Angebot vorgelegen hatte, aber nur auf den ersten Blick. Gerhard und das Berliner Museum erfuhren die bevorzugte Behandlung nicht nur aus alter Freundschaft. Die Campanari waren auf der Suche nach neuen Partnern für ihre Ausgrabungsunternehmung in Vulci. Parallel zu den Kaufverhandlungen für die Vasen vermittelten Gerhard und Bunsen also eine Zusammenarbeit, die das Verhältnis zwischen den Campanari und dem Königlich-preußischen Museum und seinen Vertretern auf eine ganz andere Ebene gehoben hätte: Das preußische Königshaus wäre für die laufende Dauer des Pachtvertrages als Partner in Campanaris Ausgrabungen in Vulci eingetreten. Damit hätte dem Königshaus und dem Königlichen Museum rechtmäßig ein Teil der Funde zugestanden.<sup>98</sup> Die Verhandlungen um die Società scheiterten jedoch am Veto des Vatikanstaats.<sup>99</sup>

„Aber vielmehr während ich Ihnen für alles danke, das Sie getan haben, um mir und der Gesellschaft als Anteilseigner, die mir vorgeschlagen war, zu helfen, möchte ich Sie wissen lassen, dass ich eine Gesellschaft mit der [päpstlichen] Regierung für die drei Jahre, die für Ausgrabungen verbleiben, eingegangen bin ... Ich bin Ihnen deswegen nicht weniger verbunden, als wenn die vorgenannte Gesellschaft durch Ihre Vermittlung zustande gekommen wäre.“<sup>100</sup>

<sup>97</sup> Alle drei Gefäße wurden bei den *Adunanze* des Instituts und im BdI 1835 (S. 161–170 und 181–183) als Neuerwerbungen für das Berliner Museum besprochen und 1836 im ersten Heft der *Neuerworbenen Antiken Denkmäler des Königlichen Museums zu Berlin* unter den „Vasenbildern des vollendeten Styls (Röthliche Figuren)“ beschrieben. Eduard Gerhard, *Neuerworbene Denkmäler des Königlichen Museums zu Berlin*. Erstes Heft, Zugleich als Nachtrag zum Verzeichniss der Vasensammlung mit zwei Kupfertafeln, Berlin 1836, Nr. 1601, S. 24–26 („Bacchischer Hermes“); Nr. 1602, S. 26–28 („Boreas“); Nr. 1608, S. 34–38 („Erzgießerei. Innen: Thetis und Vulkan“).

<sup>98</sup> Buranelli, *Gli scavi a Vulci* (wie Anm. 15), Dok. 2 und 3, S. 271–273.

<sup>99</sup> Ebd., S. 14 f.; Sannibale, *Etruschi* (wie Anm. 17), S. 476 f.

<sup>100</sup> Campanari an Gerhard, Rom, 20. Dezember 1834: „Ma anzi mentre la ringrazio di quanto Ella ha fatto per me, e per aiutare la società che mi era proposta di caratanti, sappia che ho fatto società col

Statt Preußen war also der Vatikan selbst der Società beigetreten, und die gemeinsamen Ausgrabungen hatten im Januar 1835 bereits begonnen, wie Secondiano Campanari nun Gerhard mitteilte, nicht ohne ihm – ganz der Geschäftsmann – ein weiteres Gefäß zum Kauf anzubieten:

„Verehrter Herr Professor,  
von Herrn von Bunsen werden Sie bereits die Nachricht von der Erwerbung des Boreas, des Hermes und des *antropofago* für ihr Museum, drei erhabene Stücke, die einem jeden Museum Ehre machen würden ... – Die gesellschaftlichen Ausgrabungen mit der [päpstlichen] Regierung laufen gut, wir sind bereits in die Stadt vorgedrungen und fanden einige schöne Köpfe von Marmorstatuen. – Auch einige einzigartige Vasen und einige aus Bronze sind bisher herausgekommen. – Wir werden sehen.“<sup>101</sup>

Der vatikanische Anteil der Funde aus der gemeinsamen Unternehmung sollte nur wenige Jahre später den Grundstock des neuen Museo Gregoriano Etrusco bilden.<sup>102</sup> Der Freundschaftspreis, den die Campanari Gerhard für die drei Gefäße gewährten, Durands vermutlich höheres Angebot ablehnend, ist daher wohl als Bemühung zu werten, das Königliche Museum trotz der gescheiterten Verhandlungen als gute Kunden zu behalten. Aus den parallel laufenden Gesprächen, die eine deutlich größere Tragweite gehabt hätten als die Vasentransaktion, erklärt sich auch Campanaris Geduld, mit der sie auf ein Angebot seitens der Berliner warteten.

Die Campanari nahmen ihre Ausgrabungen durchaus auch archäologisch ernst und verfolgten vor allem bei der Präsentation der Funde einen wissenschaftlich und kulturell vermittelnden Ansatz, der seinen Höhepunkt in der Etruskerausstellung in London erreichte.<sup>103</sup> Der Anspruch wird auch aus einigen Formulierungen in den Briefen deutlich: Sie wollten die Kollektion zusammenbehalten und sie wohl deswegen am Liebsten *tout ensemble* verkaufen.<sup>104</sup> Museen waren da die besten Handels-

---

Governo per i tre anni che rimangono di scavi ... Non le sono meno obbligato però, che se la predetta società si fosse effettuata per di lei mezzo.“ (Für den Anfang des gleichen Briefs siehe Anm. 92).

**101** Secondiano Campanari an Gerhard, Rom, 28. Januar 1835: „Chiar[issimo] Sig. Professor, | Dal Sig. Cavalier Bunsen avra di gia avuto notizia dell'acquisto fatto per v[ostr]o Museo del Borea, dell'Ermete, e dell'antropofago, tre sublimi pezzi da fare soli l'onore di un museo qualunque ... – Gli Scavi sociali col Gov[erno] vanno bene, abbiamo già penetrato nella citta, e trovammo qualche bella testa di statua di marmo. – Anche alcun Vaso singolare, ed alcun del bronzo ha fin qui fornito – Vedremo.“

**102** Vgl. Buranelli, Gli scavi a Vulci (wie Anm. 15), und Sannibale, Etruschi (wie Anm. 17).

**103** Colonna, Campanari (wie Anm. 17), S. 37 f. – S. Campanari beriet außerdem bei dem Wiederaufbau einer Grabkammer im Museo Gregoriano Etrusco (ebd., S. 43), und in ihrem eigenen Garten, der für Besucher zugänglich war, waren eine Reihe etruskischer Sarkophage und weiterer Objekte ausgestellt und eine Grabfassade aufgebaut (ebd., Abb. 8–9; Buranelli, Gli scavi a Vulci [wie Anm. 15], S. 54).

**104** Campanari an Gerhard, Rom, 20. Dezember 1834 (Wortlaut und Übersetzung siehe Anm. 92 sowie Anm. 100) – Ende der 1830er und in den 1840er Jahren, in der Folge der Etruskerausstellung, verkauften die Campanari ihre Kollektion fast vollständig und zusammenhängend an das British Museum; Colonna, Campanari (wie Anm. 15), S. 38 f., bes. Anm. 16. Größere Gruppen wurden außerdem vom

partner und in diesem Licht ist auch der Versuch zu betrachten, eine Partnerschaft mit Preußen einzuleiten, wohin sie durch Gerhard eine besonders gute Verbindung hatten.

## 15 Durand'sche Preise

Durand hingegen, auch wenn er zumindest bei dieser speziellen Transaktion den Kürzeren gezogen hatte, war auf dem römischen Kunstmarkt sehr aktiv und überbot um ein Vielfaches die marktüblichen Preise, sodass die Erwartungen der Händler nicht enttäuscht wurden, wie Braun zu berichten weiß: „Um Ihnen einen Begriff von Durandschen Preisen zu geben, so erwähne ich Ihnen daß er die von mir Ihnen beschriebenen Aethravase bei Benedetti in Corneto für 280 Scudi gekauft hat. Mich fragte Avolta, ob 60 ein anständiger Preis sei.“<sup>105</sup> Damit trieb Durand die Preise auf dem Antikenmarkt offenbar so in die Höhe, dass es für die Konkurrenz nur noch galt abzuwarten. Niemand konnte bei so hohen Summen mithalten: „Verzeihen Sie' die flüchtige Mittheilung der anlieg. Notizen; 's ist nur um guten Willen zu zeigen. Von den schönsten Sachen kann ich, so lange Durands Anwesenheit fortdauert (bis jetzt unbestimmt angesetzt) nicht reden.“<sup>106</sup>

Einen zeichnerischen Nachweis für Durands ‚Umtriebigkeit‘ auf dem römischen Kunstmarkt finden wir in beiden Archiven. Eine Hydria, die sich heute im Cabinet des Medailles in Paris befindet, konnte er bei den Campanari erwerben, wie eine Zeichnung in Rom verdeutlicht.<sup>107</sup> Eine Reihe von Zeichnungen in Berlin bilden Gefäße ab, die Durand bei verschiedenen anderen römischen Händlern, so Basseggio, Depoletti, Feoli und Vescovali, gekauft hatte.<sup>108</sup> Die Blätter zeugen zugleich auch von Durands Bereitschaft, seine Sammlung für Zeichnung und Studium zur Verfügung zu stellen. Auch wenn Gerhard und Durand auf dem Kunstmarkt oftmals in Konkurrenz zueinander standen, auf dem wissenschaftlichen Parkett arbeiteten der Sammler und

---

Bayerischen König bei einer ersten großen Auktion 1838 sowie einzelne Stücke von den Berliner Museen, dem Louvre und der Bibliothèque Nationale in Paris erworben. 1839 und 1840 fanden weitere Auktionen statt. 1840 verstarb der Vater Vincenzo. Die Söhne arbeiteten weiterhin auf dem Gebiet, wobei Carlo sich den Ausgrabungen widmete, Secondiano sich auf die wissenschaftliche Archäologie konzentrierte (siehe Anm. 19) und Domenico weiterhin als Agent in London tätig war. Vgl. dazu auch Buranelli, *Gli scavi a Vulci* (wie Anm. 15), S. 45–54.

**105** Braun an Gerhard, Rom, 29. November 1834.

**106** Braun an Gerhard, Rom, 9. Dezember 1834.

**107** Paris, CdM, Inv. Nr. 256. Zur Zeichnung DAI Rom, A-VII-56-045, siehe Anm. 42.

**108** Beispielsweise Berlin, SMB, Gerhard'scher Apparat, XI 85: Depoletti, XII 4: Basseggio, XVI 1: Feoli und XVI 12: Vescovali. – Es lässt sich nach meinem jetzigen Kenntnisstand allerdings nicht ausschließen, dass Durand einige dieser Gefäße bei einem seiner früheren Rombesuche erworben hatte.



das korrespondierende Mitglied mit dem Sekretär und den Mitarbeitern des Instituts reibungslos zusammen.

Mitte März 1835 war die Aufregung in Rom wieder vorbei: Der Franzose sei abgereist, berichtete Braun.<sup>109</sup> Nach einem gemeinsamen Besuch mit Bunsen bei dem Sammler stellte er schlicht fest: „Durand ist reich wie Krösus“<sup>110</sup> und habe selbstverständlich kurz vor der Abreise „noch allerlei schöne Erwerbungen gemacht“.<sup>111</sup>

## 16 Epilog

Durand selbst hatte nicht sehr lange Zeit, um sich an seinen neu erworbenen Schätzen zu erfreuen, denn das Gastspiel 1834/1835 in Rom sollte für den französischen Sammler das letzte werden. Auf der Rückreise verstarb er am 28. März nach plötzlicher Erkrankung in Florenz<sup>112</sup> und wurde dort im Kreuzgang der Kirche S. Trinità beigesetzt. Der französische Archäologe Désiré Raoul-Rochette verfasste das Epitaph, und der bekannte Florentiner Bildhauer Emilio Santarelli schuf die schlichte, das in klassizistischer Formensprache gehaltene Grabmonument bekrönende Büste.<sup>113</sup> Gerhard fand „Die Nachricht von Durands Tode ... bestürzend; es thut mir außerdem leid einen so freundlichen Mann zu verlieren, auf den ich für nächsten Sommer in Paris rechnete. Unsern Pariser Institutsangelegenheiten wäre er allerdings sehnlich förderlich gewesen.“<sup>114</sup> Im „Bullettino“ wurde der verstorbene Korrespondent mit einer Anzeige beehrt. Darin wurde vor allem seine Passion für die exquisitesten antiken Schätze gelobt und die Großzügigkeit, mit der er diese den Gelehrten für Studium und Interpretation zur Verfügung stellte.<sup>115</sup>

**109** Braun an Gerhard, Rom, 16./17. März 1835.

**110** Braun an Gerhard, Rom, 5. März 1835.

**111** Braun an Gerhard, Rom, 16./17. März 1835. „Durand ist abgereist, nachdem er vorher noch allerlei schöne Erwerbungen gemacht hat. In den letzten Tagen soll er noch einen sehr schönen Goldschmuck erwischt haben. Ein bronzenes Herkules, den er glaube ich bei dem Principe di Canino gefunden hatte, ist ein Hauptstück. In der Linken vermuthet er die Reste eines Bogens.“

**112** Braun an Gerhard, Rom, 2. April 1835: „Durands Tod ist die neuste und traurigste Nachricht, die ich Ihnen schreiben kann. Er war nach Florenz mit Vetturingelegenheit in Gesellschaft des Dr. Pizzati gegangen. Ha voluto fare un pranzo sontuoso e poi uscito, mentre che parlava col vetturino per partire per Genova, – Bruchkolik, fürchterliche Schmerzen, Operation, Brand der Hoden und Tod.“

**113** Detrez, Durand (wie Anm. 25), S. 45, Abb. 1.

**114** Gerhard an Braun, Berlin, 14. April 1835.

**115** Bdl 1835, S. 48: „Quanto grandemente compianta sia la perdita ultimamente avvenuta del nostro socio sig. cav. Durand in Firenze il dì 28 Marzo scorso, niuno è che non vegga; siccome quegli che viaggiava espressamente in cerca di antichità e acquistava e raccoglieva ogni maniera di monumenti più squisiti, schiudendone con larghissima cortesia ai dotti i tesori per le loro indagini e meditazioni. E l'Instituto nostro non potrà mai bastevolmente lodarne la memoria; chè oltre i tanti favori già ricavatine

Durands international gerühmte Sammlung wurde im April 1836 in Paris mit großem Erfolg versteigert. Ein Großteil der insgesamt 2.704 Auktionslose waren Vasen, größtenteils aus Vulci.<sup>116</sup> Jean De Witte, französischer Archäologe und „Prosekretär“ (Assistent der Direktion) des Instituts in Paris, verfasste den entsprechenden Katalog.<sup>117</sup>

Die Episode um Durands letzten Besuch in Rom steht hier exemplarisch für viele vergleichbare Begebenheiten und soll die engen Verflechtungen und Überschneidungen, aber auch die gegenseitige Abhängigkeit der wissenschaftlichen und merkantilen Sphären in Rom in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts demonstrieren. Das teils fragile Gleichgewicht zwischen Konkurrenz und Kooperation bei gleichzeitiger Wahrung der durchaus divergierenden Interessen konnte dabei nur mit viel diplomatischem Feingefühl und Geschick durch die Protagonisten gewahrt werden. Das Instituto di Corrispondenza Archeologica hatte sowohl als Publikationsorgan wie auch als Begegnungsstätte eine wichtige Position in diesen sich überlagernden Bereichen inne. Die Diversität seiner Mitglieder und Korrespondenten, zu denen Archäologen ebenso selbstverständlich gehörten wie Amateure, Sammler und Agenten, Ausgräber und Händler, Künstler und Architekten, spiegelte dabei die Heterogenität der Archäologie der Zeit wider. Die Gründung des Instituts war zugleich ein wichtiger Schritt im Prozess der Verselbstständigung und Institutionalisierung der Archäologie als Wissenschaft.

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1: © Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Gerhard'scher Apparat, XVIII 4 b (Foto: Johannes Laurentius).  
 Abb. 2: © Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Gerhard'scher Apparat, XVIII 4 a (Foto: Johannes Laurentius).  
 Abb. 3: © Rom, Deutsches Archäologisches Institut, Archiv, A-VII-60–012.

---

avea nell'ultima sua dimora in Roma avuto promessa del dono dei calchi di tutta la magnifica e sublime sua collezione di specchi etruschi in Parigi, che forse possiamo ora sperare di conseguire dalla generosità di chi sarà erede di una delle più belle collezioni di scelti e preziosi monumenti dell'antica arte.“ Zugleich wurde die Hoffnung kundgetan, die Erben der Sammlung, die zu den schönsten gehöre und ausgewählte und kostbare Monumente der antiken Kunst enthalte, würden dem Institut auch in Zukunft mit der gleichen Großzügigkeit begegnen. Gerhard kritisierte deutlich die „Bettelei an den Exekuteur von Durands Testament gerichtet, wegen der Spiegeldurchzeichnungen ... in den Avvisi dell'Inst. zumal zugleich mit der Todesanzeige“: Gerhard an Braun, Bonn, 11. August 1835.

**116** Nørskov, Greek Vases (wie Anm. 21), S. 70 f.

**117** Jean De Witte, Description des antiquités et objets d'art qui composent le cabinet de feu M. le chevalier E. Durand, Paris 1836. – Gerhard, Thatsachen (wie Anm. 3), S. 35.

Abb. 4: © Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Gerhard'scher Apparat, XVIII 8 a  
(Foto: Johannes Laurentius).

Abb. 5: © Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Gerhard'scher Apparat, XXII 18 b  
(Foto: Johannes Laurentius).

Abb. 6: © Rom, Deutsches Archäologisches Institut, Archiv, A-VII-58-071.

Johannes Erichsen

## Mehr als ein Sammler

### König Ludwig I. von Bayern und die Korona der Kunst

„Korona“ mit K ist hier kein Druckfehler: Korona meint hier nicht das so oft beschworene ‚Kunstkönigtum‘ des zweiten bayerischen Königs, sondern eine Veränderung der Wahrnehmung, die eine Sache faszinierender, großartiger, erhabener erscheinen lässt, die ihr mehr Gewicht verleiht.<sup>1</sup> In der atmosphärischen Optik bezeichnet „Korona“ eine Beugungserscheinung des Lichts, die durch Wassertröpfchen in der Atmosphäre hervorgerufen wird und den Mond mit einem hell leuchtenden Kranz, einem Hof, umgibt. Verwandte physikalische Phänomene werden als „Glorie“ oder auch „Halo“ bezeichnet, und nicht unpassend gerät die gemeinte Erscheinung damit in die Nähe des Irrationalen, ja des Transzendenten. Zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Betrachtung liegt etwas, das der Sache – freilich um den Preis der Deutlichkeit – einen Ehrfurcht gebietenden Zauber verleiht.

Diese Korona wurde zuerst wohl von der deutschen Romantik als ein Vermögen der Kunst wahrgenommen. Ins Bild gesetzt hat sie wohl am eindringlichsten 1819 Caspar David Friedrich im Gemälde „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“.<sup>2</sup> Offenbar hat Friedrich das optische Phänomen als Auszeichnung verstanden, die den zunehmenden Mond diskussionswürdig macht. Aber schon in den Texten Wilhelm Heinrich Wackenroders vom Ende des 18. Jahrhunderts ist die erlösende Kraft der „heiligen Kunst“ beschworen, welche die Seele des Betrachters zu bewegen und zu erschüttern vermag, weil sie religiöse Bindungen wachruft. Seither ist die Gruppe von Erscheinungsformen, für die sich in den letzten zwei Jahrhunderten die Bezeichnung ‚Kunst‘ eingebürgert hat, mit einer zwar ideellen, doch der physischen in ihrer Wirkung vergleichbaren Korona umzogen.

Die stetige Zunahme des Beeindruckungspotentials der Kunst war untrennbar verbunden mit einem fundamentalen Wandel ihrer Zielsetzung einerseits, ihres Sozialstatus andererseits. Diesen Wandel hat die Kunstsoziologie längst beschrieben. Hier soll es aber nicht um eine vermeintlich immanente Veränderung einer als gegeben geltenden Entität gehen, sondern um den Blick der Gesellschaft auf die

---

<sup>1</sup> Der Begriff „Korona“ soll das hier gemeinte Phänomen von dem durch Walter Benjamin geprägten der „Aura“ unterscheiden, das von der Benjamin-Nachfolge auf ein einzelnes Kunstwerk bezogen wird. Mit „Korona“ wird hier hingegen eine kollektive Hochschätzung von ‚Kunst‘ insgesamt bezeichnet, die auf der Zuschreibung eines Wirkungspotentials gegenüber dem Betrachter basiert und die kein kunstimmanentes, sondern ein dem Wandel unterworfenenes soziales und psychologisches Phänomen darstellt.

<sup>2</sup> Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister, Inv. Nr. 2194.

Rolle der Kunst und auf das Prestige, welches aus den ihr von Auftraggebern und Künstlern zugemuteten Aufgaben und erwarteten Wirkungen resultierte. Weil uns die kontinuierliche Verwendung des Begriffs Kunst Kontinuität und Homogenität des so bezeichneten Phänomens suggeriert, wird die Dimension der seit der Französischen Revolution zu beobachtenden Umwälzungen und der Einfluss der sich ebenso rasch verändernden wie intensivierenden Korona gewöhnlich zu wenig reflektiert.

Unser Thema, das Verhältnis König Ludwigs I. von Bayern zur Kunst, gehört in die Zeit dieses großen Umbruchs, und die Betrachtung der Korona ist dabei unverzichtbar. Der bayerische Kronprinz war offenbar einer der ersten europäischen Fürsten, welche die sich um die Kunst bildende Glorie wahrnahmen. Er hat sie zielgerichtet einzusetzen versucht und sehr erfolgreich zu ihrer Festigung in Europa und insbesondere in Bayerns Hauptstadt beigetragen. Dass „München leuchtete“, wie Thomas Mann so doppelsinnig formulierte, dass die Korona der Kunst dort lange Zeit heller glänzte als zuvor und anderswo, hängt maßgeblich mit den von Ludwig I. getroffenen Entscheidungen zusammen. Bei aller Beharrlichkeit aber war dieser Fürst auch sensibel; er nahm Verschiebungen der Korona wahr und reagierte darauf, statt unbeugsam an einem einmal für richtig erkannten Konzept festzuhalten. Wir wollen daher in einer gewissermaßen kunstbiographischen Skizze die in mehreren Schritten vollzogene Veränderung der Kunstanschauungen und Kunstpolitik Ludwigs I. betrachten und dabei den Wandel der Korona besonders berücksichtigen. Es wird sich zeigen, wie komplex im Einzelfall Motive und Verhalten von Personen sein können, die man pauschal als Sammler oder Mäzene von Kunst zu betrachten pflegt.

## 1 Ludwig I.: Frühe Prägung

Ludwig I. war eine hochkomplexe Persönlichkeit, die sich mehr als 60 Jahre lang mit Kunst auseinandergesetzt hat. Um seine Prägung zu verstehen, muss man in seiner Biographie weit zurückgehen.

Obwohl König von Bayern, war Ludwig I. kein Bayer, weder nach Herkunft noch nach Mentalität. Geboren 1786 in Straßburg als Sohn eines Regimentskommandeurs in französischen Diensten, Patenkind König Ludwigs XVI. von Frankreich, fiel seine Jugend am Oberrhein in die Zeit der Französischen Revolution, vor deren Truppen die Familie jahrelang auf der Flucht war. Es war eine Jugend im Exil, als Sohn eines landlosen Fürsten, der als einzigen Trumpf die Erbsprüche auf Bayern und Kurpfalz in der Hand hielt. Als die Franzosen 1795 Mannheim bombardierten, saß der Knabe dort im Keller. Kein Wunder, dass die Jugenderlebnisse des Prinzen den Hass auf alles Französische neben die Begeisterung für alles Deutsche treten ließen, zu der er in Mannheim als einem Nest deutscher Gesinnung erzogen wurde. Ludwig zählte fast 13 Jahre, als die Würfel im politischen Spiel um Bayern endlich

fielen und sein Vater Max Joseph den pfalzbayerischen Fleckenteppich von Ländern erbe. 1799 betrat der neue Erbprinz von Kurpfalzbayern seine künftigen Lande zum ersten Mal. Gegen die ausgeprägten Vorlieben und Antipathien, die er bis dahin entwickelt hatte, und gegen die Herzensbeziehung zur Pfalz sollte Bayern keine rechte Chance haben.

Aus seiner entschieden deutschen und ebenso entschieden antifranzösischen Einstellung hat der Prinz von klein auf keinen Hehl gemacht. Das führte bald zu Konflikten, denn seinem Vater Max Joseph bot nur das Bündnis mit Frankreich Schutz vor der Begehrlichkeit des übermächtigen Nachbarn Österreich. In dem Maße, in dem Bayern sich zum wichtigsten deutschen Partner Napoleons mauserte, wurde der Kronprinz zum herausragenden Opponenten gegen den politischen Kurs seines Vaters. Bildhaften Ausdruck fand diese Einstellung wohl 1808 in einem Bildnis von der Hand Moritz Kellerhovens,<sup>3</sup> in dem der Kronprinz seinen Trotzkopf überdeutlich zur Schau trägt. Kein Wunder, dass das Verhältnis zwischen Vater und Sohn schwierig war; Max Joseph soll von seinem Erben zeitweilig nur als „le fou mon fils“ gesprochen haben. Etwas objektiver hat Ludwig später in einer unveröffentlichten Autobiographie das Verhältnis zu seinem Vater charakterisiert:

„Wir waren in gar vielem das Gegentheil voneinander. Er voll Vorliebe für die Franzosen, für die Tricolor, für die Republik, für Napoleon, ihnen entschiedener Freund, ich entschiedener Feind, ja ein glühender Feind der Franzosen ob sie weis [= royalistisch] oder tricolor [= revolutionär]; voll teutschen Sinn's, ihm völlig fremd, ich für's Geschichtliche, Bestehende, er für Neuerungen, keinen Sinn für jenes, [er] für Aufhebung der Klöster, ich für Erhaltung, er sorglos für guten Finanzstand, ich sehr dafür; die Pfalz gab er hin, das treue angestammte Land, ich sehnte nach ihr, doch ich antizipiere, wie ich später denn auch enthusiastisch für großartige Kunst, Malerey, Bildhauerey und Architektur [war], mein Vater aber fast nur Freude an Cabinettsbildern hatte“.<sup>4</sup>

Dieser Enthusiasmus für großartige Kunst war das Resultat dreier nachhaltig prägender Jugenderlebnisse: 1804 in Venedig, 1806 in Paris und 1807 in Berlin.

<sup>3</sup> München, Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Inv. Nr. WAF B Ia 350. Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern [Katalog Ausstellung München 2006], hg. von Johannes Erichsen/Katharina Heinenmann, München 2006, Kat. Nr. 242, Abb. S. 250.

<sup>4</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Ludwig I-Archiv 5,1: Aus meinem Leben, von Ludwig I., König von Bayern, Teil 1, S. 117; zitiert nach Johannes Erichsen, Walhalla als Programm, in: „Vorwärts, vorwärts sollst Du schauen ...“. Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I. [Katalog Ausstellung Nürnberg 1986], Bd. 1: Katalog, hg. von Johannes Erichsen/Michael Henker, Bd. 2: Aufsätze, hg. von Johannes Erichsen/Uwe Puschner, München 1986, Bd. 1, S. 13–19, hier S. 16.

## 2 Klassizismus

1804 ging dem Achtzehnjährigen auf einer Bildungsreise nach Italien vor Canovas „Hebe“ im Palazzo Albrizzi zu Venedig der „Sinn für Kunst“ auf, wie er später formulierte. Ein Eintrag in seinem Tagebuch spiegelt das aufgewühlte Ineinander von Emotion und Sublimation in dieser Begegnung wider:

„sehen, hingerissen erhoben in die geistig ‚schönen‘ Regionen war nur eines bei mir ... Wie ein Magnet zog mich dieses Ideal an sich ... ich mußte zu ihr, und staunen, was der Mensch vermag; oh wahr ist es, dass er Gottes schönstes Geschöpf ist. Ein solches Wesen wie diese Hebe hat auf dieser Erde nie gelebt, ist gegenwärtig nicht auf ihr zu finden, und wird es nie in der Zukunft sein. Der sich beim Anblick dieser Statue nicht von der Erde erhoben fühlt, der noch im Stande ist an sinnliche Sachen zu denken, o der ist nicht würdig einen einzigen Blick auf sie zu werfen. Mit Mühe riss ich mich von dem Anblick dieses Ideals, das so sehr gemacht ist, das Irdische vergessen zu machen, los ...“<sup>5</sup>

Von dieser jungen Frau war der Prinz überwältigt, aber es war ihm doch bewusst, dass ihre Schönheit und Grazie, das „Ideal“, Leistung des Bildhauers waren. Die Bemerkung über die „sinnlichen Sachen“ war, so wie wir Ludwigs Hang zu schönen Frauen kennen, gewiss Sublimation, doch entsprach sie immerhin auch den Kunstanschauungen Canovas.<sup>6</sup> Hinter dem Ideal schaut die klassizistische Kunsttheorie hervor. Jedenfalls wurde Ludwig in diesem Moment bewusst, was Kunst mit ihrer Ausstrahlung vermag: Sie entrückt ihren staunenden Betrachter auf eine emotionale Ebene, welche das Irdische ringsum vergessen lässt. In dieser Erhebung durch Kunst haben wir wohl den Schlüssel zum Kunstverständnis und zur Kunstliebe Ludwigs I. zu erkennen. Das emotionale Erlebnis war es, was Ludwig in der Kunst suchte und wovon er wohl annahm, dass es für jeden Betrachter gelte.

1806 besuchte Ludwig auf Einladung Napoleons Paris. Zwar gelang es dem Kaiser nicht, den künftigen Erben Bayerns für sich zu gewinnen, die Stadt jedoch machte dem Prinzen einen unauslöschlichen Eindruck. Besonders fasziniert war er von einer Einrichtung, die damals Kunstfreunde aus ganz Europa anzog und die zur Herausbildung der Korona der Kunst gewiss wesentlich beigetragen hat: dem Musée Napoléon im Louvre, in dem die Spitzenwerke der Kunst aus den Galerien, Museen und Kirchen Kontinentaleuropas zusammengezogen und – nicht zu

<sup>5</sup> Zitiert nach Hannelore Putz, Für Königtum und Kunst. Die Kunstförderung König Ludwigs I. von Bayern, München 2013 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte 164), S. 25 f.

<sup>6</sup> Vgl. dessen Ansichten über schöne Nacktheit, die von irdischer Versuchung ablenke: Melchiorre Missirini, Della vita di Antonio Canova, Prato 1824, S. 343 f., Maxime XLVII. Die erotische Note der Begegnung hat der König in einem Sonett auf die „Hebe“ eingestanden; Abdruck bei Raimund Wünsche, Ludwigs Skulpturenerwerbungen für die Glyptothek, in: Klaus Vierneisel/Gottlieb Leinz (Hg.), Glyptothek München 1830–1980 [Katalog Ausstellung München 1980], München 1980, S. 23–83, hier S. 23.

vergessen – nicht als dekorative Trophäen, sondern unter kunsthistorischen Gesichtspunkten arrangiert waren. 33 Mal ging Ludwig in dieses Museum,<sup>7</sup> und aus dieser Zeit stammen zwei Entschlüsse, welche den Vorbildcharakter des Musée Napoléon deutlich durchscheinen lassen: Anfang April 1808 schrieb der Prinz nach Rom, „ich will der Stifter werden einer Sammlung antiker Produkte der Bildhauerkunst“, und wenig später schob er nach, „wir müssen auch zu München haben, was zu Rom Museo heißt“.<sup>8</sup> Diese Wünsche verdichteten sich zum Projekt eines eigenen, öffentlich zugänglichen Antikenmuseums: der Glyptothek. Gewiss war Ludwig dabei von persönlichem Interesse angetrieben, aber in einer Zeit, in der Museen noch nach ihren Stiftern und nicht nach Sponsoren benannt wurden, hatte er begriffen, dass eine solche Einrichtung seinem Ruhm nicht weniger dienen werde als der Attraktivität Münchens. Notgedrungen – die prinzlichen Mittel waren beschränkt – sollte die geplante Sammlung sich nicht durch Quantität, sondern durch Qualität auszeichnen: Nur das „ausgezeichnet Schöne“ solle gekauft werden, wies er seinen römischen Agenten 1811 an.<sup>9</sup>

In dieser ästhetischen Einschränkung äußerte sich die neue, erstmals im Musée Napoléon praktizierte Fokussierung auf Schönheit und Kunst: Die Korona der Kunst begann, das ältere antiquarische Interesse an der Hinterlassenschaft der Antike zu überstrahlen.

1807 folgte der über das Sammeln hinausweisende Schritt zum Auftraggeber. Beim Besuch im Atelier Gottfried Schadows in Berlin Anfang 1807 entstand, inspiriert von dessen Porträtbüsten historischer Größen, „der Gedanke, der fünfzig rühmlichst ausgezeichneten Teutschen Bildnisse in Marmor anfertigen zu lassen“.<sup>10</sup> Die Reihe der von lebenden deutschen Bildhauern auszuführenden Büsten sollte dazu dienen, „in den Tagen von Teutschlands tiefster Schmach“ die Betrachter an deutsche Größe zu erinnern und für das Vaterland zu entflammen. Das Projekt Walhalla bildete die erste praktische Umsetzung der kurz zuvor gewonnenen Erkenntnisse, selbst wenn es bis zu Ludwigs Thronbesteigung aus finanziellen Gründen auf das Zusammentragen der Büsten beschränkt bleiben musste: Walhalla gehört somit noch in die erste Periode des Kunstinteresses Ludwigs I., die ganz vom klassizistischen Kunstgeschmack geprägt und auf Skulptur fixiert gewesen ist.

---

<sup>7</sup> Putz, Für Königtum und Kunst (wie Anm. 5), S. 274.

<sup>8</sup> Ebd., S. 26, fälschlicherweise auf 1806 datiert.

<sup>9</sup> Hannelore Putz, Die Leidenschaft des Königs. Ludwig I. und die Kunst, München 2014, S. 44.

<sup>10</sup> Ludwig I., Aus meinem Leben (wie Anm. 4), Teil 2, S. 115. Zitiert nach Ina-Ulrike Paul/Uwe Puschner, „Walhalla's Genossen“, in: Erichsen/Puschner (Hg.), „Vorwärts, vorwärts“, Bd. 2 (wie Anm. 4), S. 469–495, hier S. 470.



### 3 Nazarener

Der Romaufenthalt des Kronprinzen im Frühjahr 1818 markierte eine Interessenverschiebung weg vom internationalen Klassizismus hin zu den Nazarenern. Der Kontakt mit den in Rom tätigen deutschen Künstlern belebte die nationalen Gefühle und brachte Ludwig in Kontakt mit liberalen Ideen. „Es war die Zeit des Deutschtums“, erinnerte sich Henriette Herz später; der Prinz schien ihr „keinen höheren Ehrgeiz zu besitzen, als den ein Deutscher zu sein“.<sup>11</sup> Ludwig legte einen ‚Deutschen Rock‘ an und forderte seine Entourage auf, ihm darin zu folgen. Dieses Kleidungsstück und die zugehörigen Abzeichen trug er als Ausweis nationaldeutscher Gesinnung noch lange nach der Rückkehr in München, obwohl es dort wegen der revolutionären Assoziationen seit 1815 polizeilich unterdrückt wurde. Er ließ sich darin sogar vom Hofmaler porträtieren und dieses Bildnis als Lithographie vervielfältigen<sup>12</sup> – der Hang zum Unangepassten, Oppositionellen war offenbar noch sehr lebendig.

Der intensive Kontakt mit den Nazarenern lenkte Ludwigs Aufmerksamkeit – offenbar erstmals – auf die christlich geprägte Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Er begann, sich für Malerei zu interessieren und schwerpunktmäßig Werke früher italienischer Künstler zu kaufen. Vor allem aber übernahm er offenbar die nazarenischen Vorstellungen von deutscher Kunst und von den Wegen, sie durch intensivere Einbindung in das Leben der Nation zu einer neuen Blüte zu führen. Mit großen Wandgemälden, wie sie in Rom in der Casa Bartholdi und im Casino Massimo vorgebildet waren, sollten das Selbstbewusstsein des Volkes und dessen vaterländische Gefühle gestärkt werden. Am deutlichsten hatte Peter Cornelius schon 1814 diesen Ansatz formuliert mit der pathetischen Forderung nach großen öffentlichen Aufträgen für die deutsche Kunst:

„... dann würden sich in kurzem Kräfte zeigen, die man unserem bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugetraut; Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation ... ergössen; so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, den Rath- und Kaufhäusern und Hallen herab alte vaterländische befreundete Gestalten in neuerstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbensprache, auch dem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe, und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sei, und darum der Herr unser Gott wieder ausgesöhnt sei mit seinem Volke.“<sup>13</sup>

**11** Gerhard Bott, Kronprinz Ludwig in altdeutscher Tracht in Rom, in: Erichsen/Puschner (Hg.), „Vorwärts, vorwärts“, Bd. 2 (wie Anm. 4), S. 171–184, hier S. 174.

**12** Das Porträt im Deutschen Rock ist überliefert durch ein Gemälde im Besitz des Wittelsbacher Ausgleichsfonds sowie durch zwei Lithographien, eine nach dem Gemälde im Verlag von Joseph Sidler, die andere von Ferdinand Piloty nach einer Variante Stieler's im Gegensinn.

**13** Brief vom 3. November 1814, zitiert nach Ernst Förster, Peter von Cornelius, Bd. 1, Berlin 1874, S. 156 f. Vgl. Johannes Erichsen, „Aus dem Gedächtnis ins Herz“. Zum Verhältnis von Kunst, Ge-

Es muss hier ausreichen zu sagen, dass Ludwig diesen Glauben der Nazarener an die national belebende Kraft der Kunst offenbar als geistesverwandt empfand – vielleicht auch, weil er die Ideen der frühen Burschenschafter widerspiegelte. Kunst als Mittel zur Hebung des nationalen Gefühls, zur Veredelung des Volkes, mit einer historischen und einer religiösen Komponente – das verband sich perfekt mit den Vorstellungen des Kronprinzen von einem Bund zwischen Staat, Kunst und Kirche. Und so beschloss Ludwig, München unter seiner Regierung zum Zentrum dieser neuen deutschen Kunst zu machen. Für zwei Jahrzehnte förderte er die Nazarener nach Kräften. Die Korona der Kunst färbte sich unter diesen Auspizien schwarz-rot-golden ein: Kunst wurde nicht nur zur nationalen Angelegenheit, sondern fand in der Begeisterung des Volkes eine politisch bedeutsame Aufgabe.

## 4 Der Monarch

Erst mit fast 40 Jahren, Ende 1825, bestieg Ludwig I. den bayerischen Thron. Nun erst war es ihm möglich, die Fülle der geplanten Aufgaben mit größeren finanziellen Mitteln anzugehen. Das lang bedachte Regierungsprogramm fand Niederschlag in dem Staatsporträt von der Hand Joseph Stielers, auf dessen Gestaltung er Einfluss nahm und das als eines seiner zentralen Selbstzeugnisse gelten darf.<sup>14</sup> Die Bildformel im Krönungsornat mit den Insignien der Herrschaft folgt einer ursprünglich für Napoleon geschaffenen; ein paar Details aber sind anders. Mit der Rechten, die auf der Urkunde der Bayerischen Verfassung von 1818 ruht, umfasst der König das Zepter: Auf der Grundlage der Verfassung regiert hier der König, er bestimmt die Politik! Der Thron rechts zeigt zwar eine klassizistische Form, doch ist das Monogramm in altdeutscher Fraktur gestickt. Auch der Spitzenkragen der erwähnten altdeutschen Tracht, den Ludwig über dem Hermelin trägt, drückt die nationaldeutsche Gesinnung des Monarchen aus. Deutliche Anspielungen auf Bayern hingegen sucht man vergebens; nur der Kundige erkennt an der Form der Insignien und des Krönungsornats, welches Land da regiert wird. Rechts hinter dem Thron ist die Regierungsdevise „Gerecht und Beharrlich“ in der Wand eingegraben. Sie deutet auf die Unbeirrbarkeit und entschlossene Durchsetzung, mit welcher der Monarch regieren wollte. Sie bezeichnet aber auch einen Charakterzug Ludwigs I., der zäh an einmal beschlossenen Kunstprojekten festhielt, auch wenn sie aus finanziellen Gründen erst viel später realisiert werden konnten. Am bedeutsamsten in unserem Zusammenhang ist das

---

schichte und Politik unter König Ludwig I., in: Erichsen/Puschner (Hg.), „Vorwärts, vorwärts“, Bd. 2 (wie Anm. 4), S. 385–417, hier S. 390–394.

**14** Das Staatsporträt Ludwigs I. liegt in mehreren Ausführungen Stielers und zahlreichen Kopien für Amtsgebäude vor. Ulrike von Hase, Joseph Stieler 1781–1858. Sein Leben und sein Werk, München 1971, Kat. Nr. 123, 124.

ferne Gebäude links hinter den Arkaden: die Walhalla. Sie war damals immer noch Programm, denn ihr Grundstein sollte erst 1830 gelegt werden, 23 Jahre nach der Konzeption. In ihr offenbarte Ludwig I. den innigen Zusammenhang von Politik und Kunst unter seiner Regierung. Walhalla erscheint in diesem Bild nicht als peripherer Hinweis auf das seit 1807 betriebene Lieblingsprojekt, sondern steht symbolhaft für Intentionen des Königs. Sie steht als Denkmal zu Ruhm und Ehre der Deutschen für den überstaatlichen, nationalen Bezugsrahmen seiner politischen Ziele; für das aus der Aufklärung tradierte Konzept, mittels der Erinnerung an die Geschichte die Gegenwart zu gleichem Engagement für das Gemeinwohl anzuspornen; und generell dafür, dass der König sich auf die Kunst verlegen und sie zum Mittel seines politischen Handelns machen wollte.

Die vom König geförderte Kunst sollte öffentlich sein, zur Erhebung des Volkes, aber das implizierte auch eine Aufwertung der Künstler und damit der Kunst. Rückblickend hat Julius Schnorr von Carolsfeld dies 1850 in einem Widmungsblatt verherrlicht:<sup>15</sup> Der von der Muse inspirierte Monarch ruft die deutschen Künstler, die in Rom die Werke alter Kunst studieren, über die Alpen. Er „schließt mit ihnen den Bund für die gemeinsame Tätigkeit für das Vaterland“. Die Bauten oben auf dem Berge, die Bayerische Ruhmeshalle mit der Bavaria und dahinter die Walhalla, bezeichnen nicht die in Bayern wartenden Aufgaben, sondern die öffentliche Anerkennung, welche die Künstler damit gewinnen können. Damit tritt – zumindest auf diesem Blatt – die Ausübung der Künste gleichrangig neben die politischen, militärischen und wissenschaftlichen Leistungen, die einer Person traditionell unsterblichen Ruhm eingetragen hatten – ein weiterer Ring der Krone. Die Kunst wird staatspolitisch bedeutsam.

Ludwigs politische Berater sahen wohl weniger das Erhebende eines Bundes zwischen Staat, Kunst und Kirche als den politischen Nutzen eines national gestimmten Kunstprogramms. Wir besitzen vom König selbst kaum programmatische Aussagen über seine Ziele, umso deutlichere aber aus seinem Umkreis, der zur Erklärung der neuen Kunstschöpfungen eine sehr beachtliche publizistische Tätigkeit entwickelt hat. Am aufschlussreichsten in unserem Zusammenhang sind Joseph Freiherr von Hormayrs Erläuterungen der Fresken zur bayerischen Geschichte,<sup>16</sup> die nach einer Idee von Peter Cornelius von dessen Schülern in den Arkaden des Münchner Hofgartens realisiert wurden. Nach zwei ungeschickten Erneuerungen sind diese Bilder,

---

**15** Das Blatt gehört zum sog. König-Ludwig-Album, das die Münchner Künstler dem Monarchen anlässlich der Enthüllung der Bavaria 1850 überreichten (München, Staatliche Graphische Sammlung, K.-L.-A. 124). Vgl. Erichsen/Henker (Hg.), „Vorwärts, vorwärts“, Bd. 1 (wie Anm. 4), Kat. Nr. 8. Das Zitat stammt aus der Würdigung des Blattes durch Ernst Förster in Schorn's Kunstblatt 1850, Nr. 49, S. 386.

**16** Joseph von Hormayr, Die geschichtlichen Fresken in den Arkaden des Hofgartens München, München 1830.

die als erste Zeugnisse der neuen historischen Malerei seinerzeit große Beachtung fanden, heute nur noch Schatten ihrer selbst; ihre einstige Qualität lässt sich nur noch an dem erhaltenen Karton zur Schlacht von Ampfing<sup>17</sup> erkennen. Hormayrs Text ist geschrieben im Moment der Julirevolution von 1830:

„Religion, Geschichte und Kunst – dieß erhabene Kleeblatt schien Ludwig dem Bayer das spezifische Heilkraut der unruhewollen Zeit. – ... Vom Nutzen der Historie reden, heißt Wasser in's Meer tragen. – Wie der Muth den Sieg und hinwieder der Sieg den Muth erzeugt, so ist die Sorgfalt für die Überreste und für das Gedächtnis der Ahnen, so sind Abbilder ihrer gebietenden Züge, Gemälde und Bildwerke von ihren Thaten, – ... immerdar die Zeugen einer heroischen Vergangenheit oder einer glorreichen Gegenwart gewesen, und sie haben immer ein fruchtbares Saatfeld der Thaten und Opfer für die Zukunft bereitet. Die Kunst – und nur sie – verpflanzt die Geschichte aus dem Gedächtnisse in's Herz, aus den Gelehrtenstuben in die Gemüther der Frauen, der Jugend und des Volkes. – Sie sichtet das Alte vom Veralteten. Sie läutert, sie veredelt, sie beflügelt. – Die Liebe zum Vaterland und zum Bestehenden bleibt nicht mehr bloße Amts- oder Bürgerpflicht. Sie wird Blutsverwandschaft und Wahlverwandschaft zugleich ...“<sup>18</sup>

„Das spezifische Heilkraut der unruhewollen Zeit“: Das zielte auf die Bindung des Volkes an eine patriarchalische Herrschaft, um die es mit der Bemühung der Kunst als Medium von Geschichte und Religion nicht zuletzt ging. Eindeutiger noch haben Hormayr und der spätere Innenminister Eduard von Schenk die Zielsetzung der staatlichen Geschichtspflege in einer Vorlage formuliert, welche 1827 – also bereits vor der Julirevolution – den berühmten Kabinettsbefehl von Villa Colombella zur Erhaltung historischer Denkmale in Bayern vorbereitete:

„Nach einem langen Vandalismus, ist die gebührende Sorgfalt für die Überreste der deutschen Vorwelt wieder erwacht, und das richtige Gefühl ist ziemlich herrschend geworden: Daß die Historie ein spezifisches Gegengift wider revolutionäre Neuerung und wider ungeduldiges Experimentieren sey, – wer seinen Sinn ernst und würdig auf die Vergangenheit richte, sey nicht zu fürchten in der Gegenwart – und es gebe kein kräftigeres Bindungsmittel zwischen Volk und Dynastie, als eine recht nationale Geschichte.“<sup>19</sup>

Da erhält der Enthusiasmus für die Kunst eine politische Finalität, und der eben noch so großartige Heiligenschein von Kunst und Künstler bekommt einen fragwürdigen Schimmer. Kunst gilt hier nicht als autonom und als hoher Wert, sondern als Medium der Psychokontrolle. Vielleicht hat Ludwig I. den Einsatz der Kunst nicht genau so

---

**17** Carl Heinrich Hermann, Der Sieg Kaiser Ludwigs des Bayern bei Ampfing, 1826/27: Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Inv. Nr. 809. Vgl. Erichsen/Henker (Hg.), „Vorwärts, vorwärts“, Bd. 1 (wie Anm. 4), Kat. Nr. 140.

**18** Hormayr, Fresken (wie Anm. 16), S. 8–10. Der vollständige Passus bei Erichsen, „Aus dem Gedächtnis ins Herz“ (wie Anm. 13), S. 385.

**19** Zitiert nach Gertrud Stetter, Die Entwicklung der Historischen Vereine in Bayern bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, München 1963, S. 80.

zynisch gesehen wie seine kulturpolitischen Berater. Vermutlich hat er wirklich lange an einen Bund mit Kunst und Kirche etwa auf Augenhöhe, aber natürlich unter seinem Zepter, geglaubt. Aber es kann kein Zweifel bestehen, dass ihm die oft genug behauptete systemstabilisierende Funktion dieser Kunst zunehmend zupass kam.

## 5 Realismus und neue Sammeltätigkeit

Funktioniert hat dieser Bund mit Kunst und Kirche freilich nicht so richtig. Auf beiden Seiten besannen sich die Vertreter mit der Zeit auf die eigenen Interessen, was den König nachhaltig verärgern sollte. Schon 1835 kam es mit Julius Schnorr von Carolsfeld zu einer Kontroverse um die Wandbilder in den Kaisersälen des Festsaalbaus der Münchner Residenz.<sup>20</sup> Schnorr hatte Szenen vorgeschlagen, die Ludwig als unhistorisch monierte, und der Maler hatte sie mit der Kunstwahrheit verteidigt, indes der Auftraggeber auf einfacher historischer Wahrheit beharrte. Dazu kam die Enttäuschung über Peter Cornelius, dessen ungefalliges „jüngstes Gericht“ in der Ludwigskirche der König schon 1836 als „Sauerey“ beurteilte.<sup>21</sup> Ludwig hat offensichtlich früh erkannt, dass die Malerei der Nazarener an Kraft verlor und sich nicht mit dem Zeitgeist weiterentwickelte, wie nach 1840 auch die Kunstkritik aussprach. Mehr und mehr auf die Wiedergabe von Ideen in Freskotechnik fixiert, verlor die offizielle Münchner Malerei in der Auseinandersetzung mit den neuen realistischen Tendenzen rasch an Boden.

Aber auch das Volk wollte sich von der matter werdenden Korona ludovizianischer Kunstpflege nicht recht begeistern lassen. Das zeigt am deutlichsten eine Stimme, die der Sprachforscher Johann Andreas Schmeller 1843 in seinem Tagebuch festgehalten hat:

„Von der Grundsteinlegung zur Bayerischen Ruhmeshalle ... nur zufällig wissend, gieng ich, nur als ein Ungeladener sie von ferne zu schauen. Ein ehrlicher Kemptener Handelsmann schloß sich mir auf der Wiese an. Nun seyen schon zu vielen derley Wal- Ruhmes- Sieges- und anderen Hallen, aber noch zu keiner Getreide- und drgl. Halle der Grund gelegt, meinte er. Da halte es der König von Württemberg ganz anders. Der sorge für die, die jetzo leben.“<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Dazu Erichsen, „Aus dem Gedächtnis ins Herz“ (wie Anm. 13), S. 406 f. Der Künstler hat den Vorgang selbst referiert in: Julius Schnorr von Carolsfeld, *Künstlerische Wege und Ziele*, hg. von Franz Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1909, S. 84–88.

<sup>21</sup> 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. 1: 1825–1829, S. XCIII.

<sup>22</sup> Johann Andreas Schmeller, *Tagebücher 1801–1852*, Bd. 2, hg. von Paul Ruf, München 1956, S. 362.

Vor diesem Hintergrund kam es nach 1840 zu einer Wende in der bayerischen Kunstpolitik: Der König wandte sich von den alt gewordenen Nazarenern ab und der neuen zeitgenössischen Kunst zu. Dazu drei signifikante Daten:

1841 erwarb der König Leo von Klenzes Sammlung moderner Malerei. Sie repräsentierte überwiegend die nicht-nazarenischen Richtungen der Münchner Kunst. Gleichfalls 1841 erhielt Wilhelm Kaulbach den Auftrag zur kolossalen Ausführung der „Zerstörung Jerusalems“, in der sich eine neue Richtung der Historienmalerei äußerte. 1843 war dem „Kunstblatt“ zu entnehmen, dass die berühmten historischen Gemälde von Louis Gallait und Edouard de Bièfve, einem Wunsch des Königs Ludwig zufolge, auch in der diesjährigen Münchner Kunstaussstellung zu sehen sein würden.<sup>23</sup> Demonstrativer als mit dieser Präsentation der Manifeste der neuen ‚realistischen‘ Historienmalerei in Belgien hätte man in München eine Kunstwende kaum ankündigen können.

Die Kehrtwendung lief auf die Einrichtung einer Neuen Pinakothek hinaus, deren Bau seit 1842 betrieben wurde. Gleich der Glyptothek war es ein Privatmuseum, in dem ausschließlich die Sammlung des Königs gezeigt wurde und dessen Bestände Ludwig I. auch nach der Abdankung vervollständigte: Als wohl letztes bedeutendes Gemälde erwarb er 1859 Arnold Böcklins „Pan im Schilf“ und verhalf dem Maler damit zum Durchbruch – eine gewiss enorme Entwicklung, wenn man auf Ludwigs frühe Begeisterung für Canova zurückblickt.

Hinter dem Schwenk des Königs zurück zum Sammeln stand vermutlich die Einsicht, dass die Kunst sich nicht so kommandieren ließ wie gedacht und dass alles Engagement sinnlos war, dass die Korona der Kunst verblasste, wenn man am Volk vorbei kommandierte. Insofern bezeichnete der Schwenk wohl zumindest partiell eine Kapitulation. Der König ließ zwar – ohne rechten Nachdruck – an den beschlossenen Projekten wie den Nibelungen- und Odysseesälen in der Münchner Residenz weiterarbeiten, aber er plante keine neuen Malereiprojekte mehr außer der Ausmalung des Speyerer Doms, bei der freilich die religiöse und die politische Komponente (der Beschluss reflektiert die Rheinkrise von 1840) über die künstlerische dominierten. Andererseits war München dank Ludwigs bisherigem Engagement zu einem der beiden Zentren der Kunst in Deutschland erblüht; insofern konnte er sich zurücklehnen und abwarten, wohin die Künstler im Einklang mit der Gesellschaft tendieren würden. Wahrscheinlich hat er den Geschmackswandel auch an sich selbst beobachtet.

So betrachtet erwies die Korona der Kunst sich als beständig, aber sie strahlte anders, als der König bei der Begegnung mit den Nazarenern geglaubt hatte. Ihr Glanz wirkte weniger auf die Gemüter des Volkes als auf ein zunehmend kenntnisreiches und diskussionsfreudiges Publikum; und sie hob auch das Ansehen der Künstler, die

---

<sup>23</sup> Nachricht vom Juli 1843, in: Das Kunstblatt 69 (1843), S. 288.

ihren Kurs immer stärker selbst bestimmen und sich nicht mehr vorschreiben lassen wollten, welchen Zielen die Kunst zu dienen habe.

## 6 Politische Monumente

1848 gab der König das Zepter ab. Das bedeutete auch für den Umgang mit der Kunst eine Zäsur, denn die Mittel des abgedankten Monarchen schrumpften nun drastisch. Es wurde ihm schwer, die letzten großen, eher wohl politischen als künstlerischen Vorhaben zu finanzieren, die Befreiungshalle in Kelheim als Manifest des deutschen Zusammenhalts und die Münchner Propyläen als Denkmal des Engagements für die Freiheit der Griechen. Bei beiden Monumenten mussten Architektur und Skulptur den Eindruck prägen; auf monumentale Historienmalerei wurde verzichtet. Der abgedankte König verfügte über 500.000 Gulden im Jahr, aber allein das jährliche Budget der Befreiungshalle wurde auf 100.000 Gulden festgesetzt – ein Fünftel der Ludwig verfügbaren Gelder.

Insofern markiert das Fest, das die Münchner Künstler ihrem Förderer anlässlich der Einweihung der Bavaria 1850 ausrichteten, einen natürlichen Endpunkt der kunstbiographischen Skizze – auch wenn die Neue Pinakothek erst 1853 und die Befreiungshalle gar erst 1863 vollendet waren. Die Künstler feierten ihren König, den Künstlerkönig – aber das war nicht der, dem der Bund von Geschichte, Kunst und Kirche zum Nutzen der Gesellschaft und zur Sicherung von Staat und Monarchie vorgeschwebt hatte. Wilhelm Kaulbachs Wandgemälde „Künstlerfest“ an der Neuen Pinakothek<sup>24</sup> meinte ironisch nicht dieses konkrete Fest von 1850, sondern ein imaginäres, bei dem Künstler nicht die Person Ludwig, sondern ihr eigenes Kunst-Werk bekränzten – ein Standbild des abgedankten Monarchen. Kaulbach war ein Meister der Satire – bezeichnend das Steckenpferd-Turnier zwischen Fresko- und Ölmalerei links vorn im Bild –, und hier hat er gewiss nicht zufällig dem König noch zu Lebzeiten den Status eines historischen Denkmals gegeben.

## 7 War Ludwig I. ein Sammler?

Diese eher rhetorische Frage verdient zwei Fragezeichen. Nach der Abdankung Ludwigs I. 1848 stellte das Kabinettssekretariat die Ausgaben seit dem Regierungsantritt 1825 zusammen. In dieser Periode, in der das Geld am reichlichsten floss, hat der König fast die Hälfte der aus der Staatskasse erhaltenen Gelder auf die eine

<sup>24</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, München <sup>3</sup>1981, Inv. Nr. WAF 415, S. 160 f., Abb. S. 159.

oder andere Weise in ‚Kunst‘ investiert. Für Bauten und Denkmäler waren allerdings 10.775.591 Gulden ausgegeben worden (ohne Berücksichtigung der aus Staatsgeldern errichteten Bauten), für die Erwerbung von Kunstwerken hingegen nur 946.081 – das entspricht etwa dem, was allein der Bau der Glyptothek gekostet hatte.<sup>25</sup> In der Kronprinzen- und der Pensionärszeit mag die Relation günstiger gewesen als diese 11:1, aber es zeigt doch, dass das Sammeln als solches in Ludwigs Gesamtengagement für ‚Kunst‘ oder besser der notwendigen Heranziehung von Künstlern eine vergleichsweise marginale Rolle gespielt hat.

Auch der persönliche Umgang mit den Sammlungen war nicht ganz so, wie man das heute von einem engagierten Sammler erwarten möchte. Eine Integration der Sammlung in das Privatleben war Ludwigs I. Sache nicht. Nach der Eroberung des Objekts der Begierde ließ dessen Appetenz schlagartig nach; dem König reichte offenbar der Besitzerstolz. Aus der reichen Belegsammlung von Hannelore Putz seien dafür nur zwei prägnante Beispiele angeführt: 1869 stieß der Testamentsvollstrecker auf 24 Kisten mit Objekten, die 1816/1817 in Paris erworben worden waren – sie waren ungeöffnet.<sup>26</sup> Ludwig „sprang vor Jubel“, als er 1819 von der hart umkämpften Ausfuhrgenehmigung für den „Barberinischen Faun“ erfuhr, aber er ertrug es dann, die Skulptur zehn Jahre lang in ihrer Transportkiste ruhen zu lassen, bis er sie endlich, in der Glyptothek aufgestellt, wieder betrachtete.<sup>27</sup> Das einzelne Objekt wurde offenbar erst dann wieder interessant, wenn das museale Arrangement vollendet und präsentabel war; der Eindruck des Ensembles war Ludwig I. wichtiger als das einzelne Werk.

Diese Feststellung lenkt zurück auf die Äußerung des Kronprinzen vom April 1808, er wolle „Stifter werden einer Sammlung antiker Produkte der Bildhauerkunst“.<sup>28</sup> In der Tat passt der Begriff „Stifter“ sehr viel besser auf Ludwigs Verhalten als der des „Sammlers“, denn er richtet den Blick in höherem Maße auf die nicht-künstlerischen, vor allem die gesellschaftspolitischen Funktionen der Stiftung und auf den Nachruhm des Stifters. Gewiss hat Ludwig, der Autokrat, sich an der Auswahl beteiligt und alle Entscheidungen selbst treffen wollen, aber im Großen und Ganzen gilt doch eher: Er ließ sammeln und blieb damit weithin in den traditionellen Bahnen fürstlichen Verhaltens. In mancher Hinsicht gestützt wird diese Diagnose durch eine Bemerkung des französischen Gesandten in München von 1818: Der Comte de la Garde erkannte beim Kronprinzen eine „manie“, einen krankhaften Zwang zum Erwerb von Kunstwerken, die aber nicht der Liebe zur Kunst entspringe, sondern dem Drang, groß zu erscheinen und sich einen Namen zu machen. Man erzähle über Ludwig, mit 18 habe er gesagt, nach Bonaparte

<sup>25</sup> Ludwig I. – Klenze, Briefwechsel 2,1, hg. von Glaser (wie Anm. 21), S. CVI, CX.

<sup>26</sup> Putz, Für Königtum und Kunst (wie Anm. 5), S. 29, Anm. 16; Putz, Leidenschaft (wie Anm. 9), S. 47.

<sup>27</sup> Putz, Leidenschaft (wie Anm. 9), S. 46.

<sup>28</sup> Wünsche, Skulpturenwerbungen (wie Anm. 6), S. 25.



könne man keinen Ruhm mit Waffen mehr erwerben; Bayern sei zu klein als Bühne für einen großen Fürsten, und so bleibe ihm nur, der Mäzen Europas zu werden.<sup>29</sup> Das Datum für diesen Entschluss kann nicht ganz richtig sein, aber die Szene passt gut in die Zeit um den Pariser Aufenthalt von 1806 und gewiss ist auch die Rolle Napoleons als Anreger richtig gesehen. Ludwig verabscheute den *Empereur*, doch er scheute sich nicht, dem Beispiel des Scheusals zu folgen und als Begründer von Museen europäischen Ruhm zu suchen.

Während Napoleon aber das konkrete Geschäft der Kunstpflege klugen Beratern überlassen hatte, wollte der bayerische König im Vertrauen auf die eigene Kompetenz seine Entscheidungen selbst treffen. Er musste daher seine Kunstpolitik auch selbst adjustieren und umsteuern, wenn die jeweils favorisierte Richtung ihren Glanz verlor, wenn die magische Aura an Wirkung einbüßte.

Die Kunsttätigkeit Ludwigs I. und die mit ihr verbundenen Veränderungen der Korona der Kunst lassen sich somit in fünf Phasen gliedern:

Die erste, 1804–1817, war geprägt durch den Eindruck der Antike, durch das Interesse an Schönheit als einem Phänomen, das letztlich nur ein gebildetes Publikum zu bewegen vermag. Es führte fast notwendig zum Sammeln antiker Skulptur.

Die zweite, mit Goethes Worten „neudeutsch-religiös-patriotische“ Phase von 1818 bis in die späten 1820er Jahre war geprägt vom Einfluss der Nazarener, welche den nationalen Gefühlen des Kronprinzen analoge Ideale verfolgten. Große Kunst galt als Mittel zur Selbstvergewisserung der Nation, zur mentalen Erhebung. Das führte zur Inangriffnahme großer Malereiprogramme in München.

Die dritte Phase blieb bei den Mitteln der zweiten, deren Intention aber modifiziert wurde. Spätestens unter dem Eindruck der Revolution von 1830 wurde die Kunst auf eine eher dienende Rolle reduziert. Sie wurde politisch, zum Medium patriotischer Bindung des Volkes an das monarchische System.

Erst in einer vierten Phase ab etwa 1840 kam es zu einer gewissen Partnerschaft zwischen König und Kunstbetrieb. Die Künstler behaupteten ihre Autonomie und entschieden selbst über die Zielsetzung ihrer Kunst. Der König sammelte wieder – nun allerdings Gemälde – und stärkte damit Münchens Rolle als Vorort der deutschen Kunst.

Nach der Abdankung 1848 schließlich rückte der König sein politisches Vermächtnis in den Vordergrund. Er konzentrierte sich auf die Monumente, die sein Verständnis von der politischen Ordnung Deutschlands und sein Engagement für die Unabhängigkeit Griechenlands – unter einer bayerischen Dynastie – thematisierten.

Zweifellos war Ludwig I. persönlich allezeit von der Korona beeindruckt, aber er und seine Berater haben doch auch die Möglichkeiten mentaler Beeinflussung, die

---

<sup>29</sup> Putz, Für Königtum und Kunst (wie Anm. 5), S. 266 f. und Anm. 832.

dieses Phänomen bot, im Sinne der Monarchie restaurativ zu nutzen versucht. Trotz allem Jubel der Künstler über die ihnen zuteil gewordene Förderung wird gerade in der Schlussphase der Kunsttätigkeit noch einmal deutlich, dass der Stifter die Kunst auch als Medium politischer Meinungsbildung verstanden hat. Unzweifelhaft aber hat die Kunstpolitik Ludwigs I. wesentlich dazu beigetragen, die Atmosphäre langfristig zu verdichten und der Korona der Kunst zu jenem Glanz zu verhelfen, der die vermeinte Kulturwelt heute blendet.



Mathias René Hoffer

## Winckelmann und die Kunstkäufe Ludwigs I. von Bayern

Als Kronprinz Ludwig 1808 in Rom mit den Ankäufen antiker Kunst begann, hatte die Wirkung Winckelmanns ihren Zenit bereits überschritten: Sein Freiheitspathos war von den Folgeentwicklungen der Französischen Revolution kompromittiert, sein aufgeklärter Deismus wurde von einer empfindsamen Frömmigkeit abgelöst, und mit der griechischen Kunst als Vorbild begannen die altdeutsche, altflämische und altitalienische Kunst als ‚gleichursprüngliche‘ zu konkurrieren. Der Hochschätzung seiner Person und seines Kunsturteils tat dies keinen Abbruch, im Gegenteil, es begann jener Prozess der Idealisierung und Verdinglichung, den Esther Sünderhauf<sup>1</sup> in ihrer Dissertation so eindrücklich beschrieben hat.

Ein eindrucksvoller Beleg für Winckelmanns ungebrochene Autorität ist ein Brief Ludwigs an Martin Wagner vom 8. Oktober 1813: „Hie folgt ein Verzeichniß von Kunstwerke welche ich in Winckelmanns Werke mir vorgemerckt nach der durch Fernov u. dessen Fortsetzer besorgten Ausgabe [Dresden 1808–1820, zu diesem Zeitpunkt erst bis zum 5. Band gediehen]; damit sie danach forschen u. das würdigste erwerben.“<sup>2</sup> Aber auch ohne diese detaillierten Vorgaben konnten Wagner und Ludwigs andere Einkäufer dessen Begehren, „das schönste Kaufbare zu erwerben“<sup>3</sup>, in erstaunlichem Maße erfüllen. Dass Ludwig mit einem solchen Wunschzettel überhaupt an sie herantreten konnte, war aber keineswegs selbstverständlich; genauso wenig, dass sich die Münchener Glyptothek heute schmeicheln kann, nach dem Louvre die größte Anzahl von antiken Skulpturen nördlich der Alpen zu besitzen, die Winckelmann in seinem Œuvre diskutiert und aufgewertet hatte.

Winckelmanns und Wagners Aufenthalt in Rom markieren die Eckpunkte einer Epoche, die den größten Abfluss antiker Kunstwerke aus Rom und ihre Verbreitung über ganz Europa gesehen hatte. Sie begann mit den Kavaliersreisen im frühen 18. Jahrhundert und erlebte ihren Höhepunkt in der Zeit von etwa 1760 bis 1795, die von Ilaria Bignamini und Clare Hornsby als „The Golden Age of the Grand Tour“ beschrieben wurde.<sup>4</sup> Vor allem die Reisenden aus der führenden kapitalistischen Nation Großbri-

---

1 Esther Sophia Sünderhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945*, Berlin 2004.

2 König Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. *Der Briefwechsel*, 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. 1,2: 1809–1815, Dok. 183.

3 Ludwig I. – Wagner, *Briefwechsel 1,2*, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 183.

4 Ilaria Bignamini/Clare Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, 2 Bde., New Haven-London 2010.

tannien etablierten in Rom einen blühenden Kunstmarkt mit einer angeschlossenen Industrie von Grabungsunternehmern, Restauratoren, Händlern, Maklern und Fremdenführern (oft in Personalunion). Winckelmann, von 1763–1768 *Commissario delle antichità e cave di Roma*, zeichnete nicht nur die Grabungs- und Exportlizenzen ab, sondern stand auch mit den führenden Akteuren wie Jenkins, Gavin Hamilton und Cavaceppi auf vertrautem Fuß. Für betuchte Romtouristen waren die Führung durch ihn oder einen anderen renommierten Antiquar, die Porträtsitzung bei Batoni und schließlich der Antikeneinkauf im Spanischen Viertel feste Programmpunkte.

Winckelmanns Schriften beflügelten sicher noch einmal die Konjunktur auf dem römischen Antikenmarkt, insbesondere bei deutschen Sammlern, aber die meisten von ihm behandelten Skulpturen waren selbst für die zahlungskräftigsten Käufer unerreichbar: Sie befanden sich in den öffentlichen Sammlungen auf dem Kapitol und im Vatikan oder in den Kollektionen der Adelsfamilien, die durch Fideikommiss gegen Veräußerung abgesichert waren und deren Besitzer auch sonst keine Veranlassung sahen, zu verkaufen. Was in der fraglichen Zeit auf den Markt gelangte, waren fast ausschließlich Neufunde aus Grabungen. Ausnahmen waren die Sammlung Mattei, mit deren Verkauf gegen 1770 begonnen wurde,<sup>5</sup> und die Villa Montalto-Negrone,<sup>6</sup> die 1784 an einen Spekulanten fiel, der das Inventar verramschte; die Skulpturen erwarb Thomas Jenkins, der einen Teil an Charles Townley weiterverkaufte, mit dessen Sammlung sie 1804 in das British Museum gelangten.<sup>7</sup> Dazu gehörten das „Ikariosrelief“,<sup>8</sup> dessen barocke Identifizierung als „Cena Trimalchionis“ Winckelmann abwies,<sup>9</sup> und eine der von Piranesi gestochenen Karyatiden<sup>10</sup> in eklektischem Stil, an denen er Details zur griechischen Trachtgeschichte demonstrierte. Den gleichen Weg nahmen ein paar Skulpturen aus dem Palazzo Barberini, darunter eine fragmentierte Gruppe raufender Jungen,<sup>11</sup> in der er die „Astragolizontes“ des Polyklet erkennen wollte.<sup>12</sup> Käufer wie Verkäufer kannten Winckelmanns Deutung, und Brian Cook ver-

5 Elisabeth Schröter, Ein Zeichnungskabinett im Palazzo Mattei in Rom, in: Herbert Beck / Peter C. Bol (Hg.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlin 1981 (Frankfurter Forschungen zur Kunst 9), S. 35–72, hier S. 52 f.; Lucia Guerrini (Hg.), *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, Roma 1982, S. 69–78.

6 Marcella Culatti, *Villa Montalto Negrone. Fortuna iconografica di un luogo perduto di Roma*, Venezia 2009 (Frankfurter Forschungen zur Kunst 9), S. 53–56.

7 Brian F. Cook, *The Townley Marbles*, London 1985, S. 38–41.

8 London, British Museum, Nr. 2190.

9 Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, Bd. 4,1: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Text. Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776, hg. von Adolf H. Borbein u. a., bearb. von Max Kunze u. a., Mainz 2002, S. 267.

10 London, British Museum, Nr. 1746; Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, Bd. 4,2: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Katalog der antiken Denkmäler. Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776, hg. von Adolf H. Borbein u. a., bearb. von Mathias René Hoffer / Axel Rügler / Adolf H. Borbein, Mainz 2006, S. 273, Nr. 603.

11 London, British Museum, Nr. 1756; Winckelmann, *Schriften und Nachlass* 4,2, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 10), S. 280, Nr. 620.

12 Winckelmann, *Schriften und Nachlass* 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 635.

mutete, dass deswegen der exorbitante Preis von 400 Pfund Sterling gezahlt worden sei.<sup>13</sup> Generell aber waren die Gelegenheiten zum Erwerb erstrangiger Antiken rar. So beurteilte Wagner noch Anfang 1811 den römischen Markt skeptisch, nicht zuletzt im Hinblick auf die hochgesteckten Ambitionen Ludwigs:

„Wo noch etwas vortreffliches zu haben wäre, ist die Villa Albani und Villa Ludovisi in welchen noch sehr viele und schöne Sachen zu finden; ob sie aber zu verkaufen sind, weiß ich nicht. So wie es überhaupt schwer seyn wird, etwas wirklich vortreffliches zu finden: denn nur wenige Statuen verdienen dieses Praerogativ als z. B. die Colossen von M. Cavallo, der Torso von Belvedere, der Laocöon, Apollo, der Hercules von Farnese.“<sup>14</sup>

Mit dem Vertrag von Tolentino 1796 hatte sich die Situation jedoch grundlegend geändert. Die Meisterwerke aus dem Vatikan und dem Kapitol, der Villa Albani und später auch der Villa Borghese traten ihre Reise an die Seine an, der Besitzerwechsel erfolgte bekanntlich nicht nach Marktmechanismen. In der römischen Republik 1798–1799 zwang der Abgabendruck der französischen Besatzung die Adelsfamilien, die über erhebliche Sach- und Immobilienwerte, aber nur wenig Barmittel verfügten, ihre Kunstsammlungen zu verkaufen, die gesetzlichen Sicherungen gegen Verkauf wie der Fideikommiss waren aufgehoben.<sup>15</sup> Das Ausbleiben der englischen Reisenden ließ die Preise verfallen; die politische Lage Roms blieb instabil, zwischen 1796 und 1815 änderten sich insgesamt zehnmal die politischen Konstellationen und damit auch die rechtlichen Bedingungen für den Kunsthandel. Dies stellte sich als unschätzbare Vorteil für Ludwig und seine Einkäufer heraus: Als konkurrierende Bieter traten eigentlich nur Napoleons Bruder Luciano bis zu seinem ‚Exil‘ 1810<sup>16</sup> und deren Onkel Kardinal Fesch<sup>17</sup> auf, der aber eher in den Aufbau seiner gewaltigen Gemäldesammlung investierte. Ansonsten waren die römischen Kunsthändler aktiv, in großem Stil Vincenzo Pacetti, von dem noch die Rede sein wird, und die Brüder Camuccini, die die Lage zu Spekulationskäufen ausnutzten. Vivant Denons Besuch in Rom versetzte

**13** Cook, *Townley Marbles* (wie Anm. 7), S. 10 f., Abb. 2.

**14** Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,2, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 18.

**15** Albert Dufourcq, *Le Régime Jacobin en Italie*, Paris 1900, S. 112–118, 193–203; Antonio Cretoni, *Roma Giacobina. Storia della Repubblica Romana del 1798–99*, Roma 1971, S. 39; Christopher Hibbert, *Rom. Biographie einer Stadt*, München 1987, S. 262 f., 268; Susan Vandiver Nicassio, *Imperial City. Rome, Romans and Napoleon, 1796–1815*, Welwyn Garden City 2005, S. 146, 152, 183.

**16** Paolo Liverani, *La collezione di antichità classiche e gli scavi di Tusculum e Musignano*, in: Marina Natoli/Mina Gregori (Hg.), *Luciano Bonaparte. Le sue collezioni d’arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804–1840)*, Roma 1995, S. 49–79.

**17** Marie Dinelli-Graziani, *Le Cardinal Fesch (1763–1839), un grand collectionneur, sa collection de peintures*, 3 Bde., Paris 2005; Philippe Costamagna, *Données historiques sur la collection Fesch*, in: Olivier Bonfait/Philippe Costamagna/Monica Preti-Hamard (Hg.), *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du Cardinal Fesch*, Ajaccio 2006, S. 21–32.

Wagner zwar in Aufregung,<sup>18</sup> aber „das Auge Napoléons“ reiste mit leeren Händen wieder ab.<sup>19</sup> Von Bieterschlachten liest man in der Korrespondenz nichts, im Gegenteil, es gelang Wagner immer wieder, die Verkäufer bedeutend herunterzuhandeln. Erst mit dem Wiener Kongress endete diese schöne Zeit: Die letzten spektakulären Ankäufe tätigte Leo von Klenze 1815/1816 in Paris mit den verschleppten Skulpturen der Sammlung Albani.<sup>20</sup> Danach trat ein gewisses Gleichgewicht auf dem Markt ein, wobei sich die Rolle Roms stark relativierte. Denn in der Zwischenzeit hatten sich die Antikensammler das östliche Mittelmeer als Jagdgrund erschlossen;<sup>21</sup> dort galten die gesetzlichen Regeln nicht, die die päpstliche Regierung nach der Rückkehr der napoleonischen Raubkunst aus Paris erneuerte und auch durchzusetzen bemüht war. Dem Abfluss weiterer Sammlungen nach denen der Medici, Farnese und Borghese versuchte man unter Pius VII. vorzubeugen und auch die neu ergrabenen Antiken im Land zu halten.<sup>22</sup> So verknappte sich das Angebot gerade an hochrangigen Antiken. Der Ankauf prominenter Stücke aus den Sammlungen Sciarra-Colonna<sup>23</sup> und Giustiniani<sup>24</sup> durch Ludwig in den 1820er Jahren scheiterte an der verweigerten Ausführerlaubnis und anderen rechtlichen Vorbehalten.

Vor diesem Hintergrund erscheinen Ludwigs Einkäufe römischer Antiken von 1808 bis 1815 als absolut singulärer Glücksfall: Nie wieder vorher oder nachher bestand in Rom die Chance, in dem Maße antike Skulpturen zu erwerben, deren Prestige durch Winckelmann ausgewiesen war. Im Folgenden soll schlaglichtartig die Erwerbungs-geschichte ausgewählter Skulpturen beleuchtet werden, deren Beurteilung durch Winckelmann und dann derjenigen durch Ludwig und Wagner; von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch das Konzept,<sup>25</sup> das Wagner am 11. Oktober 1815 für die von Ludwig in München geplante Antikensammlung entworfen hatte, die dann später Glyptothek heißen sollte.

Am 23. Juli 1811 hatte Wagner Ludwig ein Verzeichnis von Statuen, Köpfen und Reliefs geschickt, die entweder bereits erworben worden waren oder deren Ankauf er für möglich hielt, klassifiziert in die Rubriken „Vortrefflich“, „Ausgezeichnet schön“,

**18** Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,2, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 92, 96.

**19** Ebd., Dok. 102, 105.

**20** Raimund Wünsche, „Göttliche, paßliche, wünschenswerthe und erforderliche Antiken“. Leo von Klenze und die Antikenerwerbungen Ludwigs I., in: Peter Frese (Hg.), Ein Griechischer Traum. Leo von Klenze – der Archäologe, München 1985, S. 9–115, hier S. 15–37.

**21** Catherina Philippa Bracken, Antikenjagd in Griechenland 1800–1830, München 1977.

**22** Ronald T. Ridley, *The Pope's Archaeologist. The Life and Times of Carlo Fea*, Roma 2000, S. 179–187; Valter Curzi, *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna 2004, S. 119–148.

**23** Wünsche, Klenze (wie Anm. 20), S. 91–93.

**24** Ebd., S. 75–77.

**25** Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,2, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 231.

„Schön“, „Mittelmäßig“ und „Schlecht“.<sup>26</sup> Unter „Vortrefflich“ wurden der „Antinoos Braschi“, die „Medusa Rondanini“, die „Juno Ludovisi“ und der „Barberinische Faun“ gelistet. Ersteren konnte Winckelmann nicht kennen, da er erst 1793 gefunden wurde;<sup>27</sup> seine Hochachtung hätte er ihm sicher nicht versagt. Die Medusa hätte Winckelmann kennen können, er erwähnt sie aber merkwürdigerweise gar nicht,<sup>28</sup> und für die Verbreitung ihres Ruhms in deutschen Landen sorgte erst Goethe.<sup>29</sup> Letzteres gilt auch für die „Juno Ludovisi“,<sup>30</sup> die bereits bei Winckelmann als Inbegriff seiner „hohen Grazie“ figurierte: „Die Schönheit in dem Blicke der großen rundgewölbten Augen der Juno ist gebieterisch, wie in einer Königin, die herrschen will, verehrt seyn, und Liebe erwecken muß: der schönste Kopf derselben ist Colossalisch, in der Villa Ludovisi.“<sup>31</sup> Aus der Sammlung Ludovisi stand jedoch in der fraglichen Zeit nie etwas zum Verkauf,<sup>32</sup> und Wagner machte keinen Versuch, in Verhandlungen zu treten.

Der „Barberinische Faun“ ist in die Literatur hinreichend eingeführt, insbesondere seine abenteuerliche und verwickelte Erwerbungs-geschichte. Die Versionen der Geschichte bei Ulrichs,<sup>33</sup> Furtwängler,<sup>34</sup> Pölnitz,<sup>35</sup> Wünsche,<sup>36</sup> Haskell-Penny<sup>37</sup> und

<sup>26</sup> Ebd., Dok. 69.

<sup>27</sup> Rom, Vatikanische Museen, Sala rotonda, Inv. Nr. 540. – Massimiliano Papi ni, Palazzo Braschi. La collezione di sculture antiche, Roma 2000 (Bullettino della Commissione Archeologica di Roma, Supplemento 7), S. 22–26.

<sup>28</sup> Brigitte Kuhn-Forte, *Formazione e dispersione della raccolta*, in: Daniela Candilio/Marina Bertinetti (Hg.), *I marmi antichi del Palazzo Rondanini*, Roma 2011 (Banca Monte dei Paschi di Siena soprintendenza speciale per i beni archeologici di Roma), S. 27–49, hier S. 39 f.

<sup>29</sup> Ernst Grumach, *Goethe und die Antike*, Potsdam 1949, Bd. 1, S. 39–42; Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, hg. von Andreas Beyer/Norbert Müller in Zusammenarbeit mit Christof Thoenes. Sonderausgabe von Bd. 15 der Münchner Ausgabe sämtlicher Werke, München 1992, S. 178 (25. 12. 1786), 453 (29. 7. 1787), 942.

<sup>30</sup> Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. Nr. 8631. – Winckelmann, *Schriften und Nachlass* 4,2, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 10), Nr. 744, S. 324 f.; Goethe, *Italienische Reise*, hg. von Beyer/Müller (wie Anm. 29), S. 182, 185, 212, 642, 948–950.

<sup>31</sup> Winckelmann, *Schriften und Nachlass* 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 288.

<sup>32</sup> Zur Geschichte der Sammlung im frühen 19. Jahrhundert vgl. Beatrice Palma, *I marmi Ludovisi. Storia della collezione* (Museo Nazionale Romano. Le sculture 1,4), Roma 1983, S. 157–163.

<sup>33</sup> Carl Ludwig von Ulrichs, *Die Glyptothek seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern nach ihrer Geschichte und ihrem Bestande*, München 1867, S. 25–35.

<sup>34</sup> Adolf Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München*, München <sup>2</sup>1910, S. 211–213.

<sup>35</sup> Winfrid von Pölnitz, *Ludwig I. von Bayern und Johann Martin Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I.*, München 1929 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte 2), S. 56–59, 102, 105–111.

<sup>36</sup> Raimund Wünsche, *Ludwigs Skulpturen-erwerbungen für die Glyptothek*, in: Gottlieb Leinz/Klaus Vierneisel (Hg.), *Glyptothek München 1830–1980* [Katalog Ausstellung München 1980], München 1980, S. 23–83, hier S. 48 f.

<sup>37</sup> Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven 1981, S. 204.



Ridley<sup>38</sup> können inzwischen um weitere publizierte Dokumente wie eine Darstellung des Commissario delle antichità Carlo Fea von 1815<sup>39</sup> und die „Giornali“ von Vincenzo Pacetti ergänzt werden, die zusätzliches Licht auf die Affäre werfen. Deswegen sei der Ablauf anhand dieser Dokumente noch einmal kurz skizziert, da er aufschlussreich ist für die turbulente politische Situation in Rom zwischen 1795 und 1815 und auch einen Einblick in die erwähnten Spekulationskäufe gewährt. Am 28. Dezember 1798 notierte Pacetti: „Il Duca Barberini ha mandato il Cittadino Mallarini per dirmi se voglio attendere alla compra d’alcune sculture della sua Galleria“.<sup>40</sup> Am nächsten Tag unterbreitete er folgendes Angebot: 1.200 Scudi für den Faun, „Marius und Sulla“, „statua di donna, due colonne di bianco e nero, N° 5 teste Lucio Vero, Marco Aurelio, Demostene e Due Filosofi incogniti“. Am 30. Dezember verlangte Barberini 1.500 Scudi, Pacetti bot 1.300 für alles zusammen plus zwei Köpfe seiner Wahl. Am Tag darauf war das Geschäft für 1.400 Scudi perfekt.<sup>41</sup> Fea berichtet, „contribuzioni“ hätten Barberini zum Verkauf genötigt;<sup>42</sup> es ist anzunehmen, dass das Ende des Jahres auch mit dem der Zahlungsfrist zusammenfiel und Barberini keinen anderen Ausweg sah, als auf Pacettis schäbiges Angebot einzugehen. Dieser ließ den Faun eilends restaurieren. Am 30. September 1799 stellten die Truppen des Königreichs Neapel die Herrschaft des Papstes wieder her; das öffnete Rom wieder für Interessenten aus England, die dann auch über Mittelsmänner mit Pacetti verhandelten. Am 3. November versprach ihm George Wallis, seinen Auftraggeber, wahrscheinlich Peter oder William Beckford, zu dem geforderten Preis von 12.000 Scudi zu überreden.<sup>43</sup> Bis zum 28. April 1800 ließ Pacetti den Faun einkisten, während die Verhandlungen weitergingen; in diese schalteten sich jetzt auch Angelika Kauffmann und Domenico Venuti für Ferdinand IV.<sup>44</sup> sowie der russische Botschafter ein. Ermutigt von der regen Nachfrage erhöhte Pacetti seine Forderung auf 6.000 Zecchini (14.000 Scudi).<sup>45</sup> Ende des Jahres schien der Handel abgeschlossen, und zwar mit Richard Worsley;<sup>46</sup> am 9. April 1801 beantragte Pacetti eine Exportlizenz, die er aber nicht erhielt.<sup>47</sup> Während sich die Bieter weiterhin in Pacettis Studio die Klinke in die Hand gaben, erhielt dieser am 7. September 1802 eine Vorladung

**38** Ridley, *The Pope’s Archaeologist* (wie Anm. 22), S. 216–220.

**39** Rodolfo Amedeo Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 7 Bde., Roma 1989–2002, S. 259–261.

**40** Angela Cipriani u. a. (Hg.), *Roma 1771–1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti*, Pozzuoli 2011, I, fol. 188v.

**41** Cipriani u. a. (Hg.), *Giornali di Pacetti* (wie Anm. 40), I, fol. 189r.

**42** Lanciani, *Scavi 6* (wie Anm. 39), S. 260.

**43** Bignamini/Hornsby, *Digging and Dealing* (wie Anm. 4), vol. 1, S. 341, fol. 195v.

**44** Cipriani u. a. (Hg.), *Giornali di Pacetti* (wie Anm. 40), I, fol. 200v.

**45** Ebd., I, fol. 201r.

**46** Ebd., I, fol. 205r.

**47** Ebd., I, fol. 207r.

zum Cardinale pro Camerlengo Giuseppe Maria Doria Pamphilj, der ihn ultimativ aufforderte, den Faun gegen die Kaufsumme plus Ausgleich der Unkosten und Verzinsung an Barberini zurückzugeben.<sup>48</sup> Am 1. Oktober verfügte nämlicher Kardinal ein ausnahmsloses Exportverbot für Antiken.<sup>49</sup> Der Faun sei laut Fea „per varie ragioni ... caduto in commissum“,<sup>50</sup> dem Staat anheimgefallen; eigentlich hätte er ins Museo Chiaramonti überstellt werden müssen, aber auf Feas Initiative wurde er dem ehemaligen Besitzer zurückgegeben mit der Auflage „di custodirlo più gelosamente che mai“. <sup>51</sup> Eine rechtliche Prüfung ergab, dass der Verkauf unter Zwang erfolgt und deswegen ungültig sei und rückabgewickelt werden müsse.<sup>52</sup> Am 22. Juni 1804 wurde der Faun in die Casa Barberini zurückgebracht.<sup>53</sup> Am 12. August 1805 forderte Doria Pacetti auf, binnen 8 Tagen in den Rückkauf einzuwilligen, was dieser jedoch unterließ, um seine Ansprüche aufrechtzuerhalten.<sup>54</sup>

Vor Gericht anhängig war längst der Erbstreit zwischen den Barberini und den Sciarra-Colonna um den Kunstbesitz der Barberini; er war noch in der Schwebe, als Ludwig sich 1809 für die Figur zu interessieren begann.<sup>55</sup> Rom war 1808 wieder von französischen Truppen besetzt worden; 1809 wurde Pius VII. verbannt und 1810 der Kirchenstaat von Napoleon annektiert. Es galt also der Code Napoléon, der Konstruktionen wie den Fideikommiss nicht gelten ließ; Gerichtsstand der letzten Instanz war Paris, wo man sich 1811 in einem Vergleich auf eine paritätische Teilung des Erbes einigte.<sup>56</sup> Pacetti, wohlunterrichtet von Ludwigs Interesse, hielt Wagner auf dem Laufenden; er hoffte, der Faun würde den notorisch unter Geldnot leidenden Sciarra-Colonna zugesprochen, mit denen er glaubte, leichtes Spiel zu haben. Allein, er fiel an die Barberini. Wie es genau gelang, den Faun an Pacetti vorbei schließlich für Ludwig zu erwerben (mit Hilfe von Camuccini), ist nicht klar;<sup>57</sup> am 8. Oktober 1813 notierte Pacetti: „Ho ricevuto notizia da Lorenzo Moglia, che la Casa Barberini ha venduto il Fauno Barberini dal Palazzo medesimo per scudi 8.000 alla corte di Baviera“. <sup>58</sup> Und zehn Tage später: „ora s’incomincerà la lite sulle mie pretenzioni questa statua è mia per tutti i titoli“. <sup>59</sup> Damit begann die dritte, sattsam bekannte Phase des Krieges um den Faun. Fea protestierte gegen den Verkauf mit dem Argu-

48 Ebd., I, fol. 217v.

49 Curzi, *Bene culturale* (wie Anm. 22), S. 72–78.

50 Lanciani, *Scavi 6* (wie Anm. 39), S. 260.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Cipriani u. a. (Hg.), *Giornali di Pacetti* (wie Anm. 40), II, fol. 101r.

54 Ebd., II, fol. 32v.

55 Ludwig I. – Wagner, *Briefwechsel 1,2*, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 2.

56 Ebd., Dok. 60, 100.

57 Von Pölnitz, *Ludwig I. und Wagner* (wie Anm. 35), S. 102.

58 Cipriani u. a. (Hg.), *Giornali di Pacetti* (wie Anm. 40), II, fol. 46v.

59 Ebd., II, fol. 47r.

ment, die Statue sei Barberini damals nur unter dem Vorbehalt des Fideikommisses zurückgegeben worden, er sei gar nicht der wahre Eigentümer, und die Regierung solle den Faun für die Museen zurückfordern.<sup>60</sup> Vom 4. November 1813 datiert ein Schreiben des Bürgermeisters Luigi Braschi Onesti an Fea,<sup>61</sup> er möge verifizieren, ob der für Ludwig erworbene Faun wirklich der von Barberini sei, damit man seine Ausfuhr verhindere. Um ein Haar wäre im Mai 1814 aber doch der Export erfolgt. Die Genehmigung stammte von Joachim Murat, König von Neapel, der sich in der Zwischenzeit gegen seinen Schwager Napoleon gestellt und im Januar Rom eingenommen hatte, und damit schien der Weg frei. Anfang Mai 1814 war Murat jedoch abgerückt, und man erwartete die Rückkehr des Papstes. Am frühen Morgen des 3. Mai wurde der Faun beschlagnahmt.<sup>62</sup> In einer Stellungnahme an den von Murat eingesetzten Bürgermeister Luigi Maria Boncompagni-Ludovisi vom 7. Mai wies Fea darauf hin, dass auch die Vorgängerregierung unter Napoleon einen Export des Fauns abgelehnt hätte und die provisorische Regierung dies respektieren solle. Am 11. Mai wurden die alte Stadtregierung wieder eingesetzt und die Maßnahmen der Vorgänger für nichtig erklärt, darunter auch die Aufhebung des Fideikommiss.<sup>63</sup> Bekanntlich endete die Affäre erst Ende 1819 mit der Ankunft des Fauns in München. Am 22. Juli 1815 notierte Pacetti, dass er nur 1.500 Scudi für den Rückkauf der Antiken der Barberini erhalten habe,<sup>64</sup> sprich, das erhoffte Geschäft seines Lebens war spektakulär schiefgegangen. Kontakte Wagners und Pacettis nach 1813 sind nicht mehr belegt.

Die Statue des schlafenden Satyrn genoss seit ihrer Entdeckung in den 1620er Jahren höchstes Ansehen. Cassiano Dal Pozzo nannte ihn „di egregia maniera al pari di qualsiasia delle più belle statue che si vedono o in Belvedere o nel cortile del Palazzo di Farnese“,<sup>65</sup> und der für das Kunsturteil nicht minder maßgebliche Nicolas Poussin schrieb, er sei „de la plus belle manière qui se trouve entre les restes des oeuvres grecques Antiques“.<sup>66</sup> Hieronymus Tetius widmete dem Faun in seiner Beschreibung der „Aedes Barberinae“ von 1642 eine kunstvoll komponierte

<sup>60</sup> Lanciani, Scavi 6 (wie Anm. 39), S. 260.

<sup>61</sup> Ebd., S. 259.

<sup>62</sup> Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,2, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 188.

<sup>63</sup> Lanciani, Scavi 6 (wie Anm. 39), S. 260 f.

<sup>64</sup> Cipriani u. a. (Hg.), Giornali di Pacetti (wie Anm. 40), II, fol. 112r.

<sup>65</sup> Francesco Solinas/Veronica Carpita, L'agenda del museo. Trascrizione degli appunti di Cassiano Dal Pozzo e dei suoi segretari riguardanti il Museo Cartaceo e lo studio dell'antico contenuti nel manoscritto Dal Pozzo 955, in: Francesco Solinas (Hg.), I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588–1657 [Katalog Ausstellung Biella 2001–2002], Roma 2001, S. 91, col. 48v.

<sup>66</sup> Nicolas Poussin an Paul Fréart de Chantelou, 26. Juni 1644: Nicolas Poussin, Lettres et propos sur l'art, hg. von Anthony Blunt, Paris 1989, S. 106 f.

lateinische Ekphrasis,<sup>67</sup> und spätestens mit der Illustration in der 1704 erschienenen „Raccolta“ von Maffei/De Rossi gehörte er zum Kanon der „statue più celebri“ Roms.<sup>68</sup>

In der Kunstgeschichte erwähnte ihn Winckelmann dagegen nur im Vorübergehen: „Das erstere männliche Ideal hat seine verschiedenen Stufen und fängt an bei den Faunen als niedrigen Begriffen von Göttern ... Der schöne Barberinische schlafende Faun aber ist kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur.“<sup>69</sup> Diese Argumentation irritierte sichtlich die Herausgeber der Dresdner Ausgabe: „Wir glauben den verehrten Winckelmann seinen Irrthum, der den Barberinischen schlafenden Faun für kein Ideal will gelten lassen, nicht widerlegen zu dürfen, da Er selbst diese herrliche Figur in gebührenden hohen Ehren zu halten scheint.“<sup>70</sup> Winckelmanns Einschätzung verdankt sich jedoch nicht einer Laune, sondern hat Methode. Bereits in seinen Aufzeichnungen zu „Ville e palazzi“ von 1756 notierte er vor der Figur: „Über die Serratae läuft eine Ader hinüber, so auch über seinen Unterleib.“<sup>71</sup> Der Sinn dieser Beobachtung erhellt aus einem Vergleich mit seiner Beschreibung des „Torso vom Belvedere“,<sup>72</sup> den er für den vergöttlichten Herakles hielt: „Wie er sich von den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereinigt und die Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt hat: denn er ist ohne Bedürfnis menschlicher Nahrung und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte vorgestellt. Es sind keine Adern sichtbar, und der Unterleib ist nur gemacht, um zu genießen, nicht zu nehmen ...“<sup>73</sup> „Ideal“ ist bei Winckelmann also kein Synonym für „schön“ oder „herrlich“, sondern bezeichnet die sinnliche Erscheinung der Transzendenz, die von den Merkmalen des irdischen Daseins und menschlicher Bedürftigkeit gereinigt ist, so von Adern und Sehnen. So ist es nur folgerichtig, dass er die „wahre Land und Wald Einfalt“<sup>74</sup> von der ersten Stufe des Ideals, den „jungen Satyrs oder Faunen“ als „niedrigen Begriffen von Göttern“,<sup>75</sup> abgrenzt. Das Unverständnis der Weimarer Kunstfreunde und ihr Versuch, Winckelmann vor sich selbst in Schutz zu nehmen, sind mithin ein signifikantes Beispiel für die erwähnte Idealisierung, die den kri-

67 Hieronymus Tettius, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale: il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, hg. von Lucia Faedo, Pisa 2005, S. 182 f.

68 Paolo Alessandro Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne*, hg. von Domenico de Rossi, Roma 1704, Taf. 94.

69 Winckelmann, *Schriften und Nachlass* 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 264 f.

70 Johann Joachim Winckelmann, *Werke*, Bd. 4: 1808–1820, hg. von Carl Ludwig Fernow, Dresden 1811, S. 287, Anm. 208.

71 Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, Bd. 5,1: *Ville e palazzi di Roma. Antiken in den römischen Sammlungen*, hg. von Sascha Kansteiner u. a., Mainz 2003, S. 95.

72 Winckelmann, *Schriften und Nachlass* 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 716 f.

73 Winckelmann, *Schriften und Nachlass* 4,2, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 10), Nr. 573, S. 261 f.

74 Winckelmann, *Schriften und Nachlass* 5,1, hg. von Kansteiner u. a. (wie Anm. 71), S. 95.

75 Winckelmann, *Schriften und Nachlass* 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 264 f.

tischen Charakter von Winckelmanns Idealismus gründlich verkannte. Ob Wagner oder Ludwig sich über diese Feinheiten der Winckelmannschen Ästhetik im Klaren waren, sei dahingestellt; über den Wert der Statue gab es zwischen ihnen keine Diskussion. Ludwig war bereit, sehr weit zu gehen und gegen seine sonstige Gewohnheit sogar ein Bestechungsgeld an Fea zu zahlen.<sup>76</sup> In seiner Disposition der Glyptothek reservierte Wagner ihm eine eigene „Kammer des Fauns ... Die Statue des barberinischen Fauns müste mir durchaus in einer Zelle allein zu stehen kommen, weil sie nichts neben ihr vertragen kann, und auch keine von den andern Statuen neben ihr Stich halten würde. – Höchstens könnte man an einer von den Seitenwänden den Kopf der Medusa anbringen.“<sup>77</sup>

Die „jungen Satyrs oder Faunen, als niedrige Begriffe von Göttern“<sup>78</sup> sah Winckelmann seinerzeit im Palazzo Ruspoli, ebenso den „Silen mit dem Bacchuskind“. Sie gehen auf die Sammlung Gaetani zurück; in dem Fideikommiss von 1621 werden „due fauni ignudi“ und ein „Sileno ignudo con putto in braccio“ genannt.<sup>79</sup> Die Gaetani erstanden 1629 den Palazzo Rucellai am Corso und brachten ihre Sammlung bereits mit; 1713 verkauften sie Palast und Sammlung an Francesco Maria Ruspoli. 1809 verkaufte dessen Enkel Francesco 57 „oggetti di scultura“ an Pietro Vitali.<sup>80</sup> Den einen angelehnten Satyr erstand Wagner von dem Anwalt Pescetelli, an den ihn Vitali weitergegeben hatte. Winckelmann hatte die beiden als Kopien eines gemeinsamen Originals erkannt und damit als einer der ersten auf die antike Serienfertigung von Kopien berühmter griechischer Meisterwerke aufmerksam gemacht, in diesem Falle nach dem Original des „Satyr periboetos“ des Praxiteles,<sup>81</sup> was bis heute in der Wissenschaft Bestand hat. Wagner waren diese Erkenntnisse und weitere Repliken des Typus in Paris durchaus geläufig, und er nannte sie Ludwig auch als Argumente für den Ankauf.<sup>82</sup>

Den anderen der beiden Satyrn zusammen mit dem „Silen mit dem Dionysoskind“<sup>83</sup> erwarb Wagner von Vitali. Letzterer figuriert in Winckelmanns Kunstgeschichte an der gleichen angeführten Stelle, die die physiognomische Hierarchie der „niederen Götter“ aufführt:

<sup>76</sup> Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Wagnerarchiv, Korrespondenzen Wagners, Nr. 254, 255 (Ludwig an Wagner, 12. Juli 1819), Nr. 159.

<sup>77</sup> Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,2, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 231.

<sup>78</sup> Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 264 f.

<sup>79</sup> Maria Grazia Picozzi, *Le antichità*, in: Carlo Pietrangeli (Hg.), *Palazzo Ruspoli*, Roma 1992, S. 235–256, hier S. 238.

<sup>80</sup> Picozzi, *Antichità* (wie Anm. 79), S. 248.

<sup>81</sup> Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 265, 713.

<sup>82</sup> Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,2, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 17.

<sup>83</sup> Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,2, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 10), Nr. 513, 515, S. 235 f.

„Die älteren Satyrs oder Sileni, und derjenige Silenus insbesondere, welcher den jungen Bacchus erzogen, haben in ernsthaften Bildern keine in das lächerliche gekehrte Gestalt, sondern sie sind schöne Leiber in völliger Reife des Alters, so wie sie uns die Statue des Silenus, der den jungen Bacchus in den Armen hält, in der Villa Borghese, bildet, welcher Figur zwei andere Statuen, in dem Palaste Ruspoli, völlig ähnlich sind ... Es erscheint derselbe als ein Lehrer des Bacchus, in philosophischer Gestalt.“<sup>84</sup>

Auch hier kannte Wagner die Kopienüberlieferung der Figur und genauso wenig wie Winckelmann sah er dadurch ihren Wert beeinträchtigt.

Die Familie Rondinini war seit 1472 in Rom ansässig; ähnlich alte Wurzeln hatte ihre Antikensammlung,<sup>85</sup> deren erste Beschreibung sich 1639 bei Cassiano Dal Pozzo findet,<sup>86</sup> der bereits die Medusa<sup>87</sup> und das „Marius und Sulla“<sup>88</sup> (bei Wagner: „Marius und Cato“) genannte Bildnispaar erwähnte, um das sich Wagner so lange und schließlich vergeblich bemühte. Der letzte Erbe Giuseppe Rondinini (1725–1801) überführte sie in seinen Palazzo am Corso<sup>89</sup> und ließ viele Antiken von Bartolomeo Cavaceppi restaurieren; von diesem erwarb er 1765 auch den berühmten „Alexander“. Nach seinem Tod 1801 ohne direkte Nachfahren stritten sich die nächstverwandten Familien um das Erbe; 1808 einigten sie sich auf eine Teilung, die sogleich von allen zum Verkauf genutzt wurde, da der Fideikommiss nicht mehr bindend war.<sup>90</sup> Erste Verhandlungen nahm der bayerische Gesandte Johann Kasimir von Häffelin auf,<sup>91</sup> der bis 1809 im Palazzo Rondinini zur Miete wohnte. Wagner erstand dann vom Marchese Capranica die Medusa, das Rinderrelief, den „Brutus“, von Marchese Zacchia den „Alexander“; die Verhandlungen mit Marchese Origo führten zu keinem Ergebnis wegen dessen überzogener Preisvorstellungen.

Winckelmann hatte die Antiken im Besitz Rondinini nicht in seinen Notizen der „Ville e Palazzi“ von 1756 berücksichtigt, in einem Brief von 1758 erfahren wir auch, warum: „Il marchesino è rimasto erede poco fa della sua casa e portato per il buon gusto ha fatto trasportare una quantità di statue, busti e quadri raccolti da duecent' anni in qua, da una sua villa distante da Roma ... amici che siamo me l'ha fatto

<sup>84</sup> Ebd., S. 267.

<sup>85</sup> Kuhn-Forte, *Formazione e dispersione* (wie Anm. 28).

<sup>86</sup> Ebd., S. 27 f.

<sup>87</sup> Ebd., S. 29.

<sup>88</sup> Rom, Vatikanische Museen, Museo Chiaramonti 510 A. 512 A; vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,2, hg. von Baumeister/Glaser/Putz, Dok. 49; Bernard Andreae, Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums, Bd. 1, Berlin 1995, Taf. 46–49, 106 f.

<sup>89</sup> Kuhn-Forte, *Formazione e dispersione* (wie Anm. 28), S. 38–41.

<sup>90</sup> Ebd., S. 41 f.

<sup>91</sup> München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abteilung III: Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I, I A 19 I, o. Nr. (Häffelin an Ludwig, 8. Januar 1808).

vedere, ed io andrò a rilevarne il merito nella parte Teoretica dell'Istoria dell'Arte."<sup>92</sup> So geschah es, er würdigte eine ganze Reihe von Denkmälern aus dieser Sammlung in seinen Schriften, und Brigitte Kuhn-Forte vermutet, dass er auch als Berater für die von Giuseppe Rondinini getätigten Einkäufe und beauftragten Restaurierungen fungierte.<sup>93</sup>

Dem Rinderrelief widmete er gar ein Lemma in seinen „Monumenti inediti“.<sup>94</sup> Er hielt die bärtige, ruhende Figur im oberen Register für Herakles, die Schwierigkeiten einer solchen Deutung überspielte er mit einer gelehrten Konstruktion: Der Held sei auf dem Rückweg von Spanien bei seiner Rast auf dem Palatin dargestellt, bei der ihm die Rinder des Geryoneus von dem Unhold Cacus gestohlen und in einer Höhle dieses Stadthügels verborgen worden seien. Den Pinienkranz erklärte er mit der Tatsache, dass Herakles in Rom als Herakles Silvanus verehrt worden sei; auch die Priaposherme sei eine Darstellung dieses römischen Gottes. Diese Interpretation zeigt den blinden Fleck von Winckelmanns Hermeneutik, der einseitig von der Voraussetzung ausging, die griechische Kunst habe nur mythologische Sujets dargestellt; deswegen fehlte ihm der Zugang zu reinen Genreszenen wie der vorliegenden, die eine idyllische Landschaft mit einer Landschaftspersonifikation darstellte.

Wagner war von dem „niedlichen“<sup>95</sup> Relief sehr angetan und klassifizierte es unter die Rubrik des „Ausgezeichnet schönen“,<sup>96</sup> inhaltlich folgte er zunächst Winckelmann, indem er hier eine Episode der Geryonie sah. Später nannte er es nur noch „das Basrelief mit den Ochsen“ oder „vaccherelle“,<sup>97</sup> und in dem Entwurf zur Glyptothek ordnete er es in die „Kammer des Bacchus“<sup>98</sup> ein, er hielt es also zu Recht für eine bukolische Genreszene.

Komplementär verhielt sich Winckelmanns Interpretation des „Alexander Rondanini“,<sup>99</sup> wie dieser und andere Stücke aus der Sammlung Rondinini nach einem Schreib-/Druckfehler in Goethes „Italienischer Reise“<sup>100</sup> bis heute genannt werden. Winckelmann führte ihn 1767 ohne Bild in die Literatur ein; die ausführlichste Diskussion stammt aus der 2. Auflage der Geschichte der Kunst.

<sup>92</sup> Johann Joachim Winckelmann, Briefe, hg. von Hans Diepolder/Walter Rehm, 4 Bde., Berlin 1952–1957, Nr. 222, S. 383.

<sup>93</sup> Kuhn-Forte, *Formazione e dispersione* (wie Anm. 28), S. 39 f.

<sup>94</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, Bd. 6,1: *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*. Erste Auflage Rom 1767, hg. von Adolf H. Borbein/Max Kunze, bearb. von Max Kunze/Axel Rügler, Mainz 2011, Nr. 67, S. 258, 272.

<sup>95</sup> Ludwig I. – Wagner, *Briefwechsel* 1,2, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 231.

<sup>96</sup> Ebd., Dok. 69.

<sup>97</sup> Ebd., Dok. D7.

<sup>98</sup> Ebd., Dok. 231.

<sup>99</sup> Winckelmann, *Schriften und Nachlass* 4,2, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 10), Nr. 650, S. 292.

<sup>100</sup> Goethe, *Italienische Reise*, hg. von Beyer/Müller (wie Anm. 29), S. 156 f., 178, 453, 459, 519.

„Die einzige wahre Statue und in Lebensgröße ist vielleicht diejenige, die der Marchese Rondanini zu Rom besitzt: denn der Kopf derselben ... ist niemals vom Körper abgelöset gewesen, und ist dergestalt unverseht geblieben, dass nicht allein die Nase nichts gelitten ... sondern es ist auch die Haut im geringsten nicht zerfressen. Alexander ist hier heroisch dargestellt, das ist, völlig nackend ... Da nun die Künstler diesen König billig als ihren Helden ansehen, so haben sie auch die Geschichte desselben, gleich der Götter- und Heldengeschichte, die der eigentliche Vorwurf der Kunst ist, ebenfalls zu ihren Bildern gewählt, und Alexander allein unter den Königen und berühmten Männern der wahren Geschichte hat das Vorrecht erhalten, auf erhobenen Arbeiten vorgestellt zu werden, wovon der Grund auch in dessen Geschichte selbst lieget, denn dieselbe ist den Begebenheiten der Helden ähnlich und also dichterisch; und war folglich auch der Kunst, die das außerordentliche liebet, gemäß, und außerdem allen bekannt, nicht weniger als die Erzählungen vom Achilles und Ulysses.“<sup>101</sup>

Diese zutreffende Einschätzung der statuarischen Selbstinszenierung des charismatischen Makedonenkönigs und des von ihm begründeten ‚pathetischen Realismus‘ ist umso bemerkenswerter, als sie auf einer äußerst schmalen und wenig gesicherten Materialgrundlage beruhte. Dieser Charakter impliziert aber zugleich die Doppeldeutigkeit der Figur, denn bis heute wird diskutiert, ob sie nicht doch Achilleus darstellen könnte, der sich die von Thetis empfangenen Waffen anlegt.<sup>102</sup>

Wagner rechnete sie unter die Rubrik des Schönen und empfahl ihre Erwerbung, allerdings mit Einschränkungen wegen der weitgehenden und in seinen Augen schlechten Ergänzungen; nachdem er sie 1814 gekauft hatte, beauftragte er sogleich Thorvaldsen mit der Neuergänzung<sup>103</sup> und stellte Ludwig gegenüber ihr Verdienst mit ausdrücklicher Referenz auf Winckelmann heraus; er wertete sie noch auf durch den Vergleich mit der 1779 aufgefundenen, durch eine Namensbeischrift beglaubigten Porträttherme aus der Sammlung Azara im Louvre.<sup>104</sup> In seinem Vorschlag für die Disposition der Glyptothek stellte er ganz im Sinne Winckelmanns die Statue in den Mittelpunkt einer „Kammer des Alexander“,<sup>105</sup> deren Thema die Darstellungen griechischer Helden und Athleten sein sollte.<sup>106</sup>

Die von Wagner „Nero-Herkules“<sup>107</sup> genannte Statue stammte aus der Villa Aldobrandini al Quirinale, deren Ausverkauf 1796 begann. Winckelmann hielt sie für

**101** Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 685.

**102** Ralf von den Hoff, Der ‚Alexander Rondanini‘. Mythischer Heros oder heroischer Herrscher?, in: Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst 48 (1997), S. 7–28.

**103** Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,2, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 82, 195.

**104** Ebd., Dok. 195.

**105** Ebd., Dok. 231.

**106** Ebd.

**107** München, Glyptothek, Inv. Nr. Gl. 300; vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,2, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 6; Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,2, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 10), Nr. 346, S. 168 f.



eine heroische Darstellung des Domitian,<sup>108</sup> Wagner rückte sie in der Rubrik des „Ausgezeichnet schönen“ gleich an die zweite Stelle hinter dem „Diskobol Massimi-Lancelotti“,<sup>109</sup> auch wegen ihrer guten Erhaltung. „Sie ist von griegischen Marmor und von besserer Arbeit, als man sie gewöhnlich an den Statuen der Kaiser trifft, woraus beynahe zu erweisen wäre, daß sie entweder in Griegenland, oder wenigstens von Griegischen Künstlern müße verferdiget worden seyn.“ Bereits Müller und Häffelin hatten sich seit 1809 darum bemüht; Wagner hatte sie zum ersten Mal bei dem Kunsthändler Annibale Malatesta gesehen, der sie aber an seinen „Associé“, den bereits erwähnten Juristen Virgilio Pescetelli, abgetreten hatte. Diesen zum Kauf zu überreden kostete Wagner große Mühe; seine Hartleibigkeit führte er auf zwei Gründe zurück: „Erstlich daß der Avokat eine zu hohe Meinung von seinem Hercules hat, die man ihm, da er von Kunst nichts versteht, in den Kopf gesetzt hat; der Zweitere ist noch schlimmer, nemlich daß er kein Geld braucht.“ Außerdem stellte er fest, dass er „bey allen Antiquaren und Kunsthändlern herumsteigt“, und so wird Pescetelli mit Malatesta und Vitali als deren Kapitalgeber für spekulative Kunstkäufe ins Geschäft gekommen sein. Ludwigs und Wagners Versessenheit auf die Figur konnten spätere Archäologen nicht nachvollziehen, in der wissenschaftlichen Literatur spielte sie keine Rolle. Dies mag an ihrem zweideutigen Charakter liegen: Sie verbindet den hochklassischen Statuentypus eines Hermes mit einer adipösen Physiognomie, die an Nero oder Domitian erinnert, jedoch ohne den distinktiven Stirnhaarkontur, der ein römisches Kaiserporträt eindeutig erkennbar macht. Wäre Wagners Vorschlag zur Aufstellung realisiert worden, so hätte die Statue in der „Kammer des Nero“<sup>110</sup> den Hauptplatz erhalten.<sup>111</sup>

Nach diskreter Vorarbeit Pietro Camuccinis gelang dann 1814 der Kauf von acht weiteren Skulpturen aus der Sammlung Barberini.<sup>112</sup> Dazu gehörte auch die in dem eingangs zitierten Brief aufgelistete „Muse mit Leyer über Lebensgröße Palast Barberini“,<sup>113</sup> für die Wagner ausführlich Winckelmanns Zuschreibung an den Bildhauer Ageladas,<sup>114</sup> Lehrer des Phidias, zitiert mit der Schlussfolgerung, „folglic in dem Zeitraume verferdiget, wo sich die Kunst der Vollkommenheit näherte“. An anderer Stelle referierte Wagner jedoch die alternative Identifizierung als „Apollon Kitharoidos“, die sich heute durchgesetzt hat; die Datierung ist dagegen umstritten. Die androgyne Erscheinung Apollons war von Winckelmann selber ausführlich thematisiert wor-

**108** Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 789.

**109** Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,2, hg. von Baumeister / Glaser / Putz (wie Anm. 2), Dok. 69.

**110** Ebd., Dok. 231.

**111** Ebd.

**112** Ebd., Dok. 195

**113** Apollo Barberini, München, Glyptothek, Inv. Nr. Gl. 211; Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,2, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 10), Nr. 304, S. 159.

**114** Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 521.

den,<sup>115</sup> in diesem Fall blieb er aber bei der traditionellen Bezeichnung einer Muse; für ihn stand die Figur wie viele andere zurückhaltend bewegte Pepsosstatuen wieder für die „hohe Grazie“ der Bildhauergeneration vor Phidias und Polyklet.

Aus der Sammlung Barberini stammt auch die erste ägyptische Skulptur,<sup>116</sup> die Wagner für Ludwig erwarb; auch hier kann er sich für die Datierung auf Winckelmann<sup>117</sup> berufen. Es gehört zu dessen unbekannteren wissenschaftlichen Verdiensten, dass er die erste Darstellung der ägyptischen Kunst verfasste;<sup>118</sup> natürlich ist sie seit der Publikation der „Description d’Égypte“ der napoleonischen Expedition ab 1809 und der Entzifferung der Hieroglyphen durch Champollion Makulatur, nicht zuletzt, weil sie sich ausschließlich auf die in Rom und Tivoli gefundenen Ägyptica und die Gemmen der Sammlung Stosch stützte. Aber bis dahin kann er durchaus als zuverlässige Referenz für die ägyptische Kunst gezählt werden, umso mehr, als er sich weder auf linguistische Spekulationen zu den Hieroglyphen einließ noch auf hermetische zur ägyptischen Religion. Er glaubte, drei ägyptische Stile nachweisen zu können: einen altägyptischen, einen durch das griechische Vorbild beeinflussten, der sich der Öffnung des Landes nach der persischen Eroberung verdankte, und eine ‚virtuelle‘ Weiterentwicklung der ägyptischen Kunst, die von der Förderung ägyptischer Kulte und Künstler unter Hadrian angestoßen worden sei. Die Zuschreibungen vieler von ihm beschriebenen Kunstwerke zu diesem recht grobmaschigen Schema sind in der Tat zutreffend, auch die der neu erworbenen Dioritstatue: Wagner unterstreicht eigens die altägyptische Arbeit der sperberköpfigen Statue des Horus, die er mit Sandrart<sup>119</sup> für Osiris hielt.

Der Ankauf von 46 Skulpturen der Sammlung Albani 1815/1816 in Paris bildete den größten geschlossenen Block in der Ankaufsgeschichte der Glyptothek, zumal von Skulpturen, deren ursprünglicher Erwerb und Aufstellung in der Villa Albani durch Winckelmann selber begleitet worden war. Die Kaufverhandlungen durch Klenze und Rechberg wurden von Raimund Wünsche ausführlich dargestellt.<sup>120</sup> Die 1798 auf Befehl Napoleons beschlagnahmten und nach Paris überführten ca. 130 Skulpturen<sup>121</sup> wurden dem Principe Carlo Albani 1815 wieder zuerkannt, der aber

**115** Hoffer, *Sinnlichkeit* (2008), S. 132, 140–144; 167 f.

**116** München, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, ehemals Glyptothek, Inv. Nr. Gl. 22; Winckelmann, *Schriften und Nachlass* 4,2, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 10), Nr. 14, S. 39.

**117** Winckelmann, *Schriften und Nachlass* 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 84.

**118** Ebd., S. 52–112; Mathias René Hoffer, *Die Sinnlichkeit des Ideals. Zur Begründung von Johann Joachim Winckelmanns Archäologie*, Mainz-Ruhpolding 2008 (Stendaler Winckelmann-Forschungen 7), S. 215–117.

**119** Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1679, Bd. 1, S. 1, Taf. 4.

**120** Wünsche, Klenze (wie Anm. 20), S. 14–37.

**121** Agnes Allroggen-Bedel, *Die Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns*, in: Herbert Beck/Peter C. Bol (Hg.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der*

nur einen Teil nach Rom zurückführte, den Rest wegen seiner akuten Geldnot gleich in Paris veräußerte, wo er auch das päpstliche Exportverbot umgehen konnte. Einen größeren Teil kaufte Ludwig, einen kleineren der Louvre. Diesem Kauf verdankt die Glyptothek einen Zuwachs um neun ägyptische oder pseudoägyptische Skulpturen, die bis zur Ausgliederung dieses Sammlungsteils nach dem Ersten Weltkrieg den Kern der großplastischen Skulpturen des „ägyptischen Saals“ der Glyptothek ausmachten. Die Statue einer Isis<sup>122</sup> hatte Winckelmann zutreffend seinem „späteren und schöneren Stil“,<sup>123</sup> also der Ptolemäerzeit, zugeschrieben. Eine weitere männliche Statue<sup>124</sup> erkannte er wiederum anhand typologischer und stilistischer Merkmale als zum dritten ägyptischen Stil gehörig;<sup>125</sup> somit waren jetzt alle drei von Winckelmanns ägyptischen Stilstufen in Ludwigs Sammlung vertreten.

Die prominenteste Erwerbung aus der Sammlung Albani ist die Statuengruppe,<sup>126</sup> die Heinrich Brunn 1867 als Kopie nach dem Original der Eirene und des Ploutos des Bildhauers Kephisodot erkannte,<sup>127</sup> die 374 v. Chr. auf der Athener Agora aufgestellt worden war. Die entscheidenden Belege für diese Identifizierung waren Winckelmann noch unzugänglich, und er hatte mit ihr seine liebe Not, zumal im vorchristlichen Abendland Darstellungen im Motiv der „Madonna col Bambino“ ausgesprochenen Seltenheitswert hatten. Zuerst nannte er sie „Juno Lucina“,<sup>128</sup> die Göttin der Geburt; in den „Monumenti Inediti“<sup>129</sup> diskutierte und verwarf er verschiedene andere Möglichkeiten und verfiel schließlich auf eine selten erwähnte und noch seltener dargestellte Göttin Ino-Leukothea, die ihren Neffen Dionysos im Arm hält. Das Kind wurde von Cavaceppi als Dionysoskind mit einer Weinkanne ergänzt. Merkwürdig ist, dass ihm außer „schön“<sup>130</sup> nichts weiter zu ihrer kunsthistorischen Qualifizierung einfiel; denn

---

Aufklärung, Berlin 1982 (Frankfurter Forschungen zur Kunst 10), S. 301–381, hier 303–305; Carlo Gasparri, Die Skulpturen der Sammlung Albani in der Zeit Napoleons und der Restauration, in: ebd., S. 381–435, hier S. 382–386.

**122** München, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, Inv. Nr. WAF 26; ehemals Glyptothek, Inv. Nr. Gl. 29; Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,2, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 10), Nr. 20, S. 41.

**123** Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 76.

**124** München, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, Inv. Nr. WAF 32 (ehemals Glyptothek, Inv. Nr. Gl. 30); Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,2, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 10), Nr. 28, S. 44 f.

**125** Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 90–92.

**126** München, Glyptothek, Inv. Nr. Gl. 219; Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,2, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 10), Nr. 426, S. 198 f.

**127** Heinrich Brunn, Über die sog. Leukothea in der Glyptothek Sr. Majestät König Ludwig I., in: ders., Kleine Schriften 2 (1905), S. 328–340, hier S. 328–340.

**128** Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 386, 404, 406.

**129** Winckelmann, Schriften und Nachlass 6,1, hg. von Borbein/Kunze (wie Anm. 94), Nr. 54, S. 239–243.

**130** Winckelmann, Schriften und Nachlass 4,1, hg. von Borbein u. a. (wie Anm. 9), S. 387.

zur Illustration der „hohen Grazie“ wäre sie wie kaum eine andere Figur geeignet gewesen. Deren weibliche Erscheinungsform pflegte er gerade an matronalen Göttinnen zu demonstrieren; Blaupause für diesen Begriff der keuschen, verhüllten und erhabenen Weiblichkeit war seine noch in Dresden verfasste Beschreibung der „Sixtinischen Madonna“.<sup>131</sup> Mit ähnlicher Topik wurde die Statue dann auch von Ludwig Schorn, Heinrich Brunn und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts beschrieben, ungeachtet ihrer Identifikation. Der alten Benennung Winckelmanns als Ziehmutter des Dionysos verdankte die Statue jedoch ihren Platz im Bacchus-Saal der Glyptothek, wo sie bis zum Zweiten Weltkrieg verblieb.

Es bleibt also festzustellen, dass Winckelmann nicht nur für das Prestige der von Ludwig und Wagner erworbenen Kunstwerke stand, sondern immer noch eine wichtige Referenz für ihre wissenschaftliche Beurteilung und ihre künftige Ausstellung darstellte. Allerdings kamen in dem erwähnten Konzept Wagners für die Glyptothek,<sup>132</sup> das dann sogar teilweise realisiert wurde, gleichermaßen neue und traditionelle Gedanken zur Anwendung. Traditionell ist die Grunddisposition der ‚klassisch griechischen‘ Kunst nach Themen, nach der noch Winckelmann den Katalogteil seiner „Monumenti inediti“ aufgebaut hatte. Allerdings sind sie im ersten Entwurf Wagners durch einen ausgesprochen originellen Vor- und Abspann eingerahmt. Nach dem Eingangssaal verzweigt sich der Durchgang nach links und rechts: Links eröffnen ihn die zeitgenössischen Skulpturen von Canova, Eberhard und Thorvaldsen, gefolgt von denen der „Mittelzeit“ (Renaissance). Rechts hingegen erwarten den Besucher als erstes die römischen Porträts und Sujets. Die Räume der eigentlich griechischen Skulptur sollten dagegen auf der linken Seite mit der „Kammer des Alexander“<sup>133</sup> beginnen, dem die Statuen griechischer Helden und Athleten zur Seite gestellt waren; wie aufgewiesen handelt es sich dabei um eine Kategorisierung Winckelmanns. Dieser sollte dann rechts die „Kammer des Nero“<sup>134</sup> mit dem „Nero-Hercules“ als Mittelpunkt gegenübergestellt werden. Dann sollten, ohne Angabe, ob rechts oder links, die Kammer des Silens, des Fauns, des Bacchus, der Venus usw. folgen. Zum Abschluss wurde der Besucher schließlich zu den Anfängen der Kunst in die „Hetruische oder Alt-Griechische Kammer“,<sup>135</sup> die „Kammer der Aeginätischen Werke“<sup>136</sup> und die „Aegyptische

**131** Johann Joachim Winckelmann, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hg. von Walther Rehm, Berlin 1968, S. 46 f.

**132** Ludwig I. – Wagner, *Briefwechsel 1,2*, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 231; zu Wagners Beiträgen zur Planung der Glyptothek: Gottlieb Leinz, *Baugeschichte der Glyptothek 1806–1830*, in: Gottlieb Leinz/Klaus Vierneisel (Hg.), *Glyptothek München 1830–1980*, München 1980, S. 90–181, hier S. 139–142.

**133** Ludwig I. – Wagner, *Briefwechsel 1,2*, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 231.

**134** Ebd.

**135** Ebd.

**136** Ebd.

Kammer“<sup>137</sup> geführt. Wagners Disposition ist also ein Kompromiss von themenorientierter und historischer Aufstellung mit der originellen Variante, dass Letztere „rückwärts“ verlief. Diese Aufstellung ging schließlich in der von Klenze realisierten neuartigen Aufstellung nach Epochen auf, beginnend mit der ägyptischen Kunst, endend mit dem „Saal der Neueren“, die bis nach dem Ersten Weltkrieg Bestand hatte. Bestehen blieb jedoch die thematische Einteilung der Säle der ‚Kunstblüte‘: Apollo-Saal, Bacchus-Saal, Niobiden-Saal, Heroen-Saal. In Letzterem war der Alexander Rondanini mit griechischen Helden und Athleten sowie römischen Kaisern versammelt.

Der Übergang von einer themenorientierten zu einer chronologischen Ordnung der antiken Skulptur weist also deutlich über Winckelmann hinaus. Diese Neuorientierung erwies sich nicht zuletzt als notwendig, um die Skulpturen von Aigina angemessen zu präsentieren. Mit der Entdeckung dieser neuen Kunstepoche<sup>138</sup> war aber Rom als geographischer Horizont überschritten und damit auch der wissenschaftliche Horizont Winckelmanns, der in Griechenland nur in seiner Imagination zu Hause gewesen war.

---

137 Ebd.

138 Glenn Most, Zur Archäologie der Archaik, in: *Antike und Abendland* 35 (1989), S. 1–23.

Stefan Morét

## Martin von Wagner (1777–1858)

Ein Bildhauer und Maler im Dienst König Ludwigs I. von Bayern als Kenner und Käufer von Gemälden

Den Maler und Bildhauer Martin von Wagner (Abb. 1) kennt man heute vor allen Dingen als Kunstagenten des bayerischen Kronprinzen und späteren Königs Ludwig I. Wagner, der 1804 zum Professor der höheren Zeichenkunst an die Universität Würzburg berufen worden und mit einem Stipendium für zwei Jahre nach Rom gekommen war, hat seine Würzburger Stelle nie angetreten, sondern blieb mit kurzen Unterbrechungen bis an sein Lebensende in der Ewigen Stadt. Wenige Monate vor seinem Tod vermachte Wagner seine Kunstsammlung, sein Vermögen und seinen schriftlichen Nachlass der Universität seiner Heimatstadt, darunter etwa 600 Briefe Ludwigs.<sup>1</sup>

Ab Anfang 1810 in Rom in den Diensten des bayerischen Kronprinzen, gelangen Wagner in den Jahren bis 1815 spektakuläre Antikenerwerbungen für die zur gleichen Zeit in München geplante Glyptothek. Dem Kenntnisreichtum, dem Geschick und der Beharrlichkeit Wagners verdankt die Münchener Antikensammlung einen sehr großen Teil ihres Bestandes, darunter Hauptwerke der Sammlung wie den „Barberinischen Faun“ und die Giebelskulpturen des Aphaiatempels von Ägina in Griechenland.<sup>2</sup> Diese hatte der Kunstagent 1812/1813 unter gefährlichen und abenteuerlichen Umständen aus Griechenland nach Rom gebracht, wo sie von Thorvaldsen restauriert wurden. Diese glücklichen Erwerbungen untermauerten das uneingeschränkte Vertrauen, das Ludwig seinem römischen Agenten über Jahrzehnte entgegenbrachte.

---

1 Zur Geschichte der Wagner'schen Stiftung an die Universität und des Martin von Wagner-Museums vgl. Hans Möbius, Das Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, in: Mainfränkisches Jahrbuch 16 (1964), S. 305–320, insbes. S. 311–312; Volker Hoffmann, Das Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, in: Peter Baumgart (Hg.), Vierhundert Jahre Universität Würzburg. Eine Festschrift, Neustadt/Aisch 1982, S. 253–265; Stephan Specht, Wie entsteht ein Museum? Die Erwerbungen des Martin von Wagner-Museums im Spiegel der Zeiten, in: Markus Josef Maier/Stephan Specht (Hg.), Blickwechsel. Zehn Jahre Museumsinitiative des Martin von Wagner-Museums, Würzburg 2001, S. 123–143.

2 Zur abenteuerlichen Reise Wagners nach Griechenland und Malta, an deren Ende der glückliche Erwerb der Giebelfiguren des Aphaiatempels von Aegina stand, vgl. Reinhard Herbig, Johann Martin von Wagners Reise nach Griechenland (1812–1813), in: ders. (Hg.), Würzburger Festgabe für Heinrich Bulle, dargebracht zum 70. Geburtstag am 11. Dezember 1937, Stuttgart 1938 (Würzburger Studien zur Altertumswissenschaft 13), S. 1–46; Tilman Kossatz, Auf nach Hellas' heil'ger Erde. Johann Martin von Wagners Reise nach Griechenland 1812/13, Würzburg 1989; Raimund Wünsche, „Lieber hellenischer Bürger als Erbe des Throns“. König Ludwig I. und Griechenland, in: Reinhold Baumstark (Hg.), Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I., München 1999, S. 1–20, hier S. 10–12.



**Abb. 1:** Carl Gotthelf Küchler, Porträt Martin von Wagner, Kupferstich.

Die Umstände in jenen Jahren waren für das hochgesteckte Sammlungsziel des Kronprinzen, nämlich die Neugründung einer Antikensammlung in München, denkbar günstig. Nach dem Einmarsch der Franzosen in Italien waren vielen Adelsfamilien hohe Steuern und Kontributionen aufgebürdet worden, die nur durch den Verkauf von Besitz erbracht werden konnten. Auf diese Weise standen gleichzeitig viele Adelsmengen zum Verkauf. Nach dem Ende der napoleonischen Herr-

schaft, 1815, beruhigte sich die Situation zwar, doch blieb vielen Adelshäusern die Schuldenlast, was dazu führte, dass auch weiterhin zahlreiche Kunstwerke auf dem Markt waren.<sup>3</sup>

Bevor er in den Dienst des Kronprinzen trat, hatte Wagner zunächst eine sehr vielversprechende Karriere als Maler begonnen.<sup>4</sup> Nach dem Studium an der Wiener Akademie hatte er sich 1803 an der von Goethe und den Weimarer Kunstfreunden ausgeschriebenen Preisaufgabe beteiligt und zwar mit einer Zeichnung zum Thema „Ulysses und seine Gefährten suchen Polyphem in seiner Höhle zu berauschen“. Diese Zeichnung, die verschollen und nur durch einen zeitgenössischen Umrissstich überliefert ist (Abb. 2),<sup>5</sup> wurde von Goethe mit höchstem Lob bedacht. Sie trug Wagner

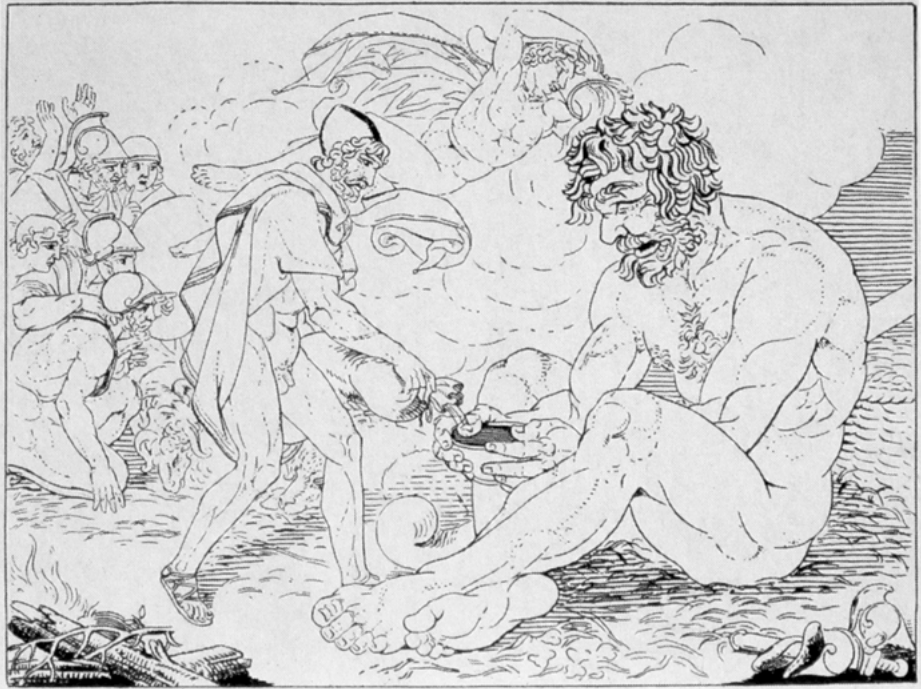
<sup>3</sup> Zur wirtschaftlichen Situation römischer Adelshäuser zu Beginn des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Familie Giustiniani vgl. Rossella Vodret, Die Geschichte der Sammlung Giustiniani im 19. Jahrhundert. Vincenzo Giustiniani und Giovanni Torlonia, in: Silvia Danesi Squarzina (Hg.), Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie [Katalog Ausstellung Rom / Berlin 2001], Mailand 2001, S. 131–138.

<sup>4</sup> Allgemein zur Biographie Wagners vgl. Ludwig von Urlichs, Johann Martin von Wagner. Ein Lebensbild, Würzburg 1866; Ulrich Nicolai, Johann Martin Wagner, Würzburg 1921; Winfrid von Pölnitz, Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner, München 1929, Ndr. 1974 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte 2); Emil Kieser, Johann Martin von Wagner, in: Anton Chroust (Hg.), Lebensläufe aus Franken, Bd. 5, Erlangen 1936 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte 7), S. 439–458; Hans Möbius, Martin Wagners Jugendwerke. Zur Gedächtnisausstellung des Martin von Wagner-Museums in der Würzburger Residenz, in: Mainfränkisches Jahrbuch 10 (1958), S. 236–253; Hans Möbius, Goethe und Martin Wagner, in: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 22 (1960), S. 135–149; Heinrich Ragaller (Hg.), Martin von Wagner 1777–1858. Gemälde, Handzeichnungen [Katalog Ausstellung Würzburg 1977], Würzburg 1977; Heinrich Ragaller, Johann Martin von Wagner 1777–1858. Maler, Bildhauer, Kunstagent Ludwigs I. von Bayern, Würzburg 1979; Irma Wehgartner, Martin von Wagner, Goethe und die Geschichte der Antikensammlung, in: Ulrich Sinn/Irma Wehgartner (Hg.), Begegnungen mit der Antike. Zeugnisse aus vier Jahrtausenden mittelmittelmeerischer Kultur im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Würzburg 2001, S. 9–13; Monika Meine-Schawe, Johann Martin von Wagner. ‚Die griechischen Helden vor Troja‘ und Neues zur Künstlerbiographie, in: Weltkunst (2003), S. 863 f.; Bettina Kraus, Ludwig I. und seine Kunstberater. Das Beispiel 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. Geburtstages von Hubert Glaser (Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Reihe B, Beiheft 28), München 2006, S. 81–104; Stefan Kummer, Martin (von) Wagner bittet um Urlaub in Rom. Neue Dokumente zur Frühzeit des Würzburger Klassizisten, in: Mainfränkisches Jahrbuch 61 (2009), S. 236–266; Nina Struckmeyer, Wagner, Johann Martin (von), in: France Nerlich/Bénédicte Savoy (Hg.), Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt, Bd. 1: 1793–1843, Berlin 2013, S. 302–306; Stefan Morét, Maler, Bildhauer Kunstagent und Sammler. Johann Martin von Wagner (1777–1858), in: Dorothea Klein/Franz Fuchs (Hg.), Kulturstadt Würzburg. Kunst, Literatur und Wissenschaft von der Schönbornzeit bis zur Reichsgründung, Würzburg 2013, S. 197–233.

<sup>5</sup> Der Umrissstich erschien im Neujahrsprogramm der Jenaischen Literaturzeitung von 1804 und wurde dort von Heinrich Meyer und Goethe besprochen. Vgl. hierzu Möbius, Wagners Jugendwerke (wie Anm. 4), insbes. S. 245.



sowohl den ersten als auch den zweiten Preis des Wettbewerbs ein sowie außerdem das Wohlwollen des Dichtersfürsten.



**Abb. 2:** Umrisradierung nach Johann Martin von Wagners Zeichnung „Ulysses und seine Gefährten versuchen Polyphem in seiner Höhle zu berauschen“.

Der Protektion Goethes verdankte der Künstler im folgenden Jahr, 1804, seine Bestellung als Professor der höheren Zeichenkunst an der Universität seiner Heimatstadt Würzburg. Dieser Posten war allerdings mit der Maßgabe verbunden, sich zunächst in Rom zwei Jahre lang fortzubilden. Kaum etwas hätte dem frisch ernannten Professor willkommener sein können als der Aufenthalt in der Ewigen Stadt. Wagner erreichte in den folgenden Jahren mehrfach eine Verlängerung der Beurlaubung von seiner Würzburger Professur<sup>6</sup> und blieb schließlich bis zu seinem Lebensende in Rom.

<sup>6</sup> Kummer, Wagner bittet um Urlaub (wie Anm. 4), S. 236–266.



**Abb. 3:** Johann Martin von Wagner, Die griechischen Helden vor Troja.

In den ersten Jahren in Rom entstand sein frühes Monumentalgemälde „Die griechischen Helden vor Troja“ (Abb. 3), zu dem sich im künstlerischen Nachlass Wagners in Würzburg eine große Anzahl vorbereitender Zeichnungen befindet (Abb. 4). Von der Kritik begeistert gefeiert, wurde es 1808 vom bayerischen König angekauft.<sup>7</sup> In den späteren Jahren trat das Kunstschaffen Wagners hinter die Aufgaben zurück, die mit seiner Agententätigkeit verbunden waren, wenngleich Ludwig ihm immer wieder bildhauerische Aufträge erteilte. Sein plastisches Hauptwerk ist der große Relieffries für die Cella der „Walhalla“, dem von Ludwig durch Leo von Klenze in Donaustauf bei Regensburg errichteten Ehrentempel der Deutschen.<sup>8</sup> Dieser Auftrag zum umfangreichsten aller Relieffries des 19. Jahrhunderts beschäftigte Wagner von 1822 bis 1837.<sup>9</sup> Der Bildhauer blieb bei der Ausführung der Reliefs einer Formensprache

<sup>7</sup> Zu diesem Gemälde vgl. Meine-Schawe, Die griechischen Helden (wie Anm. 4), S. 863–864. Ein Umrissstich von G. Müller nach dem Gemälde erschien 1809 im Journal des Luxus und der Moden. Hierzu Möbius, Goethe und Wagner (wie Anm. 4), S. 135–149, zum Umrissstich S. 145.

<sup>8</sup> Günter Lorenz, „Walhalla’s herrlichste Zierde“. Der Walhallafries des Johann Martin von Wagner, Regensburg 1988; Günter Lorenz, Römischer Werkstattbetrieb des Klassizismus. Entwurf und Ausführung von Johann Martin von Wagners Walhallafries (1822–1837), in: Gerhard Bott / Heinz Spielmann (Hg.), Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Nürnberg 1991, S. 249–258 mit älterer Literatur.

<sup>9</sup> Die originalen Gipsmodelle gehörten seit 1872 zum Bestand des Martin von Wagner-Museums, sind

verpflichtet, die sich eng an antiken Vorbildern sowie an Werken Thorvaldsens orientierte, ungeachtet der Tatsache, dass die Urgeschichte der Deutschen darzustellen war und damit ein ‚altdeutsches‘ Thema, das in diesen Jahren durchaus im Idiom der Nazarener vorstellbar gewesen wäre.<sup>10</sup>



**Abb. 4:** Johann Martin von Wagner, Kompositionsentwurf für das Gemälde „Die griechischen Helden vor Troja“.

Bereits die wenigen erwähnten Werke zeigen, wie sehr Wagner sich in seiner Kunst an klassischen und antiken Vorbildern orientierte. Diese eindeutig klassizistische Ausrichtung, die mit seiner vielfach geäußerten Ablehnung der nazarenischen Kunst einherging, war, wie sich zeigen wird, von großer Bedeutung für sein Wirken als Kunstagent.

---

jedoch im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört worden. Vgl. hierzu Ludwig von Urlichs (Hg.), Johann Martin von Wagner. Der Walhallafries, Würzburg 1889. Einige erhaltene Fragmente sind abgebildet in Lorenz, Walhallafries (wie Anm. 8), S. 253–255.

<sup>10</sup> Hierzu Morét, Maler, Bildhauer, Kunstagent (wie Anm. 4), S. 208 f.

Sehr viel mehr als Wagners malerisches und plastisches Œuvre, das durch einzelne Forschungsbeiträge seit den 1950er Jahren erschlossen worden ist,<sup>11</sup> hat seine Tätigkeit als römischer Kunstagent die Forschung beschäftigt. Dabei standen vor allem die Erwerbungen von Antiken im Vordergrund des Interesses.<sup>12</sup> Relativ beschränkt ist dagegen unsere Kenntnis der Rolle, die Wagner als Kenner von Gemälden und bei deren Erwerbung für seinen königlichen Auftraggeber spielte. Die einzige wissenschaftliche Arbeit zu diesem Thema verfasste bereits im Jahre 1884 der Archäologe Ludwig von Urlichs.<sup>13</sup> Doch ist die als selbständige kleine Schrift erschienene Abhandlung weitgehend unbeachtet geblieben.

Ziel dieses Beitrages ist es daher, jene weitgehend unbekannt Seite von Wagners Tätigkeit in den Fokus zu stellen. Es wird dabei von denjenigen Gemälden die Rede sein, die Wagner für Ludwig erwarb, sowie von jenen, die er – ohne Erfolg – zu erwerben versuchte. Anhand einzelner Beispiele kann gezeigt werden, wie sehr der klassizistisch geprägte Geschmack Wagners die Auswahl an Gemälden und sein Engagement für die jeweilige Auswahl bestimmten.<sup>14</sup>

Im Gegensatz zu den Antikenkäufen, bei denen es darum ging, eine ganze Sammlung aufzubauen, dienten die Gemäldeerwerbungen vor allem dazu, die in München vorhandenen Bestände zu arrondieren. In den Jahren um 1800 waren durch Erbschaften und Gebietsverschiebungen im Zuge der territorialen Neuordnung Europas durch Napoleon die Galerien von Zweibrücken, Mannheim und Düsseldorf nach München gekommen – und damit eine große Zahl barocker Werke.<sup>15</sup>

---

**11** Möbius, Wagners Jugendwerke (wie Anm. 4); ders., Goethe und Wagner (wie Anm. 4); Heinrich Ragaller, Martin Wagners ‚Rat der Griechen vor Troja‘. Die Entstehungsgeschichte eines klassizistischen Bildes, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 1963, S. 107–120; Ragaller (Hg.), Martin von Wagner (wie Anm. 4); Lorenz, Wallhallafries (wie Anm. 8); Lorenz, Werkstattbetrieb (wie Anm. 8); Meine-Schawe, Die griechischen Helden (wie Anm. 4).

**12** Hierzu grundlegend von Pölnitz, Ludwig I. und Wagner (wie Anm. 4); Raimund Wünsche, Ludwigs Skulpturenerwerbungen für die Glyptothek, in: Klaus Vierniseil/ Gottlieb Leinz (Hg.), Glyptothek München 1830–1980 [Katalog Ausstellung München 1980], München 1980, S. 23–83; Wünsche, Lieber hellenischer Bürger (wie Anm. 2), S. 1–20; Ludwig von Urlichs, Cornelius in München und Rom, in: ders., Beiträge zur Kunstgeschichte, Leipzig 1885, S. 121–155.

**13** Ludwig von Urlichs, Römischer Bilderhandel. Siebzehntes Programm zur Stiftungsfeier des von Wagner'schen Kunstinstituts, Würzburg 1884; von Pölnitz, Ludwig I. und Wagner (wie Anm. 4), S. 177–180, widmet den Aktivitäten Wagners als Käufer von Gemälden nur einen kurzen Abschnitt. Die folgenden Ausführungen beleuchten die Gemäldekäufe Martin von Wagners für seinen königlichen Auftraggeber, wobei von dem überreichen, bisher in kleinen Auszügen publizierten Archivmaterial nur sporadisch Gebrauch gemacht werden kann. Zu Wagners Rolle beim – unterbliebenen – Ankauf von Raffaels Doni-Porträts vgl. Cornelia Syre, Raffaels Doni-Porträts für München?, in: Wolfgang Liebenwein/ Anchise Tempestini (Hg.), Gedenkschrift für Richard Harprath, München-Berlin 1998, S. 451–458.

**14** In vielen Punkten dient die Arbeit von Urlichs, Römischer Bilderhandel (wie Anm. 13) als Fundament und Ausgangspunkt für die folgenden Ausführungen.

**15** Vgl. hierzu Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München, München 1972 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 15), S. 12–14; Karl Ludwig Hofmann, Die Kurfürstliche Gemäldegalerie in

Diesen in München vorhandenen Beständen begegnete man in den Jahren nach 1806 mit der Idee, die Sammlung nach kunstgeschichtlichen Kriterien neu zu ordnen. Vorbild hierfür war der in Musée Napoléon umbenannte Louvre, in dem die von Napoleon geraubten Kunstschätze aus den von ihm eroberten Ländern ausgestellt waren, wobei das Ziel des Museums war, alle bedeutenden Epochen der Kunstgeschichte mit hervorragenden Werken zu präsentieren, und zwar chronologisch und nach Schulen geordnet. In München hingegen war die Galerie nach einem gänzlich anderen Prinzip geordnet, nach dem der künstlerischen Qualität. Mit der Hängung der Gemälde verfolgte man hier das Ziel, einen ästhetischen Maßstab zu vermitteln, nicht aber die Entwicklung der Kunstgeschichte anschaulich werden zu lassen.<sup>16</sup> Das neuartige Konzept des Musée Napoléon beeindruckte nicht nur den Kronprinzen, der sich 1806 für einige Monate in Paris aufhielt, sondern ebenso den Galerieinspektor der Münchener Hofgartengalerie, Georg von Dillis, der im selben Jahr Paris besuchte.<sup>17</sup> Beide, Ludwig und Dillis, waren in den folgenden Jahren die treibenden Kräfte bei der Umsetzung des neuen Sammlungsprinzips in München, für das sie auch den König gewinnen konnten.

Um eine solche chronologische Sammlung in München einrichten zu können, mussten bestehende Lücken im Bestand durch Ankäufe geschlossen werden. Dies geschah zunächst bei den Italienern, die den Zeitgenossen als absoluter Höhepunkt der Kunstentwicklung galten.<sup>18</sup> Hier fehlten vor allem Werke des Quattrocento und des Trecento, aber auch solche des 16. Jahrhunderts. Zwar besaß man mit der Heiligen Familie aus dem Hause Canigiani bereits ein Gemälde Raffaels sowie einige Werke der venezianischen Malerei, doch für die chronologisch geordnete Darstellung der Kunstgeschichte waren diese Gemälde bei weitem nicht ausreichend.

Diese Situation hatte sich auch 1810 noch nicht grundlegend geändert, als Johann Martin Wagner seinen Dienst als römischer Kunstagent antrat. Obwohl zunächst der Aufbau der Antikensammlung stark im Vordergrund der Interessen des Kronprinzen stand, beschäftigte sich Wagner gleichzeitig auch mit Gemälden. Dies ist den Briefen Ludwigs aus den Jahren zwischen 1810 und 1815 immer wieder zu entnehmen.

Gleichzeitig arbeitete in Florenz der Kupferstecher Johannes Metzger als bayerischer Kunstagent,<sup>19</sup> während der schon erwähnte Georg von Dillis Oberitalien be-

---

Mannheim – von der Fürstensammlung zur Bildungseinrichtung, in: Alfried Wiczorek/Hansjörg Probst/Wieland Koenig (Hg.), *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung*, Bd. 1, Regensburg 1999, S. 239–243.

**16** Vgl. Cornelia Syre, „Wirken Sie, was Sie vermögen!“. Die Erwerbungen italienischer Gemälde in der Korrespondenz mit den Kunstagenten, in: Konrad Renger (Hg.), „Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...“. Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, München 1986, S. 45.

**17** Ebd.

**18** Ebd.

**19** Zu Metzger vgl. Friedrich Hefele, Johann Baptist Metzger von Staufen (1771–1844). Kupferstecher und Kunsthändler in Florenz, in: *Schau-ins-Land. Jahresheft des Breisgau-Geschichtsvereins Schau-*

reiste. Sowohl mit Dillis als auch mit Metzger unterhielt Wagner einen umfangreichen Briefverkehr, wie sein in Würzburg erhaltenes Briefjournal beweist.<sup>20</sup>

Nach welchen Maßgaben Wagner sich bei seinen Erwerbungen zu richten hatte, teilte ihm Ludwig in einem Brief vom 8. Oktober 1813 aus Augsburg mit: „Wären Gemälde, oder Camaen zu verkaufen zeigen Sie mir es an.“ Weiter wollte der Kronprinz sichergestellt wissen, „daß es allgemein anerkannte diesen Ruf verdienende Kunstwerke sind, aber keinen Erwerb dieser Gegenstände machen Sie ohne meine Genehmigung; Es müßten denn reinerhaltene Bilder der ersten italienischen Meister zu wohlfeilem Preis seyn, wozu ich meine Einwilligung im voraus gebe“.<sup>21</sup>

Hohe Qualität bei möglichst niedrigem Preis galt also als Maxime. Somit unterschieden sich die Vorgaben des Kronprinzen bei Gemälden im Hinblick auf den Einsatz finanzieller Mittel deutlich von dem, was er im Zusammenhang mit den Antikenkäufen in einem früheren Brief geäußert hatte: „Werke ausgezeichnete Schönheit will ich erwerben, wenn nicht anders zu erhalten, theuer selbst bezahlen.“<sup>22</sup> Dieser relativ enge Handlungsspielraum, den Wagner bei der Erwerbung von Gemälden hatte, und die Verpflichtung zur Sparsamkeit bei einem vermeintlich großen Angebot an guten Gemälden waren letztlich kontraproduktiv, denn sie führten dazu, dass viele Gelegenheiten verpasst wurden.

Im folgenden Jahr, 1814, sandte der Kronprinz eine Liste mit Namen von Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts, von denen er Gemälde zu erwerben beabsichtigte. Diese Liste ist im schriftlichen Nachlass des Künstlers in Würzburg leider nicht erhalten, doch nimmt Wagner in seinen Briefen an Ludwig immer wieder darauf Bezug.

Es bedarf eigentlich keiner Erwähnung, dass Wagner das Aufspüren von geeigneten Antiken mit der Suche nach passenden Gemälden verband, befanden sich doch vielfach Antiken- und Gemäldesammlungen in der Hand derselben Besitzer. Er begann offenbar von Anfang an, die römischen Gemäldesammlungen, wie die Sammlungen Barberini, Albani, Colonna, die im Palazzo Braschi oder die Sammlung Giustiniani, zu besichtigen und sich so einen Überblick zu verschaffen, unabhängig davon, ob eine Sammlung zum Verkauf stand oder nicht. Geeignet erscheinende Gemälde berichtete er nach München. Ebenso beobachtete er die Angebote der Kunsthändler.

---

insland 102 (1983), S. 137–154; Karoline Danz, „Florenz ist die Schatzkammer von klassischen Gemälden“. Der Florentiner Kunstmarkt im beginnenden 19. Jahrhundert und die Gemäldesammlung Ludwigs I. von Bayern, Freiburg i. Br. 2002, S. 45–58.

**20** Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Briefjournal 1803–1817, N 10 Schr. VII F a<sup>2</sup>. Leider sind in Würzburg nicht alle im Briefjournal Wagners erwähnten Briefe Metzgers an Wagner überliefert. Die Briefe Georg von Dillis' fehlen dagegen völlig, da der sie enthaltende Faszikel der Wagner-Korrespondenz kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs am Auslagerungsort der Sammlung vermutlich durch Diebstahl verloren ging.

**21** Würzburg, Martin von Wagner-Museum, Briefe König Ludwigs an Martin von Wagner, Fasz. I, Nr. 86,9.

**22** Würzburg, Martin von Wagner-Museum, Briefe Ludwigs an Wagner, Fasz. I Nr. 17,13, vom 7. April 1811; vgl. von Pölnitz, Ludwig I. und Wagner (wie Anm. 4), S. 40.



**Abb. 5:** Giovanni Bellini, Bacchanal, mit Hintergrundlandschaft von Tizian.

Neben den alten Adelssammlungen hatten sich bedingt durch die gesellschaftlichen Umwälzungen neuere Privatsammlungen gebildet. Eine solche war beispielsweise die Sammlung des Malers Vincenzo Camuccini und seines Bruders Pietro. Dort befand sich neben vielen anderen Meistern des 16. Jahrhunderts, die Wagner wünschenswert erschienen, „ein Gemälde erster Klasse“<sup>23</sup>, nämlich jenes mit „Joannes bellinus venetus“ signierte und mit „MDXIII“ datierte Bacchanal von Giovanni Bellini, dessen Hintergrundlandschaft später von Tizian gemalt wurde (Abb. 5).<sup>24</sup> Die Brüder Camuccini zeigten jedoch über Jahre keinerlei Verlangen, das Meisterwerk abzugeben. Auch als 1844 Vincenzo Camuccini starb, verkauften die Erben nicht, während der

<sup>23</sup> Brief Wagners an Ludwig, zitiert nach von Ulrichs, *Römischer Bilderhandel* (wie Anm. 13), S. 6.

<sup>24</sup> Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Bd. 3: *The Mythological and Historical Paintings*, London 1975, S. 143–145.

König und Wagner weiter begierig auf eine Gelegenheit zum Kauf warteten. Dass man zu lange gewartet und sein Interesse offenbar nicht deutlich genug geäußert hatte, zeigte sich im Jahre 1855. Am 1. Juli musste Wagner dem König schreiben, dass „die ganze Sammlung, worin sich jenes ausgezeichnete Gemälde von Gian Bellini mit der Landschaft von Tizian befindet, ... ganz im Stillen nach England an Lord Northumberland um 80.000 Scudi verkauft worden [ist].“<sup>25</sup> Über mehrere Zwischenstationen gelangte das Gemälde 1942 in die National Gallery in Washington.

Besondere Beachtung durch den Kronprinzen wurde den Kunstsammlungen der Napoleoniden zuteil, besonders der Gemäldesammlung des Kardinals Fesch, der der Halbbruder von Napoleons Mutter Letizia Bonaparte war.<sup>26</sup> Bereits 1815 erkundigte sich der Kronprinz bei Wagner nach Möglichkeiten, aus dieser Sammlung Gemälde zu erwerben. Doch hier war ein großes Maß an Geduld angebracht.

Zunächst einmal trat der Kardinal, der seine Sammlung 1814 nach Rom verlagert hatte, als Konkurrent zu den Erwerbungsbestrebungen Ludwigs auf. Erst nach dem Tode Feschs, 1839, schienen die Aussichten glänzend, Stücke aus seiner Sammlung zu erwerben. Auf der Basis von Wagners langjähriger Beobachtung und seinen Empfehlungen hatte Dillis in München bereits ein Konzept entwickelt, welche Gemälde aus der Sammlung Fesch erworben werden sollten.

Dies waren zwei weitere Bilder der Hochrenaissance, nämlich eine Madonna von Bernardino Luini (Abb. 6) und ein großes Gemälde des Moretto da Brescia (Abb. 7), das damals aber als Pordenone galt, mit der Darstellung der thronenden Madonna und den vier lateinischen Kirchenvätern. Weiterhin – auf besonderen Wunsch König Ludwigs – sollte ein Gemälde von Eustache Le Sueur erworben werden sowie das jüngste Gericht des Fra Angelico, von dem später noch die Rede sein wird. Zwischen dem Tod des Kardinals und der Versteigerung seiner Galerie durch die Erben vergingen jedoch einige Jahre, während derer der Pariser Maler und Kunstexperte George<sup>27</sup> den Versteigerungskatalog verfasste.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Brief Wagners an König Ludwig vom 1. Juni 1855, zitiert nach von Urlichs, Römischer Bilderhandel (wie Anm. 13), S. 6.

<sup>26</sup> Zu Fesch vgl. Philippe Costamagna, *L'oncle de Napoléon, cardinal et collectionneur*, in: Philippe Costamagna/Carole Blumenfeld (Hg.), *Le cardinal Fesch et l'art de son temps*, Paris 2007, S. 20–25.

<sup>27</sup> So die Bezeichnung des Katalogautors auf der Titelseite: *Galerie de feu S. E. le Cardinal Fesch ancien Archevêque de Lyon, Primat des Gaules, etc, etc, catalogue des tableaux des écoles italiennes et espagnole, par George, peintre, Commissaire-Expert du Musée royal du Louvre, quatrième et dernière partie*, (o. O.) 1845; der Maler ist in keinem der gängigen Künstlerlexika nachgewiesen.

<sup>28</sup> Bereits 1841 war in Rom bei Salviucci ein weniger umfangreiches Verzeichnis der Galerie erschienen, das von mehreren Mitgliedern der Accademia di San Luca unter Federführung von Vincenzo Camuccini erstellt worden war: *Catalogue des Tableaux composant la Galerie de feu Son Eminence le Cardinal Fesch*, Roma 1841.



Als 1843 die erste von mehreren Auktionen begann, waren es wieder die beschränkten finanziellen Mittel, die den Erfolg Wagners und seines königlichen Auftraggebers gefährdeten. Allerdings war die Konkurrenz der Mitsteigernden ungewöhnlich stark: Besonders bei der dritten Versteigerungsserie im Jahre 1845 waren Kaufwillige aus England, Frankreich und Deutschland nach Rom gekommen, darunter Vertreter der führenden Museen.

Nachdem man beschlossen hatte, nicht auf Fra Angelicos „Jüngstes Gericht“ zu bieten, bestimmte der König zunächst für die verbleibenden drei Gemälde ein Gesamtlimit von 14.000 Scudi, wobei auf Anraten von Dillis für den „Pordenone“ die Summe von 6.000 Scudi vorgesehen war.<sup>29</sup> Es spricht sehr für das Vertrauen Ludwigs in seinen römischen Agenten, dass er sich durch dessen Einwände dazu bewegen ließ, die Summe für den vermeintlichen „Pordenone“ auf 14.000 zu erhöhen und damit mehr als zu verdoppeln.

Vor der Versteigerung besichtigte Wagner die ausgewählten Bilder noch einmal und schrieb Anfang 1844 an den König:

„Ich konnte das Gemälde von Pordenone ganz genau betrachten, da es nun herunter genommen auf dem Boden steht. Es ist ein ganz vortreffliches Gemälde, hat an einigen Stellen etwas gelitten, welches aber in einiger Entfernung nicht zu bemerken ist, wenigstens konnte man dieses, so lange es an der Wand hing, nicht erkennen, es ist daher leicht wiederherzustellen. Das Gemälde von Lesueur, nemlich das vorzüglichste [von zweien] stellt Christum vor mit Maria Magdalena, im Hintergrund die Apostel. Es ward zum öfteren gestochen und gilt als eines der vorzüglichsten dieses Meisters. Die Figuren sind halb Lebensgröße. Außerdem sah ich noch ein etwas kleineres Gemälde von Luini, Schüler von Leonardo da Vinci, sehr schön und außerordentlich erhalten. Solches stellt Maria mit dem Jesuskind und Johannes in einer Landschaft vor. Das Verhältnis der Figuren ist etwas unter Lebensgröße. Es ist eines der schönsten Gemälde, die ich bis jetzt von diesem Meister gesehen habe.“<sup>30</sup>

**29** Von Urlichs, Römischer Bilderhandel (wie Anm. 13), S. 8; Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis. 1807–1841, hg. und bearb. von Richard Messerer, München 1966 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte 65), S. 733. In einem Brief Friedrich Gärtners an Wagner berichtet dieser am 4. November 1839, der König wolle 6.000 Scudi für das Gemälde aufwenden: „Wegen des Preises glaubt S. M. /: soviel ich ersehen konnte auf Dillis Rat: 6.000 Scudi aufwenden zu wollen, jedoch ohne Maßgabe des plus oder minus, soviel vom Geschäft.“ Zitiert nach Winfried Nerdinger (Hg.), Friedrich von Gärtner. Ein Architektenleben 1791–1847. Mit den Briefen an Johann Martin von Wagner, München 1992, S. 335.

**30** Brief Wagners an Ludwig vom 1. Januar 1844; zitiert nach von Urlichs, Römischer Bilderhandel (wie Anm. 13), S. 8 f.



**Abb. 6:** Bernardino Luini, Madonna mit dem Christuskind und dem kleinen Johannes.



**Abb. 7:** Alessandro Buonvicino, gen. Moretto da Brescia, Die Madonna mit den vier lateinischen Kirchenvätern.

Für Le Sueurs „Christus mit Maria Magdalena“<sup>31</sup> (Abb. 8) bekam Wagner 1845 beim Preis von 2.760 Scudi den Zuschlag. Es blieb das einzige Gemälde, das er für den bayerischen König aus der Sammlung Fesch erwerben konnte. Die beiden anderen ins Auge gefassten Bilder gingen zu Wagners Leidwesen an mitsteigernde Konkurrenten: Der Luini wurde für die Pariser Sammlung Rothschild erworben.<sup>32</sup> Wagner kommentiert dies in einem Brief an Ludwig mit den Worten: „... es ist ein gar zu schönes und wol erhaltenes Gemälde, ich möchte lieber den Lesueur entbehren“.<sup>33</sup>

Über das Gemälde des Moretto da Brescia<sup>34</sup> schreibt Wagner einige Tage später: „Wie hoch das Gemälde mit den Kirchenvätern hinaufsteigen wird, lässt sich nicht berechnen. Jedenfalls sehr hoch, doch das Geld lässt sich am Ende verschmerzen, nicht aber die Gelegenheit, ein solches Kapitalbild sich entgehen zu lassen. Selbst Dresden hat sich, wie ich von Allen höre, keines besseren Gemäldes zu rühmen ... Hoffen wir das Beste.“<sup>35</sup> Die Hoffnung jedoch wurde enttäuscht und das angestrebte Ziel knapp verfehlt. Johann David Passavant bot am 3. Mai für das Städelsche Kunstinstitut 13.850 Scudi und erwarb zuzüglich Auktionsaufschlag das Gemälde für die Gesamtsumme von 14.142,50 Scudi. Die Frankfurter lagen damit nur knapp über dem Limit, das man in München für das Gemälde festgesetzt hatte. Wagners Strohmann, der Architekt Karl Joseph Köbel, hatte die Erlaubnis gehabt, bis zu einer Gesamtsumme von 14.050 Scudi mitzuhalten. Passavant jedoch war mit einer Vollmacht bis zu 16.000 Scudi ausgestattet gewesen.<sup>36</sup>

Vor der Auktion hatte Wagner 1840 auch eine Anbetung des Kindes durch Maria und Heilige von Perino del Vaga vorgeschlagen (Abb. 9), „wegen der Seltenheit seiner Werke“ und „des Raphael’schen Stiles, ganz wie Giulio Romano“.<sup>37</sup> Ein weiteres Argument dürfte die Tatsache gewesen sein, dass das Gemälde auf einer kleinen Tafel

---

**31** Alain Mérot, Katalogartikel, in: Alain Mérot (Hg.), Eustache Le Sueur [Katalog Ausstellung Grenoble 2000], Paris 2000, S. 130 f.; David Mandrella, Katalogartikel, in: Pierre Rosenberg (Hg.), Poussin, Lorrain Watteau, Fragonard ... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen [Katalog Ausstellung Paris / München / Bonn 2005–2006], Ostfildern 2005, S. 381 f.

**32** Vgl. Angela Ottino della Chiesa, Bernardino Luini, Novara 1956, Nr. 210, S. 130; das Gemälde gelangte nach 1956 in die Sammlung Thyssen-Bornemisza, wo es sich noch heute befindet. Vgl. José Manuel Pita Andrade / María del Mar Borobia Guerrero, Old Masters. Thyssen-Bornemisza Museum, Barcelona 1992, S. 194; das Gemälde ist dort allerdings ohne jeden Hinweis auf die Provenienz publiziert.

**33** Brief Wagners an Ludwig vom März (?) 1845, zitiert nach von Urlichs, Römischer Bilderhandel (wie Anm. 13), S. 9.

**34** Jochen Sander / Bodo Brinkmann, Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 in bedeutenden Sammlungen, Bd. 1: Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 im Städel, Frankfurt a. M. 1997, S. 36 f.

**35** Brief Wagners an Ludwig vom 26. April 1845, zitiert nach von Urlichs, Römischer Bilderhandel (wie Anm. 13), S. 10.

**36** Von Urlichs, Römischer Bilderhandel (wie Anm. 13), S. 10.

**37** Ebd., S. 19.



**Abb. 8:** Eustache Le Sueur, Christus im Hause von Martha und Maria („Christus mit Maria Magdalena“).

im Vordergrund mit „Pietro Bonaccorsi 1534“ signiert und datiert ist. Da der König jedoch beschlossen hatte, sich auf Le Sueur, Luini und Pordenone zu konzentrieren, wurde Wagners Vorschlag nicht berücksichtigt, sodass ein Kunsthändler namens Aducci den Zuschlag erhielt.

Nachdem nun bei Ende der Auktion nur ein Teil der Mittel, die für Gemäldekäufe aus der Sammlung Fesch vorgesehen waren, hatten ausgegeben werden können, versuchte Wagner, das Gemälde in den folgenden Monaten von Aducci zu erwerben. Von diesem hoffte er, es um 3.000 Scudi als Ersatz für den Verlust des schönen „Pordenone“ zu erhalten. Allerdings kam auch dieser Ankauf aus unbekanntenen Gründen nicht zustande. Heute befindet sich das Bild in der National Gallery in Washington.<sup>38</sup>

Die Versteigerung der Galerie des Kardinal Fesch in den Jahren 1843 bis 1845 gab Wagner vielfach Gelegenheit, sich zu Gemälden und Künstlern zu äußern. Bisher ist vor allem von Gemälden die Rede gewesen, die er selbst zum Kauf vorgeschlagen hatte, die also sein Lob und seine Zustimmung gefunden hatten. Wie sehr diese positiven Einschätzungen auf seinem klassizistisch geprägten Geschmack basierten, lässt sich an einigen durchweg hochrangigen Bildern des Quattrocento zeigen, die teilweise auch aus der Sammlung Fesch stammen.

In seinem Bericht über die Auktionsergebnisse meldet Wagner, en passant und offenbar ohne Interesse, dass ein kleines Bild von Mantegna für 1.230 Scudi verkauft worden sei. Es handelt sich, wie man aus dem annotierten Exemplar des Auktionskataloges in der Berliner Kunstbibliothek schließen kann,<sup>39</sup> um die in Tempera gemalte und mit OPUS ANDREAE MANTEGNA signierte, vermutlich um 1459 entstandene Tafel mit Christus am Ölberg, die sich heute in der National Gallery in London befindet (Abb. 10).<sup>40</sup> Bereits viele Jahre zuvor, in einem Brief vom 5. Oktober 1816 an den Kronprinzen, hatte Wagner auf ein anderes Bild Mantegnas aufmerksam gemacht, allerdings nur, „weil in dem ... überschickten Namensverzeichnis der Name vorkam“. Das Gemälde, das sich unter den heute bekannten Werken Mantegnas nicht ausfindig machen ließ, stellte einen Heiligen Sebastian dar und war „gut erhalten und fleißig ausgeführt, wie es Mantegna zu tun gewohnt“.<sup>41</sup>

**38** Elena Parma Armani/Perin Del Vaga, *L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genua 1986, S. 154–159; Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection*, Bd. 1,2: *Italian Schools XV–XVI Century*, London 1968, S. 108 f.

**39** Im Auktionskatalog Fesch (wie Anm. 27) ist auf Seite 97 bei Nr. 687 der Zuschlagpreis von 1.230 Scudi vermerkt (URL: <https://archive.org/stream/galeriedefusele02geor#page/96/mode/2up>; 11. 7. 2018).

**40** Christopher Baker, *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*, London 1995, S. 406, mit älterer Literatur; grundlegend Ronald W. Lightbown, *Mantegna. With a Complete Catalogue of his Paintings, Drawings and Prints*, Oxford 1986, S. 404, auch hier der Vermerk, dass das Gemälde für 1.230 Scudi erworben wurde.

**41** Zitiert nach von Urlichs, *Römischer Bilderhandel* (wie Anm. 13), S. 12.



**Abb. 9:** Perino del Vaga, Anbetung des Kindes durch Maria und Heilige.



**Abb. 10:** Andrea Mantegna, Christus am Ölberg.

Mit ähnlichem Mangel an Begeisterung berichtet er über ein Gemälde des Carlo Crivelli (Abb. 11), das sich 1816 bei dem römischen Kunsthändler Fidenza befand und später von Kardinal Fesch erworben wurde. Wagner zufolge stellte das signierte Bild einen Heiligen beinahe in Lebensgröße auf Goldgrund dar. Er hält das Gemälde, das sich heute im Louvre befindet,<sup>42</sup> für „insofern empfehlungswürdig, im Falle man von diesem Meister welche zu besitzen wünscht“. Allerdings erscheint ihm der von Fidenza verlangte Preis von 200 Zechinen übertrieben.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Pietro Zampetti, Carlo Crivelli, Firenze 1986, S. 275 f.

<sup>43</sup> Zitiert nach von Urlichs, Römischer Bilderhandel (wie Anm. 13), S. 12, Brief vom 21. September 1816.





Abb. 11: Carlo Crivelli, Der heilige Jakob der Marken.

Sogar Werke Raffaels stießen bei Wagner auf harsche Kritik. Über Raffaels „Kreuzigung“ aus Città di Castello (Abb. 12), ebenfalls einst ein Hauptwerk der Sammlung Fesch und heute in der Londoner National Gallery,<sup>44</sup> äußerte er sich mehrfach. Bereits am 9. Dezember 1826 schreibt er in einem Brief über das Gemälde, „es gehört in die frühe Zeit, wo noch die Manier von Perugino vorherrschte“.<sup>45</sup> Nach einer späteren Besichtigung im Zusammenhang mit dem bevorstehenden Verkauf der Gemäldesammlung Fesch wird seine Kritik noch deutlicher. In einem Brief vom 5. Dezember 1840 äußert er:

„Wer ein solches Gemälde kauft, muss einen Raphael bezahlen und hat am Ende doch nur ein Gemälde à la Perugino. Christus am Kreuz ist das Geringste im ganzen Bild. Seine Beine sind wenigstens um einen Palm zu lang. Soviel ist gewiss, dass, wenn man kein anderes Gemälde von Raphael vorhanden hätte, als dieses, man keine so große Achtung vor ihm haben würde.“<sup>46</sup>

Ein klarer Grund für die Ablehnung dieses frühen Werkes von Raffael durch Wagner ist also die unzureichende Darstellung der Anatomie. Man darf vermuten, dass auch seine mangelnde Begeisterung für die Gemälde von Crivelli und Mantegna ähnliche Gründe hatte. Einen weiteren Grund für Wagners ablehnende Haltung gegenüber Raffaels „Kreuzigung“ stellt zweifellos die Nähe des Bildes zum Stil Peruginos dar. Mit beidem nimmt Wagner geschmacklich die Gegenposition zu den von ihm wenig geschätzten nazarenischen Zeitgenossen ein.

Gleichermaßen wenig enthusiastische Worte fand Wagner, als er Anfang Januar 1825 nach Florenz gerufen wurde, um die kurz zuvor dort aufgetauchten und von Johannes Metzger dem Kronprinzen gemeldeten Porträts der Maddalena und des Agnolo Doni (Abb. 13 und 14) zu begutachten. Die geschmacklichen Positionen zwischen beiden Männern hätten kaum größer sein können. Wie wir durch die Forschungen von Cornelia Syre wissen,<sup>47</sup> betrachtete der auf Gemälde des Tre- und Quattrocento spezialisierte Metzger die frühe Stellung der beiden Porträts im Werk Raffaels als Argument für ihre besondere Qualität. In einem Brief an Dillis vom Dezember 1824 schreibt er:

---

**44** Zum Gemälde vgl. Jürg Meyer zur Capellen, Raphael, A Critical Catalogue of his Paintings, Bd. 1: The beginnings in Umbria and Florence, Landshut 2001, S. 120–122 mit älterer Literatur sowie Stefan Kummer, Raffael in Umbrien. Die Tafelbilder, in: Damian Dombrowski (Hg.), Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen, Festschrift zum 60. Geburtstag, Weimar 2001, S. 57–60.

**45** Zitiert nach von Urlichs, Römischer Bilderhandel (wie Anm. 13), S. 12, Brief vom 9. Dezember 1826.

**46** Ebd., S. 12, Brief vom 5. Dezember 1840.

**47** Syre, Doni-Porträts (wie Anm. 13), S. 451–458.

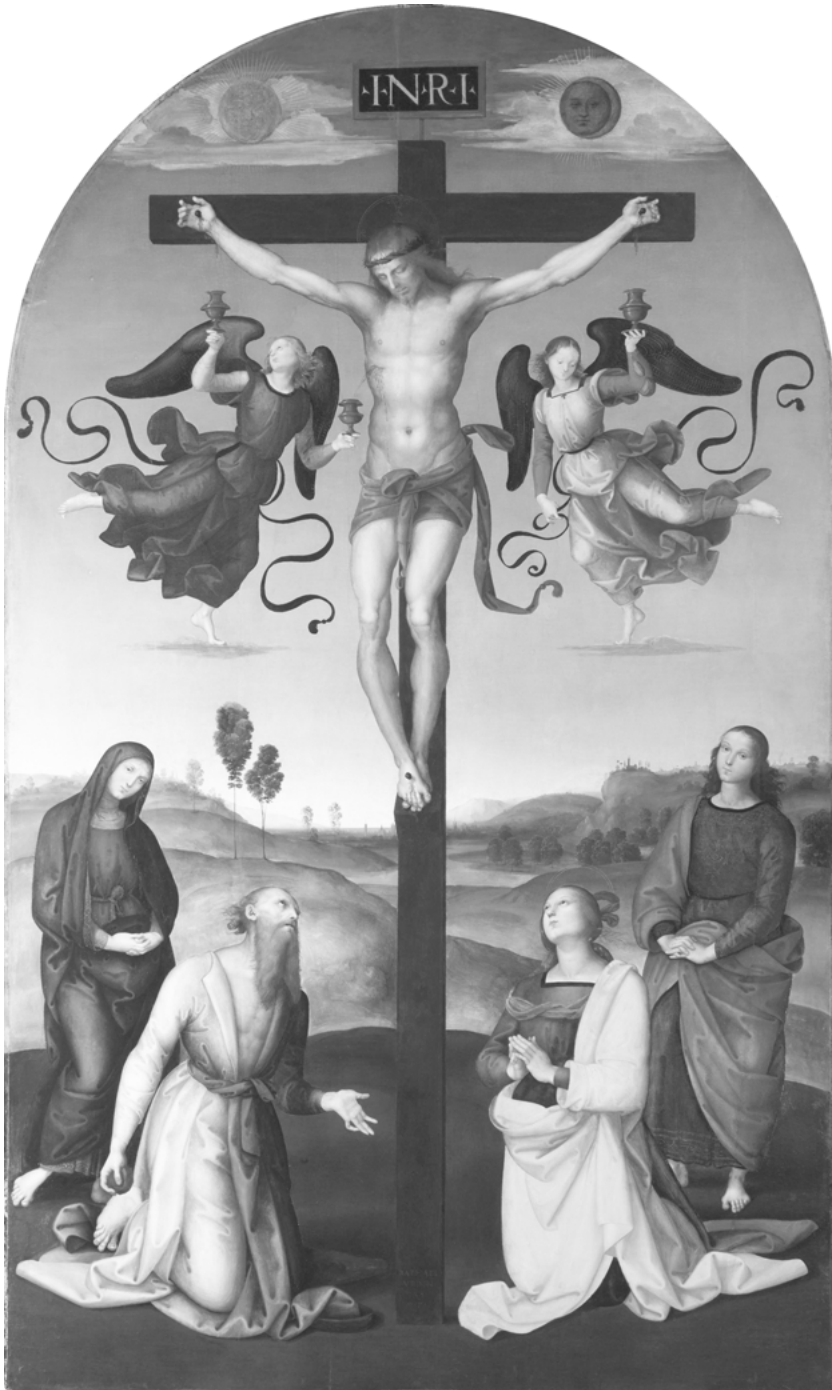


Abb. 12: Raffael, Kreuzigung aus Città di Castello.



**Abb. 13:** Raffael, Porträt der Maddalena Doni.



**Abb. 14:** Raffael, Porträt des Agnolo Doni.

„Nach meinem Gefühl ziehe ich in mancher Hinsicht diese dem Porträt des Raffaello welches schon in der K. Gallerie zu München ist vor: In diesen sieht man Raffaello noch rein, und noch nichts von anderen großen Meistern entlehnt oder angenommen, wie man in seinen spethern Werken erkennen kann ... Ich gestehe Ihnen, daß ich anfangs schon entschlossen war ein größeres Verbrechen zu begehen, indem ich eigenmächtig den Kauf habe abschließen wollen.“<sup>48</sup>

Bei dem erwähnten Porträt Raffaels handelt es sich um das Porträt des Bindo Altoviti (Abb. 15), entstanden um 1512, das Dillis 1808 als Selbstbildnis Raffaels erworben hatte.<sup>49</sup> Wagner hingegen teilte den Enthusiasmus Metzgers nicht, sondern berichtete am 8. Januar nach zwei eingehenden Besichtigungen der Gemälde an den Kronprinzen: „In Stil und Malerei sind diese Gemälde am meisten mit denen des Perugino zu vergleichen, und wenn dieselben von Raphael seyn sollen, so müßte man sie in die Zeit setzen, wo dieser noch der Manier seines Meisters gefolgt ist.“ Weiter führt Wagner an, dass die beiden Bildnisse „durch Alter und Rauch etwas dunkel und gelb geworden“ seien und daher sei „von dem wahren Thon der Farbe mit wenig Zuversicht zu sprechen“. Er getraue sich „nicht zu behaupten, daß solche wirklich von Raphaels Hand seyen“, da sie mit den Gemälden Raffaels, die ihm bekannt seien, keine sonderliche Ähnlichkeit hätten.<sup>50</sup> Am Ende seines längeren Gutachtens wird noch einmal deutlich, wie sehr der persönliche Geschmack Wagners sein Urteil in diesem Fall bestimmte: „In dem Zustand, in dem diese Gemälde sich gegenwärtig befinden, haben sie mich, ich gestehe es, nicht sonderlich angesprochen.“

Doch nicht alle Gemälde des 15. Jahrhunderts stießen auf eine derartige Ablehnung Wagners. Bereits am Anfang seiner Kunstagententätigkeit berichtet Wagner von einem großen Altarbild des Fra Angelico da Fiesole, einem „ganz vorzüglichen Gemälde“,<sup>51</sup> das heute der Berliner Gemäldegalerie gehört,<sup>52</sup> sich damals jedoch im Besitz eines Bäckers befand (Abb. 16). „Es ist auf Holz und stellt das jüngste Gericht vor ... auf Goldgrund, ganz herrlich gemalt und erhalten, wie man es nur von einem Gemälde aus dieser Zeit erwarten kann.“<sup>53</sup> Der Eigentümer verlangte zunächst 800 Scudi, worauf Wagner ihm 400, maximal 500 bot. Der Bäcker wollte jedoch nicht mit

<sup>48</sup> Zitiert nach ebd., S. 453.

<sup>49</sup> Zum Ankauf des Gemäldes und seines weiteren Schicksals im 20. Jahrhundert vgl. ebd., S. 451 f., 457, Anm. 3; Syre, Wirken Sie (wie Anm. 16), S. 46 f., sowie zusammenfassend Jürg Meyer zur Capellen, Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings, Bd. 3: The Roman Portraits ca. 1508–1520, Landshut 2008, S. 109–113 mit älterer Literatur.

<sup>50</sup> Der vollständige Wortlaut des Gutachtens zitiert von Syre, Doni-Porträts (wie Anm. 13), S. 453–456.

<sup>51</sup> Von Urlichs, Römischer Bilderhandel (wie Anm. 13), S. 11, Brief vom 24. Februar 1811.

<sup>52</sup> Zur Erwerbung vgl. Tilmann von Stockhausen, Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830–1904, Berlin 2000, S. 234; zum Werk selbst: John T. Spike, Fra Angelico. Leben und Werk, München 1997, S. 193 f.

<sup>53</sup> Von Urlichs, Römischer Bilderhandel (wie Anm. 13), S. 11, Brief vom 24. Februar 1811.

sich handeln lassen und erhöhte kurze Zeit später den Preis auf 1.000 Scudi. Wagner berichtet darüber in einem Brief an den Kronprinzen vom 18. April 1813: „Es scheint wirklich, dass der arme Teufel im Hirn ein wenig verrückt sei.“<sup>54</sup>

Inzwischen beschäftigte die Aussicht auf das Altarbild Fra Angelicos Ludwig und Georg von Dillis, doch tauchte bald schon eine Alternative auf. Kurze Zeit später, im Juli des Jahres 1811, hatte Johannes Metzger in Florenz eine kleine Tafel Fra Angelicos mit der Grablegung Christi ausfindig gemacht (Abb. 17).<sup>55</sup> Zunächst zögert der Kronprinz noch. Als im folgenden Jahr Dillis persönlich Italien bereist, berichtet er im September 1812 dem Kronprinzen aus Florenz von dem Gemälde:

„Der Becker in Rom ist mit seinem Gemälde des Giov. da Fiesole im Preis gestiegen, und es kann für jetzt nicht erworben werden. Hier in Florenz habe ich von dem nämlichen Meister ein vortreffliches Gemälde ausfindig gemacht, welches mir noch besser gefällt. Mein hiesiger Freund wird nach Vorschrift v. E. Kön. Hoheit verfahren, indem er Hoffnung hat, selbes wohlfeiler zu erhalten – aber erst nach meiner Abreise, weil meine Gegenwart großen Lärmen verursacht.“<sup>56</sup>

Doch auch dieses Gemälde, eine „Grablegung Christi“ im Besitz eines Apothekers, erweist sich als teurer als erwartet, sodass Ludwig zunächst noch zögert, das Gemälde zu erwerben, da er sich zu diesem Zeitpunkt noch Hoffnungen macht, das „von Wagner vorgeschlagene Capo Opera des Meisters“<sup>57</sup> in Rom zu kaufen.

Auf die Frage des Kronprinzen, welchem der beiden Bilder der Vorzug zu geben sei, antwortet Dillis: „Nach meinem Geschmacke würde ich das Gemälde bey dem Speziale zu Florenz jenem bey dem Becker zu Rom vorziehen. Da aber jenes in Rom noch einmal so groß und reicher in der Composition ist, so muß auch ein Unterschied in dem Preise stattfinden und zum Maaßstabe beabsichtigt werden.“<sup>58</sup> Wenige Monate später entschied man sich schließlich, das Florentiner Gemälde zu erwerben.<sup>59</sup>

<sup>54</sup> Ebd., Brief vom 18. April 1811.

<sup>55</sup> Ludwig I. – Dillis, Briefwechsel, hg. von Messerer (wie Anm. 29), S. 199 f.

<sup>56</sup> Ebd., S. 290.

<sup>57</sup> Ebd., S. 309, Brief Ludwigs an Dillis vom 10. April 1813.

<sup>58</sup> Ebd., S. 310, Brief Dillis an Ludwig vom 14. April 1813.

<sup>59</sup> Cornelia Syre (Hg.), *Fra Angelico. Die Münchner Tafeln und der Hochaltar von San Marco in Florenz* [Katalog Ausstellung München 1996], München 1996, S. 18; Ludwig I. – Dillis, Briefwechsel, hg. von Messerer (wie Anm. 29), S. 352, 355.



**Abb. 15:** Raffael, Porträt des Bindo Altoviti.



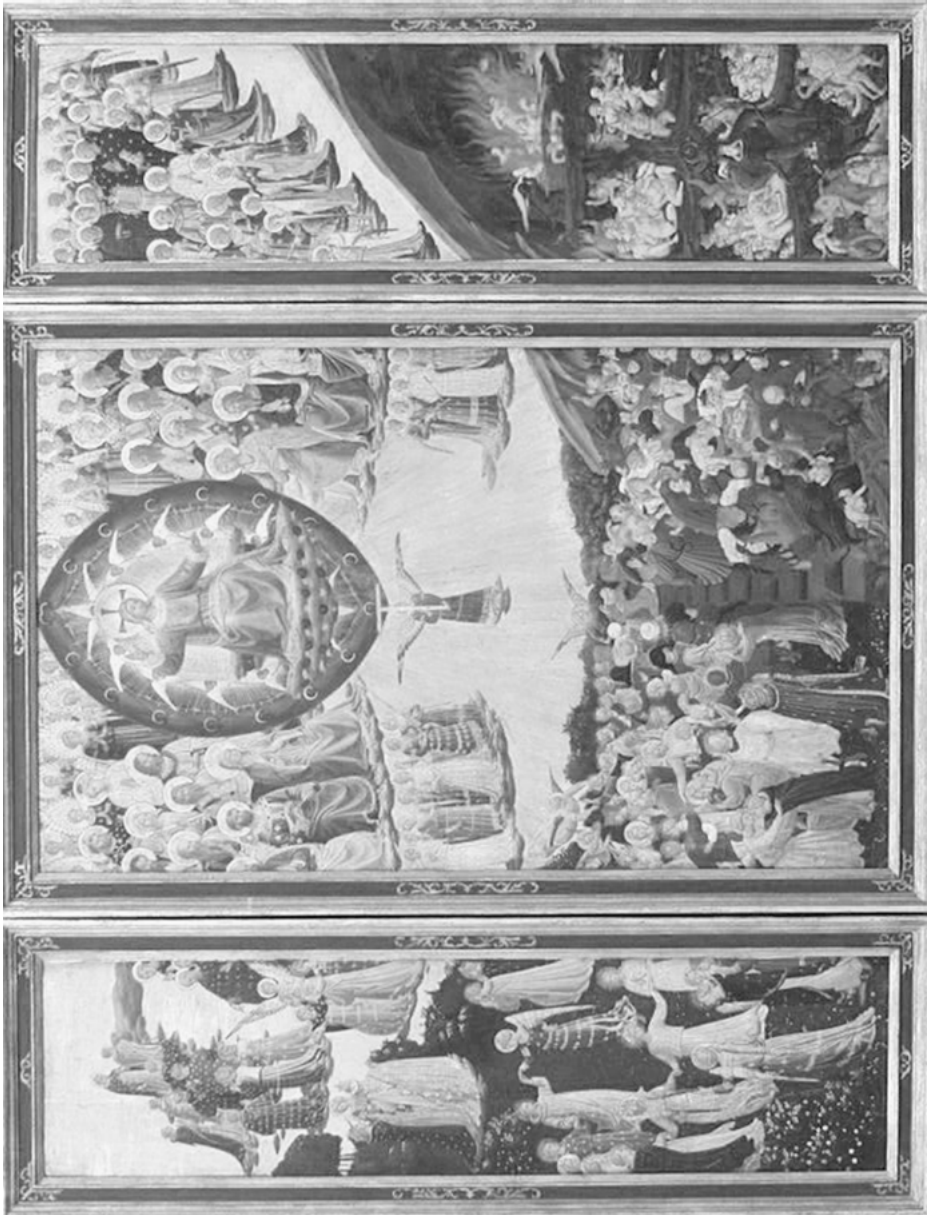


Abb. 16: Fra Angelico da Fiesole (Werkstatt), Jüngstes Gericht.

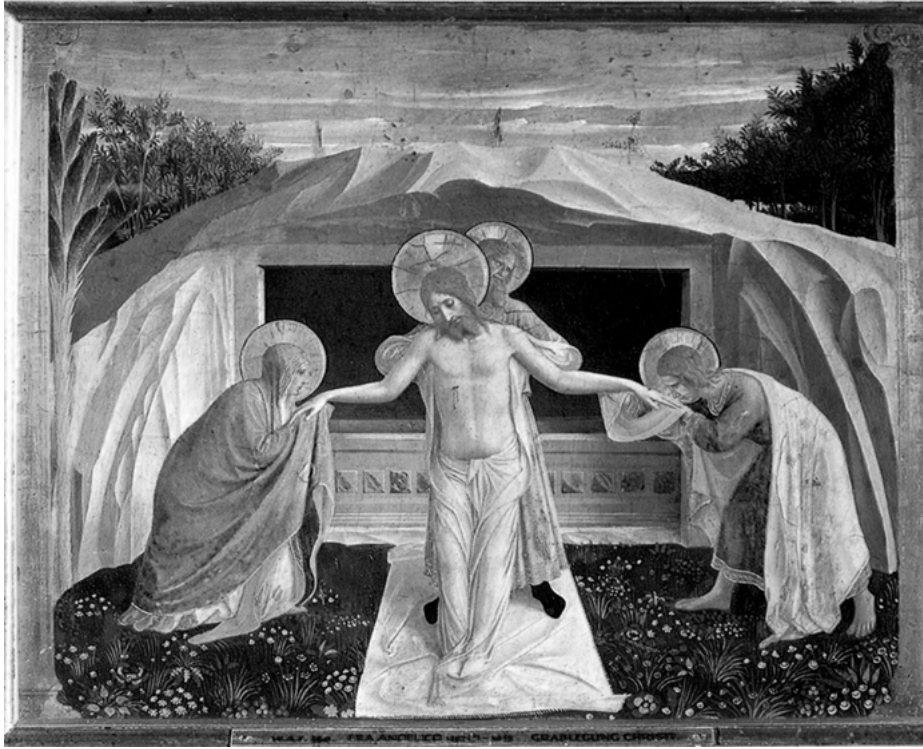


Abb. 17: Fra Angelico da Fiesole, Grablegung Christi.

Nur wenige Jahre später zeigte sich, dass Wagner seine Hartnäckigkeit gegenüber dem Bäcker zu weit getrieben hatte. Als 1816 Kardinal Fesch das Gemälde für seine Sammlung kaufte, war zunächst die Chance vertan, den Altar zu erwerben. Als die Sammlung Fesch ab 1842 versteigert wurde, brachte Wagner das Gemälde erneut in Vorschlag. Ludwigs Interesse daran hatte jedoch nachgelassen, denn seit 1827 besaß die Münchener Gemäldegalerie drei weitere kleine Tafeln mit Begebenheiten aus dem Leben der heiligen Cosmas und Damian, die ebenso wie die von Metzger 1813 erworbene „Grablegung“ einst zur Pala di San Marco in Florenz gehört hatten. Wagner selbst hatte sie in Rom erwerben können.<sup>60</sup>

Als Käufer von Gemälden war Martin von Wagner letztlich nur bedingt erfolgreich. Obwohl er sich von Beginn seines Wirkens als Kunstagent in Rom an mit

<sup>60</sup> Syre (Hg.), Fra Angelico (wie Anm. 60), S. 18 f.; vgl. auch das Gutachten Dillis' vom 24. Oktober 1839 im Zusammenhang mit den Vorschlägen Wagners zum Kauf von Gemälden aus der Sammlung Fesch, in: Ludwig I. – Dillis, Briefwechsel, hg. von Messerer (wie Anm. 29), S. 733.

diesem Feld beschäftigt hatte, gelangen ihm nur wenige Erwerbungen. Sein Hauptverdienst bleibt die Erwerbung einer großen Zahl wichtiger Antiken für die Münchner Sammlung.

Dies wird besonders deutlich, wenn man ihn mit seinem Zeitgenossen, dem in Florenz als Agenten tätigen Johannes Metzger, vergleicht. Wagners Reputation als Gemäldekennner schadete dies jedenfalls nicht. Der Kronprinz stellte sein Urteil in kritischen Fällen sogar noch über dasjenige Metzgers, der im Hinblick auf tatsächliche Erwerbungen viel erfolgreicher war. Wagners Kennerschaft und sein Empfinden für Qualität wird durch die genannten Beispiele bestätigt. Sie alle befinden sich heute in den großen Sammlungen der Welt – mit Ausnahme des Moretto da Brescia mit unveränderten Zuschreibungen.

Wagner bevorzugte bei seiner Auswahl signierte Gemälde oder solche, deren Authentizität durch eine lange Dokumentation gesichert war. Hilfsmittel hierzu waren eventuelle Erwähnungen bei Vasari und in der späteren Kunstliteratur oder auch die Reproduktion eines Gemäldes im Kupferstich wie im Falle des *Le Sueur*. Hinzu kam eine sehr genaue technische Beschreibung und Feststellung von Schäden eines Gemäldes, wie der zitierte Brief über den „Pordenone“ verdeutlicht.

Wo diese Methoden nicht verfangen, wie im Fall der *Doni-Porträts*, die zwar von Vasari erwähnt, aber nicht signiert sind, zeigte sich Wagner äußerst misstrauisch. Schließlich konnte man nicht sicher sein, dass die von Vasari erwähnten Porträts mit denen identisch waren, die man zu beurteilen hatte. Diese Skepsis Wagners gründete allerdings zu einem guten Teil auch darauf, dass es sich um Gemälde handelte, die seinem Geschmacksideal nicht entsprachen.

Während Metzger in seinem Gutachten ein besonderes Qualitätskriterium der Gemälde darin sah, dass der Stil des Künstlers „noch rein“<sup>61</sup> sei und dieser „noch nichts von anderen großen Meistern entlehnt oder angenommen“<sup>62</sup> habe, argumentierte Wagner genau andersherum: Für Wagners Ablehnung war ausschlaggebend, dass die Bilder jener Stilphase zugehörten, in der Raffael noch im Stile seines Meisters Perugino gemalt habe, die Bilder also noch nicht jene Errungenschaften aufwiesen, die den späteren, römischen Raffael kennzeichneten. Ähnliche Vorbehalte äußert er gegen die „Kreuzigung“ aus *Città di Castello*, bei der er besonders die seiner Meinung nach unrichtige Körperdarstellung kritisiert. Sie entspreche ganz und gar nicht dem Ideal einer an Natur und antikem Vorbild geschulten und nach Regeln proportionierten Anatomie, der der akademisch ausgebildete Wagner sich verpflichtet fühlte. Solche Widerstände brachte Wagner zweifellos auch den erwähnten Gemälden eines Mantegna oder Crivelli entgegen. Sein klassizistischer Blick auf viele Gemälde des 15. Jahrhunderts verhinderte das Engagement Wagners für diese Werke und ließ ihn sich stattdessen auf Gemälde konzentrieren, bei denen er diese Ideale erkannte. Als

---

<sup>61</sup> Zitiert nach Syre, *Doni-Porträts* (wie Anm. 13), S. 453.

<sup>62</sup> Ebd.

Ausnahme können die Werke des Fra Angelico gelten, dessen in großen, schweren Formen proportionierte Figuren allerdings weit von dem entfernt sind, was Wagner am peruginesken Raffael kritikwürdig fand.

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1–4: © Würzburg, Martin von Wagner-Museum der Universität.
- Abb. 5: © Washington, National Gallery of Art.
- Abb. 6: © Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza.
- Abb. 7: © Frankfurt a. M., Städelmuseum.
- Abb. 8: © München, Alte Pinakothek.
- Abb. 9: © Washington, National Gallery of Art, Kress Collection.
- Abb. 10: © London, National Gallery.
- Abb. 11: © Paris, Louvre.
- Abb. 12: © London, National Gallery.
- Abb. 13–14: © Florenz, Palazzo Pitti.
- Abb. 15: © Washington, National Gallery of Art.
- Abb. 16: © Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
- Abb. 17: © München, Alte Pinakothek.



Johanna Selch

## Der Kunstagent und sein Netzwerk

Johann Martin von Wagner in Rom

Um auf einem so sensiblen und schwierigen Terrain wie dem römischen Kunstmarkt des 19. Jahrhunderts bestehen zu können, brauchte man ganz besondere Fähigkeiten und vor allem gute Kontakte. Der bayerische Kronprinz Ludwig hatte 1810 den Maler Johann Martin Wagner nach Italien geschickt,<sup>1</sup> damit dieser für ihn dort Kunst erwarb. Wagner erwies sich als gute Wahl, denn er zeigte sich dieser zeitintensiven, komplexen und nicht selten strategisch anspruchsvollen Aufgabe über fast fünf Jahrzehnte hinweg – bis 1858 – vollständig gewachsen.

Einigen Gründen, warum der Maler aus Würzburg sich auf dem römischen Kunstmarkt behaupten konnte, möchte dieser Beitrag nachspüren. Neben seinen Qualifikationen als Kunstagent, auf die zunächst eingegangen wird, muss man sich hierfür insbesondere mit seinen Kontakten und Verbindungen auseinandersetzen. Denn Wagner baute nach und nach ein umfangreiches Netzwerk auf, dessen Strukturen im Folgenden darzulegen versucht werden. In den Ausführungen stützt sich diese Arbeit vornehmlich auf seine Korrespondenz mit dem späteren König Ludwig I. von Bayern: Mit diesem rund 1.400 Schreiben umfassenden Briefwechsel liegt eine Korrespondenz vor, die als umfangreiche und aussagekräftige Quelle einen ungewöhnlich detaillierten Einblick in Aufgaben und Beziehungen des Kunstagenten erlaubt.<sup>2</sup> Aber Wagner stand natürlich darüber hinaus mit vielen anderen Künstlern in Briefkontakt,<sup>3</sup> hin-

---

1 Vgl. München, Bayerische Staatsbibliothek (BSB), cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 34r–36r. Johann Martin von Wagner (1777–1858), Maler, Bildhauer, Kunstagent, von 1804–1808 und 1810–1858 mit wenigen, kurzen Unterbrechungen in Rom.

2 Vgl. München, Geheimes Hausarchiv (= GHA), Nachlass (= NL) Ludwig I., C 60 (Wagner an Ludwig), I A 34 I–IV (Wagner an Ludwig), II A 29–30 1/2 (Wagner an Ludwig), 87/1 1–2 (Wagner an Ludwig), 88/1 II (Wagner an Ludwig). Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum (MvWM), Wagnerarchiv, Konvolut Ludwig an Wagner, Fasz. I–III. Der Briefwechsel von 1809–1815 liegt ediert vor: 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 Hofter/Johanna Selch, in Zusammenarbeit mit Friedegund Freitag/Jörg Zedler, München 2017 (Quellen zur neueren Geschichte Bayerns 5), Bd. 1: 1809–1815.

3 Unter anderem mit Johan Niclas Byström und dessen Tochter Virginia Byström Viviani (Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. I, fol. 131r–171v); Vincenzo Camuccini (ebd., Fasz. II, nach 1945 verschollen); Johann Georg von Dillis (ebd., Fasz. II, nach 1945 verschollen; München, BSB, cgm 6346, NL Dillis, Johann Georg von; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen [BStGS], Autographen, Mappe II, Wagner an Dillis); Andreas und Friedrich (von) Gärtner (Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. III, fol. 1r–239v; ebd., Fasz. IV, 64r–65v); Franz Christian Gau (ebd., Fasz. III, fol. 250r–283v, 287r–289v, 291r–294v, 302); Wilhelm Friedrich Gmelin (ebd., Fasz. III, fol. 398r–404v); Johann Gott-

terließ Fragmente einer Autobiographie<sup>4</sup> und zahlreiche weitere Schriften,<sup>5</sup> Notizen und hilfreiche Adresslisten,<sup>6</sup> die trotz Quellenlücken zusammengenommen zumindest eine ansatzweise Aufschlüsselung seines Beziehungsgeflechts ermöglichen.<sup>7</sup>

In unserer virtuellen Zeit sind Netzwerke geradezu omnipräsent, aber diese Art sozialer Verflechtungen waren bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts genauso wichtig, um Entscheidungen zu beeinflussen und Ressourcen greifbar zu machen.<sup>8</sup> Der Begriff „Netzwerk“, der durchaus vielseitig genutzt und interpretiert wird, bezeichnet in dieser Arbeit eine Struktur, in der Akteure durch soziale Beziehungen miteinander in Verbindung stehen.<sup>9</sup> Ein wichtiger Aspekt in der Verortung einer Person im Netzwerk ist dabei die Bestimmung des „Sozialkapitals“ des jeweiligen Akteurs. Auch dieser Terminus kann unterschiedlich ausgelegt werden, in diesem Fall wird das Sozialkapital jedoch nach der Menge an Kontaktpersonen eines Menschen und deren Ressourcenreichtum berechnet, nach der Häufigkeit der tatsächlichen Beziehungsnutzung sowie über seine eigenen verfügbaren Ressourcen; inwiefern das ihm entgegengebrachte Vertrauen eine Rolle spielt, wird kritisch hinterfragt.<sup>10</sup> Nachfolgend

---

fried Gutensohn (ebd., Fasz. III, fol. 460r–469v); Johann Peter Kaufmann (ebd., Fasz. IV, fol. 1r–6v); Joseph und Friedrich Kirchmayer (ebd., Fasz. IV, fol. 10r–30v); Johann Adam Klein (ebd., Fasz. IV, fol. 32r–38v); Leo von Klenze (ebd., Fasz. IV, fol. 41r–249v, in: Winfried Nerdinger [Hg.], Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864, München 2000); Jakob Lundberg (Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. V, fol. 15r–37v); Robert Langer (ebd., Fasz. V, fol. 45r–51r); Joseph Daniel Ohlmüller (ebd., Fasz. V, fol. 313r–344r); Ferdinand von Olivier (ebd., Fasz. V, fol. 354r–365v; ebd., Fasz. VII, 143r–144r); Christian Daniel Rauch (ebd., Fasz. V, 416r–419v); Carlo Ruspi (ebd., Fasz. V, fol. 504r–525v); Julius Schnorr von Carolsfeld (ebd., Fasz. VI, fol. 53v–58v); Peter Schöpf (ebd., Fasz. VI, fol. 76r–81v, 84r–85v, 87r–88r, 90r–110v, 113r–205v); Ludwig Schwanthaler (ebd., Fasz. VI, fol. 240r–248v); Johann Baptist Stiglmaier (ebd., Fasz. VI, 396r–493v, 496r–499v, 502r–505v, 507r–541v, 543r–547v); Pacifico Storani (ebd., Fasz. VI, fol. 564r–575r); Joseph Thürmer (ebd., Fasz. VII, 24r–32v); Eberhard Wächter (ebd., Fasz. VII, fol. 93r–112r).

**4** München, BSB, cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 1r–142v.

**5** Ebd., fol. 143r–146v: Stand und Fortgang der Kunst in Rom während meines hierseyn. 1804. 1854.

**6** Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Adressen; ebd., Briefjournal 1803–1826; ebd., Künstler in Rom, Varia.

**7** Vgl. Frank Hirsch, Netzwerke in der Neueren Geschichte, in: Curt Wolfgang Hergenröder (Hg.), Exzellenzcluster ‚Gesellschaftliche Abhängigkeiten und soziale Netzwerke‘: Gläubiger, Schuldner, Arme. Netzwerke und die Rolle des Vertrauens, Wiesbaden 2010, S. 133–142, hier S. 133.

**8** Vgl. Hirsch, Netzwerke (wie Anm. 7), S. 133; Martin Stark, Netzwerke in den Geschichtswissenschaften, in: Hergenröder (Hg.), Exzellenzcluster (wie Anm. 7), S. 187–190, hier S. 187 f.; Marten Düring/Ulrich Eumann, Diskussionsforum. Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften, in: Geschichte und Gesellschaft 39 (2013), S. 369–390, hier S. 369.

**9** Vgl. Stark, Netzwerke (wie Anm. 8), S. 188; Düring/Eumann, Diskussionsforum (wie Anm. 8), S. 372.

**10** Die hier angewandte Definition von Sozialkapital folgt Stark, Netzwerke (wie Anm. 8), S. 188, und Pierre Bourdieu, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Reinhard Kreckel (Hg.), Soziale Ungleichheiten, Göttingen 1983, S. 183–198, hier S. 191. – Für eine grundlegende Definition des Begriffs „Sozialkapital“ vgl. Bourdieu, Ökonomisches Kapital (wie oben), S. 190–195; Ja-

sollen nicht nur die Strukturen von Wagners Beziehungssystem aufgezeigt werden, sondern ebenso seine Position darin wie auch die Höhe seines Sozialkapitals.

Bevor jedoch das Resultat von Wagners Bemühungen, das heißt das fertige Netzwerk, ins Auge zu fassen ist, sollte man – unabhängig von der historischen Netzwerkanalyse – zuerst seine individuelle Qualifikation als Kunstagent beleuchten.<sup>11</sup> Heute versteht man unter einem Kunstagenten einen Angestellten des Künstlers, der ihn auf dem Markt vertritt. Wagners Tätigkeit für den Kronprinzen entspricht aus heutiger Sicht folglich eher der eines Kunstberaters, denn er kaufte Kunst für ihn an, betreute dessen Bestellungen in den Ateliers der Künstler und stand Ludwig beratend zur Seite; ohnehin nannte der Kronprinz Wagner nie seinen „Kunstagenten“, und auch Wagner selbst nimmt diese Bezeichnung nicht für sich in Anspruch, lediglich im Kaufvertrag über die Skulpturen von Aigina wird Wagner als „agente per parte ed in nome di S. A. il Principe Reale di Baviera“ dargestellt<sup>12</sup> – dennoch wird in der modernen Forschung von Wagner generell als „Kunstagent Ludwigs I.“ gesprochen.<sup>13</sup> Neben dieser im Nachhinein verliehenen Etikettierung seiner Aufgaben

---

mes S. Coleman, *Social Capital in the Creation of Human Capital*, in: *American Journal of Sociology* 94 (1988), Supplement, S. 95–120, hier S. 98, 101–109. Eine Definitionsübersicht bieten Axel Franzen/Markus Freitag, *Einleitung. Aktuelle Themen und Diskussionen der Sozialkapitalforschung*, in: dies. (Hg.), *Sozialkapital. Grundlagen und Anwendungen*, Wiesbaden 2007, S. 7–22, hier S. 10–12. Eine Zusammenfassung verschiedener Definitionen findet sich in Marina Hennig, *Soziales Kapital und seine Funktionsweise*, in: Christian Stegbauer/Roger Häußling (Hg.), *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 177–189, hier S. 177 f.

**11** Obwohl Jessica Haas/Thomas Malang, *Beziehungen und Kanten*, in: Stegbauer/Häußling (Hg.), *Handbuch Netzwerkforschung* (wie Anm. 10), S. 89–98, hier S. 89, betonen, dass man in Netzwerkanalysen die individuellen Merkmale einzelner nicht betrachtet, erscheint es mir innerhalb dieses Aufsatzes und im Fall des Kunstagenten Wagner sinnvoll.

**12** Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 168/B.

**13** Vgl. u. a. 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, hier S. 81 f. Männer mit ähnlichen Tätigkeiten, allen voran Johann Friedrich Reiffenstein, aber auch Johann Ernst Gotzkowsky und, zu Wagners Zeit, Emil Wolff oder Emil Braun, werden ebenfalls als Kunstagenten bezeichnet. Vgl. Christoph Frank, „Plus il y en aura, mieux ce sera“. Katharina II. von Russland und Anton Raphael Mengs. Zur Rolle ihrer Agenten Grimm und Reiffenstein, in: Steffi Roettgen (Hg.), *Mengs – Die Erfindung des Klassizismus [Katalog Ausstellung Padua/Dresden 2001]*, München 2001, S. 87–95; Nina Simone Schepkowski, *Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemälde Sammler im friderizianischen Berlin*, Berlin 2009; Dietmar Vogel, *Der Deutsch-Römer Emil Wolff (1802–1879)*. Bildhauer, Antikenrestaurator und Kunstagent, Frankfurt a. M. u. a. 1995; Wiebke Fastenrath Vinattieri, *Der Archäologe Emil Braun als Kunstagent für den Freiherrn Bernhard August von Lindenau. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte des Lindenau-Museums und zum römischen Kunsthandel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Altenburg 2004.



stellt sich vielmehr die Frage, inwiefern sich Wagner für diese Funktion überhaupt eignete. Er hatte – nach einer abgebrochenen Bildhauerlehre – an der Kunstakademie in Wien fünf Jahre lang Malerei studiert, und seine Zeichnungen errangen 1802 und 1803 Preise an genannter Akademie und im Wettbewerb der Gesellschaft der Weimarschen Kunstfreunde.<sup>14</sup> Nach einem kurzen Aufenthalt in seiner Heimat Würzburg bildete sich Wagner in Paris unter Jacques-Louis David fort, aber es trieb ihn bald weiter: nach Rom. Die Bemühungen seines Vaters und die Fürsprache Friedrich Wilhelm Schellings sowie Johann Wolfgang von Goethes verhalfen ihm zur Professur für Höhere Zeichenkunst an der Universität Würzburg. Mit dieser Anstellung war vorab eine mehrjährige Fortbildung in Rom verbunden, sodass er umgehend von Paris nach Italien reiste und erst 1808 in seine Heimatstadt zurückkehrte.<sup>15</sup> Inzwischen war Wagner 31 Jahre alt, eine erfolgreiche Künstlerkarriere schien sich anzubahnen. Er verfügte über eine fundierte Ausbildung als Maler und allerhand Kenntnisse aus seiner Bildhauerlehre, Kunstzentren wie Paris und Rom hatte er für weitere Studien besucht, seine erfolgreichen Werke<sup>16</sup> zeugten von breitem antiken Wissen und Talent.

---

**14** Vgl. München, BSB, cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 2r, 8r, 9v–10r, 11v. 1802 in Wien gewann Wagners Federzeichnung „Aeneas begegnet seiner als Jägerin verkleideten Mutter Venus“ [heute verloren]; 1803 erhielt seine Zeichnung „Ulysses und seine Gefährten suchen Polyphem in seiner Höhle zu berauschen“ den ersten und zweiten Preis des Wettbewerbs der Weimarschen Kunstfreunde. Zu eben diesen vgl. URL: [http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/dt\\_frz\\_malerei/41-dt-franz-malerei/studieneinheiten/1789\\_1800\\_d/2b/gruppe\\_2/e1.htm](http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/dt_frz_malerei/41-dt-franz-malerei/studieneinheiten/1789_1800_d/2b/gruppe_2/e1.htm) (11. 7. 2018), und auch Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 1 (1804), S. II.

**15** Vgl. München, BSB, cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 2v–3r, 9v–12r, 15v, 24v. Zur Vermittlung Schellings vgl. ebd., fol. 2v, 11v, 12r, und auch Winfrid von Pölnitz, Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I., München 1929 (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte 2), S. 23. Zur Vermittlung Goethes (als Folge der erfolgreichen Teilnahme am Wettbewerb der Weimarschen Kunstfreunde) vgl. München, BSB, cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 11v; Johann Wolfgang von Goethe, Goethes Werke IV/17, Weimar 1895, Ndr. München 1987, Nr. 4872, S. 106 f. (Goethe an Wagner, 25. März 1804).

**16** Neben den beiden preisgekrönten Zeichnungen ist hier vor allem das Gemälde „Der Rat der Griechen vor Troja“ (ca. 1804–1807) zu nennen (München, BStGS, Inv. Nr. WAF 1174, seit 1963 ausgeliehen an Würzburg, MvWM). 1807/1808 wurde es bereits mit beachtlichem Erfolg in Rom ausgestellt und erhielt eine Rezension in der „Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung“ (Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 5,1 [1808], Nr. 1, Extrabeilage „Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarschen Kunstausstellungen“, S. I–VIII, hier S. VII f.), die Caroline von Humboldt (1766–1829) zugeschrieben und deren Veröffentlichung von Möbius als weiterer Gunstbeweis Goethes für Wagner gewertet wird; vgl. Hans Möbius, Goethe und Martin Wagner, in: Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft. Neue Folge des Jahrbuchs 22 (1960), S. 135–150, hier S. 144. Modernere Bewertungen gaben Beckel und Ragaller. Vgl. Guntram Beckel, Johann Martin von Wagner, in: Fränkische Lebensbilder 8, Sonderdruck, Würzburg 1978, S. 228–256, hier S. 235 f.; Heinrich Ragaller (Bearb.), Martin von Wagner 1777–1858. Gemälde – Handzeichnungen, Würzburg 1977, Nr. 13, S. 21–24; Heinrich Ragaller, Johann Martin von Wagner. 1777–1858. Maler, Bildhauer, Kunstagent Ludwigs I. von Bayern, Würzburg 1979, S. 19–21, 23; Tilman Kossatz (Hg.), „Auf nach Hel-

Darüber hinaus war er laut seinen Freunden „ein gar eigener lustiger Kerl“,<sup>17</sup> mit dem man gern Umgang pflegte und Kontakte knüpfte.

Auf der Rückreise von Rom nach Würzburg hielt Wagner sich im Sommer 1808 längere Zeit in München auf, und während dieser Zeit lernte ihn Kronprinz Ludwig als fähigen Künstler und Kunstkenner schätzen.<sup>18</sup> Der bayerische Thronfolger wollte bereits zu diesem Zeitpunkt „der Stifter werden einer Sammlung antiker Produkte der Bildhauerkunst“,<sup>19</sup> doch noch besaß Bayern „hierinnen so viel als nichts“,<sup>20</sup> denn das damalige Antiquarium erschien dem Kronprinzen in seiner Konzeption hoffnungslos antiquiert.<sup>21</sup> Deshalb hatte Ludwig beschlossen, in Rom und Florenz durch qualifizierte Künstler, mit denen er in engem Briefkontakt stand, Antiken und Gemälde zu erwerben. Mit der Beschäftigung von Kunstankäufern und -beratern hatte er schon einige Erfahrungen vorzuweisen, als er in München auf Wagner traf: In Florenz agierte der Kupferstecher Johann Metzger, ein Freund des bayerischen Galerieinspektors Johann Georg von Dillis, als Gemäldeankäufer für Ludwig;<sup>22</sup> in Rom arbeitete der Pfälzer Maler und Dichter Friedrich Müller zusammen mit der bayeri-

---

las' heil'ger Erde“. Johann Martin von Wagners Reise nach Griechenland 1812/13 [Katalog Ausstellung Würzburg 1989], Würzburg 1989, Nr. B8, S. 15 f.

**17** Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. VI, fol. 323r–324v (Sickler an Wagner, 9. Oktober 1808).

**18** Vgl. München, BSB, cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 29r. Vgl. auch Kraus, Ludwig I. und seine Kunstberater (wie Anm. 13), S. 89.

**19** München, BSB, Ludwig I.-Archiv /46, Nr. 2 (Ludwig an Müller, o. Nr., 2. April [1808]), das Jahr datiert nach Rolf Paulus / Gerhard Sauder, Friedrich Müller genannt Maler Müller. Briefwechsel. Kritische Ausgabe, Briefwechsel 1773–1811, Bd. 1, Heidelberg 1998, Nr. 203 (2. 4. 1808).

**20** München, BSB, Ludwig I.-Archiv /46, Nr. 2 (Ludwig an Müller, o. Nr., 2. April [1808]), das Jahr datiert nach Paulus / Sauder, Friedrich Müller (wie Anm. 19).

**21** Vgl. Heike Frosien-Leinz, Das Antiquarium der Residenz. Erstes Antikenmuseum Münchens, in: Gottlieb Leinz / Klaus Vierneisel (Hg.), Glyptothek München 1830–1980 [Katalog Ausstellung München 1980], München 1980, S. 310–321, hier S. 318; Gottlieb Leinz, Baugeschichte der Glyptothek 1806 und 1830, in: ebd., S. 90–181, hier S. 93. Zur eher kritischen Einschätzung des Antiquariums ab dem späten 18. Jahrhundert vgl. Gerhard Hojer, Antiquitäten und Antiken. Sammlungsgeschichte des Antiquariums, in: Ellen Weski / Heike Frosien-Leinz (Bearb.), Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen. Textband, München 1987, S. 13–17, hier S. 13. Allgemein zum Münchner Antiquarium vgl. Weski / Frosien-Leinz, Das Antiquarium (wie oben); Florian Knauß, Kunstammer und Antiquarium. Die frühen Antikensammlungen der Wittelsbacher, in: Dietmar Willoweit (Hg.), Wissenswelten. Die Bayerische Akademie der Wissenschaften und die wissenschaftlichen Sammlungen Bayerns. Ausstellungen zum 250-jährigen Jubiläum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 2009, S. 146–155.

**22** Vgl. München, BStGS, Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis. Metzger in Rom. Teil I. Vgl. auch Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807–1841, hg. und bearb. von Richard Messerer, München 1966 (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte 65), Nr. 22 (20. August 1808), Anm. i; Cornelia Syre, „Wirken Sie, was Sie vermögen!“. Die Erwerbungen italienischer Gemälde in der Korrespondenz mit den Kunstagenten, in: Konrad Renger, „Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...“. Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, München 1986, S. 41–55, hier S. 44–51. Johann Metzger (1772–1844), Kupferstecher, Pensionär

schen Gesandtschaft unter Bischof Johann Baptist Kasimir Freiherr von Häffelin an neuen Kunsterwerbungen.<sup>23</sup> Dabei wurden sie von den Bildhauern Konrad Eberhard<sup>24</sup> und sporadisch auch von Bertel Thorvaldsen<sup>25</sup> sowie von Dillis<sup>26</sup> selbst unterstützt. Diese Künstler und Kunstkenner hatten sich teilweise Verdienste erworben, aber das Gesamtergebnis konnte den Kronprinzen nicht zufriedenstellen. Denn Müller, der zwar definitiv über vielfältige und gute Beziehungen auf dem Kunstmarkt verfügte, zeigte sich den gewieften Verhandlungsstrategien der römischen Händler und Kunstbesitzer nicht gewachsen. So liegt der Verdacht nahe, dass der Bankier Giovanni Torlonia dem Duca Luigi Braschi Onesti verriet, über wie viel von Ludwigs Geld Müller maximal verfügte, und daran passte der Verkäufer seine Preisforderung an.<sup>27</sup> Letztendlich verdingte sich Müller also in seinem Netzwerk, entweder als tatsächlich auf den eigenen Profit schielender Agent<sup>28</sup> oder aber als naives Opfer römischer Klün-

---

der Münchener Akademie der bildenden Künste. Johann Georg von Dillis (1759–1841), Maler, ab 1790 Galerieinspektor in München, 1822 Zentralgemäldegalerieinspektor.

**23** Die Briefwechsel Friedrich Müllers sind ediert in Paulus / Sauder, Friedrich Müller (wie Anm. 19). Zu Müllers Kunstagententätigkeit für Ludwig vgl. Raimund Wünsche, Ludwigs Skulpturenerwerbungen für die Glyptothek, in: Leinz / Viernseisel (Hg.), Glyptothek (wie Anm. 21), S. 23–83, hier S. 25–30; Wolfgang Schlegel, Kronprinz Ludwigs Gründung der Glyptothek und die Rolle Maler Müllers als sein Kunstagent. Zum 200. Geburtstag Ludwigs I. von Bayern am 25. August 1986, in: Pfälzer Heimat 37,1 (1986), S. 101–111. Zu Kunstagententätigkeiten der bayerischen Gesandtschaft für Ludwig vgl. München, GHA, NL Ludwig I., IA 19 I–II (Häffelin an Ludwig) und IA 40 I (Häffelin an Ludwig). Vgl. ebenso Karl Schottenloher, Der bayerische Gesandte Kasimir Haeffelin in Malta, Rom und Neapel (1796–1827), in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 5 (1932), S. 380–415, hier insbes. 389–402; Rudolf Fendler, Johann Casimir von Häffelin 1737–1827. Historiker, Kirchenpolitiker, Diplomat und Kardinal, Mainz 1980 (Quellen und Abhandlungen zur mittelhessischen Kirchengeschichte 35), S. 85–89, 92 f.; Franz Xaver Bischof, Ein bayerischer Kirchenmann an der Römischen Kurie. Kardinal Kasimir von Häffelin (1737–1827), in: Alois Schmid (Hg.), Von Bayern nach Italien. Transalpinere Transfer in der Frühen Neuzeit, München 2010, S. 277–294, hier S. 290 f. Friedrich Müller (1749–1825), gen. Maler Müller oder „Teufelsmüller“, Maler, Dichter, ab 1806 Königlich Bayerischer Hofmaler. Johann Baptist Kasimir Freiherr von Häffelin (1737–1827), Diplomat, Titularbischof von Chersonesus, seit 1818 Kardinal, 1803–1827 bayerischer Gesandter am Heiligen Stuhl, 1810–1815 Gesandter in Neapel.

**24** Vgl. München, BSB, cgm 6797 (Ludwig an Eberhard), cgm 6798, Mappe a (Häffelin an Eberhard) und Mappe b (Mehlem an Eberhard); München, GHA, NL Ludwig I., IA 38 (Eberhard an Ludwig). Vgl. auch Schottenloher, Kasimir Haeffelin (wie Anm. 23), S. 403–408. Konrad Eberhard (1768–1859), Bildhauer, Maler, Lithograph.

**25** Vgl. München, GHA, NL Ludwig I., IA 40 IV (Thorvaldsen an Ludwig); Kopenhagen, Thorvaldsens Museum Archives (= TMA) (Ludwig an Thorvaldsen; URL [http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents?recipient\\_id=3&sender\\_id=120](http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents?recipient_id=3&sender_id=120); 11. 7. 2018). Bertel Thorvaldsen (1770–1844), Bildhauer.

**26** Vgl. Ludwig I. – Dillis, Briefwechsel, hg. von Messerer (wie Anm. 22).

**27** Vgl. Wünsche, Ludwigs Skulpturenerwerbungen (wie Anm. 23), S. 28.

**28** Das warf Wagner Müller wie auch dem bayerischen Gesandtschaftssekretär Franz Joseph Mehlem (1780/1781–1858) vor, als es um ein Gutachten über den Nachlass Angelika Kauffmanns (1741–1807) ging; Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister / Glaser / Putz (wie Anm. 2), Dok. D 2; München, BSB, cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 40v.

geleien. Ludwig selbst hielt Müller mit der Zeit zumindest für ungeschickt und zu wenig verschwiegen,<sup>29</sup> so entzog er ihm das Vertrauen,<sup>30</sup> sobald er Wagner in Rom wusste.

Ein Netzwerk zu spinnen, ist nicht jedermanns Sache. Müller beispielsweise verfügte zwar über Beziehungen,<sup>31</sup> setzte dabei aber wahrscheinlich auf Kontakte, die sich ihm nicht verpflichtet sahen und somit einseitig ihren eigenen Vorteil im Auge haben konnten; deshalb schaffte er es kaum, diese auch für sich selbst nutzbar zu machen. Andere Agenten blieben über Jahre hinweg trotz ihrer Kontakte ein noch harmloseres Fädchen im Gewebe, denn sie versuchten nicht einmal, ein Netzwerk zielorientiert zu verwenden, sodass sie von ihren Beziehungen profitierten.<sup>32</sup> So könnte man wahrscheinlich den ewig zweiten Mann im Bunde sehen: den Bildhauer Konrad Eberhard. Wagner charakterisierte ihn später als „der beste, moralischste Mensch, aber zu Geschäften daucht er gar nicht, besonders bey Italienern, welche den Teufel im Leibe haben, und ihn wohl zehnmal in einer Minute über den Löffel ballbiren“.<sup>33</sup>

Vor diesem Hintergrund suchte der Kronprinz 1808 einen neuen, kompetenten und vertrauenswürdigen Kunstagenten für Rom, Wagner seinerseits wollte in diese Stadt zurückkehren. Die Männer erkannten offenbar die Interessenskongruenz. Lud-

---

**29** Vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 2. Vgl. auch Wünsche, Ludwigs Skulpturenerwerbungen (wie Anm. 23), S. 29.

**30** Ludwigs letzter Brief an Müller datiert auf den 1. April 1810; vgl. Paulus / Sauder, Friedrich Müller (wie Anm. 19), Nr. 301 (1. April 1810), also nach Wagners Ankunft in Rom am 19. Februar 1810 (München, BSB, cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 37r) und dessen Gutachten zum Kauffmann'schen Nachlass; Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. D 1.

**31** Müller stand beispielsweise in Kontakt bzw. Korrespondenz mit Johan Niclas Byström, Konrad Eberhard, Johann Wolfgang von Goethe, Freiherr Johann Baptist Kasimir von Häffelin, Freiherr Karl Friedrich Emich von Uxkull-Gyllenband und Joseph Anton Koch, um nur wenige Deutschrömer oder Rombesucher zu nennen. Viele Bekanntschaften sind deckungsgleich mit Wagners. Vgl. hierzu Paulus / Sauder, Friedrich Müller (wie Anm. 19), S. XII f. Die Kontakte mit römischen oder in Rom ansässigen Kunsthändlern und Adeligen, ob direkt oder indirekt über andere Bekanntschaften, sind durch die Briefwechsel Müllers nachweisbar; Vincenzo und Pietro Camuccini (ebd., Müller an Ludwig, Nr. 148, 12. Mai 1806), James Irvine/Irwin (ebd., Müller an Ludwig, Nr. 183, 28. Oktober 1807), Richard Vickris Pryor (ebd., Müller an Mannlich, Nr. 185, 5. Dezember 1807), Alexander Sloane (ebd., Müller an Mannlich, Nr. 185, 5. Dezember 1807), Robert Fagan (ebd., Müller an Ludwig, Nr. 191, 15. Januar 1808), Gavin Hamilton (ebd., Müller an Ludwig, Nr. 195, 12. Februar 1808), Pietro Finelli (ebd., Müller an Ludwig, Nr. 202, 2. April 1808), die Erben des Marchese Giuseppe Rondinini: Bartolomeo und Domenico Capranica, Camillo di Francesco Zaccchia Rondinini, Giuseppe Origo (ebd., Müller an Ludwig, Nr. 208, 23. April 1808), Antonio Gastaldi (ebd., Müller an Häffelin, Nr. 224, 8. Juli 1808), Luigi Braschi Onesti (ebd., Müller an Ludwig, Nr. 228, 30. Juli 1808), Vincenzo Pacetti (ebd., Müller an Ludwig, Nr. 247, 22. November 1808).

**32** Vgl. Hennig, Soziales Kapital (wie Anm. 10), S. 177; Hirsch, Netzwerke (wie Anm. 7), S. 142.

**33** Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 145.

wig könnten sowohl Wagners Ausbildung als auch dessen offensichtliche Verbindungen imponiert haben: Galerieinspektor Dillis<sup>34</sup> hielt einiges auf den Franken,<sup>35</sup> Goethe unterstützte den jungen Maler,<sup>36</sup> mit Schelling<sup>37</sup> und Andreas Gärtner<sup>38</sup> war er befreundet. Diese Beziehungen verliehen Wagner offenbar ausreichend „Prestige“,<sup>39</sup> um Ludwig für ihn einzunehmen. Des Weiteren war davon auszugehen, dass er nach vier Jahren in Rom genug Ortskenntnis besaß, um die Interessen des Kronprinzen effizient zu vertreten.

Doch über welche Kontakte verfügte Wagner aufgrund seines Aufenthalts in Rom? Als er 1804 in der Ewigen Stadt eintraf, stellte das Haus des preußischen Ministerresidenten Wilhelm von Humboldt und seiner Frau Caroline im Palazzo Tomati eines der Zentren deutschrömischer Geselligkeit dar.<sup>40</sup> Dort war nicht nur der

---

**34** Eine regelmäßige Korrespondenz zwischen Wagner und Johann Georg von Dillis lässt sich ab dem 13. März 1810 nachweisen, doch der Briefinhalt deutet auf eine schon länger existierende Freundschaft hin; München, BStGS, Autographen, Mappe II, Nr. 6 (Wagner an Dillis, 13. März 1810). Ob Wagner bereits am 16. August 1806 Johann Georg von Dillis einen Brief geschickt hatte oder ob dieses Schreiben noch an dessen Bruder Cantius gerichtet war, lässt sich nach dem Verlust der Briefe im Zuge des Zweiten Weltkriegs nicht mehr feststellen (Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Wagner, Briefjournal, 1803–1826).

**35** Vgl. Ludwig I. – Dillis, Briefwechsel, hg. von Messerer (wie Anm. 22), Nr. 130 (Ludwig an Dillis, 30. April 1811), 133 (Dillis an Ludwig, 5. Mai 1811).

**36** Vgl. München, BSB, cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 11v. Außer der bereits erwähnten Unterstützung für Wagner verfasste Goethe eine Kurzbiographie über den jungen Maler, was dessen Bekanntheit nur förderlich sein konnte; vgl. Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung 6 (1804), S. 47 f.

**37** Seit spätestens 1804 stand Wagner mit Schelling in Briefkontakt (München, BSB, cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 2v, 11v), denn Schelling schrieb Wagner, ohne „mich jemals gekannt, noch gesehen zu haben“ (ebd., fol. 12r), um ihm eine Anstellung an der Universität Würzburg anzubieten. Dieser erste Brief Schellings vom 23. März 1804 an Wagner konnte (noch) nicht aufgefunden werden (Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Wagner, Briefjournal 1803–1826). Seit dem Aufenthalt Wagners in München 1808 scheint er mit Schelling befreundet (München, BSB, cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 28r-v), Ende 1809 zog er bei dem Philosophen ein (ebd., fol. 33v, 34r). Die Korrespondenz zwischen beiden Männern vom 7. August 1809 bis 12. Juli 1841 ist in Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. VI, fol. 13r–47r, Schelling an Wagner, erhalten.

**38** Der Kontakt zwischen Andreas Gärtner und Wagner beruhte auf der Freundschaft zwischen dem Architekten und Wagners Vater (München, BSB, cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 34r). Ein Briefwechsel ist zwischen Martin Wagner und Andreas sowie später Friedrich von Gärtner ab 1806 belegbar (Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. III, fol. 1r–241r [Andreas und Friedrich (von) Gärtner an Wagner]), sodass Wagner während seines Münchenaufenthalts 1808 in der Familie Gärtner bereits Bekannte vor Ort hatte (München, BSB, cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 34r).

**39** Gemeint ist hier vor allem „Rank-Prestige“, da Wagner nicht nur zu vielen Personen Kontakte hatte, sondern diese Personen selbst über ein höheres bis hohes Prestige verfügten und somit Wagners Prestigewert multiplizierten. Vgl. hierzu Peter Mutschke, Zentralitäts- und Prestigemaße, in: Stegbauer / Häußling (Hg.), Handbuch Netzwerkforschung (wie Anm. 10), S. 365–378, hier S. 372.

**40** Vgl. Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte, Weimar 1896, S. 160–180; Bjarne Jørnæs, Von Trinità dei Monti zur Piazza Barberini, in:

Wagner bereits bekannte Friedrich Sickler als Hauslehrer angestellt,<sup>41</sup> sondern Goethe persönlich hatte Wagner der preußischen Diplomatenfamilie empfohlen.<sup>42</sup> Diese Kontaktvermittlung durch den berühmten Dichter erhöhte mit Sicherheit Wagners Prestige auch in Rom<sup>43</sup> und damit war das Tor zu zahllosen Bekanntschaften im Kreis der Humboldts und darüber hinaus aufgestoßen. Wagner selbst benannte folgende Künstler als seine Zeitgenossen in Rom: Johann Christian Reinhart, Joseph Anton Koch, Johann Martin von Rohden, Johann Georg Christian Frye,<sup>44</sup> Wilhelm Friedrich Gmelin,<sup>45</sup> Konrad Martin Metz, Wenzel Peter, Bertel Thorvaldsen, Heinrich Keller, Johann Jürgen Busch, Hendrik Voogd, M. Kek,<sup>46</sup> Franz Kaisermann, Jean Baptist Wicar, Konrad Heinrich Schweickle, Johann Ludwig Lund, Johann Karl Rösler, Johann Franz Peter Paul Gareis,<sup>47</sup> Ernst Gottlieb Matthäi, Martin Verstappen, José Madrazo,<sup>48</sup>

---

Gerhard Bott/Heinz Spielmann (Hg.), *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, Nürnberg 1992, S. 85–93, hier S. 85; Golo Maurer, *Preußen am Tarpejischen Felsen – Chronik eines absehbaren Sturzes. Die Geschichte des Deutschen Kapitols in Rom 1817–1918*, Regensburg 2005, S. 21.

**41** Vgl. München, BSB, cgm 6238/1, *Selbst-Biographie Wagners*, fol. 11r, 11v, 18v–21r; Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 47. Die Freundschaft lässt sich ab 1804 auch anhand des Briefwechsels in Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. VI, fol. 319r–334v (Sickler an Wagner), belegen. Vgl. auch Winfrid von Pölnitz, *Johann Martin Wagners Lehr- und Wanderjahre*, Bd. 2: Paris, in: *Bamberger Blätter für fränkische Kunst und Geschichte* 6 (1929), Nr. 3, S. 9–11, hier S. 10; Winfrid von Pölnitz, *Johann Martin Wagner's Lehr- und Wanderjahre*, Bd. 3: Rom, in: *Bamberger Blätter für fränkische Kunst und Geschichte* 6 (1929), Nr. 22, S. 89–91, hier S. 89. Friedrich Karl Ludwig Sickler (1773–1836), *Altertums- und Naturforscher*.

**42** Vgl. Goethe, *Werke IV/17* (wie Anm. 15), Nr. 4872, S. 106 f. (Goethe an Wagner, 25. März 1804).

**43** Ähnlich zu der Situation 1808 in München. Vgl. Mutschke, *Zentralitäts- und Prestigemaße* (wie Anm. 39), S. 372.

**44** Vgl. München, BSB, cgm 6238/1, *Selbst-Biographie Wagners*, fol. 16v: Der Name kann hier auch als <Früh.> oder weniger wahrscheinlich als <Früte> gelesen werden. Wahrscheinlich ist hier jedoch Johann Georg Christian Frye (1750–1824, Maler) gemeint.

**45** Dieser Kontakt entwickelte sich offenbar zu einer besonders vertrauensvollen Freundschaft. Als der Kunstagent 1812/1813 nach Griechenland reiste, um die Skulpturen von Aigina zu erwerben, vertraute er Gmelin seine Atelierrschlüssel an. Vgl. München, BSB, cgm 6346, *Mappe Eberhard Konrad*, Nr. 6, Eberhard an Dillis, 27. Februar 1813.

**46** Nicht identifizierbar.

**47** Wagner vermerkt Gareis' Tod in seiner Autobiographie mit einem + hinter dem Namen, da der Maler bereits 1803 verstorben war (vgl. München, BSB, cgm 6238/1, *Selbst-Biographie Wagners*, fol. 16v). Dieser Fakt bestätigt Wagners Formulierung in seinen Notizen („Die Künstler welche [\*]ich[\*\*] bey meiner Ankunft in Rom schon anwesend gefunden.“ – München, BSB, cgm 6238/1, *Selbst-Biographie Wagners*, fol. 16v), dass er hier nicht nur tatsächliche Bekanntschaften, sondern schlicht zeitgenössische Künstler in Rom aufzählt, eventuell um sich durch die gleichzeitige Anwesenheit am selben Ort in den Augen nachfolgender Generationen etwas mehr Prestige zu verleihen.

**48** München, BSB, cgm 6238/1, *Selbst-Biographie Wagners*, fol. 16v, liest sich schlicht Madras, wahrscheinlich ist damit José Madrazo (1781–1859, Maler) gemeint, von 1803–1819 in Rom.

Karl Klumpp d. Ä., Joseph Kirchmayer, Ouodowar,<sup>49</sup> Pierre Guérin.<sup>50</sup> Daneben lernte man im Caffè Greco mehr oder minder den Großteil der deutschsprachigen Künstler in Rom kennen. Entsprechend belegen Quellen Wagners zahlreiche Kontakte, wie etwa zu Bertel Thorvaldsen,<sup>51</sup> Christian Daniel Rauch,<sup>52</sup> Johann Peter Kaufmann<sup>53</sup> und Konrad Eberhard.<sup>54</sup>

Als Wagner 1810 nach Rom zurückkehrte, nahm er als erstes jene Fäden wieder auf, die auf seinen alten, privaten Beziehungen basierten. Typologisiert man seine Kontakte, sind folgende zu unterscheiden:<sup>55</sup> Es dominierten Verbindungen der individuellen Einschätzungen und Meinungen, ergo diejenigen, die vor allem auf Freundschaft gründeten und ihn mit Künstlern wie Thorvaldsen und Eberhard verbanden, die er bislang eher als Kollegen und Trinkfreunde kannte. Jetzt allerdings wandelte Wagner diese Kontakte so um, dass sie ihm unter anderem zur Interaktion auf dem Kunstmarkt dienten, beide Männer standen ihm bei seinen Tätigkeiten für den Kronprinzen künftig zur Seite; so schaffte er sich zugleich ein stabiles Fundament an starken Beziehungen.<sup>56</sup>

---

**49** Nicht identifizierbar.

**50** Vgl. München, BSB, cgm 6238/1, Selbst-Biographie Wagners, fol. 16v. Hier listet Wagner die Künstler in obiger Reihenfolge auf, allerdings wurde in diesem Aufsatz die oft eigenwillige Schreibweise durch die heute geläufige ersetzt und Vornamen wurden hinzugefügt.

**51** Anhand Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), lässt sich ein sehr intensiver persönlicher Kontakt nachweisen, beispielhaft sei hier nur Dok. 3 genannt. Für die im Vergleich dazu spärliche Korrespondenz vgl. u. a. Kopenhagen, TMA, m8 1823, Nr. 94 (Wagner an Thorvaldsen, 6. Oktober 1823). Zu Quittungen, die Zahlungen von Wagner im Auftrag Ludwigs an Thorvaldsen und somit persönliche Kontaktaufnahmen belegen, vgl. München, BSB, Autographensammlung, Autographen, Thorvaldsen, Bertel, Quittungen vom 20. August 1816, 21. Oktober 1816, 22. Dezember 1816, 16. Januar 1817.

**52** Als Beleg für häufigen persönlichen Kontakt vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), u. a. Dok. 137, 141, 142, 158. Vgl. Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. V, fol. 416–419 (Rauch an Wagner) für die Korrespondenz.

**53** Für persönliche Kontakte vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), u. a. Dok. 6. Für Kaufmanns Schriftverkehr mit Wagner vgl. Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. IV, fol. 1–6 (Kaufmann an Wagner).

**54** Die Edition Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), belegt den vermutlich fast täglichen Kontakt zwischen Eberhard und Wagner über etliche Jahre hinweg, hierzu sei exemplarisch lediglich auf ebd., Dok. 3, verwiesen. Eine Korrespondenz ist aufgrund Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Wagner, Briefjournal, 1803–1826, nachweisbar, doch der entsprechende Fasz. II (ebd.) ist seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen.

**55** Die Typologisierung erfolgt nach den Kategorien in Haas/Malang, Beziehungen (wie Anm. 11), S. 91f.

**56** Bei der Unterscheidung zwischen „schwachen“ und „starken“ Beziehungen stellt sich die Frage, wodurch eine Beziehung zu einer „starken“ wird. Ein wichtiges Indiz hierfür ist die „Multiplexität“ der Beziehung, d. h. das Vorhandensein von gemeinsam ausgeübten Aktivitäten, genutzten Orten oder anderen Kontexten der beiden Personen. In Wagners Fall liegen die Gemeinsamkeiten mit Eberhard und Thorvaldsen darin, dass sie alle drei Künstler und Ausländer in Rom waren, die im gleichen Viertel

Nicht selten genügte Wagner sein eigenes Insiderwissen, um Ludwig eine gewünschte Auskunft geben zu können: Über den Architekten Karl Klumpp den Älteren erstattete er problemlos ausführlich Bericht, weil dieser sein ehemaliger Mitbewohner war.<sup>57</sup> Reichten seine eigenen Kenntnisse nicht aus, so unterhielt er mit anderen Bekannten Beziehungen zum Transfer nicht-materieller Ressourcen und nutzte sie als ergiebige Informationsquelle: Sein Freund Karl Friedrich von Uxkull-Gyllenband informierte Wagner beispielsweise über den in Neapel wohnenden, aber wohl unzuverlässig arbeitenden Bildhauer Schweickle.<sup>58</sup> Nachdem Ludwig sich als Ersatz nach dem wenig produktiven Bildhauer Heinrich Keller erkundigte, konnte ihn Wagner, wiederum aufgrund seiner persönlichen Bekanntschaft mit dem Künstler, empfehlen.<sup>59</sup> Ebenso gab Wagner Ludwig über Sickler Auskunft, als dieser mit Reinhart den zweiten Band des „Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst“ herausgab.<sup>60</sup> Auch den Bildhauer Kaufmann, den er später für die Arbeit am Walhallafries rekrutierte,<sup>61</sup> kannte er höchstwahrscheinlich schon von seinem ersten Romaufenthalt.<sup>62</sup>

---

wohnten und an den gleichen Orten verkehrten, ähnliche Ziele (Weiterbildung, Produktion erfolgreicher Kunstwerke etc.) verfolgten und Ludwig im Bereich Kunsteinkauf berieten. Vgl. hierzu Christine Avenarius, *Starke und Schwache Beziehungen*, in: Stegbauer/Häußling (Hg.), *Handbuch Netzwerkforschung* (wie Anm. 10), S. 99–111, hier S. 102.

57 Vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 18.

58 Vgl. Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. III, fol. 653r-v (Uxkull an Wagner, 25. März 1811); Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 51, 66. Karl Friedrich Emich Freiherr von Uxkull-Gyllenband (1755–1832), Kunstsammler und Schriftsteller. Konrad Heinrich Schweickle (1779–1833), Bildhauer.

59 Vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 33, 37. Heinrich Keller (1771–1832), Bildhauer.

60 Vgl. ebd., Dok. 40, 47. Friedrich Sickler/Johann Christian Reinhart, *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst und klassischen Literatur*, 2 Bde., Leipzig 1811, hier Bd. 2. Johann Christian Reinhart (1761–1847), Maler.

61 Vgl. München, GHA, NL Ludwig I., I A 34 II, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 144, 8. Juni 1816). (Johann) Peter Kaufmann/Kauffmann (1764–1829), Bildhauer, ab 1817 Hofbildhauer in Weimar.

62 Eine Bekanntschaft zwischen Wagner und Kaufmann ist insofern wahrscheinlich, da dieser seit 1782 bayerischer Pensionär, ab 1796/1797 in Rom und seit 1804 in Thorvaldsens Werkstatt tätig war. Vgl. Jodok Baer, *Peter Kaufmann. Großherzoglich Weimar'scher Hofbildhauer*, in: *Rechenschaftsbericht des Ausschusses des Voralberger Museum-Vereins in Bregenz 18 (1878)*, S. 30–36, hier S. 32 f.; Claudia Helbok, *Bedeutende Voralberger. Dreissig Lebensbilder aus einer Sendereihe*, Dornbirn 1967, S. 27 f., hier S. 27; Claudia Helbok, *Peter Kaufmann. Geboren am 16. Febr. 1764 in Reuthe im Bregenzerwald, gestorben am 2. August 1829 als Hofbildhauer in Weimar*, in: *Jahrbuch des Voralberger Landesmuseumsvereins. Jahresgabe zum 97. Vereinsjahr (1954)*, S. 77–87; Harald C. Tesan, *Deutsche Bildhauer bei Thorvaldsen in Rom*, in: *Bott/Spielmann, Künstlerleben in Rom* (wie Anm. 40), S. 259–277, hier S. 259. Eindeutig belegen lässt sich, dass sich beide Männer an Neujahr 1808 auf demselben Fest befanden; vgl. *Archiv für die zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschneidekunst und ihre Geschichte* 13, hg. von [Emil Wilhelm] Robert Neumann, Leipzig



Kritisch besehen waren das zwar wichtige, aber doch – insbesondere mit Blick auf den Kunstmarkt – noch nicht besonders viele Verbindungen für die neue berufliche Tätigkeit. Es stellt sich zudem die Frage, warum Wagner nicht auf das Netz zurückgriff, das Müller und der bayerische Gesandte aufgebaut hatten. Der Grund dafür ist zunächst im menschlichen Bereich zu suchen: Die Vorgänger grollten und misstrauten dem Nachfolger,<sup>63</sup> und auch Wagner mied deren Nähe.<sup>64</sup> Er hegte sogar den Verdacht, die bisherige Kooperation zwischen Müller, der Gesandtschaft und den Verkäufern liefe wortwörtlich wie geschmiert.<sup>65</sup> Da Wagner keineswegs auf einen Ausgleich gesinnt war, eskalierte das schwierige Verhältnis einige Jahre später beinahe: Nur knapp verhinderte Ludwig 1812/1813 ein Duell zwischen Wagner und dem Gesandtschaftsagenten Ovide Doublet.<sup>66</sup>

Der Anschluss an die anderen bayerischen Kunstankäufer, mit denen ihn im Gegensatz zur Gesandtschaft ein freundschaftliches Verhältnis verband, gelang Wagner hingegen sehr schnell: Mit Eberhard, der fortan die Finanzen führte,<sup>67</sup> funktionierte die enge Zusammenarbeit problemlos, ebenso die Kooperation mit Thorvaldsen, denn „ohne seine Beystimmung“ durfte Wagner anfangs nichts erwerben.<sup>68</sup> Ging es um Ausgrabungen in der Campagna Romana, kümmerte sich vor allem Reinhart.<sup>69</sup> So standen die engsten Kontakte im Netzwerk des Agenten früh fest: Wagner arbeitete mit Thorvaldsen, Eberhard und Reinhart zusammen, übernahm Zug um Zug mehr Verantwortung, bei ihm ballte sich Kompetenz und Entscheidungsgewalt, während

---

1867, S. 346 (URL: [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/context/bsb10258001\\_00349.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/context/bsb10258001_00349.html); 11. 7. 2018).

**63** Zu Friedrich Müllers und Franz Joseph Mehlems Groll auf Wagner vgl. München, BStGS, Autographen, Mappe II, Nr. 3 (Wagner an Dillis, 5. August 1810), 4 (Wagner an Dillis, 15. Juli 1810). Zum distanzierten Verhalten der Gesandtschaft von Anfang an vgl. ebd., Nr. 6 (Wagner an Dillis, 13. März 1810).

**64** Vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 18.

**65** Die Vorwürfe gegen Müller spricht Wagner vor allem gegenüber Dillis aus. Vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 2; München, BStGS, Autographen, Mappe II, Nr. 4 (Wagner an Dillis, 15. Juli 1810), 6 (Wagner an Dillis, 13. März 1810), 7 (Wagner an Dillis, 25. 2. 1811). Betrachtet man jedoch Paulus/Saunders, Friedrich Müller (wie Anm. 19), Nr. 202 (2. April 1808), so liegt der Schluss nahe, dass Müller zwar wenig durchsetzungsfähig gegen Verkaufswillige auftrat, aber deswegen nicht zwangsläufig auf den eigenen Vorteil bedacht war.

**66** Vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 159, 162; München, BSB, cgm 6797, Nr. 46 (Ludwig an Eberhard, Nr. 42, 3. Juli 1813). Pierre Jean Louis Ovide Doublet (1749–1824), Diplomat, Mitglied des Malteser Ordens, 1810–1815 Geschäftsvertretung des bayerischen Gesandten am Heiligen Stuhl.

**67** Vgl. u. a. München, BSB, cgm 6798, Mappe a, Nr. 1 (Häffelin an Eberhard, 3. November 1810).

**68** Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 7. Vgl. auch ebd., Dok. 8: „Etwas anzukaufen, ohne besondern Auftrag Euer Königlichen Hoheit, oder Beystimmung des H. Thorwalson, würde ich mich nie unterstehen“.

**69** Vgl. u. a. München, GHA, NL Ludwig I., I A 40 III, o. Nr. (Reinhart an Ludwig, 25. November 1810).

seine drei Kollegen einer nach dem anderen vornehmlich freiwillig ausschieden.<sup>70</sup> Über eine Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Christian Daniel Rauch zwischen 1811 und 1814 äußerte sich Wagner wiederholt kritisch bis verärgert,<sup>71</sup> die fachmännischen wie charakterlichen Fähigkeiten Basilius von Ramdohrs als Kunstberater wertete er 1811 ab.<sup>72</sup> Wagner scheint hier also durchaus auch darauf hingearbeitet zu haben, Kollegen zu verdrängen. Darüber hinaus blieb er von 1810 bis 1847 mit Metzger in Florenz in Kontakt,<sup>73</sup> mit Karl Haller von Hallerstein in Griechenland zwischen ca. 1813 und 1815<sup>74</sup> sowie besonders intensiv in den 1820er Jahren mit dem damaligen bayerischen Gesandtschaftsagenten Gaetano Bellotti in Neapel.<sup>75</sup>

Zusammenfassend betrachtet war die Situation 1810 folgende: Gerade seine früheren Kontakte ermöglichten Wagner einen guten Einstieg in die deutschsprachigen Kreise Roms, die er bei seiner Rückkehr nach Italien wieder aufgreifen konnte. Zusätzlich übernahm er die hilfreichen Teile eines insgesamt mäßig funktionierenden Netzwerks von seinem Vorgänger, nutzte dieses – aufgrund seiner besseren Menschenkenntnis und wohl auch Skrupellosigkeit – effizient und knüpfte so als Akteur innerhalb der Verbindungen seinen eigenen Knotenpunkt immer größer. Anders aus-

---

**70** Thorvaldsen als außerordentlich erfolgreicher Künstler beriet Ludwig von Anfang an unterschiedlich intensiv, zudem litt er immer wieder an gesundheitlichen Beschwerden; München, GHA, NL Ludwig I., I A 40 IV, o. Nr. (Thorvaldsen an Ludwig, Nr. 7, 2. März 1811). Im Jahr 1811 antwortete er beispielsweise lange Zeit nicht auf die Briefe des Kronprinzen; vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 70, 84: „Thorvaldsen scheint bei der Art Geschäften ermüdet zu sein“. Just Mathias Thiele, Thorvaldsen's Leben nach eigenhändigen Aufzeichnungen, nachgelassenen Papieren und dem Briefwechsel des Künstlers, 3 Bde., Leipzig 1852, hier Bd. 1, S. 208; vgl. auch ebd., S. 208 f. 1813 kam es ebenso zu einer längeren Verzögerung (ebd., S. 243 f.), und ab 1815 korrespondierte er mit Ludwig nur noch sehr sporadisch. Wagner sprach sich gegen Thorvaldsen als Berater aus, hauptsächlich da er dessen Neutralität anzweifelte; vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 52, 69. – Eberhard hingegen verließ am 28. September 1814 Rom (vgl. ebd., Dok. 196). Ludwigs kurzzeitig regelmäßiger Briefwechsel mit Reinhart fand Anfang 1812 sein Ende, da der Kronprinz vorläufig von weiteren Ausgrabungsplänen absah (München, GHA, NL Ludwig I., I A 40 III [Reinhart an Ludwig]).

**71** Vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 137, 141, 142, 158.

**72** Vgl. ebd., Dok. 69, 74. – Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr (1757–1822), Jurist, Schriftsteller, Kunstkenner, Sammler, Diplomat.

**73** Vgl. Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. V, fol. 246r–265v, Metzger an Wagner.

**74** Vgl. Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. III, fol. 484r–485v, Haller von Hallerstein an Wagner; ebd., Fasz. IV, fol. 419 (Haller von Hallerstein an Wagner).

**75** Vgl. Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. I, fol. 14r–15v, 173r–509v, 514r, 516r–542v, Bellotti an Wagner. Gaetano (Cajetan) Bellotti (gest. nach 1843) war seit 1815 königlich bayerischer Konsul in Neapel, wurde 1817 zum Handelsagenten degradiert, stieg dann aber während seines Dienstes bis 1839 zum Generalagenten auf. Vgl. Almanacco della Real Casa e Corte per l'anno 1823, Neapel 1823, S. 103; König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Der Briefwechsel, Teil 1: Kronprinzenzeit König Ludwigs I., hg. von Hubert Glaser, bearb. von Franziska Dunkel/Hannelore Putz, 3 Bde., München 2004 (Quellen zur neueren Geschichte Bayerns 5), Bd. 2: 1819–1822, Dok. 311.

gedrückt: Wagner vermehrte sein Sozialkapital, erhöhte somit seine Zentralität<sup>76</sup> – bis er dem Kunstagentengespann entwachsen war.

Aber damit nicht genug, denn durch den Briefwechsel mit Ludwig war Wagners Position nicht nur eine der zentralen im dichten<sup>77</sup> deutschrömischen Netzwerk, sondern er stellte auch einen Schnittstellenpunkt zwischen dem kunstliebenden Kronprinzen in Bayern und dem Kunstmarkt in Rom dar, was Wagner zusätzliche Kontrollmöglichkeiten, Einfluss und Prestige einbrachte.<sup>78</sup> Seinem Aufstieg in diesem Netzwerk widmet sich der nächste Punkt dieses Aufsatzes:

Das bisher Geschilderte war folglich die Ausgangsbasis für die eigentliche Kunstagententätigkeit, für die Wagner vor allem Kontakte zu Künstlern, Kunsthändlern und -besitzern sowie Behörden benötigte. Am schwierigsten gestalteten sich diese letztgenannten, eher formalen Rollenbeziehungen,<sup>79</sup> denn die Kämpfe um Ausführungsgenehmigungen waren häufig bitter ausgefochtene.<sup>80</sup> Infolge der häufigen Kontakte lernte Wagner mit den Jahren viele Amtsträger näher kennen, beispielsweise den Kommissar der römischen Altertümer Carlo Fea.<sup>81</sup> Zwar entwickelten sich für Wagner daraus nur bedingt effiziente Beziehungen, denn die vatikanischen Behörden und Funktionäre engagierten sich natürlich primär für Rom. Aber als der bayerische Kronprinz sich 1825 für den originalgetreuen Wiederaufbau der Kirche San Paolo fuori le mura einsetzte und auch in Bayern für die Rekonstruktion sammeln ließ, überbrachte Wagner diese für Fea so erfreulichen Nachrichten und durch diese Begegnungen veränderte sich die Situation zumindest etwas.<sup>82</sup> Jeder Gefallen, den man einer Person erweist, lässt die Erwartungshaltung entstehen, dass das Entgegenkommen erwidert

**76** Der in diesem Aufsatz benutzte Begriff der Zentralität folgt der Definition Peter Mutschkes in Mutschke, Zentralitäts- und Prestigemaße (wie Anm. 39), S. 365–371, 373–376.

**77** Die „Dichte“ eines Netzwerks bezieht sich hier darauf, dass starke Beziehungen vorherrschen, das heißt, dass die Beziehungen untereinander multiplex sind, was auf die deutschsprachige Künstlergemeinde in Rom zu Wagners Zeit zutrifft. Sie lebten teils in Wohn-, Arbeits- und Freizeitgemeinschaften, waren aber auch durch Verwandtschafts- oder Eheverhältnisse, Freundschaften etc. verbunden. Vgl. hierzu Avenarius, Beziehungen (wie Anm. 56), S. 102.

**78** Vgl. Mutschke, Zentralitäts- und Prestigemaße (wie Anm. 39), S. 370; Düring/Eumann, Diskussionsforum (wie Anm. 8), S. 372.

**79** Zur Typologisierung der Beziehungen vgl. Haas/Malang, Beziehungen (wie Anm. 11), S. 91 f., hier S. 92.

**80** Vgl. zu den Anstrengungen für die Ausfuhr des „Barberinischen Faun“ Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 188–191, 216, 237; München, GHA, NL Ludwig I., I A 34 II, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 138, 20. März 1816; Nr. 208, 1. Mai 1819); Nr. 211, 2. Juni 1819; Nr. 227, 23. Oktober 1819).

**81** Zum vermutlich ersten (offiziellen?) Kontakt im Zuge des geglückten Kaufs der Skulpturen von Aigina 1815 vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 229. Dass Wagner schon früher über Fea und seine Tätigkeit informiert war, zeigt ebd., Dok. 41, 133, 227. Carlo Fea (1753–1836), Archäologe, seit 1800 Kommissar der römischen Altertümer.

**82** Vgl. Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, fol. 124–125 (Ludwig an Wagner, Nr. 261, 15. Mai 1825); München, GHA, NL Ludwig I., I A 34 IV, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 394, 23. Juni 1825).

wird; die andere Seite, die von der Gefälligkeit profitiert hat, fühlt sich deshalb verpflichtet, sich auf eine gewisse Weise später erkenntlich zu zeigen.<sup>83</sup> Darüber hinaus lernten sich die beiden Männer durch die vermehrten Kontakte persönlich schätzen,<sup>84</sup> so schrieb der Kunstagent: „Abate Fea ... zeigt sich abermals als ein edler Vertheiliger des Wahren und Guten. Ich habe Ihn deswegen doppelt lieb gewonnen“.<sup>85</sup> Und tatsächlich konnte Wagner als Übermittler von der Unterstützung Ludwigs für den Kirchenaufbau profitieren: „Nachdem ich den Abate Fea durch die gegenwärtigen Umstände so freundschaftlich gestimmt fand“,<sup>86</sup> durfte Wagner die von Bellotti in Neapel angekauften Antiken in Rom ergänzen und sie danach ohne neu auszustellende Ausfuhrgenehmigung weiter nach Bayern transportieren lassen.<sup>87</sup> Entscheidend ist hierbei, dass am Überschneidungspunkt zwischen dem römischen Netzwerk und Ludwig in Bayern Wagner die Brückenperson war, er also die Gefälligkeiten Ludwigs überbrachte und deshalb die Gegenleistungen an dessen Stelle annahm.

Des Weiteren brauchte der Kunstagent Kontakte zu römischen Kunstverkäufern und Künstlern, was erstaunlich kongruent war, denn zu dieser Zeit betätigten sich viele Künstler auch als Kunsthändler. Die Händler, wie Annibale Malatesta, die Gebrüder Pietro und Vincenzo Camuccini, Pietro Vitali und Vincenzo Pacetti, „welcher zum wenigst einen Legion Teufel im Leibe hat“,<sup>88</sup> waren schnell zu Bekannten Wagners geworden,<sup>89</sup> denn hier profitierten alle Beteiligten voneinander. Damit ist die Ebene der Transaktionsbeziehungen erreicht. Mit diesen Kontakten tauschte Wagner materielle Ressourcen aus.<sup>90</sup> Sich auf dem Terrain der römischen Künstler, Händler und Kunstbesitzer zu bewegen, erforderte allerdings viel Gerissenheit: Müller war hier gescheitert, Wagner bestand. Immerhin war er der Mann, über den Sickler in anderem Zusammenhang, aber dennoch aussagekräftig, schrieb: „Wer überschelmte und überschimpfte sogar besser als ... einen Erzscheml ...?“<sup>91</sup> So durchschaute Wag-

**83** Vgl. Coleman, *Social Capital* (wie Anm. 10), S. 102.

**84** Vgl. München, GHA, NL Ludwig I., IA 34 IV, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 393, 31. Mai 1825; Nr. 394, 23. Juni 1825).

**85** Ebd. (Wagner an Ludwig, Nr. 391, 5. Mai 1825).

**86** Ebd. (Wagner an Ludwig, Nr. 395, 30. Juni 1825).

**87** Vgl. ebd.

**88** Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 188.

**89** Annibale Malatesta (ca. 1754–nach Januar 1825, Bildhauer, Maler, Kunsthändler) lernte Wagner spätestens im Oktober 1810 kennen (vgl. ebd., Dok. 6); Pietro (1760–1833, Maler und Kunsthändler) und Vincenzo Camuccini (1771–1844, Maler und Kunsthändler) spätestens im Dezember 1810 (vgl. ebd., Dok. 8); Pietro Vitali (ca. 1755–1830, Kupferstecher und Kunsthändler) spätestens im Oktober 1810 (vgl. ebd., Dok. 6) und Vincenzo Pacetti (1746–1820, Bildhauer und Kunsthändler) spätestens im Juli 1810 (ebd., Dok. 3).

**90** Vgl. Haas/Malang, *Beziehungen* (wie Anm. 11), S. 91.

**91** Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, Fasz. VI, fol. 323r–324v (Sickler an Wagner, 9. Oktober 1808).

ner beispielsweise gezielte Fehlinformationen selbst eines Vincenzo Camuccini und warnte Ludwig vor ihm.<sup>92</sup>

In jenem Punkt offenbart sich ein weiterer, interessanter Aspekt in dieser sozialen Strukturanalyse. Denn eigentlich erfordern und fördern funktionierende Netzwerke Vertrauen: Durch häufigen und erfolgreich durchgeführten Ressourcentransfer erhöht sich das Sozialkapital, über das ein Akteur verfügt, und mit dem gestiegenen Sozialkapital wächst auch das in den Akteur gesetzte personale Vertrauen. Die erfolgloseren Agenten Müller und Eberhard konnten weniger getätigte Geschäfte vorweisen, dadurch verfügten sie über geringeres Sozialkapital, allerdings vertrauten sie ihren Geschäftspartnern weit mehr, als Wagner das tat. Dieser vermutete überall Finten und misstraute so gut wie jedem Kunstverkäufer, zugleich wandte er selbst einige Tricks und Taktiken an, durch die er zwar reüssierte, die jedoch vermutlich wenig vertrauensschaffend wirkten.<sup>93</sup> Ob und wie weit sich in diesem Netzwerk Vertrauen konsolidierte ist trotz der zahlreichen erfolgreichen Interaktionen schwer zu beantworten, aber hierin bildet Wagners Netzwerk keine allzu große Ausnahme.<sup>94</sup>

Obwohl, oder vielleicht auch gerade weil Wagner bis Anfang 1811 die meisten wichtigen Kunsthändler kennengelernt haben dürfte, beschlossen Ludwig und er, die Kunst fortan zu erwerben, „ehe sie noch unter die Mäcker komme“,<sup>95</sup> „um allen Intriguen und Schelmereyen der Mittels-Personen auszuweichen“.<sup>96</sup> Natürlich erhielt Wagner die Bekanntschaften trotzdem aufrecht und so konnte Ludwig die Hilfestellungen Camuccinis nutzen, um den „Barberinischen Faun“ endgültig für München zu gewinnen;<sup>97</sup> aber Ankäufe bei Camuccini und seinen Kollegen versuchte man zu umgehen, indem man direkt an die Besitzer herantrat.

<sup>92</sup> Vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 9, 13, 27.

<sup>93</sup> Vgl. Coleman, Social Capital (wie Anm. 10), S. 102 f., 107 f.; Stark, Netzwerke (wie Anm. 8), S. 188. Um gescheiterten Ressourcentransfer zu vertuschen, versuchte Wagner anfangs beispielsweise, einem Händler Kaufabsagen von jemand anderem überbringen zu lassen, etwa von Thorvaldsen, vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 61.

<sup>94</sup> Vgl. Stark, Netzwerke (wie Anm. 8), S. 188 f.

<sup>95</sup> Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 44. Explizit in Bezug auf Ankäufe von Adeligen vgl. ebd., Dok. 65, 138.

<sup>96</sup> Ebd., Dok. 23.

<sup>97</sup> Vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 185, 188–190, 195. Allerdings fielen die konkreten Hilfestellungen Camuccinis vor allem in die Zeit der Kaufverhandlungen Eberhards um den Faun 1812/1813, als Wagner sich in Griechenland aufhielt. Eberhard bewies in diesem Fall sogar die besseren Netzwerkerfähigkeiten, denn er schrieb nach Wagners Rückkehr nach Rom sehr aufschlussreich an Dillis: „Da Camucini sich wegen dem bewusten Kauf sich viel bemühte und auch noch für die Zukunft wegen dessen wichtig ist, so wäre es gut, wenn Sie diesen Sein[e]r K. H. [dem Kronprinzen] vorstellten, den Wagner [\*]ist zu sehr[\*]wieder Camucini, und Ihm diesen vorzustellen, viel zu eigensinn[i]g“; München, BSB, cgm 6346, Mappe Eberhard Konrad, Nr. 8 (Eberhard an Dillis, 16. November 1813). Zum „Barberinischen Faun“: München, Glyptothek, Inv. Nr.

Wagner bemühte sich dementsprechend, nun unmittelbare Transaktionsbeziehungen<sup>98</sup> zu den Kunstbesitzern herzustellen. Schon nach dem ersten halben Jahr forderte Ludwig seinen Agenten auf: „In Palästen muß einzeln noch sehr Schönes <verbor[gen sein]> suchen sie immer zu erforschen“.<sup>99</sup> Auch auf diesem Feld besaß Wagner bereits einige kleinere hilfreiche Verbindungen, zumindest schrieb er über den „Custode“ der Giustiniani, er „kenne ihn schon seit meinem ersten Hiersey“.<sup>100</sup> Wohl dank seines geselligen Wesens, aber auch durch manches Trinkgeld, knüpfte Wagner Kontakte zur Dienerschaft, die ihn informierte, wenn etwas zum Verkauf stand.<sup>101</sup> Im Laufe seines Agentenlebens verhandelte Wagner mit vielen römischen Adeligen, angefangen von den Albani<sup>102</sup> bis zu den Zacchia Rondinini.<sup>103</sup> Anfangs verschaffte er sich mühsam Zutritt zu diesen Häusern und großen Sammlungen, teilweise brauchte er zahlreiche Anläufe.<sup>104</sup> Schon bald war Ludwigs Kaufkraft allerdings so bekannt, dass man gezielt Angebote an ihn herantrug, immer unter Einbindung Wagners.<sup>105</sup>

Die Klientel der Sammler und Eigentümer war allerdings keinesfalls einfacher als die der Kunsthändler, man sparte sich keine Intrigen, wie Ludwig es sich erhofft hatte. Die Verkäufer verlangten horrend Preise, zauberten angebliche, astronomische Gegenangebote aus dem Hut und versuchten Wagner mit jedem Glanzstück noch mehrere mittelmäßige Antiken oder gar die ganze Sammlung anzudrehen.<sup>106</sup> Wagner sah sich gezwungen, mit gewitzten römischen Patriziern und reichen Kunstbesitzern zu verhandeln, die Preise festsetzten, von welchen sie „der Teufel nicht herunterbringen kann. – Gott bewahre uns für Avokaten!“.<sup>107</sup> Oft dachten die Besitzer, ihr Kunstwerk sei ein Vielfaches dessen wert, was Thorvaldsen oder Wagner schätzten. So stöhnte der Kunstagent: „Ein anderer Narr, welcher glaubt, daß es

---

Gl. 218; vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 2.

**98** Vgl. Haas/Malang, Beziehungen (wie Anm. 11), S. 91.

**99** Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 16.

**100** Ebd., Dok. 60.

**101** Vgl. ebd., Dok. 77, 79, 96.

**102** Zu belegbaren Kontakten mit dem Haus Albani vgl. ebd., Dok. 18, 32, D 4; München, GHA, NL Ludwig I., II A 29, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 438, 4. Januar 1827).

**103** Vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 79, 89, 195.

**104** Vgl. etwa im Fall Giustiniani ebd., Dok. 38. Vgl. im Fall Borghese ebd., Dok. 27, 28, 35, 39.

**105** Vgl. etwa München, GHA, NL Ludwig I., I A 34 II, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 155, 12. Oktober 1816).

**106** Vgl. beispielsweise Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 23 (ganze Sammlung), 35 (horrende Preise), 39 (ganze Sammlung), 61 (angebliche Gegengebote), 66 (horrende Preise).

**107** Ebd., Dok. 74. Gemeint ist hier Virgilio Pescetelli (geb. 1738), der Besitzer des „Nero-Herkules“ (München, Glyptothek, Inv. Nr. Gl. 300).

kein besseres Gemälde gebe, als das seine“.<sup>108</sup> Später meinte Wagner resigniert über denselben Verkäufer, „daß der arme Teufel im Hirne ein wenig verrückt sey“.<sup>109</sup> Besonders problematisch wurde es immer dann für Wagner, wenn der Besitzer nicht unter Geldmangel litt und sich nicht gezwungen sah, zu verkaufen. Der Marchese Giovanni Battista Casali ließ Wagner Woche um Woche wieder antanzen, nur um nach dreieinhalb Monaten<sup>110</sup> zu verkünden, dass er seinen Sarkophag nun doch nicht verkaufen wolle.<sup>111</sup> Dennoch flog dieser Teil des Netzwerks Wagner zu großen Teilen zu, denn all die Kunstbesitzer, die veräußern wollten, suchten förmlich nach vermögenden Abnehmern beziehungsweise deren Agenten.

Ebenso einfach tat sich Wagner mit seinen Kontakten zu deutschsprachigen Künstlern, viele kannte er seit seinen Arbeitsaufenthalten in Paris und Rom sowie durch seine ständige Präsenz an deren einschlägigen Treffpunkten, in Caffès und auf Festen, des Weiteren lernte er in den großen römischen Bildhauerwerkstätten schnell die Neuangekommenen kennen; das heißt hier bewegte er sich wieder in der Beziehungskategorie der individuellen Einschätzungen und Meinungen.<sup>112</sup> Eine besondere Leistung Wagners bestand darin, dass er hier ein Netz aufrechterhielt, obwohl es beständig unbeständig blieb. Künstler, die er kannte, reisten ab, und Unbekannte ließen sich in Rom nieder, zu denen es Bekanntschaft und Vertrauen aufzubauen galt.<sup>113</sup> Dabei half ihm die Tatsache, dass er ein hohes Sozialkapital besaß: So war allgemein bekannt, dass Ludwig über ihn seine Aufträge, beispielsweise für Walhallabüsten, erteilte. So wurde Wagner mit der Zeit automatisch zu einer der ersten Anlaufstellen angekommener junger Künstler, denn die Marktlage in Rom war hart. Zugleich gewann innerhalb seiner Aufgaben als Kunstagent der Aspekt der Auftragsvergabe an und der Betreuung von Künstlern für Wagner enorm an Bedeutung, denn ab 1816 kaufte Ludwig immer weniger Antiken und alte Gemälde, sondern vermehrt zeitgenössische Kunst.<sup>114</sup> Es

**108** Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister / Glaser / Putz (wie Anm. 2), Dok. 35. **109** Ebd., Dok. 129.

**110** Das erste Mal sprach er am 4. April 1811 (ebd., Dok. 39) vor, zu Gesicht bekam er den Marchese Casali nach mehreren Anläufen erst am 17. Juli 1811 (ebd., Dok. 68). Vgl. hierzu auch ebd., Dok. 39, 52, 57, 63, 66, 68.

**111** Vgl. ebd., Dok. 68.

**112** Haas / Malang, Beziehungen (wie Anm. 11), S. 91.

**113** Vgl. u. a. München, GHA, NL Ludwig I., I A 34 II, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 196, 14. November 1818); ebd., I A 34 III, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 261, 2. Juni 1821).

**114** Zum nachlassenden Einkaufsbedarf seit Baubeginn der Glyptothek 1816 und dann endgültig mit Fertigstellung der Glyptothek 1830 vgl. Wünsche, Ludwigs Skulpturenenerwerbungen (wie Anm. 23), S. 74, 77. Einen Überblick der zurückgehenden Antikenkäufe nach 1816 und noch einmal rapide nach 1828 bietet die Auflistung aller Ankäufe nach Jahren sortiert in: Ludwig von Urlichs, Beiträge zur Geschichte der Glyptothek, Würzburg 1889, S. 3–34, insbes. S. 24, 33. Eine Person, die über hohes Sozialkapital verfügt, muss sich nicht mehr mit großem Aufwand um Bekanntschaften bemühen, sondern wird zu einer Person, zu der andere aktiv Kontakt suchen. Vgl. hierzu Bourdieu, Ökonomisches Kapital (wie Anm. 10), S. 193.

entstand ein für Netzwerke typisches, reziprokes Abhängigkeitsverhältnis mit durchaus starken Beziehungen:<sup>115</sup> Wagner bewertete nicht nur die Fähigkeiten der Künstler, nutzte somit das Potential der ansässigen Kunstschaffenden optimal und vergab dementsprechend Ludwigs Aufträge, sondern die Gegenseite vertraute ebenso darauf, von der Verbindung zu Wagner durch Bestellungen zu profitieren. Doch vom Standpunkt der Kunstagenten her war die Auftragsvergabe nur ein Teil seiner Rolle in dieser Konstellation, denn kombiniert mit den Erwartungen der Künstler und der Betreuung während der Auftragserfüllung übernahm er immer mehr die damit verbundene Verantwortung. Viele Zitate über – wie Wagner sie nannte – die „armen Teufel“<sup>116</sup> finden sich in den Briefen: „Er spricht mich immer an, ich möchte suchen, ihm Arbeit zu verschaffen“.<sup>117</sup> Die Beurteilung der Fähigkeiten der Künstler wurde damit eine diffizile Komponente dieses Netzwerkbereichs, denn listete Wagner die Künstler wie geheißenen nach Talent,<sup>118</sup> bestellte Ludwig natürlich bei den besten, obwohl auch die anderen dringend der Aufträge bedurften, um sich ein Dach über dem Kopf und Mahlzeiten zu leisten; es gab viele, die sich „oft Wochenlang keine warme Suppe“<sup>119</sup> kaufen konnten. Selbst bei Künstlern, die so gar nicht seinem eigenen klassizistischen Kunstgeschmack entsprachen, blieb er zumindest fair: So verzichtete er 1812 beispielsweise darauf, Joseph Wintergerst, einem Gründungsmitglied des Lukas-Bundes, den Preis für dessen Zeichnung zu drücken, wie es sonst von Ludwig gern gesehen wurde, da sich der Maler in Geldnot befand.<sup>120</sup> Wagner gelang insgesamt also der Balanceakt, immerhin so

---

**115** Vgl. Haas/Malang, Beziehungen (wie Anm. 11), S. 89 f.; Christian Stegbauer, Reziprozität, in: Stegbauer/Häußling (Hg.) Handbuch Netzwerkforschung (wie Anm. 10), S. 113–122. Vgl. auch Avenarius, Beziehungen (wie Anm. 56), S. 106: „Starke“ Beziehungen (zur Definition siehe Anm. 56) sind in der Regel reziprok und ihr Vorhandensein führt oft zu internem Zusammenhalt, d. h. starke Beziehungen wirken sich positiv auf das Wohlbefinden der Gruppe aus, mit gleichzeitiger Verminderung des Veränderungspotentials.

**116** Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 27; vgl. auch ebd., Dok. 154; München, GHA, NL Ludwig I., I A 34 IV, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 400, 24. September 1825).

**117** München, GHA, NL Ludwig I., I A 34 IV, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 400, 24. September 1825). Das Zitat bezieht sich auf den Bildhauer Johannes Leeb (1790–1863). Vgl. hierzu auch München, GHA, NL Ludwig I., II A 29, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 406, 1. Dezember 1825).

**118** Vgl. u. a. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 85; München, GHA, NL Ludwig I., I A 34 III, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 30<5>, 21. August 1822; Nr. 324, 26. Februar 1823; Nr. 326, 26. März 1823).

**119** Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 154.

**120** Vgl. ebd., Dok. 154. Wagner bezahlte alle deutschen Nazarener und Romantiker in Rom für Ludwigs Aufträge und geht (gezwungenermaßen) korrekt vor, etwa bei Cornelius; vgl. GHA, NL Ludwig I., I A 34 II, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 206, 7. April 1819). Ein weiteres Beispiel für seine versuchte Neutralität fernab eigener klassizistischer Vorlieben ist ein knappes Lob für Carl Eggers' in der Rotonda ausgestellt Gemälde; GHA, NL Ludwig I., I A 34 III, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 342, 20. September 1823). Joseph Wintergerst (1783–1867), Maler.



häufig zu helfen, dass die Deutschrömer weiterhin stets ihre Hoffnung auf ihn setzten und sein Sozialkapital, wie bereits erwähnt, deswegen sicherlich beeindruckend war; gleichzeitig schaffte er es, die Aufträge an so fähige Künstler zu vergeben, dass die Resultate Ludwig zufriedenstellten. Das heißt, neben den monetären Aspekten<sup>121</sup> gründete dieser Netzwerkbereich völlig anders als die Kontakte zu Kunsthändlern sehr wohl auf Vertrauen, denn hier handelte es sich nicht nur um reine Transaktionen und Tausch von materiellen Ressourcen, sondern die Handlungen waren in die sozialen Bindungen innerhalb der Künstlerszene viel stärker eingebettet.<sup>122</sup> Diese Multiplexität schaffte wiederum die oben genannten starken Beziehungen.

Ergo entstand insgesamt betrachtet ein einfaches und logisches System: Wagner nutzte für sein vielschichtiges Netz anfangs private, also individuelle Kontakte, von denen aus er das Beziehungsgeflecht unermüdlich für Transfer und Transaktionen nicht-materieller wie materieller Ressourcen, Interaktionen und formale Rollenbeziehungen ausbaute.<sup>123</sup> Natürlich ist unabhängig von Wagners Fähigkeiten festzuhalten, dass erst der Ort, der Kunstmarkt und die Künstler in Rom die Ergebnisse der vermittelnden Tätigkeit Wagners ermöglichten. Das Besondere an seinen Kontakten ist die Vielfältigkeit der Struktur,<sup>124</sup> denn, ausgenommen von verwandtschaftlichen Verbindungen, deckt Wagners Kunstmarktnetzwerk alle Beziehungstypen ab.<sup>125</sup> Er erarbeitete sich eine zentrale Position mit hohem Sozialkapital; eine Position, die ihm darüber hinaus den Status einer „Brückenperson“ einbrachte: Er war „Vermittler“ zwischen verschiedenen Netzwerkteilen und -ebenen.<sup>126</sup> Viele der Kontakte nutzte

---

**121** Ein schönes Beispiel für die Beherrschung der Klaviatur seines Netzwerks, wenn es um die Auftragsvergabe an einen Künstler und anschließende Preisverhandlungen ging, findet sich in Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister/Glaser/Putz (wie Anm. 2), Dok. 63: „Ob es vorteilhafter sey, von Rom aus, oder durch Bischoff Häffelin [zu dieser Zeit bayerischer Gesandter in Neapel] die Bestellung an Schweiklin [gemeint: Konrad Heinrich Schweickle] zu machen, weiß ich nicht. Es wird, wie ich glaube beynahe gleichviel seyn. Vielleicht, wenn es durch Eberhard geschehe, der ihm freundschaftlich den Antrag mache, möchte es am sichersten und besten seyn; denn es wäre vielleicht möglich, daß, so ihm Bischoff Häffelin diesen Antrag macht, er leicht könnte verleidet werden, auf einen höheren Preiß zu bestehn, welches wahrscheinlich nicht geschehen wird, wenn ihm der Antrag von einem Künstler und Freund geschieht“.

**122** Vgl. Stark, Netzwerke (wie Anm. 8), S. 190; Düring/Eumann, Diskussionsforum (wie Anm. 8), S. 371 f. Zu der Beziehungstypologisierung vgl. Haas/Malang, Beziehungen (wie Anm. 11), S. 91.

**123** Vgl. Haas/Malang, Beziehungen (wie Anm. 11), S. 91 f.

**124** Wagners Netzwerk reichte von Kontakten im bayerischen (z. B. Carl Graf von Seinsheim, die Familie des Grafen Bray-Steinburg sowie natürlich Kronprinz bzw. König Ludwig I.) wie im ausländischen Adel (z. B. Luigi Braschi Onesti, Duca di Nemi, und Kardinal Carlo Odescalchi), zu bayerischen (z. B. Johann Baptist von Häffelin, Franz Joseph Mehlem) wie ausländischen Diplomaten (z. B. Louis François Sébastien Fauvel, Christian Karl Josias von Bunsen), im ausländischen Behördenwesen (z. B. Carlo Fea), zu deutschen und ausländischen Künstlern sowie Händlern bis hin zu einflussreichen privaten Freunden (z. B. Andreas Gärtner, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling), die er alle nutzbar machte.

**125** Vgl. Haas/Malang, Beziehungen (wie Anm. 11), S. 91 f.

**126** Vgl. Düring/Eumann, Diskussionsforum (wie Anm. 8), S. 372, 382.

er häufig, er agierte über unterschiedliche Kanäle und erhielt das Netz trotz steter Veränderung aufrecht. Ausgezeichnet hat ihn, dass er mit gewitzter und sehr effizienter Taktik rigoros Vorteile aus jedem Knoten zog, immer wieder auch auf Kosten anderer. Wagner verband also Schlitzohrigkeit mit der Fähigkeit zur Intrige und einer breiten Akzeptanz in der ihn umgebenden Gesellschaft – eine Kombination, die ihn als Netzwerker geradezu prädestinierte. Denn trotz nicht seltener Zornesausbrüche oder Anklagen<sup>127</sup> in seinen Briefen wusste Wagner eindeutig, dass sein Netzwerk auf gegenseitigem Nehmen und Geben basierte. So war er bei Erwerbungen auf dem Kunstmarkt dank Ludwig in der Regel ein zuverlässiger Partner, in der deutsch-römischen Künstlerszene forderte er Engagement für die Gemeinschaft, Informationen und Talent; im Gegenzug dafür vermittelte er den Künstlern Aufträge und Unterstützung. Wagner erfüllte Ludwigs schwierige Aufträge, er verhandelte beispielsweise erfolgreich um den „Barberinischen Faun“,<sup>128</sup> kaufte die „Medusa Rondanini“<sup>129</sup> sowie die Skulpturen von Aigina an<sup>130</sup> und betreute die Entstehung des plastischen Glyptotheksschmucks<sup>131</sup> und zahlreicher Walhallabüsten.<sup>132</sup> Doch die Umsetzung dieser Aufgaben gelang ihm erst durch seine zahlreichen Kontakte und Helfer; etwas, das ihm als Einzelperson nicht möglich gewesen wäre. Damit hatte Wagner wohl das wichtigste Detail begriffen, denn schon Arthur Schopenhauer stellte fest: „Der Mensch für sich allein vermag gar wenig ...: nur in der Gemeinschaft mit den andern ist und vermag er viel.“<sup>133</sup>

**127** Beispielsweise in Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister / Glaser / Putz (wie Anm. 2), Dok. 150, findet sich eine anschauliche Kostprobe von Wagners Temperament: „Die Art und Weise, wie er [Ovide Doublet, bayerischer Agent] sich benahm, und der dumme eingebildete Stolz, welcher aus allen Worten und Schritten hervorleuchtet, wird hinreichend sein, Euer Königlichen Hoheit erkennen zu geben, wessen Geistes Kinder diese Menschen sind. Ja es ist Schade, daß die alte Art Krieg zu führen, nicht mehr üblich ist, sonst würde ich diese Herren Mehlem und Doublet, als ein paar <brave> Schafsköpfe, Euer Königlichen Hoheit zu Mauerbrechern empfehlen. – Das größte Unglück in der Welt rührt davon her, daß die meisten Menschen nicht auf ihren Posten stehen, zu welchen sie Gott und die Natur geschaffen hat“.

**128** Erworben wurde der Faun von Konrad Eberhard, während Wagner in Griechenland um die Skulpturen von Aigina verhandelte, vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister / Glaser / Putz (wie Anm. 2), Dok. 174, 188. Die komplizierten Verhandlungen im Vorfeld führte Wagner zwischen 1810–1812, der Faun findet in dieser Zeit in fast jedem Brief Erwähnung.

**129** Vgl. ebd., Dok. 87. Medusa Rondanini: München, Glyptothek, Inv. Nr. Gl. 252; vgl. ebd., Dok. 15.

**130** Vgl. Ludwig I. – Wagner, Briefwechsel 1,1, hg. von Baumeister / Glaser / Putz (wie Anm. 2), Dok. 168/B. Die Skulpturen von Aigina: München, Glyptothek, Inv. Nr. Gl. 74–168.

**131** Vgl. u. a. München, GHA, NL Ludwig I., I A 34 II, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 208, 1. Mai 1819; Nr. 231, 4. Dezember 1819); Würzburg, MvWM, Wagnerarchiv, fol. 248–249 (Ludwig an Wagner, Nr. 157, 23. Mai 1819).

**132** Vgl. u. a. München, GHA, NL Ludwig I., I A 34 II, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 153, 21. September 1816); ebd., I A 34 IV, o. Nr. (Wagner an Ludwig, Nr. 384, 22. Februar 1825).

**133** Arthur Schopenhauer, Aphorismen zur Lebensweisheit, hg. von Franco Volpi, Stuttgart 2007, S. 81. Vgl. hierzu auch Hirsch, Netzwerke (wie Anm. 7), S. 142.



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)

Als Vertreter des Königreichs Hannover und des Vereinigten Königreichs von Großbritannien verbrachte der Jurist August Kestner (1777–1853) als Legationsrat und Ministerresident am Heiligen Stuhl 36 Jahre seines Lebens in Rom. Während dieser Zeit pflegte er – im besten Sinne als künstlerischer und wissenschaftlicher Dilettant, Sammler und Mäzen – enge Künstler- und Wissenschaftlerfreundschaften, die sich insbesondere im Kreis der sog. Deutsch-Römer sowie im von ihm mitbegründeten Instituto di Corrispondenza Archeologica, der Vorgängerinstitution des Deutschen Archäologischen Instituts, abspielten. Kestner wurde zu einem wichtigen bürgerlichen Akteur auf dem römischen Kunstmarkt, auf dem er im Laufe der Zeit seine umfangreiche Sammlung, bestehend aus Antiken, Aegyptiaca, Kunsthandwerk und Gemälde, zusammentrug, die schließlich zum Gründungsbestand des Kestner-Museums (gegründet 1889; seit 2007 Museum August Kestner) in Hannover wurde.

Im Mittelpunkt dieser Ausführungen steht nicht Kestner als der archäologisch-altertumswissenschaftlich Tätige, sondern als Sammler von Malerei und Förderer einzelner Künstler. Am Beispiel weniger einzelner Künstlerfreundschaften, die teilweise auch schon zu früheren Zeitpunkten und in der Heimat geknüpft wurden, soll Kestners aktive Einflussnahme auf den Kunstmarkt und die Förderung von Künstlern umrissen werden. Welche Gründe führten dazu, dass der Jurist Kestner zu einem der bedeutendsten bürgerlichen Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland wurde, dessen beruflicher und schöngeistiger Zenit allerdings in Rom zu suchen ist? Dazu scheint ein Blick auf dessen Lebenslauf und Werdegang hilfreich zu sein, der viele Fragen beantworten wird.

### 1 Zur Person

Georg August Christian Kestner kam am 28. November 1777 in Hannover als vierter Sohn des Juristen und Archivrats Johann Christian Kestner und dessen Frau Charlotte Sophie, geb. Buff, zur Welt.<sup>1</sup> Die Mutter, mit einer gewissen Berühmtheit gesegnet,

---

<sup>1</sup> Johann Christian Kestner (1741–1800): Alfred Schröcker, Johann Christian Kestner. Der Eigendener. Eine Jugend in der Mitte des 18. Jahrhunderts, Laatzten 2011, passim. Charlotte Buff (1753–1828): Wolfdietrich Rasch, Buff, Lotte, in: Neue Deutsche Biographie 3 (1957), S. 8 (URL: <https://www.deutsche>

hatte einst das Vorbild für die Figur der „Lotte“ in Johann Wolfgang von Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werther“ abgegeben. Erzogen von Hauslehrern wuchs August mit seinen elf Geschwistern im durch den Vater vermittelten Bewusstsein auf, als Mitglied des hannoverschen zweiten Standes, dem Stadtpatriziat, zu den privilegierten Leistungsträgern Kurhannovers zu gehören. Sie wirkten vor allem als Geheime Staatssekretäre, Justizräte oder Legationsräte an der Verwaltung des hannoverschen Teils der englisch-hannoverschen Personalunion mit. Aber auch die von Literatur und Kunst durchdrungene Atmosphäre im Elternhaus und die schönggeistigen Interessen der Mutter prägten August.<sup>2</sup>

„Das Elternhaus, in dem er aufwuchs, war damals für Hannover, wo die Stände noch streng geschieden waren, etwas Ungewöhnliches, indem sich dort alle Gebildeten begegneten und auch der hannöversche Adel es nicht unter seiner Würde hielt, der Hofrätin Kestner seine Hochachtung zu bezeugen. So trafen sich dort Gelehrte und Dichter, wie Christian Gottlob Heyne, Boie, Hölty, Georg und Ernst Brandes, und Staatsmänner wie Rehberg, Hardenberg, Graf Münster und viele andere.“<sup>3</sup>

Die hier von Hermann Kestner-Köchlin aufgezählten Personen und Persönlichkeiten zeugen nicht nur von der Anziehungskraft, die „Werthers Lotte“, Hofrätin Kestner, auf die hannoversche Gesellschaft ausübte; sie ist ebenso Zeugnis von der literarischen Bildung ihres Gatten, der seit seinen eigenen Studientagen in Göttingen durchaus dichterische Ambitionen hatte.<sup>4</sup>

1796 begann August an der Universität in Göttingen ein Jura-Studium und trat damit in die Fußstapfen des Vaters. Seine eigentliche Berufung fand er indes nicht in der Rechtswissenschaft, sondern in der Kunstgeschichte. Er hörte Vorlesungen bei

---

-biographie.de/gnd118638076.html#ndbcontent; 11. 7. 2018). August Kestner (1777–1853): Jürgen Wittstock, Kestner, August, in: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 553–554 (URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118722107.html#ndbcontent>; 11. 7. 2018).

<sup>2</sup> Zur Person Charlotte Kestners, geb. Buff, vgl. ausführlich die Biographie von Ruth Rahmeyer: Ruth Rahmeyer, Werthers Lotte. Goethes Liebe für einen Sommer. Die Biographie der Charlotte Kestner, Frankfurt a. M.-Leipzig 1999. Für die prägenden Lebensumstände der sogenannten „hübschen Familien“ in Hannover, die den Geist und die Salon-Gesellschaft dieser Zeit trugen, vgl. ebd., S. 36–73.

<sup>3</sup> Briefwechsel zwischen August Kestner und seiner Schwester Charlotte, Straßburg 1904, hg. von Hermann Kestner-Köchlin, S. 5. – Eine einfühlsame Schilderung des bildungsbürgerlichen Umfelds und der Geistesgeschichte dieser Zeit, die für August Kestner so prägend waren, findet sich bei dem Göttinger Rechtsprofessor Otto Mejer, einem Bekannten und Zeitgenossen, der den „römischen Kestner“ als erster mit einer Biographie bedachte: Otto Mejer, Der römische Kestner. Georg August Christian Kestner 1777–1853, Breslau 1883–1884.

<sup>4</sup> Johann Christian Kestner stand dem studentischen Dichterbund, dem „Göttinger Hainbund“, nahe und verfasste besonders in jungen Jahren eigene Gedichte; vgl. Rahmeyer, Werthers Lotte (wie Anm. 2), S. 42. Vgl. auch Alfred Schröcker (Hg.), „Du bist ein Sterblicher!“. Gedichte des jungen Johann Christian Kestner (1760/61), Laatzon 2006, passim.

dem berühmten Kunsthistoriker Domenico Fiorillo (1748–1821);<sup>5</sup> außerdem nahm er Musik- und Zeichenunterricht.<sup>6</sup> Ob er auch die berühmten Vorlesungen in Archäologie bei Christian Gottlob Heyne hörte, wissen wir nicht. Sie waren ihm vermutlich aus Kostengründen verwehrt.<sup>7</sup> Denn seinem Vater missfielen diese Beschäftigungen außerordentlich.<sup>8</sup> Der Sohn war folgsam und schlug nach Abschluss des Studiums 1799 eine juristische Laufbahn ein. Nach dem Referendariat (Auditor) am Hofgericht in Hannover (bis 1801) machte er ein Praktikum – wie Goethe und sein Vater vor ihm – am Reichskammergericht in Wetzlar (1802) und bereits 1803 folgte die Anstellung als Geheimer Kanzleisekretär am Hofgericht in hannoverschen Diensten. Seine Tätigkeit unterbrach er immer wieder zu Erholungsreisen; er hatte eine angeschlagene Gesundheit und war häufig krank.

### 1.1 Erstmals in Rom

So kam es, dass er im September 1808 zunächst gemeinsam mit seiner Schwester Charlotte nach Straßburg und von dort alleine zu einer als Erholungsaufenthalt gedachten Reise nach Italien aufbrach.<sup>9</sup> Diese Reise sollte einen Wendepunkt in seinem

---

5 Marie Jorns, August Kestner und seine Zeit. 1777–1853. Das glückliche Leben des Diplomaten, Kunstsammlers und Mäzens in Hannover und Rom. Aus Briefen und Tagebüchern zusammengestellt, Hannover 1964, S. 9. Ausführlich zu Fiorillo vgl. Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.), Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, Göttingen 1997, passim. Wilhelm van Kempen, Fiorillo, Johann Dominicus, in: Neue Deutsche Biographie 5 (1961), S. 167–168 (URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd119224364.html#ndbcontent>; 11. 7. 2018).

6 August Kestner nahm Musikunterricht bei dem Göttinger Musikdirektor Johann Nikolaus Forkel (1749–1818). Hella Gensbaur, Forkel, Johann Nikolaus, in: Neue Deutsche Biographie 5 (1961), S. 300–301 (URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118809962.html#ndbcontent>; 11. 7. 2018). Eher theoretischer Natur war das Sammeln von Volksliedertexten und Melodien gemeinsam mit seinem Freund Wilhelm Blumenbach; vgl. Mejer, Kestner (wie Anm. 3), S. 9; Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 6; Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 9, 47; ausführlich zur Musiksammlung Kestner vgl. Gerlinde Hahn, „Ich möchte, Du gäbest alles nach Hannover“ – Die Sammlung Kestner in der Stadtbibliothek Hannover, in: Hannoversche Geschichtsblätter 57–58 (2003–2004), S. 27–36; Zeugnisse seiner musikalischen Ambitionen sind eine Vielzahl von Vertonungen (Lieder für Singstimme und Klavierbegleitung) von Goethe- und Hölty-Gedichten. Teile davon – zusammen mit vergleichbaren Kompositionen Hermann Kestners (Eichendorff- und Heine-Gedichte) – wurden erstmalig anlässlich des 170. Todestages von Charlotte Kestner, geb. Buff, gest. 16. Januar 1828, sowie des 250. Geburtstages Johann Wolfgang von Goethes, geb. 28. August 1749, unter dem Titel „Soirée für Werthers Lotte“ auf CD eingespielt.

7 Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 9. Zu Heynes Vorlesungen vgl. das Online-Projekt „Heyne-digital“ (URL: <http://heyne-digital.de>; 11. 7. 2018), das sich den Mitschriften widmet.

8 Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 11 f.

9 Mejer, Kestner (wie Anm. 3), S. 11; Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 23–51; Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 41–69.

Leben darstellen und die Italiensehnsucht und Antikenbegeisterung sollten ihn sein gesamtes Leben nicht mehr loslassen. Seine erste Reise in den Süden entwickelte sich daher rasch zur klassischen *Grand Tour*, zur Bildungsreise, die viele seiner adeligen und zunehmend auch bürgerlichen Zeitgenossen absolvierten. Rom, Pompeji und Neapel, aber auch Mailand und Florenz waren seine Reiseziele. Ein Jahr blieb er in Rom und knüpfte prägende Kontakte zu deutschen Künstlern.

Dort traf er erstmals auf die aus Göttingen stammenden Maler-Brüder Franz (1786–1831) und Johann (1788–1860) Riepenhausen,<sup>10</sup> deren Kopien von Werken italienischer Meister er in eigenen Zeichnungen vorliegen hatte<sup>11</sup> und die er selbst bei einem Besuch in Lübeck (1805) dem damals 16-jährigen, später bekannten Maler Friedrich Overbeck (1789–1869)<sup>12</sup> zum Studium vorlegte. Auch den Künstler Joseph Anton Koch (1768–1839) sowie die Bildhauer Christian Daniel Rauch (1777–1857) und Bertel Thorvaldsen (1770–1844) lernte er während dieses Aufenthalts kennen.

Noch waren es nicht die Antiken, die ihn interessierten. Einen Großteil seiner Zeit nahm das Studium der alten italienischen Meister, vornehmlich Raffaels, in Anspruch, das er in den Gemäldegalerien zwischen Genua und Florenz betrieb. Die Begeisterung für die Werke der Renaissance, die sich durch sein ganzes Leben zieht, geht auf seinen Göttinger Lehrer Fiorillo und die Brüder Riepenhausen zurück. In seinen „Römischen Studien“, die 1850 erschienen, hat er sie kunsttheoretisch reflektiert.<sup>13</sup>

Dem Wunsch der Mutter folgend kehrte Kestner im November 1809 nach Hannover zurück, um ihr in den Zeiten der französischen Besatzung beizustehen, die unter anderem Einquartierungen zur Folge hatten. Für August selbst endete mit der Angliederung Hannovers an das Königreich Westfalen durch Napoleon im Jahre 1810 seine Tätigkeit als Sekretär der Geheimen Kanzlei und er schied zunächst aus dem hannoverschen Dienst aus. So blieb ihm zumindest mehr Zeit für weitere Reisen.

---

**10** Beate Schroedter/Max Kunze (Hg.), *Porträts deutscher Künstler in Rom zur Zeit der Romantik* [Katalog Ausstellung Stendal 2008], Ruppolding/Mainz 2008, S. 236 f.; Otto Deneke, *Die Brüder Riepenhausen*, Göttingen 1936, passim; Max Kunze/Beate Schroedter/Eva Hofstetter-Dolega (Hg.), *Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen* [Katalog Ausstellung Stendal 2001], Mainz 2001, passim.

**11** Diese Kopien hatte Kestner während seines Göttinger Studiums bei Fiorillo angefertigt. „Damals kopierte er die Umrisse aus den Bildern der italienischen Frührenaissance-Maler, die die Brüder Riepenhausen nach den Kopien von Ferdinand Hartmann in Dresden angefertigt hatten“, so Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 9.

**12** Vgl. Ekkehard Mai, Overbeck, Friedrich, in: *Neue Deutsche Biographie* 19 (1999), S. 721–723 (URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118840266.html#ndbcontent>; 11. 7. 2018).

**13** Max Kunze (Hg.), *Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen* Mainz 2001, S. 199 f. (zu August Kestner unter der Rubrik „Freunde“); August Kestner, *Römische Studien*, Berlin 1850, S. 1–10; vgl. auch Kestner – Köchlin, *Briefwechsel*, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 78.

Bei einem Besuch in Heidelberg im Spätsommer 1811 lernte er die Brüder Melchior (1786–1851) und Sulpiz (1783–1854) Boisserée sowie deren Freund Johann Baptist Bertram (1776–1841)<sup>14</sup> kennen, deren umfangreiche Kunstsammlung er intensiv studierte. Bei dieser Gelegenheit traf er auch in Heidelberg erstmals auf Peter Cornelius<sup>15</sup>.

„An einer sehr schönen Gemäldesammlung habe ich einen herrlichen Fund gethan. Sie gehört zwei jungen Leuten aus Köln, Boisserée und Bertram, welche sie bei der Aufhebung der dortigen Klöster gesammelt haben. Dort gehe ich alle Morgen hin und bin mit ihnen schon sehr gut daran, indem sie sich über den Antheil eines Jeden an ihren Schätzen freuen. Zugleich habe ich dort die interessante Bekanntschaft eines jungen Malers aus Düsseldorf, Namens Cornelius, gemacht, der im Begriff ist nach Rom zu gehen ...“<sup>16</sup>

Diese Begegnung und die intensive Auseinandersetzung mit den Gemälden der Sammlung Boisserée ließen in ihm den Entschluss reifen, der Jurisprudenz den Rücken zu kehren und sich endgültig in den Kunstwissenschaften zu habilitieren. „Du weißt, dass ich mich seit mehreren Jahren in einigen Zweigen der Wissenschaft umgesehen habe. Einen Gelehrten muss jeder vernünftige Mensch in den jetzigen Zeiten, wo jede Abhängigkeit im Staate unglücklich macht, für den Glücklichen halten ...“, so seine Gedanken, die er an Schwester Charlotte formulierte.<sup>17</sup>

Aber wieder wurden seine kunstwissenschaftlichen Ambitionen gestoppt. Im Dezember 1811 wurde August Kestner durch den neuen in Kassel residierenden Landesherrn, Jérôme Bonaparte, zum Notar des „hannoverschen Landcantons“<sup>18</sup> in Linden, heute ein Stadtteil von Hannover, bestellt. Nach Wiedereinrichtung der Geheimen Kanzlei im November 1813 erhielt er sogar seinen alten Posten zurück und wurde zum Kanzleirat ernannt. Er suchte nun neue Wege, um sich der Kunst widmen zu können.

**14** Mejer, Kestner (wie Anm. 3), S. 16; Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 61; Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 81. Zur Sammlung Boisserée vgl. ausführlich Uwe Heckmann, Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827, München 2003.

**15** Für einen kurzen Abriss zur Biographie Cornelius' vgl. Schroedter/Kunze (Hg.), Porträts (wie Anm. 10), S. 68–71.

**16** August Kestner an Charlotte Kestner, Heidelberg, 11. September 1811; zitiert nach Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 61.

**17** August Kestner an Charlotte Kestner, 3. November 1811; zitiert nach Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 62.

**18** Anstellungsurkunde (22. Dezember 1811): „Jérôme Napoléon par la grâce de Dieu et les Constitutions Roi de Westphalie, Prince français etc. Sur le Rapport de Notre Ministre de la Justice Nous avons décrété et décrets. – Le Sr. Kestner (Auguste) est nommé Notaire au Canton rural de Hanovre et a la Résidence de la Commune de Linden, même Canton. – Donne en Notre Résidence Royale a Cassel le 22. Décembre 1811, la 5e année de Notre régner“ (Stadtarchiv Hannover, Sig. II B 3.001). Vgl. auch Almanach Royale de Westphalie, pour l'an M. DCCC. XII, Kassel 1813, S. 264.



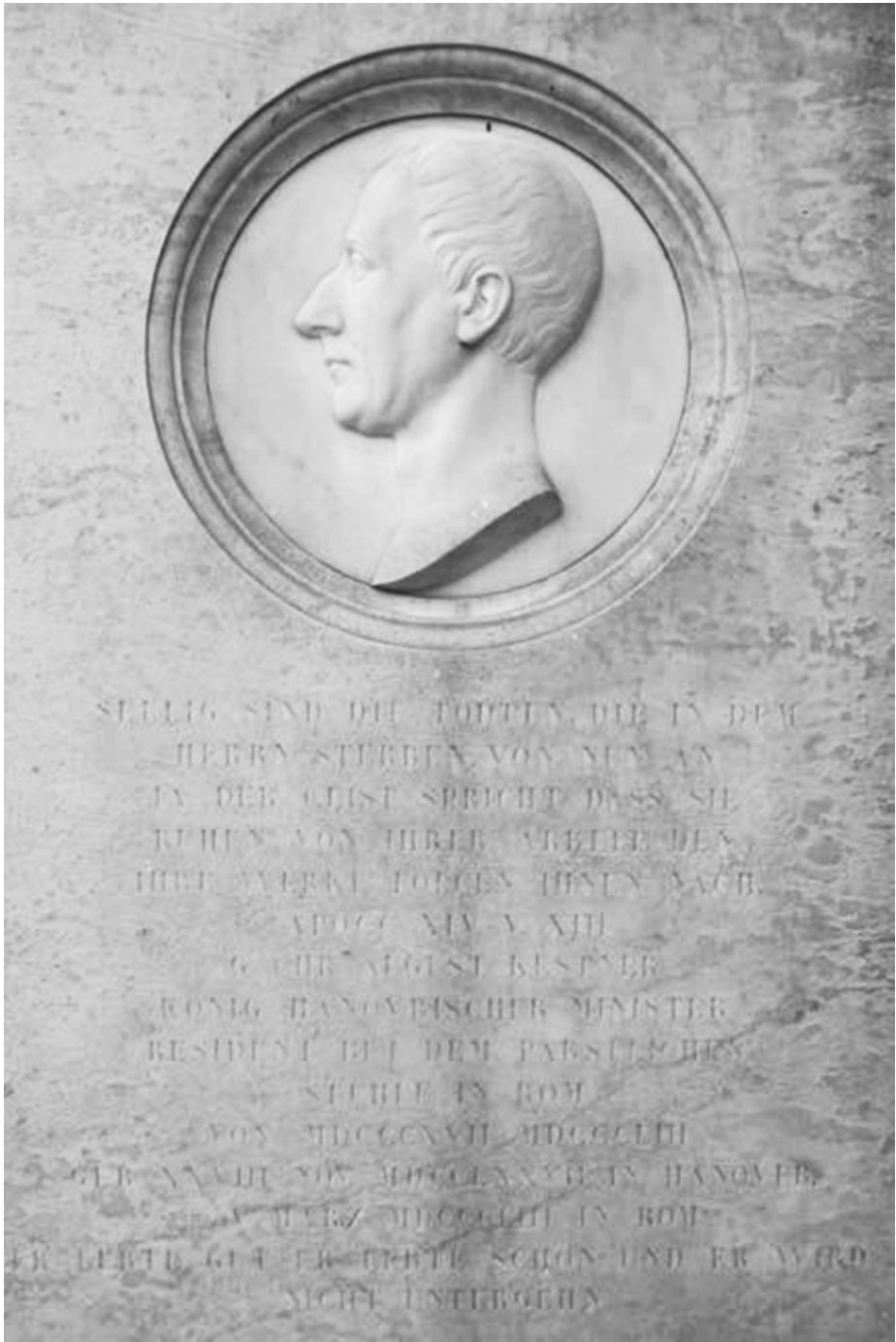


Abb. 1: Grabstein August Kestners mit dem von Christian Lotsch gearbeiteten Bildnismedaillon.

## 1.2 Die Folgen des Wiener Kongresses

Als 1814/15 auf dem Wiener Kongress Hannover vom Kurfürstentum zum Königreich erhoben wurde und somit das um die katholischen Gebiete – die Bistümer Osnabrück und Hildesheim – erweiterte Königtum Hannover mit dem Papst politische und kirchenrechtliche Fragen zu verhandeln hatte, setzte August Kestner alles daran, als Mitglied dieser Delegation nach Rom zurückkehren zu können. Ab 1817 begleitete er schließlich die hannoverschen Vertreter als Legationssekretär. Die Verhandlungen, die Hannover als erster Staat des Deutschen Bundes mit der Kurie führte und die mit der Regelung der äußeren kirchlichen Verhältnisse in Form der sogenannten Zirkumskriptionsbulle (*Impensa Romanorum Pontificum*) verabschiedet wurde,<sup>19</sup> zogen sich bis 1824 hin.

Nach ihrem Abschluss wurde die Delegation in eine offizielle Gesandtschaft umgewandelt und August Kestner zum Legationsrat ernannt. Er nahm ab sofort die Interessen der bis 1837 in Personalunion verbundenen Königreiche Hannover und England beim Heiligen Stuhl wahr.<sup>20</sup> 1837 erfolgte die Ernennung zum Ministerresidenten. Kestner wurde der ständige diplomatische Vertreter, nunmehr allein für das Königreich Hannover. 1843 übernahm er zusätzlich auch den Gesandtschaftsposten in Neapel.<sup>21</sup>

Bis zu seinem Tode 1853 sollte (und wollte) August Kestner Rom nicht mehr verlassen. Auch als er – bereits 72-jährig – 1849 aus dem diplomatischen Dienst entlassen wurde und finanzielle Probleme seinen Alltag beeinträchtigten, die er mit Unterstützung von Papst Pius IX. und seiner Freunde bewältigte, behielt er seinen Wohnsitz in der Ewigen Stadt. Seine letzte Ruhestätte fand er auf dem Cimitero Acattolico bei der Cestius-Pyramide, wo er selbst 23 Jahre zuvor für die Bestattung von „Goethe filius“, August von Goethe, gesorgt hatte.<sup>22</sup> Für seinen Grabstein erarbeitete sein Freund, der Bildhauer Christian Lotsch, das Bildnismedaillon (Abb. 1).

**19** Vgl. ausführlich Hans-Georg Aschoff, Das Bistum Hildesheim zwischen Säkularisation und Neumschreibung. Ein Beitrag zum 175. Jubiläum der Zirkumskriptionsbulle „*Impensa Romanorum Pontificum*“, in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart 67 (1999), S. 193–246.

**20** Durch den Tod von König Wilhelm IV. am 20. Juni 1837 ist die seit 1714 zwischen Hannover und England bestehende Personalunion beendet. In England besteigt Victoria den Thron; Hannover wird erstmals durch die Thronbesteigung von Ernst August königliche Residenz. Für August Kestner bedeuten diese neuen Verhältnisse, dass er nicht mehr englischer Geschäftsträger am Heiligen Stuhl ist.

**21** August Kestner an Hermann Kestner, Rom, 16. Februar 1843: „So ist mir denn auch eine schöne Amtspflicht auferlegt, jährlich eine der schönsten Städte der Welt zu besuchen, und doch besuchte ich sie lieber ohne diplomatische Korps, Staatsminister, Hof usw., usw.“; zitiert nach Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 341.

**22** Grab August von Goethes: „Goethe filius“ ist die Inschrift auf dem Grabstein (Grab-Nr. 1.14.20) für August von Goethe (1789–1830), so wie Johann Wolfgang von Goethe es verfügt hatte: GOETHE. FIL. PATRI ANTEVERTENS / OBIIT / ANNORUM. XL / MDCCCXXX). Vgl. zum Tod August von Goethes auch den Briefwechsel zwischen August Kestner und Johann Wolfgang von Goethe: „Soviel für diesmal ...“;

### 1.3 Wieder in Rom angekommen

Obleich August Kestner umfangreiche diplomatische Aufgaben zu bewältigen hatte, befasste er sich trotz allem gleich nach seiner Ankunft in Rom 1817 wieder mit Kunst, den Künstlern und kunsttheoretischen Fragen. An seine Schwester Charlotte schrieb er eine Woche nach seiner Ankunft: „... Unsere hiesigen Geschäfte fangen erst nach Ostern an ... Bis dahin such ich die Kunstleute auf und lasse mich mit den Diplomaten so wenig ein wie möglich, weil nachher dieses noch zur Genüge geschehen wird ... Schreib mir: Al Signore Augusto Kestner, consigliere della Legazione Britannica-Hannoverese, Palazzo Tomati, Strada Gregoriana No. 42“.<sup>23</sup>

### 1.4 Über die Nachahmung in der Malerei

In diese frühe Phase fiel auch seine bereits 1817 verfasste und 1818 anonym erschienene Schrift „Über die Nachahmung in der Malerei“, die als Reflex auf Goethes Schrift „Über neue deutsche religiöspatriotische Kunst“<sup>24</sup> anzusehen ist. Darin hatte sich Goethe von den vornehmlich im Nazarenerkloster S. Isidoro wohnenden Künstlern abgewandt und sich für die klassizistische Schule der sogenannten Kapitoliner (wie Koch und Reinhart) ausgesprochen. Kestner selbst – der nicht die Antike als alleiniges Vorbild sah – äußerte sich zu seinen Beweggründen ebenfalls in einem Brief an Schwester Charlotte:

„Seit 14 Tagen hat sich ein Gegenstand meiner bemächtigt, der mich sehr beschäftigt ... Goethe hat nämlich in einer Broschüre, die erst ganz kürzlich erschienen und hierhergekommen ist, die neueren deutschen Künstler, Riepenhausens, Overbeck, Cornelius und andere, wegen der heutigen, wie die deutschen Maler die Kunst treiben, angegriffen und bemüht sich, mit gleichwohl einigen richtigen Bemerkungen und Winken, den von ihnen meiner Ansicht nach wohlgewählten Weg der Kunst ganz umzulenken. Ich interessiere mich zu sehr dafür, als dass ich dazu stillschweigen könnte, und bin daher damit beschäftigt, eine Abhandlung dagegen zu schreiben ...“<sup>25</sup>

---

August Kestner – Johann Wolfgang von Goethe: Briefwechsel 1828–1831, hg. von Ruth Rahmeyer, Hildesheim 2007, S. 45–57; Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 221. Grab August Kestners: Grab-Nr. V.1.23. Zur Geschichte dieses berühmten Friedhofs vgl. Nicholas Stanley-Price, *The Non-Catholic Cemetery in Rome. Its History, its People and its Survival for 300 Years*, Roma 2014, insbes. S. 97, 143 (zu Kestner).  
**23** August Kestner an Charlotte Kestner, Rom, 26. März 1815; zitiert nach Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 87 f.

**24** Ausführlich hierzu Frank Büttner, *Der Streit um die „neudeutsche religio-patriotische Kunst“*, in: *Aurora* 43 (1983), S. 55–76.

**25** August Kestner an Charlotte Kestner, Rom, 22. Oktober 1817; zitiert nach Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 97.



Abb. 2: August Kestner, Nachzeichnung des vermeintlichen Bildnisses des sechsjährigen Raphael.

In dieser Schrift ergriff er – wie das Briefzeugnis schon andeutet – Partei für die romantisch-religiöse Kunstrichtung der Nazarener, ohne sie jedoch vorbehaltlos zu bejahen. Mit ihnen teilte Kestner auch das Interesse an der Kunst Raffaels. Ihren Niederschlag fand Kestners Begeisterung für Raffael, die ganz im Geiste der Raffael-

Verehrung des frühen 19. Jahrhunderts stand, in seiner eigenen Gemäldesammlung in Form eigenhändiger Werkkopien, die den berühmten Renaissance-Künstler zeigen, wie das vermeintliche Bildnis des sechsjährigen Raffael belegt (Abb. 2);<sup>26</sup> sie ist auch noch heute ebenso ablesbar in seiner Sammlung von Majoliken des 16. Jahrhunderts, deren Motive ebenfalls auf Werke dieses Künstlers zurückgehen (Abb. 3).<sup>27</sup>

Obgleich Kestner den Nazarenern und ihrer Kunstauffassung nahestand, konnte er sich nur schwer mit der oftmals kompromisslosen Konsequenz, die mit dieser verbunden war, anfreunden, nämlich der Hinwendung einzelner Künstler zum Katholizismus, wie das Beispiel Friedrich Overbecks zeigt:

„Unter vielen alten Bekannten, die ich hier vorgefunden, habe ich mich gleich nach unserem Overbeck umgesehen, welcher allgemein als einer der talentvollsten Künstler anerkannt ist ... Leider nur ist die Bigotterie in ihn gefahren. Er ist, wie manche andere junge Leute, katholisch geworden und zwar mit solcher Strenge, dass er auf das Intoleranteste Jeden verwirft, der es nicht ist.“<sup>28</sup>



**Abb. 3:** Schüssel, Majolika, Deruta, um 1530.

<sup>26</sup> Vgl. Thomas Andratschke, August Kestner. Künstler, Sammler, Kunsthistoriker, in: Wolfgang Schepers (Hg.), Bürgerschätze. Sammeln für Hannover – 125 Jahre Museum August Kestner [Katalog Ausstellung Hannover 2013], Hannover 2013, S. 30–45, hier S. 36.

<sup>27</sup> Vgl. Annette Brunner, August Kestners Sammlung angewandter Kunst. Illustrierte Bücher und Buchkupper, in: Wolfgang Schepers (Hg.), Auf den Spuren von August Kestner [Katalog Ausstellung Hannover 2003], Hannover 2004 (Museum Kestnerianum 5), S. 31; Andratschke, Kestner (wie Anm. 26), S. 34.

<sup>28</sup> August Kestner an Charlotte Kestner, Rom, 26. März 1817; zitiert nach Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 88.

## 2 Künstlerfreundschaften und ‚Mäzenatentum‘

Neben der Beschäftigung mit kunsttheoretischen Fragestellungen und dem Studium der Altertumskunde, Archäologie sowie antiken Kunst war Kestner besonders die Pflege alter und neuer Freundschaften zu in Rom lebenden und arbeitenden Künstlern unterschiedlicher Ausrichtung wichtig. Seine Dienstwohnung im Palazzo Tomati<sup>29</sup> in der Via Gregoriana 42, die er seit 1827 endgültig bewohnte, entwickelte sich schnell zum Mittelpunkt der deutschen Gemeinde in Rom und somit auch der deutsch-römischen Künstlerkolonie, zu der auch die Skandinavier gehörten – unter ihnen der Kestner freundschaftlich verbundene und sehr nahestehende Thorvaldsen.<sup>30</sup> Wie eng diese Beziehungen, wenn nicht gar Freundschaften waren, zeigen die zahlreichen von Kestner selbst geschaffenen, durch Kriegseinfluss leider zerstörten Porträts der Künstler.<sup>31</sup>

### 2.1 „Hannoveraner“

Zur Gruppe der „Hannoveraner“, mit denen Kestner in Rom intensiv verkehrte, weil sie sich dort vorübergehend zu Studienzwecken oder auch dauerhaft aufhielten, gehörten unter anderem der Landschaftsmaler Wilhelm Ahlborn (1796–1857)<sup>32</sup>, der Maler und Graphiker Georg Heinrich Busse (1810–1868)<sup>33</sup> und der Bildhauer Heinrich Kümmel (1810–1855)<sup>34</sup>, denen sich Kestner aus patriotischer Verbundenheit zugeneigt zeigte.

<sup>29</sup> Jørgen Birkedal Hartmann, Palazzo Tomati e casa Buti. Nidi di uccelli migratori e di Romani d'adizione, Sonderdruck aus: Giuseppe Arrigo/Pietro Parboni Arquati (Hg.), Vecchie Case romane. Case, palazzetti, personaggi negli ultimi due secoli della Roma papale, Roma 1973 (Lunario romano 2), S. 209–219.

<sup>30</sup> Johannes Myssok, Deutsche Künstler in Rom um August Kestner und Bertel Thorvaldsen. Das Rehberg-Album, Münster 2012, S. 7–9.

<sup>31</sup> Hans Geller, Deutsche Künstler in Rom. Von Raphael Mengs bis Hans von Marées (1741–1887). Werke und Erinnerungsstätten, Rom 1961, passim.

<sup>32</sup> Friedrich Noack, Ahlborn, August Wilhelm Julius, in: Friedrich Noack, Schedarium der Künstler in Rom (URL: <http://db.biblhertz.it/noack/noack.xql?id=69>; <http://db.biblhertz.it/noack/noack.xql?id=70>; 11. 7. 2018).

<sup>33</sup> Einführend Schroedter/Kunze (Hg.), Porträts (wie Anm. 10), S. 17 f.; Friedrich Noack: Busse, Georg Heinrich, in: Noack, Schedarium (wie Anm. 32) (URL: <http://db.biblhertz.it/noack/noack.xql?id=1377>; 11. 7. 2018).

<sup>34</sup> Einführend Schroedter/Kunze (Hg.), Porträts (wie Anm. 10), S. 167 f.; Friedrich Noack, Kümmel, Heinrich August, in: Noack, Schedarium (wie Anm. 32) (URL: <http://db.biblhertz.it/noack/noack.xql?id=5307>; 11. 7. 2018).

### 2.1.1 Heinrich Kümmel

Besonders auf Kümmel richtete sich Kestners Fürsorge. Kümmel erhielt seine Grundausbildung bei dem hannoverschen Bildhauer Heinrich Ludwig August Hengst (1796–1868). 1836 genoss er, der erst seit kurzem aus Berlin von seiner weiteren Ausbildung bei Carl (1775–1836) und Ludwig (1788–1859) Wichmann zum Studium bei Bertel Thorvaldsen in Rom weilte,<sup>35</sup> die freundschaftliche, zeitweise mäzenatische Unterstützung durch August Kestner. Dessen Fürsorge für den jungen Bildhauer lässt sich besonders an der Statue des sogenannten „Ballspielers“ ablesen. So offenbarte sich Kestner seiner Schwester gegenüber:

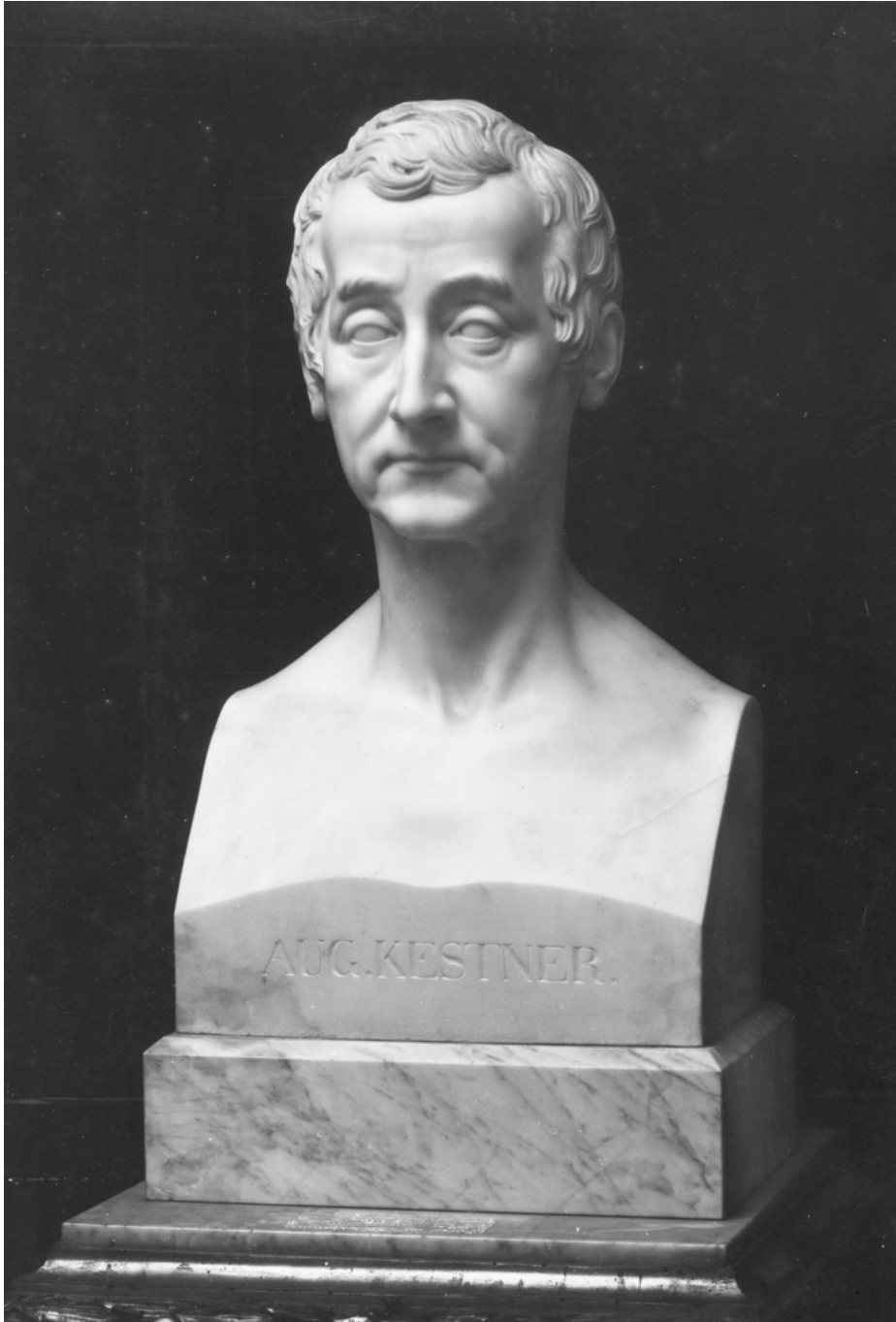
„Ich bin in diesem Augenblicke doppelt eifersüchtig für die Unrigen zu sorgen, da ich für ein höchst ausgezeichnetes hannoversches Kind mit einer kolossalen Wohltat beschäftigt bin. Ein höchst talentvoller junger Bildhauer, Kümmel, hatte im vorigen Winter und Frühling eine wahrhaft glänzende Statue eines nackten Jünglings in Lebensgröße, einen Ballspieler darstellend, gemacht, wozu er das Motiv in den hiesigen öffentlichen Ballonspielern genommen hatte. In unserem ehrlichen, aber kunstunerfahrenen Hannover war er bereits verkannt und von einem flachen Süddeutschen – von Bandel – in den öffentlichen Arbeiten verdrängt, und hätte ich ihm nicht beigestanden, so wäre er empfindlich und verzweiflungsvoll mit seiner kostbar zu transportierenden Statue ohne irgendeine Aussicht heimgereist. Nun führt er das Werk auf meine Kosten aus. Ich zweifle nicht, dass es hier an einen reichen Ausländer verkauft wird. Der Profit gehört ihm und dann kann er behaglich und mutig sich seinen ferneren Eingebungen überlassen und ein Mann von Ruf werden ... Dies wird allmählig etwa 200 französische Louis kosten, aber was ist das Leben einer edlen Kreatur gegen solche 200 Stücke? ...“<sup>36</sup>

Kümmel führte den „Ballspieler“ 1838 auf Kestners Kosten in Marmor aus. Das Ergebnis fand nicht nur in seinem Mäzen und Förderer selbst oder Thorvaldsen vollste Anerkennung. „Bin ich nicht etwa parteiisch als Hannoveraner für einen so edlen und reinen Menschen, so ist seine Statue besser als alles, was in allen Ateliers auf dreihundert Schritte um die Piazza Barberini umher ist.“<sup>37</sup> Auch der junge russische Kronprinz Alexander Nikolajewitsch, der spätere Zar Alexander II. (1818–1881), hatte während seiner Italienreise 1839 Gefallen an dieser Skulptur gefunden und sie schließlich für seine Sammlung im St. Petersburger Winterpalais gekauft, wie Kestner seinem Neffen Hermann berichtet:

<sup>35</sup> Harald Tesan, Deutsche Bildhauer bei Thorvaldsen in Rom, in: Gerhard Bott / Heinz Spielmann (Hg.), Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Nürnberg 1991, S. 259–277, hier S. 266.

<sup>36</sup> August Kestner an Charlotte Kestner, Rom, 22. November 1836; zitiert nach Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 222; siehe auch Quelle 2.

<sup>37</sup> Zitiert nach Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 271 f.



**Abb. 4:** Heinrich Kümmel, Porträtbüste August Kestners.



„Aber die Nachricht aller Nachrichten ist, daß der Ballonspieler verkauft ist; der hoffnungsvolle, lebendige und nach allen Seiten hin wohlberatene Großfürst Thronfolger sah das glänzende Werk den einen Tag, und am anderen kam das Billett Joukowskys<sup>38</sup> an Kümmel, dass der Großfürst ihn zu haben wünsche ... Von allen hiesigen Acquisitionen ist der Ballonspieler ohne Frage die glänzendste, und hoffentlich soll es unserem Landsmann weiter forthelfen, wenn man erst sieht, was er kann. Er sieht aus seitdem wie die personifizierte Wonne“.<sup>39</sup>

Der Verkauf des „Ballspielers“ verhalf dem jungen Kümmel zum ersehnten Durchbruch. Es folgten einige Aufträge, bei denen August Kestner im Hintergrund die Fäden spann. So beauftragte 1844 der hannoversche König Ernst August I. auf Kestners Betreiben Kümmel mit dem Entwurf eines Modells zu dem schließlich in Bronze ausgeführten Standbild (1848) des hannoverschen Generals, Waterloo-Kommandanten und Staatsmannes Carl von Alten, das heute vor dem Hauptstaatsarchiv in Hannover steht.<sup>40</sup> Es folgten Aufträge für Porträtbüsten aus Berlin und Weimar sowie Kestners Auftrag an Kümmel für dessen eigene Porträtbüste (Abb. 4). Immer wieder aber fanden Kümmels Arbeiten auch ihren Weg nach Hannover, wo das Königshaus zahlreiche Statuen und Büsten von ihm erwarb bzw. speziell erarbeiten ließ.<sup>41</sup>

Auch der englische Adel ließ sich – für zwanzig Louis d’Or – von Kümmel in Marmor porträtieren, wie „Freunde von mir, Sir Harry und Lady Verney, ein hübsches und edles Ehepaar (Lady Verney wird von manchen mit der Königin Victoria verglichen)“,<sup>42</sup> so Kestner im gleichen Brief an Hermann.

### 2.1.2 Gebrüder Riepenhausen

Kestner unterstützte auch andere. Hatte er einerseits, wie im Fall vom Kümmel, die notwendigen Materialien wie Marmorblöcke finanziert, gehörte andererseits die Ver-

<sup>38</sup> Wassili Andrejewitsch Joukowsky (oder auch Schukowsky) (1783–1852), russischer Dichter und Erzieher des Kronprinzen Alexander Nikolajewitsch.

<sup>39</sup> Zitiert nach Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 294. – Zum Ballonspieler: Elizabeta Karceva, *Il viaggio in Europa del granduca Aleksandr Nikolaevic e gli acquisti di scultura contemporanea*, in: Sergej Olegovič Androsow/Massimo Bertozzi (Hg.), *Sotto il cielo di Roma. Scultori europei dal barocco al verismo nelle collezioni dell’Ermitage* [Katalog Ausstellung Massa 2000], Firenze 2000, S. 79–94.

<sup>40</sup> Alheidis von Rohr, *Das Standbild des Generals Graf Carl von Alten in Hannover*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 22 (1983), S. 149–162, passim.

<sup>41</sup> 1840: Erstausführung des „Fischerknaben“; Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv. Nr. B II 51; Noack, Kümmel (wie Anm. 34), S. 3 f. (URL: <http://db.biblherz.it/noack/noack.xql?id=5307>; 11. 7. 2018). 1843: Ausführung „Fischerknabe“ für Schloss Herrenhausen, Hannover, 1943 zerstört; vgl. Tesan, *Deutsche Bildhauer* (wie Anm. 35), S. 617. 1844: Standbild Carl von Alten, Büsten des Königs und Kronprinzen von Hannover, „Erziehung des Bacchus“. Anfang 1850er Jahre: Erwerb der „Schreitenden Spinnerin“ durch den König auf Vermittlung von Kestner. Vgl. Schroedter/Kunze (Hg.), *Porträts* (wie Anm. 10), S. 168.

<sup>42</sup> Sir Harry Verney (1801–1894), englischer Soldat und liberaler Abgeordneter im House of Commons; Frances Parthenope Verney (1819–1890), britische Schriftstellerin und Journalistin, ältere Schwester von Florence Nightingale; vgl. Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 294.

mittlung von Aufträgen zur aktiven Künstlerförderung. So wurde den zum erweiterten Kreis der „Hannoveraner“ zählenden Brüdern Riepenhausen aus Göttingen bereits im Oktober 1817 durch Kestners Zutun und durch den Legationsleiter Friedrich Omp-teda sowie den Minister Graf Ernst Friedrich zu Münster<sup>43</sup> in Aussicht gestellt, für das „neue“ Schloss<sup>44</sup> in Hannover zwei großformatige Gemälde anzufertigen:

„Der Riepenhausens Celebrität geht mit der von Cornelius und Overbeck ganz gleichen Schritt ... Ich bin ihr Freund, und ihr gutes Betragen und ihre Eigenschaften als Menschen verdienen Interesse. Ich habe daher mit dazu beigetragen, daß sie vermutlich eine Bestellung eines oder zweier großer Gemälde für das neue Schloß in Hannover bekommen werden durch Omp-teda und den Grafen Münster, welche ihnen auf einige Jahre anständiges Auskommen und zugleich Gelegenheit gibt, ihr bedeutendes Talent zu zeigen ... Die Sache ist aber noch ein Geheimnis und in Hannover ganz unbekannt und soll es noch bleiben ...“.<sup>45</sup>

Der Auftrag, für den der Welfenorden verantwortlich zeichnete, wurde 1824 erteilt; Ergebnis ist das 1825 vollendete, 410 × 660 cm große Monumentalbild „Heinrich der Löwe verteidigt Barbarossa“.<sup>46</sup> Wie kein anderer mittelalterlicher Kaiser beschäftigte Friedrich Barbarossa die deutschen Künstler seit dem Erscheinen von Friedrich von Raumers „Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit“ (Leipzig 1823–1825, 6 Bände). Die Brüder Riepenhausen zählten zu den ersten, die diesen Kaiser in Monumental-gemälden würdigten.<sup>47</sup> Das Gemälde für Hannover ist eines ihrer Hauptwerke und wurde schon von den Zeitgenossen bewundert, allerdings nie am vorgesehenen Platz im Welfen-Saal des neuen Schlosses aufgehängt.

**43** Graf Ernst Friedrich Herbert zu Münster (1766–1839), deutscher Staatsmann und Politiker im Dienste des Vereinigten Königreiches und des Hauses Hannover. Vgl. auch Nicolaus Strube, Ästhetische Lebenskultur nach klassischen Mustern. Der hannoversche Staatsminister Ernst Friedrich Herbert Graf zu Münster im Lichte seiner Kunstinteressen, Hannover 1992, passim.

**44** Es handelt sich um die zwischen 1816 und 1844 durch Hofbaurat Georg Ludwig Friedrich Laves im klassizistischen Stil umgestaltete Baufassung des sogenannten Leineschlusses. Das heutige Leineschloss ist Sitz des Niedersächsischen Landtages.

**45** August Kestner an Charlotte Kestner, Rom, 22. Oktober 1817; zitiert nach Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 99.

**46** Johann Riepenhausen, Heinrich der Löwe verteidigt Barbarossa, 1824/1825 (Sammlung Prinz Ernst August von Hannover); Heinrich Daniel Andreas Sonne, Beschreibung des Königreichs Hannover, Bd. 5, München 1834, S. 360; Franz von Reden, Historische Erläuterung zu dem Gemälde der Herren Gebrüder Riepenhausen, welches die Vertreibung der rebellischen Römer durch Heinrich den Löwen darstellt, Hannover 1826; Strube, Ästhetische Lebenskultur (wie Anm. 43), S. 141–153; Eva Börsch-Supan, Riepenhausen, Johannes, in: Neue Deutsche Biographie 21 (2003), S. 601–602 (URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118992759.html#ndbcontent>; 11. 7. 2018). Das Gemälde befindet sich heute auf Schloss Marienburg in Pattensen, dem Stammsitz der Welfen. Eine verkleinerte Fassung befindet sich im Göttinger Stadtmuseum.

**47** Brigitte Kuhn-Forte in: Kunze/Schroedter/Hofstetter-Dolega (Hg.), Antike (wie Anm. 10), S. 101.

### 2.1.3 Christian Lotsch

Neben den Hannoveranern richtete Kestner ein besonderes Augenmerk auf den aus Karlsruhe stammenden Christian Lotsch (1790–1873).<sup>48</sup> Die Beziehung, die zwischen den beiden Männern entstand, kann mehr als freundschaftlich bezeichnet werden und sollte bis über Kestners Tod hinaus Bestand haben.

Lotsch, der zunächst an der Karlsruher Bau- und Malerschule ausgebildet worden war, kam 1822 mit einem großherzoglichen Stipendium nach Rom,<sup>49</sup> wo er stark von Thorvaldsens klassizistischem Bildhauerstil beeinflusst wurde. Entscheidend wurde für ihn aber die Freundschaft mit August Kestner, die von ideeller und finanzieller Unterstützung für den Künstler geprägt war. So vermittelte Kestner nicht nur Aufträge Dritter oder würdigte seine Werke in deutschen Zeitungen, wie in Schorns „Morgenblatt für gebildete Stände (Kunstblatt)“ vom 17. Januar 1839. Dort schreibt Kestner unter der Überschrift „Deutsche Bildhauer in Rom“:

„Auswärts auch sollte bekannt und gerühmt sein Lotsch aus Karlsruhe, der ebenfalls seit vierzehn bis fünfzehn Jahren hier haust und dessen reiches und bedeutendes Talent hier in bedeutendem Ansehen steht. Geistreiche Zeichnungen von ihm, in welchem er mit tiefer und gewandter Auffassung der Natur das schöne Menschliche in öffentlichen Plätzen, und wo es ihm sonst begegnet, zu seinem Eigentum macht, gehen bereits in manchen anziehenden Blättern durch Deutschland. Vieles dieser Art ließ er dort zurück, als er im vorigen Jahr sein Vaterland besuchte. Ebenso unmittelbar von der Natur ihm eingegeben sind seine bei seiner Zurückgezogenheit zu wenig bekannten Skulpturwerke, welche ihn zugleich als feinen Auffasser der Natur, zugleich als der Schule des 14. und 15. Jahrhunderts zugetan bezeichnen. Ausgezeichnete Gaben für die Komposition hat er in zahlreichen Basreliefs, größtenteils aus dem Leben Christi, an den Tag gelegt.“<sup>50</sup>

Ebenso ließ Kestner auch ganz konkret Aufträge an Lotsch in der Kestner-Familie generieren. So entstand 1827 eine heute verschollene Büste von Kestners Mutter (Quelle 6). 1834 beauftragte Kestner seinen Schützling selbst mit einer Mädchen-Statue, die für das Antikenzimmer im Palazzo Tomati gedacht war (Quelle 8). Diese Arbeit sollte schließlich als Referenz-Werk dienen – Kestner hatte wieder einmal auf eigene Kosten hiervon einen Abguss herstellen lassen – und Lotsch helfen, einen attraktiven Auftrag der Stadt Mainz für ein Gutenberg-Denkmal zu erhalten,<sup>51</sup> aus dem allerdings nichts wurde. Doch 1837 lief es für den Künstler besser. Kestner hatte den Freund mit auf eine Reise nach Deutschland genommen, die mit einer Zwischensta-

**48** Arthur von Schneider, Johann Christian Lotsch (1790–1873). Ein badischer Bildhauer und Zeichner des Klassizismus, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 109 (1961), S. 323–340; Tesan, Deutsche Bildhauer (wie Anm. 35), S. 272 f.

**49** Friedrich Noack, Lotsch, Christian, in: Noack, Schedarium (wie Anm. 32) (URL: <http://db.biblherztz.it/noack/noack.xql?id=5820>; 11. 7. 2018).

**50** Kunst-Blatt Nr. 6, 17. 1. 1839, S. 21 (URL: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstblatt20\\_1839](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstblatt20_1839); 11. 7. 2018); siehe auch Quelle 10.

**51** Siehe Quelle 9.

tion auch in Lotschs Heimatstadt Karlsruhe führte: „In jeder Beziehung macht es mir Freude, ihn mitgenommen zu haben ... Daß ich ihn beredete, noch acht Tage länger in Karlsruhe zu bleiben, hat ihm noch die Bestellung des Großherzogs von Raffaels und Dürers Büsten eingetragen und eines künftigen Werkes, wozu er Zeichnungen einsenden soll, verschafft.“<sup>52</sup> So entstanden 1840 die idealisierten Büsten Raffaels und Dürers (1840) im Treppenhaus der Karlsruher Kunsthalle (Quelle 9).<sup>53</sup>

Zurück zu den Aufträgen der Familie Kestner: 1846 schuf Lotsch das Grabrelief für Augusts Bruder Carl im elsässischen Thann<sup>54</sup> sowie schließlich das Bildnismedaillon für Kestners eigenes Grab in Rom. Doch bereits im Testament von 1851 wurde Lotsch mit einem Legat von 500 Scudi bedacht, was ungefähr einem halben Jahreseinkommen entsprach.<sup>55</sup>

All diese Maßnahmen zur Unterstützung des Lebensunterhaltes von Lotsch und später auch dessen Familie verhalfen dem Künstler nicht zu einem auskömmlichen Dasein. Auch die Ernennung zum badischen Hofbildhauer 1858 änderte nichts daran, sodass Lotsch auch den Rest seines Lebens in Armut verbrachte, „so stets arm wie eine Kirchenmaus“<sup>56</sup>, wie Kestner selbst konstatierte.

## 2.2 Weitere Künstlerkontakte

Wie vertraut Kestner mit der deutschen Künstlerkolonie und ihren Protagonisten tatsächlich war, zeigt in wunderbarer Weise eine von Lotsch angefertigte karikaturhafte Zeichnung (Abb. 5). In großer Runde versammelt sind einige Vertreter der um 1830 in Rom tätigen Künstler; mitten unter ihnen der einzige nicht als Künstler ausgebildete und künstlerisch tätige Kestner – voll integriert und geschätzt; so darf man vermuten.

Dieses Bild ist zugleich Spiegelbild dessen, was Kestners zweite Leidenschaft war – die Liebe zur Kunst der Antike und die Verantwortung für das von ihm mitbegründete Instituto di Corrispondenza Archeologica. Auch in diesem Kreis der Altertumswissenschaftler war er stets der anerkannte und geschätzte Dilettant.

<sup>52</sup> Zitiert nach Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 284.

<sup>53</sup> Vgl. Tesa n, Deutsche Bildhauer (wie Anm. 35), S. 272.

<sup>54</sup> Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 379.

<sup>55</sup> „Der Bildhauer Lotsch soll ein Legat von Fünfhundert Scudi erhalten.“ Zu den verschiedenen Testamentsversionen Kestners vgl. neuerdings ausführlich Lothar S i c k e l, Der Weg zum „Museum Kestnerianum“. August Kestners Testamente, in: Hannoversche Geschichtsblätter N. F. 68 (2014), S. 130–146. Die sich heute im Stadtarchiv Hannover (Nachlass Kestner, Sig. II. B 8.2) befindliche Version ist keine eigenhändige Version. Daneben existiert noch ein inhalts- und wortgleiches Typoskript (Stadtarchiv Hannover, Sig. HR 10, Nr. 1372).

<sup>56</sup> August Kestner an Charlotte Kestner, 20. August 1836; zitiert nach Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 222.

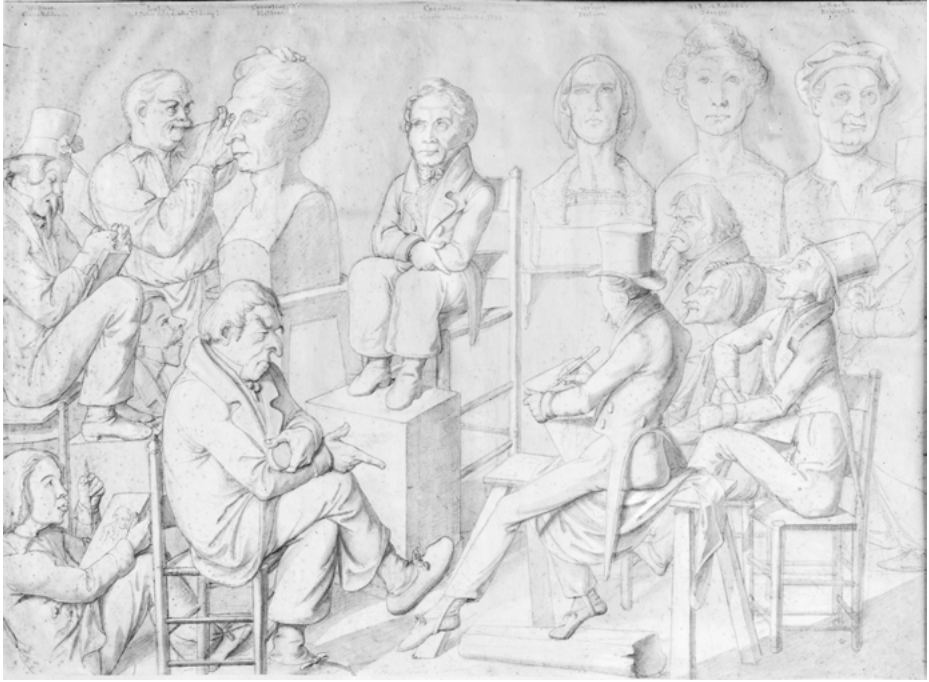


Abb. 5: Christian Lotsch, Im Künstleratelier, Rom um 1834.



Abb. 6: August Kestner, Die alte Garde, Staffelporträt, Rom Weihnachten 1843.

Kestner selbst drückte seine Verbundenheit mit der deutschen Künstlergemeinde – neben den Einzelporträts – in einem für ihn typischen Staffelporträt der „alten Garde“ aus, das Weihnachten 1843 entstand (Abb. 6). Zu sehen sind von rechts nach links August Kestner selbst, Ernst Zacharias Platner (1773–1855), Johann Martin von Rohden (1778–1868), Christian Lotsch, die folgende Person ist leider nicht identifiziert, Friedrich Overbeck, Johann Michael Wittmer (1802–1880), Carl Rahl (?) (1812–1865)<sup>57</sup> sowie Johann Martin von Wagner (1777–1858).

### 3 Kestner als Sammler

August Kestner wurde ein intimer Kenner und eifriger Kunstsammler; seine Wohnung im Palazzo Tomati<sup>58</sup> glich einem Museum (Abb. 7); die Gesamtheit seiner Sammlung nannte er in seinem 1851 verfassten Testament selbst „Museum Kestnerianum“.<sup>59</sup> Neffe Hermann, der den Onkel zum wiederholten Male 1846 besuchte, schrieb nach Hause: „Die Einrichtung des ganzen Hauswesens hat übrigens außerordentlich gewonnen, so wie die Ausstellung der Reihen Kunstschatze jetzt ihren Genuss erleichtert ... Ein Zimmer, das zum eigentlichen Museum eingerichtet ist, enthält herrliche Schätze und würde jede hannöversche National-Galerie hinter sich lassen.“<sup>60</sup>

Im Laufe der Jahre trug er eine umfangreiche Sammlung antiker (Klein-)Kunst zusammen, die nahezu alle geographischen Bereiche des antiken Mittelmeerraumes – von ägyptischer über griechische bis hin zur römischen Kunst – abdeckt und alle Material- und Fundgattungen beinhaltet. Auch auf dem Gebiet des europäischen Kunsthandwerks bewies er große Kenntnis. Im Bereich der nachantiken europäischen Kunst interessierte ihn vorwiegend die Malerei und Graphik der Renaissance, daneben erwarb er kunsthandwerkliche Erzeugnisse wie italienische Majoliken des 16. Jahrhunderts, Musikinstrumente und Möbel. All dies gehörte 1889 zum Gründungsbestand des heutigen Museums August Kestner.

---

<sup>57</sup> August Kestner selbst saß dem Maler 1842 Porträt (Museum August Kestner); August Kestner an Hermann Kestner, 26. März 1842: „Auf der Kunstaussstellung sind wenige Sachen von Erheblichkeit. Mein in Lebensgröße sitzendes Porträt von Rahl, einem Östreicher, ist, nebst einem Brustbilde desselben eines Mannes eins der besten Gemälde“, vgl. Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 331. Wie vielen anderen galt auch Rahl Kestners Fürsorge durch Empfehlungen oder durch Vermittlung von Aufträgen. So ließen sich Kestners Geschwister Carl (Leihgabe der Landeshauptstadt Hannover im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover) und Charlotte (Leihgabe der Landeshauptstadt Hannover im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover) bei einem Rom-Besuch 1844 ebenfalls porträtieren, vgl. Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 332, 360.

<sup>58</sup> Hartmann, Palazzo Tomati (wie Anm. 29), S. 209–219.

<sup>59</sup> Vgl. Transkription bei Sichel, Museum (wie Anm. 55), S. 142 f.

<sup>60</sup> Hermann Kestner an seine Eltern, 21. Oktober 1846 (Stadtarchiv Hannover, Sig. III B 1, S. 172–190).



**Abb. 7:** Georg Laves, Wohnzimmer August Kestners, Aquarell, Rom 1853.

Kestner begann sehr früh nach seiner Rückkehr nach Rom mit dem Aufbau seiner Sammlungen; 1818 waren es Stiche nach Rubens und Radierungen sowie antike Münzen. Doch 1819 kamen bereits erste Gemälde bekannter Meister hinzu, die er gleich zu Beginn des Jahres erwarb. Für den 4. Januar 1819 verzeichnete er den Ankauf von sechs Werken: „Zu Koch und Palmaroli, wo ich drei Breughels und zwei Grinaldi, Bolognese, die vielleicht Carracci sind, kaufte für zwölf Louisdor.“<sup>61</sup>

Dass er diese Werke bei zeitgenössischen, nicht minder bekannten Malern, Joseph Anton Koch und Pietro Palmaroli (1778–1828), erwarb, scheint die Gepflogenheiten des römischen Kunstmarktes zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu unterstreichen: Auch Künstler sammelten und handelten mit alten Meistern.

Doch sollten dies nicht die einzigen Erwerbungen für 1819 sein. Gegen Ende des Jahres kamen weitere Bilder hinzu, wie er vor Begeisterung an Charlotte berichtet (Quelle 10). Gerade der Ankauf eines „hübsche[n] Madonnenbild[es] aus der florentinischen Zeit vor Raffael, etwa von den Jahren 1460 bis 1480, ... welches von Signorelli sein soll, einem berühmten Maler, der von Michel Angelo besonders geschätzt wurde“,<sup>62</sup> zog ihn in seinen Bann.

<sup>61</sup> Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 141.

<sup>62</sup> Vollständiges Zitat siehe Quelle 10.

### 3.1 Sammeln für Hannover?

Im weiteren Verlauf dieses Briefes an Charlotte ist erstmalig die Vorstellung erkennbar, mit den in Rom zusammengetragenen Kunstwerken in Hannover eine größere, wahrscheinlich öffentlich zugängliche Sammlung zu präsentieren. Wie Kestner offensichtlich aus der Heimat gehört hatte, hatten sein älterer Bruder Georg und sein Freund Wilhelm Blumenbach „zuweilen Gutes gekauft“ (Quelle 10). Aus diesem (Brief-)Kontext stammt schließlich auch das diesem Beitrag vorangestellte programmatische Zitat „und so bringen wir noch in Hannover so viel zusammen, um den Geschmack zu wecken“ (Quelle 10).

Herauszulesen ist eine Art Ideenskizze, neben die Sammlung antiker Skulpturen aus dem vormaligen Besitz des Grafen Wallmoden (1736–1811),<sup>63</sup> welche der hannoversche Prinzregent erworben hatte, eine bedeutende Gemäldesammlung zu stellen. Damit reagierte Kestner offenbar auf den für Hannover schmerzlichen Verlust, der 1818 durch die Versteigerung und die Zerstreuung der rund 600 Gemälde aus der Wallmoden-Sammlung in alle Winde für die Kunstlandschaft in Hannover entstanden war. Kestner selbst formulierte so „und auf jeden Fall wird die dortige Barbarei in Beziehung auf Kunst gemildert werden“ – wenn eine neue Sammlung für Hannover zusammengetragen ist.<sup>64</sup>

Kestners einstiger Lehrer in Kunstgeschichte, Fiorillo, teilte diese Meinung in Bezug auf Hannover im Übrigen, wie er in seiner „Geschichte der zeichnenden Künste“ 1820 zum Ausdruck brachte:

„Unsere Stadt, die in Rücksicht auf Kunst bisher wenig berühmt war, und nur durch ihren Ramberg und den lange verborgenen Schatz von Antiken und Gemälden des General-Feldmarschalls Grafen von Wallmoden, den Kunstfreund interessirte, wo der Sinn für Kunst, wie so manchen größeren Städten, noch schlummerte, fängt an in jener Hinsicht sich bedeutender zu machen, und aus diesem Kunstschlaf zu erwachen.“<sup>65</sup>

Was Kestner 1819 – bei Abfassung des oben zitierten Briefes – nicht wissen konnte, ist die lange Dauer der Konkordatsverhandlungen sowie seine spätere Einsetzung zum Legationsrat und damit insgesamt 36 Jahre dauernde Präsenz in Rom. Ergebnis von alledem ist aber dennoch die testamentarische Verfügung – allen anfänglichen Überlegungen zum Trotz, die Universität Göttingen zu begünstigen – an seinen Neffen

<sup>63</sup> Zur Sammlung Wallmoden neuerdings Ralf Bormann, Die Kunstsammlung des Reichsgrafen Johann Ludwig von Wallmoden Gimborn, in: Katja Lembke (Hg.), Hannovers Herrscher auf Englands Thron 1714–1857 [Katalog Ausstellung Hannover 2014], Dresden 2014, S. 238–263, sowie Klaus Fittschen/Johannes Bergemann (Hg.), Katalog der Skulpturen der Sammlung Wallmoden, München 2015.

<sup>64</sup> Für den letzten Absatz siehe ausführliches Zitat in Quelle 10.

<sup>65</sup> Johann-Dominicus Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und dem vereinigten Niederlanden, Bd. 4, Hannover 1820, S. 222.



Hermann. Ihm trägt er auf, seine Sammlungen „unter obrigkeitlichen Schutz“ zu stellen, wie es in seinem Testament heißt, und in Hannover ein Museum zu gründen.

### 3.2 Die ökonomischen Voraussetzungen für sammlerische und mäzenatische Tätigkeit

Sammeln ist teuer und auch die Unterstützung mittelloser und bedürftiger Künstler bedarf eines gewissen Kapitals. Daher sollen abschließend diese ökonomischen Grundlagen für Kestners Großzügigkeiten sich selbst und anderen gegenüber betrachtet werden.

Die Tätigkeit als Diplomat bildete die wesentliche Voraussetzung für Kestners Aktivitäten. Er erhielt als Legationsrat eine standesgemäße und gesicherte Alimentierung, die im Laufe der Zeit immer wieder einmal aufgestockt wurde. Als Junggeselle konnte er – außer für die der Aufrechterhaltung seines Hausstandes mit einigen Bediensteten notwendigen Mittel – ohne weitere familiäre Verpflichtungen über seine Einkünfte uneingeschränkt verfügen.

Waren es anfänglich rund 1.000 Taler jährlich in der Besoldungsstufe eines Kanzleirates, als er 1817 nach Rom kam,<sup>66</sup> so steigerten sich die zur Verfügung stehenden Mittel im Laufe der Jahre. 1836 gewährte ihm der englische König, Wilhelm IV., sogar eine bedeutende Gehaltserhöhung von 100 Pfund Sterling jährlich.<sup>67</sup> Auch die zusätzliche Übertragung des hannoverschen Gesandtschaftspostens in Neapel 1843 erhöhte sein Einkommen noch einmal um jährliche 1.000 Taler.<sup>68</sup> Insgesamt verfügte August Kestner somit vor seiner Pensionierung, mit der es zu finanziellen Engpässen kam, über ein Jahreseinkommen von etwa 6.750 Talern.<sup>69</sup>

Was bedeutete das nun im Einzelnen? In Relation zur Kaufkraft oder den Verdiensten anderer Berufsgruppen in dieser Zeit betrachtet verfügte Kestner über ein mehr als stattliches Einkommen. Während 1839 ein Wagen- und Stellmacher in Hannover 1 Taler pro Woche verdiente,<sup>70</sup> durfte sich Kestner – auf diese Werte umgerechnet – über einen ungefähren Wochenlohn von 130 Talern freuen. Nach der Pensionierung (Jahrespension: 2.250 Taler) war es noch immer das 43-Fache.

<sup>66</sup> Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 99.

<sup>67</sup> Zitiert nach ebd., S. 270.

<sup>68</sup> Ebd., S. 341.

<sup>69</sup> Hans-Georg Aschoff, August Kestner. Hannovers Gesandter in Rom, in: Ulrike Weiß (Red.), Goethes Lotte. Ein Frauenleben um 1800, Hannover 2003, S. 198–209, hier S. 208.

<sup>70</sup> Vgl. Reinhold Reith, Lohn und Leistung. Lohnformen im Gewerbe, 1450–1900, Stuttgart 1999, S. 206. Der 1838 auf Initiative Preußens gegründete Deutsche Zollverein beschließt die Einführung einer gemeinsamen Münze (Vereinsmünze), die für die Staaten Norddeutschlands mit dem Taler (1 Taler = 30 Groschen; 1 Groschen = 12 Pfennige) und für Süddeutschland mit dem Gulden (1 Gulden = 60 Kreuzer; 1 Kreuzer = 12 Heller) einen verbindlichen Münzfuß und Umrechnungswert erhalten. Beide Münzen waren Silberprägungen. Hannover tritt dem Zollverein allerdings erst 1857 bei.

Nur fünf Jahre nach der Bestellung zum Gesandten in Neapel wurden die Gesandtschaften in Rom und Neapel aus Kostengründen, aber auch in Folge der 1848er-Revolution, geschlossen; Kestner wurde schließlich im Januar 1849 pensioniert. Die Pensionierung hatte er bereits zuvor mit Schrecken auf sich zukommen sehen, wohl wissend, dass er sich in seinen Ausgaben für die Kunst würde einschränken müssen. Sein Lamento und sein Ärger waren daher groß:

„Mit einem Pensiönchen von 2.500 Talern. Aber diese Summe ist auch nur scheinbar; denn ich soll 250 Taler an die Witwenkasse davon geben. Habe indessen Notgeschrei erhoben und gebeten, mir wenigstens zu geben, was mir bestimmt war ... Indessen wissen es manche noch nicht, denn ich habe meine beiden Abberufungsschreiben noch nicht übergeben, weil ich zuvor einiger Instruktionen des Ministeriums bedarf, die ich begehrt habe und erwarte, während ich hoffe, dass ich noch ein bisschen höheres Einkommen herauspressen kann, als die 2.250 Taler schlechtes Geld Pension, die man mir ausgeworfen hat. Du kannst leicht denken, dass mir an meiner politischen Vernichtung nichts gelegen ist, sondern nur die auf ein Drittel herabgedrückten Mittel, anständig, hilfreich, wohltuend dazustehen, mich unglücklich machen ... Es bleibt darum dennoch monströs und menschlich empörend, dass es Grundsätze geben kann, nachs welchem man jung fährt und alt zu Fuße geht, jung mildtätig und hilfreich, alt engherzig und frostig sein muss, jung behaglich, gastfrei, alt unbequem und abgeschlossen. Dazu wäre es nicht unbillig, sondern gerecht gewesen, meinen Fall so exzeptionell aufzufassen, als er ist, da ich in meinen prächtigen Sammlungen dem Vaterlande den Wert einer so bedeutenden Summe (die verzinst, mich jetzt sehr behaglich machen würde) und dazu die Quellen des edelsten Unterrichts für die kommenden Geschlechter hinterlasse, und dieses habe ich in meinen Vorstellungen geltend gemacht nebst mehreren Details, welche beweisen, dass ich schon wenige Jahre nach meinem Dienstantritt der uneingeschränkte Vertraute des Ministeriums, für König und Vaterland Leben und Freiheit jahrelang aufs Spiel gesetzt und große Summen durch meine Zuverlässigkeit gerettet habe.“<sup>71</sup>

Der Epigraphiker Wilhelm Henzen (1816–1887), Mitglied des Instituto, kommentierte in seinem Briefwechsel mit dem Archäologen Eduard Gerhard Kestners bevorstehende und dann ausgesprochene Pensionierung (Brief vom 28. März 1849). Der Brief Henzens vom 27. Juli 1849 dokumentiert noch einmal Kestners große Empörung:

„... Kestner ist als ‚Schlachtopfer der Revolution‘ [1848] mit 2.500 rt Pension zunächst zum Besuch nach Deutschland gegangen. Von seinem Sekretär höre ich, dass man ihn mit Sterbini<sup>72</sup> und Canina<sup>73</sup>, den Opfern der Revolution, auf der Höhe von Livorno gesehen. Er lamentiert fürchterlich über so schmäbliche Behandlung nach so großen Verdiensten.“<sup>74</sup>

<sup>71</sup> August Kestner an Hermann Kestner, 14. Februar 1849; zitiert nach Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 415.

<sup>72</sup> Pietro Sterbini (1793–1863), italienischer Patriot und Schriftsteller, Minister für Handel und öffentliche Arbeiten.

<sup>73</sup> Luigi Canina (1795–1856), italienischer Architekt und Archäologe.

<sup>74</sup> Zitiert nach Hans-Georg Kolbe (Hg.), Wilhelm Henzen und das Institut auf dem Kapitol. Aus Henzens Briefen an Eduard Gerhard, Mainz 1984, S. 48 f.

Bereits vor der Pensionierung hatte das Einkommen manchmal nicht ausgereicht, um alle Begehrlichkeiten problemlos finanzieren zu können. Der Reiz, neue Objekte zu erwerben, war groß und die finanziellen Mittel waren beschränkt. 1836 musste Kestner alle (Reit-)Pferde bis auf eines verkaufen, um ein Gemälde erwerben zu können: „Meine Pferde sind bis auf das eine Reitpferd reduziert; denn den Orloff habe ich für ein Porträt hingegeben, welches, wenn es nicht von Raffael, von keinem anderen als Giulio Romano sein kann. Du denkst, ich spaße, aber Du musst es selbst sehen“.<sup>75</sup>

Manchmal konnte er auch auf seinen Bruder Georg zählen. Dieser hatte ein Händchen für Geldgeschäfte und tätigte wohl für August die eine oder andere gewinnbringende Anlage wie den Ankauf einer Aktie der Weserdampfschiffahrtsgesellschaft,<sup>76</sup> welche von August alsbald wieder in Kunst umgemünzt wurde.

So konnte Kestner im Jahr 1843 mit den Ausschüttungen aus den Aktien seine Sammlungen um wesentliche Stücke vermehren. Er gestand sich – dies könnte auch als Fazit dieser Ausführungen genommen werden – selbst ein: „Ich habe von jeher nicht viel von Geldsachen verstanden, als die Einnahmen nützlich oder schön auszugeben. Auch liebe ich viel Geld, wenn es nicht so viel ist, dass es den Charakter verdirbt oder die Zeit zum Trefflichen raubt“.<sup>77</sup> Als „trefflich“ sind daher seine sammlerischen und mäzenatischen Aktivitäten zu bezeichnen, die bis heute nachwirken.

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Foto: © Arndt Hermening, 2005, Hannover.  
 Abb. 2: © Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KM 1962.93), Dauerleihgabe der Landeshauptstadt Hannover; Foto: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover.  
 Abb. 3: © Hannover, Museum August Kestner (Inv. Nr. 388); Foto: Landeshauptstadt Hannover, Christian Tepper.  
 Abb. 4–6: Repro: Landeshauptstadt Hannover, Christian Tepper.  
 Abb. 7: © Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Kupferstichkabinett, Dauerleihgabe der Landeshauptstadt Hannover; Foto: Landeshauptstadt Hannover, Christian Tepper.

<sup>75</sup> Zitiert nach Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 269.

<sup>76</sup> Durch die Beschlüsse des Wiener Kongresses wurde am 10. September 1823 die Weserschiffahrtsakte von den sieben Weseruferstaaten unterzeichnet. Diese Akte verbesserte die Stapel- und Umschlagsrechte und führte einen festen Weserzoll ein. Vgl. auch Franz von Reden, Das Königreich Hannover statistisch beschrieben, Bd. 2, Hannover 1839, S. 153.

<sup>77</sup> Zitiert nach Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 347.

## Anhang: Katalog der Selbstzeugnisse

Die hier zusammengestellten Selbstzeugnisse bzw. Zitate dienen dem leichteren Nachvollzug der im Aufsatz verwendeten Passagen, erheben allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit.<sup>78</sup>

### Mäzenatentum

#### Quelle 1: August Kestner an Charlotte Kestner, Rom, 3. Mai 1838

... deren mehrere meiner im höchsten Grade bedürfen. Vornehmlich Lotsch mit den Kindern und die vier Hannoveraner Kümmel, Bildhauer, Busse, Kupferstecher, Stralendorff, Maler, Riepenhausen. Die anderen Auserwählten sind Thorwaldsen (mit dem ich unter einem Dach wohne), Overbeck, Foltz, Widmann, Elsasser, Tammel, Kuchler, Scholl, Heuss, Steinhäuser, Koch, Wittmer, Reinhart, Salter, Gipson, Williams, Rohden Vater und Sohn, Macdonald, Philipps, Severn, Theed, Tenerani, Gnaccherini, Benzoni u. a. Noch vergaß ich eine mir sehr nahe stehende Familie zu nennen: ... Platner, der sächsische Agent beim päpstlichen Stuhle, der in seiner Armut eine Frau und fünf Töchter und einen Sohn hat.<sup>79</sup>

### Heinrich Kümmel

#### Quelle 2: August Kestner an Charlotte Kestner, Rom, 20. August 1836

Neulich habe ich mich zu einer anderen Unterstützung genötigt gesehen, welche viel zu sprechen gemacht hat und freilich ein bißchen kolossal ist. Ein junger Hannoveraner, Kümmel, Sohn eines Ofensetzers in Hannover, ein trefflicher Mensch, ist der talentvollste Hannoveraner, den ich gekannt habe, und da er eine schöne, lebensgroße Statue vollendet hatte, einen Ballon-Spieler, und er keine Unterstützung hat, so konnte ich nicht lassen, ihn zu der Ausführung in Marmor in den Stand zu setzen. Er ist höchst glücklich darüber; denn in seinem Unmut wollte er mit seiner Gipsstatue nach Hause reisen, und nun bleibt er hier. Die größte Hoffnung darf man sich machen, daß die Statue verkauft wird, sobald sie fertig ist, dann macht er mehr, und dies kann das Glück seines Lebens sein.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Die Textstellen folgen den in der einzigen von Marie Jorns vorgelegten Gesamtbiographie verstreuten Quellenzitaten sowie den bei Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), erwähnten Briefzitat. Die erneute Überprüfung und Auswertung des erhaltenen Briefwechsels August Kestners mit verschiedenen Personen steht noch aus.

<sup>79</sup> Zitiert nach Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 231; vgl. auch Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 289.

<sup>80</sup> Zitiert nach ebd., S. 271.

**Quelle 3: August Kestner an Charlotte Kestner, Rom, 22. November 1836**

Ich bin in diesem Augenblicke doppelt eifersüchtig für die Unsrigen zu sorgen, da ich für ein höchst ausgezeichnetes hannoversches Kind mit einer kolossalen Wohltat beschäftigt bin. Ein höchst talentvoller junger Bildhauer, Kümmel, hatte im vorigen Winter und Frühling eine wahrhaft glänzende Statue eines nackten Jünglings in Lebensgröße, einen Ballspieler darstellend, gemacht, wozu er das Motiv in den hiesigen öffentlichen Ballonspielern genommen hatte. In unserem ehrlichen, aber kunstunerfahrenen Hannover war er bereits verkannt und von einem flachen Süddeutschen – von Bandel – in den öffentlichen Arbeiten verdrängt, und hätte ich ihm nicht beigestanden, so wäre er empfindlich und verzweiflungsvoll mit seiner kostbar zu transportierenden Statue ohne irgendeine Aussicht heimgereist. Nun führt er das Werk auf meine Kosten aus. Ich zweifle nicht, dass es hier an einen reichen Ausländer verkauft wird. Der Profit gehört ihm und dann kann er behaglich und mutig sich seinen ferneren Eingebungen überlassen und ein Mann von Ruf werden ... Dies wird allmählig etwa 200 französische Louis kosten, aber was ist das Leben einer edlen Kreatur gegen solche 200 Stücke? ...<sup>81</sup>

**Quelle 4: August Kestner an Charlotte Kestner, Rom, 1. Januar 1837**

... Unser Kümmelscher Ballonspieler geht tüchtig voran in Marmor ... In einem neueren Briefe, den uns der Minister Schulte über ein für das Schloß in Hannover bei Riepenhausen bestelltes großes Bild ... schrieb, verlangte er eine Zeichnung von der Kümmelschen Statue, die ich ihm bald nachher von drei Seiten, wo sie gleich schön ist, schickt und nicht ermangelte ihn aufmerksam zu machen, daß der Ballonspieler sehr zur Aufstellung in der Halle eines Gartenschlosses geeignet sei.<sup>82</sup>

**Quelle 5: August Kestner an Charlotte Kestner, Rom, 11. April 1844**

Projekt eines Monuments für den seligen General Alten in Hannover, wozu Kümmel unter vielen Rathschlägen von mir und Anderen ein Modell gemacht und abgesandt hat ...<sup>83</sup>

---

**81** Zitiert nach Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 222f.

**82** Zitiert nach ebd., S. 225.

**83** Zitiert nach ebd., S. 274.

## Christian Lotsch

### Quelle 6: August Kestner an seine Mutter Charlotte Kestner, 30. Dezember 1827

Ich habe ein Weihnachtsgeschenk bekommen, wie gewiss keiner in der Familie. Denken Sie sich, dass der vortreffliche Lotsch mir die Zeichnung von Ihnen acht Tage vor Weihnachten ablieh, und am Tage des Weihnachtsabends ruft er mich zu sich, nachdem er vorher sich verschlossen, und was sehe ich: Ihre Büste! Groß, majestätisch, schön, mütterlich und schon mehrere Züge daran mit vieler Penetration aufgefasst. Täglich ging ich seitdem hin, und er arbeitet nach dem langen Tag alle Tage daran, und jeden Tag wird sie besser. Alle meine Freunde, so viele Künstler es sind, geben ihren Rat dazu, und alles, was er hört, verwandelt er mit selbständiger Biegsamkeit in sein Werk.<sup>84</sup>

### Quelle 7: August Kestner an Hermann Kestner, Rom, 24. Mai 1834

Er macht ein hübsches Figürchen für mich und hat eine kleine Statue für die Großherzogin Stephanie aus dem Vatikan zu kopieren. Demnächst denk ich, ihm den Marmor für Overbecks und Cornelius' Büsten zu geben, damit er sie nach Deutschland schicken kann zur Empfehlung. Nächst ihm und Bunsens geh ich am meisten mit Cornelius um, der höchst freundschaftlich und originell ist.<sup>85</sup>

### Quelle 8: August Kestner an Charlotte Kestner, Rom, 19. Januar 1835

Lotsch hat die Statue (ein sitzendes Mädchen) für mich sehr brav beendet, und in wenigen Tagen wird sie in meinem Antikenzimmer aufgestellt. Reichtümer macht er nicht, hilft sich aber durch und bewahrt stets die Heiterkeit seines reinen Herzens. Jetzt arbeitet er an einer Kopie in Marmor, einer Ceres aus dem Vatikan ... Heute erhielt ich einen Brief von Herrn Geier aus Mainz, der meinen Beistand wegen des Gutenbergschen Monuments in Anspruch nimmt und auf einen Abguss meiner Lotschischen Statue dringt, den ich schon versprochen hatte und machen lassen werde, um ihn bekannter zu machen, sobald meine Finanzen, die etwas gelitten haben, es erlauben.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Zitiert nach Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 192.

<sup>85</sup> Zitiert nach ebd., S. 262.

<sup>86</sup> Zitiert nach Kestner – Köchlin, Briefwechsel, hg. von Kestner-Köchlin (wie Anm. 3), S. 208.

**Quelle 9: August Kestner an Hermann Kestner, keine Datumsangabe**

Auch bei unserem Lotsch sieht es hoffnungsvoll aus. Du weißt, dass seine Reise in Deutschland ihm die Kommissionen der Büsten Raffaels und Albrecht Dürers einbrachte, jede für hundert Ldrs, und das Versprechen, eine Statue nach seinem Vorschlage zu bestellen. Statt der letzteren sind noch bedeutende Pläne (aber erst Pläne) im Werke. Vor die Fassade der in Karlsruhe zu erbauenden Akademie der Künste kommen in Nischen die beiden allegorischen Statuen der Malerei und Bildhauerei, diese sind zum Konkurs gestellt.<sup>87</sup>

**Erwerbungen und Ankäufe****Quelle 10: August Kestner an Charlotte Kestner, Rom, 13. November 1819**

Ich stehe oft von diesem Briefe auf, weil ich ein hübsches Madonnenbild aus der florentinischen Zeit vor Raffael, etwa von den Jahren 1460 bis 1480 gekauft habe, welches von Signorelli sein soll, einem berühmten Maler, der von Michel Angelo besonders geschätzt wurde. Besonders wird Dir das Kind sehr gefallen, welches vor der betenden Madonna auf dem Rücken liegend, ihr mit den Händchen entgegenstrebt. Hinter jener, deren Gesicht zwar heilig, aber weniger schön ist, steht ihre Hütte, in welcher man einen herrlich gemalten Esels- und Ochsenkopf sieht, hinter dem Kinde den Joseph sitzend, welcher ein Porträt ist, und zwischen den beiden großen Gestalten läßt sich ein Fluß mit Bergen auf sechs Stunden weit sehen und etwas Wald, welches alles, wenn auch noch härtlich gemalt, sehr harmonischen Farbenton hat und viel Naturgefühl ausspricht. Auch ist die Harmonie des Ganzen excellent und der Stil der Farbe dieser tüchtigen Zeit würdig. Ich habe schon drei größere Gemälde und fünf kleinere und einen Porträtkopf aus Guido Renis Schule. Von den drei größeren sind zwei eminent und können in jeder Galerie stehen, und die ändern alle bedeutend genug, um ihren Besitz schätzbar zu machen ... Vor zehn Jahren hätte man dergleichen billiger erwerben können. Von George und von Blumenbach höre ich, daß auch sie zuweilen Gutes gekauft haben, und so bringen wir noch in Hannover so viel zusammen, um den Geschmack zu wecken. Vielleicht läßt sich an die vom Prinzregenten gekaufte Wallmodensche Galerie der Statuen eine bedeutende Kunstsammlung reihen, und auf jeden Fall wird die dortige Barbarei in Beziehung auf Kunst gemildert werden.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Zitiert nach Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 297.

<sup>88</sup> Zitiert nach Briefwechsel Kestner-Köchlin, hg. von Kestner-Köchlin, (wie Anm. 3), S. 113.

**Quelle 11: August Kestner an Hermann Kestner, Rom, 24. Mai 1834**

Einen angenehmen Zuwachs haben meine Kunstsachen erhalten durch mehrere Studien Draegers u. a. den wundervollen von ihm kopierten Mönchskopf nach Tizian in Colonna und das seltene Glück einiger Handzeichnungen, unter denen ein völlig unbezweifeltes Figürchen eines jungen Mädchens von Raffael von Urbino – scheint ein Studium zu einer Sibylle und macht ganz den Eindruck einer Rosenknospe – auch das Porträt des Cavalier d’Arpino von Vadovanino. Übrigens haben die enormen Ausgaben des letzten Jahrs sehr meine Kräfte zu Kunstaquisitionen gelähmt und geschieht nur das Unumgänglichste, so wie der Raffael, ferner ein Leonardo da Vinci, ein P. Perugino und ein Baccio Bandinelli, wobei das günstige Ungefähr, daß der Verkäufer gar kein und ich wenig Geld hatte, mir die billigsten Preise verschaffte ...<sup>89</sup>

**Quelle 12: August Kestner an Hermann Kestner, 30. April 1839**

Freu Dich mit mir, ich habe des alten Kochs letzte Arbeit, den Ganymed, der aus dem reizendsten Tale vom Adler in die Wolken getragen wird ... Eine seiner allerschönsten Kompositionen.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Zitiert nach Jorns, Kestner (wie Anm. 5), S. 261 f.

<sup>90</sup> Zitiert nach ebd., S. 297.





Susanne Adina Meyer

## „Prima di partire“

Orte, Akteure und Strategien des römischen Ausstellungswesens  
(1750–1840)

Der folgende Beitrag stellt einen Versuch dar, Veränderungen der Bedingungen und der Funktionen des römischen Ausstellungswesens in einem langen Zeitraum – vom Pontifikat Benedikts XIV. (1740–1758) bis in die ersten Jahrzehnte der Restauration – nachzuzeichnen. Es handelt sich um ein Jahrhundert, in dem die „Ewige Stadt“ Schauplatz bedeutsamer Ereignisse und tiefgreifender Veränderungen war: der Aufstieg Roms als Zentrum der *Grand Tour*; die zunehmende wirtschaftliche Krise der römischen Aristokratie; die bisweilen dramatische Auseinandersetzung mit den Herausforderungen der Französischen Revolution (Römische Republik 1798–1799) und der Napoleonischen Regierung (1808–1814); die Restauration der weltlichen Herrschaft des Papstes, schwankend zwischen der vorsichtigen Modernisierung Pius' VII. und der latent reaktionären Politik Leos XII. Diese politischen, gesellschaftlichen und religiösen Umwälzungen haben sich natürlich auch auf die Kunst und den Kunstmarkt ausgewirkt – wenn auch der Topos Roms als „Akademie der Welt“, als Treffpunkt der Künstler, trotz zunehmender Konkurrenz von Seiten der „neuen“ Hauptstädte, wie vor allem Paris und London, unangetastet blieb.<sup>1</sup>

Rom besaß im Unterschied zu anderen Hauptstädten Europas bis um 1830 keinen öffentlichen Ausstellungsraum und kein institutionalisiertes Ausstellungswesen, das etwa mit den berühmten Pariser Salons oder mit den Ausstellungen der Royal Academy in London vergleichbar gewesen wäre: ein Umstand, der die oft beschworene kulturelle Rückständigkeit der Hauptstadt des Kirchenstaates zu bestätigen scheint. Im Laufe des 18. Jahrhunderts hatte sich hingegen die Gewohnheit etabliert, einzelne Werke vor ihrem Abtransport an den Bestimmungsort dem römischen Publikum vorzustellen, eine Modalität der Kunstpromotion, die den Dynamiken des internationalen Marktes gerecht wurde und gleichzeitig einen fruchtbaren kritischen Diskurs in Gang setzte.

Abgesehen von der Rekonstruktion einer Chronik der einzelnen Ausstellungen ist zu fragen, ob das Ausstellungssystem in historischer Perspektive, wenn man es an der Schnittstelle von Kunstmarkt, öffentlichem kunstkritischem Diskurs und in-

---

<sup>1</sup> Maria Pia Donato / Giovanna Capitelli / Matteo Lafranchi, Rome capitale des arts au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour une nouvelle périodisation de l'histoire des capitales culturelles, in: Christophe Charles (Hg.), Le temps des capitales culturelles XVIII<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles, Seyssel 2009, S. 65–99.

dividuellem künstlerischem Ausdruck verortet, einen Zugang zum Verständnis der tiefen Strukturen der römischen „repubblica delle arti“ ermöglicht.

## 1 Vorspiel. Um 1750

Zunächst ist festzustellen, dass um 1750 die Tradition der großen kollektiven Ausstellungen neuer und alter Kunstwerke anlässlich religiöser Feste langsam verebbte. Seit Anfang des 16. Jahrhunderts wurden in Rom – wie auch in anderen Städten üblich<sup>2</sup> – alte und neue Kunstwerke aus dem Besitz der Familien oder direkt von den Künstlern für Festausstattungen zur Verfügung gestellt. Zum Heiligen Jahr 1750 wurden gleich vier solcher Festapparate organisiert: Im Portikus des Pantheons waren zum Fest des hl. Joseph (19. März) 225 Bilder in einer von der Congregazione Pontificia dei Virtuosi al Pantheon veranstalteten Ausstellung zu sehen. Im August war in der Kirche S. Rocco eine ähnliche Schau zu Ehren des Schutzpatrons zu bewundern, während die Via dei Coronari für Mariä Himmelfahrt geschmückt wurde; im September fand eine Präsentation „di quadri scelti“ im Portikus des Hofes von S. Giovanni Decollato statt. Allerdings berichten nach diesem Datum die Quellen nur noch sehr spärlich von ähnlichen Festapparaten und nach 1775 wird der Brauch ganz aufgegeben.

Aber auch von öffentlichen Ausstellungen anlässlich der Wettbewerbe zur Realisierung großer Bauaufgaben, bei denen die eingereichten Entwürfe der Öffentlichkeit vorgestellt wurden – wie zum Beispiel die Ausstellung von neun Holzmodellen und 18 Zeichnungen für die Fassade von S. Giovanni in Laterano in der Galerie des Quirinal-Palastes 1732 – gibt es keine Notizen mehr.<sup>3</sup>

Einzige Form einer kollektiven Ausstellung, die auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts weitergeführt wurde, war die öffentliche Präsentation der preisgekrönten Zeichnungen und Bozzetti im Rahmen der von der Accademia di San Luca ausgeschriebenen Wettbewerbe, die anlässlich der feierlichen Preisverleihung auf dem Kapitol für wenige Tage im Senatorenpalast zu sehen waren. Es handelte sich um

<sup>2</sup> Francis Haskell, Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996, S. 176–210. Vgl. z. B. für Bologna: Giovanna Perini, Struttura e funzione delle mostre d'arte a Bologna nel Sei e Settecento, in: Atti e memorie dell'Accademia clementina 26 (1990), S. 293–355; für Florenz: Fabia Borroni Salvadori, Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 24 (1974), Bd. 1, S. 1–166.

<sup>3</sup> Elisabeth Kieven, Il ruolo del disegno. Il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano, in: Bruno Contardi / Giovanna Curcio (Hg.), In urbe architectus. Modelli disegni misure. La professione dell'architetto. Roma 1680–1750, Roma 1991, S. 78–123; Vanessa Palmer, Il mecenatismo architettonico di papa Clemente XII (1730–40), in: Francesco Nevola / Vanessa Palmer (Hg.), Il Palazzo della Consulta e l'architettura romana di Ferdinando Fuga, Roma 2004, S. 3–45, hier S. 20.

eine Ausstellungsform, die gleichzeitig als Teil des Preises und als Rechtfertigung des Urteils der Jury konzipiert war.<sup>4</sup> Außerdem wurden ab 1778 alljährlich am 25. August in der französischen Akademie in der Via del Corso die Werke der Schüler der Öffentlichkeit präsentiert, bevor Bilder, Plastiken und Architekturprojekte nach Paris gesandt wurden, um von den Direktoren der dortigen Akademie beurteilt zu werden.<sup>5</sup>

## 2 Das Pontifikat Pius' VI. (1775–1799)

Charakteristisch für die Kunstpromotion in Rom im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts ist hingegen die Ausstellung einzelner Kunstwerke in Kirchen, Palästen oder in den Ateliers der Künstler. Bei den gezeigten Werken handelte es sich zumeist um Objekte, die für den Export außerhalb der Stadt bestimmt waren und vor dem Abtransport an ihren Bestimmungsort erst noch einmal dem römischen Publikum vorgestellt wurden.<sup>6</sup> Mit anderen Worten, das Ausstellungswesen zeitgenössischer Kunst war in Rom praktisch keiner institutionellen Kontrolle unterworfen. Aus diesem Umstand ergibt sich natürlich auch eine erschwerte Quellenlage: Notizen zu dieser Form der Kunstpromotion finden sich in Tagebüchern, Briefen und Aufzeichnungen der Romreisenden und der in Rom tätigen Künstler; ferner berichtete die römische Wochenzeitung „Diario Ordinario“, offizielles Organ der päpstlichen Regierung, von den neuen Kunstwerken. Später wird das interessierte Publikum auch durch die ersten Kunstzeitschriften, wie das „Giornale delle belle Arti e della incisione antiquaria, musica e poesia“ (1784–1788), die von Giovan Gherardo de Rossi herausgegebenen „Memorie per le belle Arti“ (1785–1788) und die „Memorie enciclopediche romane sulle belle Arti, antichità etc.“ (1806–1809) Antonio Giuseppe Guattanis, über diese Ausstellungen informiert.<sup>7</sup> Auch andere italienische Periodika und ausländische Zeitungen berichteten zuweilen von den neuesten Ereignissen der römischen Kunstszene.

<sup>4</sup> Angela Cipriani (Hg.), *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento* [Katalog Ausstellung Rom 2000], Roma 2000.

<sup>5</sup> Marc Bayard/Emilie Beck Saiello/Aude Gobet, *L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini, un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725–1792)*, Rennes 2016.

<sup>6</sup> Susanne Adina Meyer, „Una gara lodevole“. Il sistema espositivo a Roma al tempo di Pio VI, in: Liliana Barroero/Stefano Susinno (Hg.), *La città degli artisti nell'età di Pio VI = Roma moderna e contemporanea* 10,1–2 (2002), S. 91–112; Susanne Adina Meyer/Serenella Rolfi Ožvald, *Le fonti e il loro uso. Documenti per un atlante della produzione artistica romana durante il pontificato di Pio VI*, in: Maria Cecilia Mazzi (Hg.), *Una miniera per l'Europa*, Roma 2008, S. 77–143.

<sup>7</sup> Serenella Rolfi Ožvald, „Agli amatori delle belle arti gli autori“. Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento, Roma 2012.

Die wachsende Bedeutung des internationalen Kunstklentels in der Ewigen Stadt hatte zur Folge, dass die römische Kunstproduktion zunehmend für den Export bestimmt war und in ganz Europa verstreut wurde, ein Umstand, der mitunter den Blick auf den kunstkritischen Hintergrund des Entstehungsprozesses einzelner Werke verstellt hat. Dieses Phänomen wurde schon am Ende des 18. Jahrhunderts wahrgenommen und thematisiert. Die ersten römischen Kunstzeitschriften verstanden sich nicht nur als einen wichtigen Teil der Kunstpromotion, sondern auch als Dokumentation des städtischen Kunstgeschehens für die Zukunft. So verweist Luigi Lanzi in seiner „Storia pittorica della Italia“ (1809) den Leser am Ende des Kapitels über die römische Schule auf das kurze, aber wichtige Experiment der „Memorie per le belle Arti“: „Wer die gegenwärtige Römische Schule und selbst die fremden in Rom arbeitenden Künstler kennen lernen will, lese die vier Bände der Memorie per le belle arti, welche von 1785 bis 1788 gehen; ein Werk, das jede Kunstbibliothek schmückt, aber nur zu schnell aufhörte!“<sup>8</sup>

Eine auf Notizen in Zeitschriften, Briefen und Tagebucheinträgen gestützte Schätzung ergibt, dass während des Pontifikats Pius' VI. ungefähr 450 solcher Einzelausstellungen stattgefunden haben. Bevorzugte Ausstellungsorte waren die Künstlerwerkstätten, aber auch „öffentliche“ Räume wie Kirchen und Adelspaläste.

Für den besagten Zeitraum liegen Notizen von circa 30 Präsentationen von Altarbildern in Kirchen, die fast ausschließlich für Auftraggeber innerhalb Italiens bestimmt waren, vor. Zusammenfassend kann man beobachten, dass diese Form der Ausstellung vor allem von jungen oder noch nicht sehr bekannten Malern wahrgenommen wurde, die noch keine eigene Werkstatt hatten. Dies rechtfertigt auch die geringe Beachtung, die diese Expositionen in den ausländischen Zeitungen und in den Tagebüchern der Romreisenden fanden. Weiter kann man festhalten, dass die erwähnten Ausstellungen auf 16 Kirchen verteilt waren, wobei in ungefähr der Hälfte der Fälle die Wahl durch eine besondere Beziehung des Künstlers oder des Auftraggebers zu dem Ausstellungsort bestimmt war. So waren zum Beispiel 1786 im Chor der Kapuzinerkirche S. Maria della Concezione sieben Altarbilder zu bewundern, die der Kapuzinerbruder und Maler Fedele da San Biagio im Auftrag Pius' VI. für Borgo San Lorenzo bei Bolsena angefertigt hatte.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Luigi Lanzi, *Geschichte der Malerei in Italien, vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des 18. Jahrhunderts*, übers. und bearb. von Johann Gottlob von Quandt, hg. von Adolph Wagner, Leipzig 1830, Bd. 1, S. 546 f.

<sup>9</sup> *Giornale delle belle Arti* 3/11, 18. 3. 1786, S. 81 f.; 3/12, 25. 3. 1786, S. 90; 3/13, 8. 4. 1786, S. 98; 3/14, 8. 4. 1786, S. 105 f.; 3/40, 7. 10. 1786, S. 213–215; *Diario Ordinario* 1166, 4. 3. 1786, S. 11 f., berichtete von dem Besuch Pius' VI. der Ausstellung am 26. Februar; vgl. Egidia Coda, *La costruzione del convento e della chiesa dei Capuccini in San Lorenzo Nuovo e il ciclo pittorico di Padre Fedele da San Biagio*, in: Gabriella Costantino (Hg.), *Padre Fedele da San Biagio. Fra letteratura artistica e pittura*, Caltanissetta 2002, S. 55–71.

Einige Kirchen, wie das Pantheon, S. Maria sopra Minerva, S. Carlo, S. Lorenzo in Lucina und SS. XII Apostoli, scheinen hingegen für die öffentliche Ausstellung neuer Werke besonders beliebt gewesen zu sein. Anzunehmen ist, dass hier die zentrale Lage der Gebäude durchaus eine Rolle gespielt hat. Vor allem im Pantheon wurden wiederholt einzelne Werke dem römischen Publikum vorgestellt, mitunter – aber nicht zwingend – zum Fest des hl. Joseph, aber nicht mehr als Teil des Festapparates.<sup>10</sup> Noch 1809 fand hier die viel diskutierte Gegenüberstellung der „Darbringung des Christuskindes im Tempel“ von Vincenzo Camuccini und des „Kalvarienberges“ von Gaspare Landi, beide geschaffen für die Kirche S. Giovanni in Canale (Piacenza), statt.

Alternativ wurden die Werke auch in Palästen ausgestellt, vor allem wenn sie Sitz diplomatischer Vertretungen waren, wie zum Beispiel im Palazzo Venezia oder im Palazzo de Carolis in der Via del Corso, dem Sitz des französischen Gesandten François-Joachim de Pierre, Kardinal de Bernis. In diesen Fällen waren die ausstellenden Künstler natürlich Landsleute der Palastinhaber, und in mancher Hinsicht können diese Ausstellungen als eine Vorstufe der Organisation des römischen Kunstsystems in nationale Gruppen, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts durchsetzen wird, angesehen werden. Insgesamt fanden während des Pontifikats Pius' VI. circa 35 Präsentationen neuer Kunstwerke in römischen Palästen statt, davon allein neun in der Villa Medici. Die Villa – damals noch nicht Sitz der französischen Akademie, sondern im Besitz des Großherzogs der Toskana – stellte einen Sonderfall dar: Die meist nicht-römischen Künstler, die hier ausstellten, scheinen keine besondere Beziehung zur Toskana oder zum Hause Habsburg gehabt zu haben. Es handelt sich um so unterschiedliche Maler wie Anton Raphael Mengs, Domenico Corvi, Friedrich Müller, Domenico de Angelis, Johann Philipp Hackert, Jacques Berger, Giuseppe Mazzola und Teodoro Matteini. Es scheint fast, als ob sich hier der Ansatz zu einem freien Ausstellungsraum herausgebildet hätte.

Vorzüglich wurden die neuen Kunstwerke jedoch in den Werkstätten der Künstler selbst, die zunehmend Bedeutung als Ort der Selbstdarstellung gewannen, dem kunstliebenden Publikum präsentiert. Ein Rundgang durch die wichtigsten Ateliers der Stadt gehörte durchaus zum Standardprogramm eines Romaufenthalts, wie zum Beispiel der von Serenella Rolfi nachgezeichnete Besuch der wichtigsten römischen Künstlerwerkstätten durch die schwedische Prinzessin Sofia Albertina 1793 in Begleitung von Francesco Piranesi, dem römischen Agenten des Stockholmer Hofes.<sup>11</sup> Die Vermittlerrolle zwischen Künstlern und Besuchern wurde oft von den Agenten und

<sup>10</sup> Während des Pontifikats Pius' VI. stellen folgende Künstler ihre Werke im Pantheon aus: Francesco Caccianiga (1778), Giuseppe Cades (1780), Francesco Pascucci (1784), Giuseppe Mazzola (1785), Pietro Tedeschi (1785), Jacques Berger (1795, 1796) und Angelo Campanella (1796).

<sup>11</sup> Serenella Rolfi Ožvald, Roma 1793. Gli studi degli artisti nel giornale di viaggio di Sofia Albertina di Svezia, in: Barroero/Susinno (Hg.), *La città* (wie Anm. 6), S. 49–89.

*Ciceroni*, wie Alois Hirt, Johann Friedrich Reifenstein, Thomas Jenkins oder dem römischen Kritiker Giovanni Gherardo de Rossi, ausgeübt. Aus dieser Praxis entstanden unter anderem Listen der in Rom tätigen römischen, italienischen und ausländischen Künstler, wie die von Hirt um 1787 erstellte Übersicht, in der circa 150 Künstler namentlich genannt werden.<sup>12</sup>

In seinem 1805 in dem von Goethe herausgegebenen Sammelband „Winckelmann und sein Jahrhundert“ erschienenen Aufsatz „Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts“ skizzierte Johann Heinrich Meyer die von Rom ausgehende Erneuerung des europäischen Kunstgeschmacks.<sup>13</sup> Insbesondere werden in diesem historischen Abriss eine Reihe von Bildern erwähnt, die zwischen 1784 und 1785 in Rom zu sehen waren: „Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil“ von Wilhelm Tischbein; „Die Begegnung Gustavs III. von Schweden mit Pius VI. im Antiken-Museum des Vatikan am 1. Januar 1784“ von Benigne Gagneraux, zwei Altarbilder des Römers Giuseppe Cades<sup>14</sup> und natürlich „Der Schwur der Horatier“ von Jacques-Louis David: „Nie ist wohl ein Gemälde mit solchem Zulauf und lauterem Beifall geehrt worden“, kommentierte Meyer. Meyer, der sich von 1784 bis 1788 in Rom aufgehalten hatte, skizzierte so für den deutschen Leser im Rückblick ein Panorama der 1785 in Rom ausgestellten Werke, die auch in der römischen Presse besprochen worden waren, auf die Meyer möglicherweise bei seiner Darstellung zurückgreift.

Die Rezensionen in römischen und „ausländischen“ Zeitschriften erlauben nicht nur das von Meyer skizzierte Panorama zu bereichern (und zu berichtigen), sondern auch die anspruchsvolle Diskussion, die sich in Rom anlässlich dieser Ausstellungen um die Erneuerung der Historienmalerei entwickelte, nachzuzeichnen. Aus der Zusammenschau der Urteile, Meinungen und Dispute ergibt sich ein facettenreiches Bild der künstlerischen Experimentierfreudigkeit, mit der die Künstler versuchten, sich auf dem römischen Kunstmarkt zu profilieren. Tischbeins innovativer Wahl, eine

---

**12** Susanne Adina Meyer/Serenella Rolfi Ožvald, L'„Elenco dei più noti artisti viventi a Roma“ di Alois Hirt, in: Barroero/Susinno (Hg.), *La città* (wie Anm. 6), S. 241–261; Harald Tausch/Rolf H. Johannsen, Aloys Hirt: Verzeichniß der bekanntesten jeztlebenden Künstler in Rom, in: Claudia Sedlarz (Hg.), Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner, Laatzten 2004, S. 299–366. Vgl. auch Serenella Rolfi Ožvald, *Roma moderna e le arti: una guida del 1808*. „Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ...“, in: *Studi di storia dell'arte* 16 (2005), S. 285–298.

**13** Johann Heinrich Meyer, *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, in: Johann Wolfgang Goethe (Hg.), *Winckelmann und sein Jahrhundert*. In Briefen und Aufsätzen, Tübingen 1805, S. 161–386, hier S. 314; vgl. Silvia Cecchini/Susanne A. Meyer/Chiara Piva/Serenella Rolfi Ožvald (Hg.), *Il Settecento e le arti*. A Orietta Rossi Pinelli dagli allievi, Roma 2016.

**14** „Die Geburt Marias“ (irrtümlich von Meyer als „Verkündigung“ bezeichnet) für die Kirche S. Maria delle Vigne in Genua war Anfang 1785 in S. Carlo al Corso zu sehen, und das Altarbild „Maria mit Kind und Heiligen“ für die Kirche S. Francesco in Fabriano wurde 1787 in der Basilika SS. XII Apostoli ausgestellt.

Szene in mittelalterlichen Kostümen darzustellen, stand Gagnerauxs zeitgenössische Chronik gegenüber. Davids programmatisches „*exemplum virtutis*“ entstand zur gleichen Zeit wie die kleinen komischen Szenen nach Shakespeare des von Meyer nur kurz erwähnten Engländers Durnò, dessen Werke von den römischen Zeitschriften hingegen mit Interesse besprochen wurden.

Anfang 1785 zeigte Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in seinem Atelier in der Strada Felice das für seinen Gönner Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg bestimmte Bild „Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil“ (Gotha, Schlossmuseum).<sup>15</sup> Giovanni Gherardo de Rossi, Redakteur der „*Memorie per le belle Arti*“, lobt in seiner Rezension vor allem das gelungene Gleichgewicht zwischen der „*nobiltà d'affetti*“ und der „*nobiltà delle forme*“ und somit die korrekte Anwendung der physiognomischen Theorien Lavaters.<sup>16</sup> Auch in einem Hirt zugeschriebenen Beitrag des „*Teutschen Merkurs*“ wird über den Erfolg des Bildes in Rom berichtet, wo „es so schwer bleibt den Geschmack zu befriedigen“.<sup>17</sup> Besonders geht diese Kritik des Tischbein-Bildes auf die Wahl einer Szene aus dem Mittelalter und der damit verbundenen Kostümfrage ein: „Man ist in der Geschichtsmalerei so an die griechische und römische Kleidung gewöhnt, dass man aus einem dummen Vorurteil, welches durch den Gebrauch erwuchs, alle anderen Kleidungsarten als der Kunst und Schönheit nachteilig betrachtete“.<sup>18</sup>

Eine überraschend ähnliche Argumentation verwendete der römische Kritiker de Rossi zur Verteidigung der modernen Kleidung in dem bereits erwähnten Bild Gagnerauxs „*Begegnung Gustavs III. von Schweden mit Pius VI.*“ (Stockholm, Nationalmuseum).<sup>19</sup> Auch für ihn war es vor allem eine Frage der Gewöhnung, jene „*idea di ridicolo*“ zu überwinden, die einen befällt, wenn man die zeitgenössische Kleidung in einem Historienbild sieht.<sup>20</sup> Das für den König von Schweden bestimmte Bild, mit dem die Zusammenkunft des protestantischen Monarchen mit dem Oberhaupt der katholischen Kirche am 1. Januar 1784 in dem neu eröffneten Museum gefeiert werden sollte, war im Februar 1785 zunächst für zwei Wochen im Atelier des Künstlers

<sup>15</sup> Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Aus meinem Leben*, Bd. 2, hg. von Carl G. W. Schiller, Braunschweig 1861, S. 38–42, 50–52; Arnd Friedrich/Fritz Heinrich (Hg.), *Johann Heinrich Tischbein (1751–1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur*, Petersberg 2001, S. 114.

<sup>16</sup> *Memorie per le belle Arti* 1 (Februar 1785), S. 19–21.

<sup>17</sup> Schreiben an einen Freund über ein in Rom verfertigtes Gemälde des Hrn. Wilhelm Tischbein, Mahler S. D. des Herzogs von Gotha, in: *Der Teutsche Merkur* 1 (1785), S. 229–251.

<sup>18</sup> Ebd., S. 247 f.

<sup>19</sup> Eine für Pius VI. angefertigte Kopie befindet sich heute in der Nationalgalerie Prag; vgl. Sylvain Laveissière, *L'incontro di Gustavo III con il papa Pio VI nel Museo Pio-Clementino in Vaticano (II Primo Gennaio 1784)*, in: *Bénigne Gagneraux (1756–1795), un pittore francese nella Roma di Pio VI* [Katalog Ausstellung Rom 1983], Roma 1983, Kat. Nr. 26, S. 100.

<sup>20</sup> *Memorie per le belle Arti* 1 (März 1785), S. 35.



zu sehen. Stolz auf seinen Erfolg beschreibt Gagneraux in einem Brief an seine Mutter „une allée et venue continuelle de carrosses“ vor seinem Atelier.<sup>21</sup> Anschließend wurde das Werk für vier Tage auf Wunsch Pius' VI. im Vatikanpalast gezeigt und danach von dem französischen Gesandten Kardinal de Bernis in seinem Palast an der Via del Corso zur Schau gestellt.

Im Mai desselben Jahres lieferten die römischen Kunstzeitzungen Kritiken der neuesten Werke des in Großbritannien geborenen Künstlers James Durnò, die in dessen Atelier in der Via Gregoriana zu bewundern waren.<sup>22</sup> Durnò, der mit Tischbein befreundet war,<sup>23</sup> versuchte bei dieser Gelegenheit, sich dem Publikum als vielseitiger Künstler zu präsentieren. Neben Historienbildern aus der griechisch-römischen Geschichte, den „Tod der Virginia“ und den „Abschied Hectors“ darstellend, war auch die komische Szene „Falstaff und die Rekruten“ aus Shakespeares „Heinrich IV.“ zu sehen. Während die ersten beiden Bilder in der römischen Presse für die „omeric semplicità“ der Komposition gelobt wurden, wurde die Wahl der komischen Darstellung des „Falstaff“ von Giovanni Gherardo de Rossi mit einigem Vorbehalt beurteilt:<sup>24</sup> „Nel vedere però, che il signor Durno ha ricevuto dalla natura il dono di comporre sí nobilmente, ci sia lecito desiderare, ch'egli prosegue a dipingere opere eroiche, e se vuole trarre argomenti dallo *Shakespear*, lasci *Falstaff* e si volga ad *Hamleto*“.<sup>25</sup>

Ein durchweg positives Urteil fällt der römische Kritiker hingegen über die gleichzeitig im Atelier Angelika Kauffmanns an der Trinità dei Monti zu sehenden

21 „Ce tableau fini et dans un beau cadre, je l'exposai dans mon atelier au public, pendant quinze jours qu'il est resté chez moi, c'était une allée et venue continuelle de carrosses. Le Saint-Père fut informé que mon tableau était une chose digne d'être vue, e me fit avertir par un Prélat, qu'il voulait voir ce tableau ainsi que son auteur. Il m'en voya chercher en carrosse, et fit apporter le tableau dans le palais du Vatican où il habite ... Après avoir beaucoup vu le tableau, il me dit qu'il voulait le garder pendant quatre jours dans son palais, preuve de son contentement ... Le cardinal de Bernis, ambassadeur de France, me fit venir chez lui pour me dire qu'il désirait le tableau chez lui, aussitôt sorti chez le Saint-Père. Je lui dis qu'il pouvait en disposer à sa volonté. Je le fis transporter dans son palais. La noblesse de Rome alla le voir, il m'invita à dîner avant-hier, et en me recevant au milieu de trente seigneurs ... On fait mon éloge partout, dans toutes les gazettes et papiers publics. Le tableau partira dans quinze jours pour la Suède“. Brief an die Mutter, Rom, 12. März 1785; zitiert nach Brigitta Sandström, Bégnigne Gagneraux 1756–1795. Education, inspiration, oeuvre, Stockholm 1981, S. 236 f.

22 John Inghamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701–1800*, New Haven-London 1997, S. 323–324.

23 Tischbein, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 15), S. 40; Tischbein schreibt den Namen „Dornow“.

24 Diese Bildidee wird von Durnò mehrmals wiederholt, u. a. für Lord Bristol und für die Shakespeare Gallery in London, heute im Sir John Soane's Museum, London; *Memorie per le Belle Arti 1* (Mai 1785), S. 72–75; *Giornale delle belle Arti* 2/21, 28. 5. 1785, S. 161 f.; 2/22, 4. 6. 1785, S. 171; vgl. Stefano Grandesso, James Durno, Falstaff e le reclute e Falstaff in incognito cacciato dalla casa di Ford, in: Stefano Grandesso (Hg.), *Quadreria 2001. Arte in Italia 1780/1930, Tradizione e continuità* [Katalog Ausstellung Rom 2001], Roma 2001, S. 20–23.

25 *Memorie per le belle Arti 1* (Mai 1785), S. 75.

Historienbilder „Cornelia, Mutter der Gracchen“ und „Vergil schreibt auf seinem Totenbett sein Epitaph“.<sup>26</sup> Die Künstlerin, die in Rom bis dahin vor allem als Porträtmalerin aufgetreten war, stellte sich hier das erste Mal dem Publikum mit Werken einer Gattung vor, die auf Grund der Bedeutung des für Frauen bekanntlich erheblich erschwerten Aktstudiums als besonders „männlich“ galt. Friedrich Münter, der von Reifenstein in das Atelier Angelika Kauffmanns geführt worden war, bemerkte in seinem Tagebuch: „Auch war ein grösseres Tableau da, der junge Ancus Martius mit der Flamme auf dem Kopfe schlafend. Aber es ist in grösserer Form, in der Angelica nicht glücklich ist, weil sie nicht genug zeichnen kann“<sup>27</sup> – ein Urteil, bei dem das Vorurteil sicher eine gewisse Rolle gespielt hat. De Rossi, der freundschaftliche und vielleicht auch geschäftliche Beziehungen mit der Künstlerin pflegte und ihr 1811 eine wichtige biographische Schrift widmen wird, beschrieb die Bilder in einer enthusiastischen Kritik, die mit der Definition Angelikas als „pittrice delle grazie“ schließt:

„Le opere della Signora Kauffmann hanno una certa universalità di bellezza, dalle quali si deduce, che questa donna oltre un ingegno vasto, e fertile ha avuto dalla Natura il dono rarissimo delle Grazie ... Il suo gusto nel comporre è vaghissimo, giacché accoppia ad un certo lampo di antica semplicità, quella feconda ricchezza d'invenzione, di cui andrebbero più gloriose le scuole veneziana, e fiamminga, se non ne avessero fatto abuso. Noi non aduliamo la Sig. Angelica chiamandola la Pittrice delle Grazie, e qual raro merito siano queste in un Artista lo dimostra il vedere, che per questo pregio le tele di Antonio Allegri emulano quelle di Raffaello“.<sup>28</sup>

Zu bemerken ist, dass eine deutsche Übersetzung dieser Rezension von Alois Hirt im selben Jahr im „Teutschen Merkur“ veröffentlicht wurde, um den Ruhm der „Mahlerin

<sup>26</sup> Angelika Kauffmann malte drei Versionen der „Cornelia, Mutter der Gracchen“: die erste für George Bowles (1785), heute Richmond, Virginia Museum of Fine Arts; eine zweite, im selben Jahr im Auftrag der Königin von Neapel als Geschenk für die Schwester ausgeführte Version befindet sich heute in Weimar, Kunstsammlungen; 1788 entstand eine dritte Version für Prinz Poniatowski (Privatbesitz); vgl. Bettina Baumgärtel/Brian Allen (Hg.), *Angelika Kauffmann 1741–1807 Retrospektive* [Katalog Ausstellung Düsseldorf/München/Chur 1998–1999], Ostfildern-Ruit 1998, S. 381–382, Kat. Nr. 226; John L. Seydl, *Angelika Kauffmann Cornelia, Mother of the Gracchi*, in: Edgar Peters Brown/Joseph J. Rishel (Hg.), *Art in Rome. In the Eighteenth Century* [Katalog Ausstellung Philadelphia/Houston 2000], Philadelphia 2000, S. 384, Kat. Nr. 233. Auch das Bild „Vergil schreibt auf seinem Totenbett sein Epitaph“ (Portland in Maine, Privatsammlung) ist für George Bowles gemalt; vgl. Baumgärtel/Allen (Hg.), *Kauffmann* (wie oben), S. 387, Kat. Nr. 230; zu der von Bowles beauftragten Serie gehörte auch „Plinius der Jüngere mit seiner Mutter beim Ausbruch des Vesuvus in Misenum“. Die drei Bilder wurden am 24. Oktober 1785 mit einem englischen Schiff nach London verschickt; vgl. Angelika Kauffmann, *La „Memoria delle piture“*, hg. von Carlo Knight, Roma 1998, S. 30.

<sup>27</sup> Friedrich Münter, Frederik Münter, et mindeskript. Aus den Tagebüchern. Wander- und Lehrjahre eines dänischen Gelehrten, Bd. 2, hg. von Øjvind Andreasen, Kopenhagen-Leipzig 1937, S. 266.

<sup>28</sup> *Memorie per le Belle Arti* 1 (April 1785), S. 57.

der Grazien“ (übersetzt Hirt) auch in Deutschland zu verbreiten, wo ihre Werke bis dahin vor allem durch Kupferstiche bekannt waren.<sup>29</sup>

Im Sommer 1785 stellte auch der Direktor der Französischen Akademie in Rom, Louis-Jean-François Lagrenée, im Palazzo Mancini sein für Ludwig XVI. gemaltes Bild „Der Tod der Frau des Darius“ (Paris, Louvre) aus.<sup>30</sup> Die römischen Zeitungen sprachen auch in diesem Fall von einem beachtlichen Besucherstrom: „Tutte le persone che in gran copia vi accorrono non cessano di encomiare un lavoro sì grande, e a tanta perfezione ridotto, che muove l’animo dello spettatore a pietà e tenerezza“, schreibt der „Giornale delle belle Arti“.<sup>31</sup> De Rossi hingegen lobt zwar die „maestria del penello ... sicuro nel colorito“ des Malers, bemängelt aber die männliche, am Bett rechts kniende Figur, die etwas zu offensichtlich von Lagrenée in die Komposition eingefügt sei, um seinen „valore nel dipingere gl’ignudi“ zu demonstrieren.<sup>32</sup> Damit erkennt de Rossi richtig, dass dieses Bild gewissermaßen mit einem doppelten Register gemalt ist, um dem unterschiedlichen Geschmack des römischen und des Pariser Publikums entgegenzukommen. Dies erfahren wir aus einem Brief Lagrenées an den Directeur des Bâtimens d’Angiviller, in dem der Maler erklärt, dieses Bild gemalt zu haben „autant pour plaire à Rome, où on ne jure que par le dessin, l’expression et le rendu, que pour le Salon“.<sup>33</sup> Das Bild wurde rechtzeitig zur Salonausstellung 1785 nach Paris gesandt, wo auch die französische Kritik durchaus gespalten reagierte.

Das römische Publikum hingegen konnte dieses Bild mit einer anderen Trauerszene vergleichen, der „Totenklage für Hektor“, „esposto alla pubblica vista“ im Atelier des Malers Domenico Corvi im Palazzo Accoramboni.<sup>34</sup> Das für den Duca Serbelloni aus Mailand gemalte Bild wurde vor allem für die Darstellung der dramatischen Lichteffekte der Fackelbeleuchtung und für das Meisterstück des in perspektivischer Verkürzung dargestellten Körpers des toten Hectors bewundert: „Il Pittore ha con giudiziosa riflessione posto in iscorcio il cadavere, senza tagliare per così dire la composizione, facendogli attraversare la tela“, lesen wir in den „Memorie per le

<sup>29</sup> Briefe aus Rom, hauptsächlich neue Werke jetzt daselbst lebender Künstler betreffend, in: Der Teutsche Merkur 4 (1785), S. 251–267. Der Brief ist datiert auf Mai 1785.

<sup>30</sup> Das für Ludwig XVI. gemalte Bild befindet sich heute im Musée du Louvre, Paris; vgl. Marc Sandoz, Les Lagrenée, Bd. 1: Louis (Jean François) Lagrenée 1725–1805, Paris 1983, Nr. 370, S. XV.

<sup>31</sup> Giornale delle belle Arti 2/23, 11. 6. 1785, S. 179 f.

<sup>32</sup> Memorie per le Belle Arti 1 (Juli 1785), S. 104–106.

<sup>33</sup> Brief Lagrenées an Angiviller vom 27. Juli 1785; zitiert nach Anatole de Montaignon/Jules Guiffrey, Correspondance des directeurs de l’Académie de France à Rome avec les Surintendants des bâtimens, Bd. 15, Paris 1900–1908, S. 33.

<sup>34</sup> Giornale delle belle Arti 2/25, 25. 6. 1785, S. 193 f. Von dem Bild sind zwei Versionen bekannt: eine sich heute im Museo de Montserrat (Barcelona) befindliche Fassung und eine zweite, nicht ganz vollendete Version aus dem Besitz Vincenzo Camuccinis (Cantalupo Sabino, collezione Camuccini); vgl. Liliana Barroero, Il „Compianto sul corpo di Ettore“, in: Paragone 35 (1984), Nr. 417, S. 66–71; Liliana Barroero, Compianto sul corpo di Ettore, in: Valter Curzi/Anna Lo Bianco (Hg.), Domenico Corvi [Katalog Ausstellung Viterbo 1998–1999], Roma 1998, S. 152, Kat. Nr. 33.

belle Arti“.<sup>35</sup> Es könnte sich hier um einen verdeckten Vergleich mit dem Bild Davids des gleichen Themas von 1783 handeln, von dem, laut Hirt, während der Ausstellung des „Schwurs der Horatier“ im Atelier Davids eine Zeichnung zu sehen war.<sup>36</sup>

Wie bekannt war die öffentliche Präsentation der „Horatier“<sup>37</sup> mit Spannung erwartet worden. De Rossi feiert David am Ende seiner langen und ausführlichen Beschreibung des Bildes als den neuen Poussin:

„Rari esempi si troveranno nell’istoria pittorica di questo secolo di un’opera, che sia stata con tanto desiderio aspettata, e che tanto abbia eccitato la curiosità universale, quanto il gran quadro rappresentante il giuramento de’ tre Orazj, che nello scorso mese fu esposto al pubblico giudizio dal sig. Giacomo Luigi David celebre pittore Parigino ... Roma può dirsi a ragione la Madre comune delle Arti, e sono tutti suoi figli coloro, che in essa le appresero. Riguardando perciò da un canto il buono stile, che adotta il Signor David nelle sue opere, e rammentandoci dall’altro ch’egli in Roma acquistollo; potremo imitare ciò che da altri fu leggiadramente detto del Poussino, e chiamarlo Uomo Parigino, e Pittore Romano“.<sup>38</sup>

Unter dem Titel „Briefe aus Rom über neue Kunstwerke jetztlebender Künstler“ konnten die Leser des „Teutschen Merkurs“ im Dezember 1785 einen Bericht finden, in dem Alois Hirt den beachtlichen Erfolg beschrieb, den Jacques-Louis David mit der öffentlichen Ausstellung seines neuesten Werkes bei dem römischen Publikum erzielt hatte. „Nicht nur die Künstler, Liebhaber und Kenner, sondern selbst das Volk läuft truppenweise von Morgens bis Abends herbey, es zu sehen“, schreibt Hirt und fügt hinzu:

„Keine Staatsangelegenheit des älteren Roms, und keine Papstwahl des neueren, setzte je die Gemüther in eine größere Bewegung. Denn wer will heutzutage in Rom nicht schöner Geist seyn, und sich als Kenner in den bildenden Künsten hervor thun? Der gemeinste Römer behauptet diesen Vorzug; sein Ausspruch im Fache des Schönen ist entscheidend; und er glaubt daß die Menschen jenseits der Gebürge nur in so fern Geschmack für das Schöne haben können, als sie sich länger oder kürzer in der Hauptstadt Italiens aufgehalten ... Daher macht ein neues Kunstwerk in Rom die nämliche Bewegung, welche in Paris eine neue Mode, in London die Geschäfte von Ost- und Westindien, in Berlin eine neue Kriegsrevolution, in

<sup>35</sup> Memorie per le belle Arti 1 (Juni 1785), S. 87.

<sup>36</sup> „In Paris verfertigte er [David] zwey Gemälde, wovon man hier bey der Ausstellung der drey Horatier, die Zeichnungen zu sehen bekam. Das erste stellet den Leichnam Hektors auf dem Ruhebette vor, wie er von seiner Andromache beweint wird; das andere den blinden Belisarius“; Alois Hirt, Briefe aus Rom, über neue Kunstwerke jetztlebender Künstler, in: Der Teutsche Merkur 1 (1786), S. 169–186, hier S. 171.

<sup>37</sup> Zur Ausstellung des „Schwurs der Horatier“ in Rom vgl. Accademia di Francia (Hg.), David e Roma [Katalog Ausstellung Rom 1981/1982], Roma 1981, S. 133–143, 222 f. („Cronologia“); Antoine Schnapper/Arlette Sérullaz (Hg.), Jacques-Louis David. 1748–1825 [Katalog Ausstellung Versailles/Paris 1989–1990], Paris 1989, S. 162–167, Kat. Nr. 67.

<sup>38</sup> Memorie per le Belle Arti 1 (September 1785), S. 135–141; vgl. auch Giornale delle belle Arti 2/30, 30. 7. 1785, S. 233 f.

Wien die Reformation, und in Petersburg die Civilisation verursachen. Täglich bringen in Rom die schönen Künste etwas neues hervor. Das Reden, Loben, Rezensieren hört niemals auf: aber die Erscheinung der Drey Horazier brachte eine Art von Aufruhr hervor, an der jedermann Theil nehmen wollte.“<sup>39</sup>

Nicht nur Hirt – der ganz in der Nähe des Ateliers Davids in der Via Margutta wohnte, wo das Bild zu sehen war, bevor es im August nach Paris transportiert wurde, um noch an der Salonausstellung desselben Jahres teilzunehmen<sup>40</sup> –, sondern auch andere Zeitzeugen berichteten von dem großen Publikumsinteresse an der Ausstellung. Die römische Stadtzeitung „Diario Ordinario“ sprach von dem „pubblico che a folla è corsa a vederla“, und Johann Heinrich Tischbein berichtete in seinen Lebenserinnerungen von regelrechten Prügeleien in den Wirtshäusern zwischen Bewunderern und Kritikern Davids.<sup>41</sup> Auch David selbst unterstrich in einer autobiographischen Skizze von 1793 den großen Zulauf des Publikums in Rom, der aufgrund der ständig ankommenden und abfahrenden Kutschen zu einem Verkehrsstau geführt hatte – ein Erfolg, den David selbst als entscheidenden Moment seiner Künstlerkarriere ansah:

„En 1785, qu'il fit le tableau du Serment des Horaces, qui fixa sa réputation tant en Italie qu'en France et d'une manière si décisive, car s'il obtint beaucoup d'éloges dans ce pays-ci, il en fut accablé en Italie. Pendant trois semaines les rues de sa demeure ne désemplirent pas et pour éviter les malheurs les voitures allaient d'un côté des rues pendant que celles qui revenaient occupaient l'autre côté: Excusez ces petites détails, ce n'est que pour vous peindre l'effet que fit ce tableau à Rome. L'Académie de St-Luc, celle des Arcades et différentes lui envoyèrent de sonnets, soit en italien, soit en français, soit in latin“.<sup>42</sup>

Diese Beispiele veranschaulichen die intensive kunstkritische Debatte, die mit den römischen Ausstellungen verbunden war, und den Umstand, dass Rom nicht nur ein Museum unter freiem Himmel, ein Ort der Antikenerfahrung und des Studiums (und des Handels) der Kunst der Vergangenheit war, sondern gleichzeitig auch ein Ort für einen regen künstlerischen Austausch.

### 3 Französische Experimente

Die ökonomischen Auswirkungen der durch die Französische Revolution und die Herrschaft Napoleons bedingten wirtschaftlichen Krise und der daraus folgenden

<sup>39</sup> Hirt, Briefe aus Rom (wie Anm. 36), S. 170 f.

<sup>40</sup> Diario di Roma 1110, 20. 8. 1785, S. 8–10.

<sup>41</sup> Tischbein, Aus meinem Leben (wie Anm. 15), S. 56 f.

<sup>42</sup> Autobiographie de David, April 1793, in: Philippe Bordes, Le Serment du Jeu de Paume de Jacques Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792, Paris 1983, S. 174 f.

Abnahme der Romreisenden trugen mit dazu bei, die in den vorhergehenden Jahrzehnten entwickelten Modelle der römischen Kunstpromotion neu zu überdenken.<sup>43</sup>

Nach der Enthauptung Ludwigs XVI. und dem Beginn der Revolutionskriege hatte sich in Rom eine Diskussion über die Notwendigkeit eines kollektiven Ausstellungsraumes für zeitgenössische Kunst nach französischem und englischem Vorbild entfaltet: In den „Annali di Roma“ hatte Michele Mallio bereits 1792 eine solche Einrichtung vorgeschlagen,<sup>44</sup> und während der ersten Restauration (1799–1809) war ein Projekt für einen solchen an den neuen Sitz der akademischen Aktzeichenschule (Scuola del Nudo) in dem ehemaligen Konvertitenkloster in der Via del Corso angegliederten Raum vorgelegt worden.<sup>45</sup> Die Verlegung der Scuola del Nudo von der „erta e desolata Rupe Tarpea“ in eine eindeutig zentralere Lage war von den Mitgliedern der Akademie unter der Leitung Antonio Canovas und Andrea Vicis gefordert worden, gerade um eine engere Anbindung der Schule an den geplanten Ausstellungsraum zu erreichen. Programmatisch wird auf diese Weise die organische Verbindung von Aktzeichnen und Studium der in den Kapitolinischen Museen versammelten Kunstwerke gelockert, zu Gunsten einer engeren Anbindung der jungen Künstler an den Kunstmarkt.<sup>46</sup>

Laut dem „chirografo“ von 1804 hätte dieser Raum eine öffentliche Einrichtung zur Förderung der römischen Kunstproduktion darstellen sollen, „ove fosse lecito ad ognuno esporre alla vista, e al giudizio di chiunque le sue opere“.<sup>47</sup> 1806 kündigte Francesco Cancellieri die Eröffnung des neuen Ausstellungsraumes in der Via del Corso an und unterstrich die dadurch bedingte grundlegende Veränderung: „Onde cesserà l’Inconveniente, che finora vi è stato, di esporre con indecenza i quadri nelle Chiese, nelle quali non potevano aver luogo i Soggetti profani della Pittura, né verun’Opera delle due Arti Sorelle.“<sup>48</sup> Die schnellen politischen Veränderun-

<sup>43</sup> Zu Italien in der Napoleonischen Epoche vgl. Maria Pia Donato u. a. (Hg.), *Atlante storico dell’Italia rivoluzionaria e napoleonica*, Roma 2013.

<sup>44</sup> Michele Mallio, *Belle Arti*, in: *Annali di Roma* 6 (1792), S. 76–82.

<sup>45</sup> Susanne Adina Meyer, „Scuole mute“ e „scuole parlanti“. Il trasferimento dell’Accademia del Nudo alle Convertite, in: Paola Picardi/Pier Paolo Racioppi (Hg.), *Le „scuole mute“ e le „scuole parlanti“*. Studi e documenti sull’Accademia di San Luca nell’Ottocento, Roma 2002, S. 13–34, hier S. 29–32.

<sup>46</sup> Zur unter Benedikt XIV. 1754 errichteten Scuola del Nudo auf dem Kapitol vgl. Liliana Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in: Donatella Biagi Maino, *Benedetto XIV e le arti del disegno*, Roma 1998, S. 367–384; Silvia Bordini, „Studiare in un istesso luogo la Natura e ciò che ha saputo far l’Arte“. Il museo e l’educazione degli artisti nella politica culturale di Benedetto XIV, in: ebd., S. 385–393.

<sup>47</sup> Chirografo di Pio VII reattivo alla istituzione di una sala d’esposizione per l’Accademia del Nudo presso l’ex monastero delle Convertite al corso, 9. April 1804: Rom, Archivio di Stato (= ASR), Camerale II, Accademie, b. 2, fasc. 2/a 11; zitiert nach: Meyer, „Scuole mute“ (wie Anm. 45), S. 30.

<sup>48</sup> Francesco Cancellieri, *Elenco de’ Titoli di XXXIV Raccolte*, stampate per i due Concorsi Clementino e Balestra, tenuti nella Sala Capitolina, dal 1695 fino al 1805 con l’Indicazione de’ Soggetti, che vi

gen – 1809 wurde Rom von den französischen Truppen eingenommen – verhinderten jedoch die volle Umsetzung des Vorhabens.

Anstatt dieses Projekt weiterzuführen, unternahm die neue französische Regierung mit zwei großen Kunstausstellungen auf dem Kapitol 1809 und 1810 den Versuch, die zweite Hauptstadt des Imperiums an das Modell der europäischen Metropolen anzunähern und zugleich den Künstlern, die stark unter der im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen entstandenen Marktkrise litten, eine Möglichkeit zur öffentlichen Ausstellung ihrer Werke zu geben.

Anlässlich der internationalen Kunstausstellung 1809 auf dem Kapitol, die ausdrücklich veranstaltet worden war „per conservare alla città di Roma il glorioso privilegio di essere in Europa il centro delle belle arti“, wie das „Giornale del Campidoglio“ schrieb, präsentierten 64 Künstler unterschiedlicher Nationen, darunter Thorvaldsen, Schick, Landi, Ingres, circa. 180 Werke der verschiedensten Kunstgattungen.<sup>49</sup> Allerdings versagten einige der wichtigsten in Rom tätigen Meister wie Antonio Canova und Vincenzo Camuccini ihre Teilnahme. Diese Ausstellung stellte eine absolute Neuheit für Rom da und wurde in der Presse lebhaft besprochen. Unter tatkräftiger Mitwirkung Joseph-Marie de Gérandos, Mitglied der Consulta straordinaria per gli Stati romani (außerordentliche Konsulta für die römischen Staaten), organisiert, war sie integraler Bestandteil der Konsensstrategien der neuen Regierung, um die Stadt gleichzeitig auf der symbolisch-imaginären und auf der wirtschaftlichen und sozialen Ebene neu zu formen. Nicht umsonst war die Ausstellung anlässlich der Ankunft

---

han recitato l’Orazione, con la Storia inedita della Incoronazione del Cav. Prefetti, e con altre Notizie appartenenti alla Storia dell’Accademia di San Luca e del Patrimonio accordato alle Belle Arti dalla generosa munificanza di Pio VII, in: Francesco Cancellieri, *Le due nuove Campane di Campidoglio benedette dalla Santità di N. S. Pio VII P.O.M.*, Roma 1806, S. 121–131, hier S. 128.

<sup>49</sup> Katalog der ausgestellten Werke: Spiegazione delle opere di Pittura, Scultura Architettura ed Incisione esposte nelle Stanze del Campidoglio il dì 19 novembre 1809, Roma 1809; vgl. Stefano Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell’Ottocento*, in: Stefano Susinno, *L’Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Milano 2009, S. 113–141; Stefano Susinno, *La scuola, il mercato, il cantiere. Occasioni di far pittura nella Roma del primo Ottocento*, in: ebd., S. 143–159; Elena di Majo, *Un Parnaso capitolino*, in: Sandra Pinto/Liliana Barroero/Ferdinando Mazzocca (Hg.), *Maestà di Roma. Da Napoleone all’Unità d’Italia*, Bd. 1: *Universale ed eterna. Capitale delle arti* [Katalog Ausstellung Rom 2003], Milano 2003, S. 121–125; Maria Teresa Caracciolo, *L’exposition du Capitole de 1809. Un nouveau document et quelques précisions*, in: *Les cahiers d’histoire de l’art 3* (2005), S. 137–151; Maria Teresa Caracciolo, *L’exposition du Capitole de 1809. Un nouveau document et quelques précisions (deuxième et dernière partie)*, in: *Les cahiers d’histoire de l’art 5* (2007), S. 144–155; Susanne Adina Meyer, *Le mostre in Campidoglio durante il periodo francese*, in: Lorenz Enderlein/Nino M. Zchomelidse (Hg.), *Fictions of Isolation. Artistic and Intellectual Exchange in Rome during the First Half of the Nineteenth Century*, Roma 2006, S. 29–47; Susanne Adina Meyer, „Roma vivaio degli artisti“. *Le mostre in Campidoglio nel periodo napoleonico tra promozione artistica, incoraggiamento economico e ricerca del consenso politico*, in: Marina Caffero/Veronica Granata/Mario Tosti (Hg.), *L’impero e l’organizzazione del consenso. La dominazione napoleonica negli Stati romani, 1809–1814*, Roma 2013, S. 305–327.

des Königs von Neapel, Gioacchino Murat, der als Stellvertreter Napoleons die Stadt besuchte, eröffnet worden.

Das Experiment sollte sich aber, trotz seines beachtlichen Erfolges, nicht durchsetzen. Dies lag wohl unter anderem auch an dem Widerstand, auf den diese Initiative im römischen Kunstleben stieß, wie der Korrespondent des „Morgenblattes für gebildete Stände“, der Maler Carl Grass, in seiner Ausstellungskritik schrieb:

„Nur unter vielen Schwierigkeiten ist diese Exposition ins Werk gesetzt worden. Alles Neue oder Nichtgewöhnliche findet immer wenigstens einigen Widerstand. Man hat sogar über den Nutzen oder den Nachteil dieser Ausstellung debattiert. Man hat gefragt, ob nicht die Meisterwerke der alten Zeiten aus der Verborgenheit hervorgegangen, und vielleicht selbst durch diese wären befördert worden. Lassen sich aber Zeiten mit Zeiten so vergleichen, dass eine als die Norm der anderen angesehen werden könnte?“<sup>50</sup>

Eine zweite, vom neu ernannten Ispettore generale delle Arti e delle Manifatture Vincenzo Colizzi organisierte Ausstellung, die am 15. August 1810, dem Namenstag des Kaisers, eröffnet wurde, versuchte nach dem Vorbild analoger Ausstellungen in Mailand, Turin und Venedig, den Kunstmarkt durch eine engere Verbindung der „schönen“ und der „angewandten“ Künste mit Handwerkerprodukten und neuesten technologischen Erfindungen zu fördern.<sup>51</sup> Beide Ausstellungen erwiesen sich aber letztendlich als nicht funktionell für die Struktur des römischen Kunstmarktes und keines der beiden Modelle wurde wiederholt.

In den folgenden Jahren wurden hingegen von der französischen Regierung größere Bauvorhaben wie die Umgestaltung des Quirinalpalastes als Sitz des römischen Kaisers in Gang gesetzt, auch mit dem Ziel, für die in Rom tätigen Künstler eine Arbeitsgelegenheit zu schaffen.<sup>52</sup> Somit griff die neue Regierung das traditionelle Muster des römischen Mäzenatentums wieder auf, ein bezeichnendes Symptom für die ge-

**50** Carl Grass, Kunstaussstellung auf dem Kapitol, in: Morgenblatt für gebildete Stände 4, 4. 1. 1810, S. 13 f.; 5, 5. 1. 1810, S. 18 f. (Beschluss; S. 18 das Zitat); 11, 12. 1. 1810, S. 41–43 (Nachtrag).

**51** *Catalogo de' prodotti delle arti belle, e di tutte le arti, e manifatture di necessità, di comodo, e di lusso degli stati romani esposti in Roma nel palazzo maggiore del Campidoglio in occasione del giorno onomastico di Napoleone I. Imperatore de' Francesi, Re d'Italia e Protettore della Confederazione del Reno ec.ec.ec.*, Roma 1810; Carl Grass, Feyer des 14. und 15. Augusts in Rom, oder das Napoleonsfest, in: Morgenblatt für gebildete Stände 220, 13. 9. 1810, S. 877 f.; 221, 14. 9. 1810, S. 883 f.; eine weitere kurze Besprechung der Ausstellung in: *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, Antichità etc.*, t. V, S. 79 f.; Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823, S. 352–354.

**52** Zur Neugestaltung des Quirinalpalastes Marina Natoli/Maria Antonietta Scarpati (Hg.), *Il Palazzo del Quirinale. Il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico*, Roma 1989; Matteo Lanfrancioni, *Il programma cesareo del Quirinale*, in: Pinto/Barroero/Mazzocca (Hg.), *Maestà di Roma* (wie Anm. 49), S. 151–156.



ringe Bereitschaft der römischen Kunstrepublik, einschließlich der Lukas-Akademie, die Kunstpromotion einer institutionellen Kontrolle jeglicher Form zu unterstellen.

#### 4 Nach der Restauration (1814–1830)

Mit der Ankunft Pius' VII. in der Heiligen Stadt und vor allem in Folge der Rückerstattung der unter Napoleon nach Frankreich verschleppten Kunstwerke schien auch eine Neubelebung der „Hauptstadt der Künste“ möglich. In einem 1818 publizierten Artikel evozierte das „Diario Ordinario“ zuversichtlich die Wiederherstellung der engen Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen alter und neuer Kunst, die den Lebensnerv des römischen Kunstsystems darstellte:

„Roma, la capitale del Mondo Cattolico, e delle Belle Arti si ricompona nella primiera maestà ... Numerose più che mai sono oggi le peregrinazioni degli stranieri in questo suolo, i quali amando rammantarsi qual fu, non possono non ammirarlo qual è. A vicenda perciò sono visitati con vivido sguardo e gli scavi, e i Musei, e gli Studj degli artisti ora viventi. Le Opere di Canova, di Thorvaldsen, di Camuccini, di Landi, di Wicar, e di altra innumerevole schiera di Artisti ... non son meno l'oggetto di tali peregrinazioni, che le cose medesime degli antichi.“<sup>53</sup>

Aber auch in der „Ewigen Stadt“ hatte sich das ökonomische, kunstkritische und ideologische Gefüge tiefgreifend verändert, und es ist zu fragen, wie die Dynamik des römischen Ausstellungswesens auf diesen Wandel reagiert hat. Nach der Restauration konzentrierten sich die Maßnahmen des Kirchenstaates zunächst auf den Schutz der Kulturgüter („Edikt Pacca“ 1820), während die Errichtung eines Raumes zur Präsentation der neuen römischen Kunstwerke ein Desiderat blieb, das erst mit der Eröffnung eines offiziellen Ausstellungsraumes durch die 1829 gegründete „Società degli amatori e cultori delle belle arti“ – zumindest teilweise – eingelöst wurde. In den ab Anfang der Dreißigerjahre bis 1883 jährlich stattfindenden Präsentationen der Società haben insgesamt 1.600 Künstler circa 5.200 Werke dem Publikum vorgestellt.<sup>54</sup> Diese vor allem kommerziell ausgerichteten Ausstellungen wurden zunächst auf dem Kapitol und ab 1831 in neuen Räumen bei S. Maria del Popolo veranstaltet.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Diario Ordinario 19, 7. 3. 1818, S. 4 f.

<sup>54</sup> Giovanna Montani, La pittura di storia alle prime mostre degli Amatori e Cultori (1830–1855), in: Giovanna Capitelli/Carla Mazzarelli (Hg.), La pittura di storia in Italia 1785–1870. Ricerche, quesiti, proposte, Milano 2008, S. 145–159; Giovanna Montani, La Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma. 1829–1883, tesi di dottorato, Università Roma Tre, Roma 2008 (URL: <http://hdl.handle.net/2307/4526>; 11. 7. 2017).

<sup>55</sup> „Questa bella e utile istituzione ebbe in Roma principio a' 24 novembre 1829 nel pontificato di Pio VIII quando il cardinal Galleffi, camerlengo di S. Chiesa l'approvò e prese sotto la sua protezione. Le prime esposizioni si fecero nel Campidoglio, poi in un locale incontro all'edifizio eretto da Gregorio XVI nella via di Porto di Ripetta ..., indi nel già studio del celebre Canova finchè lo stesso Gregorio XVI a is-

Aber bereits in den Zwanzigerjahren hatte sich die Diskussion um einen Präsentationsraum für die zeitgenössische Kunst neu entzündet: Melchiorre Missirini beklagte in den 1823 publizierten „Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca“, dass das erwähnte Projekt eines solchen Raumes im ehemaligen Konvertitenkloster nie vollständig verwirklicht worden war, und forderte eine Neuaufnahme des Planes: „Giova qui addurre i titoli, sui quali l'Accademia appoggiò il suo desiderio per lo stabilimento di questa sala, poichè non essendosi finora aperto un locale diretto a così utile istituto, queste ragioni potranno forse un giorno determinare la sovrana munificenza a discendere liberamente a tanto scopo.“<sup>56</sup> Im Folgenden führte der Autor 14 Punkte auf, in denen die Gründe und die Vorteile eines öffentlichen Ausstellungsraumes aufgeschlüsselt wurden.<sup>57</sup>

Missirinis Forderung wurde mit verdächtiger Schnelligkeit von der Accademia di San Luca aufgenommen: Nur wenige Monate später, im März 1824, präsentierte der Vizepräsident der Akademie, Vincenzo Camuccini, dem Camerlengo, der für die Kunstakademien verantwortlich war, einen Auszug des Missirini-Textes, um die Errichtung eines öffentlichen Ausstellungsraumes zu fordern.<sup>58</sup> Auf diesen Vorschlag folgte eine bis Anfang der Dreißigerjahre dauernde Debatte, die im Wesentlichen um zwei unterschiedliche – teilweise gegensätzliche – Konzepte für einen solchen Ausstellungsraum kreiste: ein ganzjährig geöffneter Raum, gedacht vor allem für jene Künstler, deren Atelier zu klein und zu abgelegen war, um größere Werke öffentlich auszustellen; oder hingegen eine Art Salon für „esposizioni annuali“ um die Osterzeit, wenn die Anzahl der Fremden in der Stadt besonders hoch war, in dem eine durch die Akademie kontrollierte Auswahl an Werken dem Publikum vorgestellt werden sollte.

Angefacht wurde diese Diskussion durch den Umstand, dass Giuseppe Valadier tatsächlich mit dem Bau eines Ausstellungsraumes in dem Zoll- und Kasernen-Gebäude gegenüber von S. Maria del Popolo, direkt neben der Porta del Popolo, beauftragt worden war. Es handelte sich aber um einen relativ kleinen Saal, der hauptsächlich als Alternative zur Ausstellung von Kunstwerken in Kirchenräumen konzipiert war. In einem Brief betonte Valadier 1824: „L'ordine di far questa sala fu per non permettere più che nella Chiesa della Rotonda ed altre Chiese si esponessero i Quadri dei Pittori che per mancanza di locale nei loro studi erano costretti ricor-

---

tanza del cardinal Galleffi concesse alla società le sale che ora occupa ... Ad esempio dell'antica Grecia, di Parigi, di Londra ec., già avea Pio VII aperto alle Convertite una sala d'esposizione per l'accademia di S. Luca che per le vicende politiche de' tempi non ebbe successo“, Università Artistiche di Roma, in: Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Bd. 84, Venezia 1857, S. 3–234, hier S. 55 f. Vgl. Susinno, *La pittura* (wie Anm. 49), S. 137 f.

<sup>56</sup> Missirini, *Memorie* (wie Anm. 51), S. 338 f.

<sup>57</sup> Ebd., S. 338–342.

<sup>58</sup> ASR, Camerlengato, parte II, tit. IV, b. 146, fasc. 14, Lettera di Camuccini al camerlengo Pacca, 8. März 1824.

rere all'ampiezza di qualche chiesa, e non mai per fare l'esposizione dei Concorsi accademici, o altri.“<sup>59</sup>

In der Tat kann man in den ersten Jahrzehnten der Restauration eine Verminderung der Präsentationen neuer Kunstwerke religiösen Inhalts in Kirchen beobachten – mit Ausnahme des Pantheons. Hier fand weiterhin eine Reihe von Ausstellungen statt, vor allem von Seiten junger italienischer Maler aus dem Kreis um Camuccini und Canova, deren positives Urteil explizit in den Gesuchen um eine Ausstellungserlaubnis großer Altarbilder zitiert wird.<sup>60</sup> Diese Praxis wurde 1827 von Leo XII. durch eine Anordnung unterbrochen, die offiziell die Nutzung von Kirchenräumen für die Präsentation neuer Kunstwerke verbot und im Gegenzug den Künstlern den neuen, von Valadier errichteten Ausstellungssaal anbot.<sup>61</sup> Das „Diario Ordinario di Roma“ berichtete im April desselben Jahrs von der Eröffnung dieses Saales mit der Ausstellung eines Altarbildes mit dem Thema der Himmelfahrt Christi von Peter Rittig.<sup>62</sup> Es handelte sich um eine auch auf symbolischer Ebene höchst signifikante Trennung des sakralen Raumes von den für die Kunstpromotion bestimmten Räumen, die ein Bestandteil der moderaten Politik Leos XII. war.

Noch tiefer an die restaurative Neuordnung Europas gebunden waren einige nationale Gruppenausstellungen. Das bedeutendste – und bekannteste – Beispiel dafür war die große Nazarenerausstellung, die im Frühjahr 1819 von dem preußischen Gesandten Barthold Georg Niebuhr im ersten Stock des Palazzo Caffarelli anlässlich des Rombesuches Kaiser Franz' I. und seiner Gemahlin organisiert worden war. Laut Katalog waren bei dieser Gelegenheit 156 Werke von ca. 65 Künstlern zu sehen, von denen sechs nicht deutschsprachig waren, aber in engster Verbindung zur deutschen Künstlergemeinde standen, wie Thorvaldsen und Tenerani.<sup>63</sup>

Das Kaiserpaar besuchte die Ausstellung am 16. April 1819,<sup>64</sup> aber die Strategie erwies sich, wie aus verschiedenen Quellen hervorgeht, als kommerzieller Misserfolg.

<sup>59</sup> Ebd., lettera di Valadier al camerlengo Pacca, 24. Mai 1824.

<sup>60</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. S. Maria ad Martyres, Pantheon II, 20, fasc. 11, Raccolta di suppliche e rescritti per i permessi, e licenze di poter modellare nella Ven. Chiesa di S. Maria ad Martyres.

<sup>61</sup> Pinto/Barroero/Mazzocca (Hg.), *Maestà di Roma* (wie Anm. 49), S. 627.

<sup>62</sup> *Diario Ordinario* 30, 14. 4. 1827, S. 4; „Himmelfahrt Christi“, heute in St. Marzellinus und Petrus zu Vallendar. Norbert Suhr, Peter Rittig, Johann Anton Ramboux und Anton Dräger – drei Nazarener aus der preußischen Rheinprovinz, in: Norbert Suhr/Nico Kirchberger (Hg.), *Die Nazarener – Vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts* [Katalog Ausstellung Mainz 2012], Regensburg 2012, S. 65–73, hier S. 66.

<sup>63</sup> *Catalogo degli oggetti di arte che sono esposti nel Palazzo Caffarelli al Campidoglio in occasione dell'augusta presenza delle loro Maestà Imperiali Reali Apostoliche*, Roma 1818; vgl. auch Johann Friedrich Passavant, *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in der Toscana*, Heidelberg-Speyer 1820, S. 205–212.

<sup>64</sup> Thomas Kuster, *Das italienische Reisetagebuch Kaiser Franz I. von Österreich aus dem Jahre 1819. Eine kritische Edition*, Münster 2010, S. 176.

Die Briefe von Schnorr von Carolsfeld und die „Erinnerungen“ der Malerin Louise Seidler lassen die Enttäuschung über die ausgebliebene Förderung der deutschen Künstler durch den Kaiser durchblicken.<sup>65</sup> Unter den wenigen Aufträgen des Kaisers in Folge des Ausstellungsbesuches befanden sich vier italienische Landschaften von Joseph Rebell.<sup>66</sup> Allerdings muss bemerkt werden, dass eine beträchtliche Anzahl der Ausstellungsstücke Zeichnungen, Kopien, Vorlagen für Wandgemälde oder nicht vollendete Werke waren, so z. B. die Kartons von Friedrich Overbeck, Wilhelm Schadow und Philip Veith für den Freskenzyklus der Casa Bartholdy sowie die Kartons von Peter Cornelius, Overbeck und Schnorr von Carolsfeld für die Villa Massimo; ausgestellt, aber nicht vollendet waren Julius Schnorr von Carolsfelds Bild „Die Hochzeit von Kana“ und Thorvaldsens Gruppe der „Drei Grazien“.

Ohne auf den komplexen kunstkritischen Diskurs einzugehen, der sich in Deutschland um diese Ausstellung herum entspannt,<sup>67</sup> ist zunächst auf den Umstand hinzuweisen, dass diese Inszenierung kaum Echo in der römischen Presse gefunden hat – unter Ausnahme eines kurzen Hinweises im „Diario di Roma“, das einen Bericht des Besuchsprogramms des Kaiserpaares lieferte: am Morgen Visite im Atelier des französischen Künstlers Jean-Baptiste Wicar (wo das große programmatische religiöse Historienbild „Die Erweckung des Sohns der Witwe von Naim“ zu sehen war); daraufhin eine Besichtigung des Ospizio di San Michele und zum Abschluss der Besuch der „esposizione delle opere degli artisti tedeschi fatta nel Palazzo Caffarelli, cui eransi eziandio riunite alcune Opere di Artisti Italiani [sic!], e di altri paesi. Questa esposizione, ricca di 200 e più soggetti, fatta per solennizzare la venuta delle LL.MM.“.<sup>68</sup> Das „Giornale Arcadico“ hingegen kündigte einen Artikel über diese Ausstellung an, der aber nie erschien, während das Blatt in den folgenden Monaten die vom Wiener Hof bestellten Werke vor ihrer Ausfuhr aufmerksam rezensierte.<sup>69</sup>

In den folgenden Jahrzehnten nahmen die aus Anlass der Besuche der jeweiligen Herrscher organisierten nationalen Gruppenausstellungen an Anzahl und Bedeutung

---

**65** Julius Schnorr von Carolsfeld, Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit, Gotha, 1886, S. 128; Hermann Uhde (Hg.), Erinnerungen der Malerin Louise Seidler, Berlin 1922, S. 190–192. Vgl. Golo Maurer, Preußen am Tarpejischen Felsen: Chronik eines absehbaren Sturzes. Die Geschichte des Deutschen Kapitols 1817–1918, Regensburg 2005, S. 92 f.

**66** Joseph Rebell, Meeressturm beim Arco di Miseno bei Miliscola mit Blick gegen Nisida; Sonnenergang über den Campi Flegrei gegen die Inseln Procida und Ischia; Der Hafen Granatello bei Portici mit dem Vesuv im Hintergrund; Ansicht der Stadt Vietri mit Blick auf den Meerbusen von Salerno, Österreichische Galerie, Wien.

**67** Christian Scholl, Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817–1906, Berlin, 2012, S. 31–33 (mit Bibliographie).

**68** Diario Ordinario 31, 17. 4. 1819, S. 10.

**69** Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti 1 (1819), S. 455: „Avremmo voluto parlare delle opere di molti valorosi artefici Alemanni; ma perché questi quasi tutti uniti preparansi ad esporre in un sol luogo alla vista del pubblico, cos’ noi attenderemo a parlarne nel prossimo Quaderno“.

zu. So wurde zum Beispiel 1822 im Palazzo Zuccari zu Ehren des preußischen Königs eine Ausstellung organisiert, an der zwar nur 14 „preußische“ Künstler teilnahmen, die aber, zumindest laut einer im „Kunst-Blatt“ erschienenen Rezension Passavants, eine weit bessere und qualifiziertere Übersicht der neuesten Entwicklungen deutscher Kunst in Rom bot.<sup>70</sup> Im selben Jahr wurde eine Ausstellung russischer Künstler aus Anlass der Ankunft des Zaren angekündigt.<sup>71</sup> 1829 zeigten die Stipendiaten des Königreichs beider Sizilien ihre Werke dem König Francesco I.<sup>72</sup>

Größere Resonanz von Seiten der Kunstkritik erzielte aber eine bedeutende Serie von Landschaftsbildern, die vom 24. bis 28. April 1822 im Atelier Pietro Delicatis zu sehen gewesen waren. Delicati, Professor für Optik, Perspektive und Geometrie an der römischen Lukas-Akademie, hatte sein Atelier im Palazzo Lazzaroni, gegenüber der Kirche S. Croce e S. Bonaventura dei Lucchesi. Es handelte sich um ungefähr 20 von dem russischen Gesandten in Rom, Graf Nicolai Dimitirievic Gur'ev, für die beträchtliche Summe von 30.000 Franchi bestellte Werke, darunter Landschaften von Franz Kaisermann (5), Hendrik Voogd (2), des Holländers Abraham Teerlink (1), der Franzosen Pierre Athanase Chauvin (2) und Louis Léopold Robert (3), des Österreichers Joseph Rebell (3), des Römers Bartolomeo Pinelli (4) und des Belgiers Martin Verstappen (1).<sup>73</sup> Sofort nach der Ausstellung beantragte und erhielt Delicati die Ausführgenehmigung der Sammlung nach Russland.<sup>74</sup> Eine im „Kunst-Blatt“ erschienene Besprechung resümierte leicht alarmiert: „Veduten verdrängen die komponierte Landschaft, die Genremalerei die historische beynahe ganz.“<sup>75</sup> Ähnliche Besorgnisse trieben 1827 Jean-Baptiste Wicar dazu, im „Giornale Arcadico“ einen Aufsatz zu publizieren, in dem er mit harten Worten gegen die Einführung des Unterrichts der Landschaftsmalerei in der Akademie polemisierte.<sup>76</sup>

**70** „noch vor zehn, fünfzehn Jahren es schwer gewesen wäre, in Rom von den sämtlichen damals daselbst anwesenden deutschen Kunstlern ein durchgehendes so befriedigende Sammlung veranstalten zu können, geschweige von den preußischen Unterthanen allein“, Nachrichten aus Rom. Dezember 1822, in: Kunst-Blatt 18, 3. 3. 1823, S. 71 f.

**71** Rom, den 9. Oktober 1822, in: Kunst-Blatt 94, 25. 11. 1822, S. 376.

**72** Pinto/Barroero/Mazzocca (Hg.), *Maestà di Roma* (wie Anm. 49), S. 628.

**73** *Diario Ordinario* 33, 24. 4. 1822, S. 4 f.; vgl. Claudio Poppi, *Verità e sentimento nell'Italia dipinta dai pittori romantici russi*, in: Grigorij Goldoviskij (Hg.), *Viaggio in Italia. La veduta italiana nella pittura russa dell'800* [Katalog Ausstellung Rom 1993], Milano 1993, S. 28–37, hier S. 34.

**74** Alessandra Imbellone, *L'arte esce da Roma. Regesto delle licenze d'esportazione dal 1775 al 1870*, in: Giovanna Capitelli/Stefano Grandesso/Carla Mazzarelli (Hg.), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775–1870)*, Roma 2012, S. 626–727, hier S. 705.

**75** Rom, 1. Mai 1822, in: Kunst-Blatt 45, 6. 6. 1822, S. 179; vgl. auch [Johann David Passavant], *Nachrichten aus Rom. Mai 1822*, in: Kunst-Blatt 51, 27. 6. 1822, S. 201–204.

**76** Jean-Baptiste Wicar, *Alcune riflessioni sopra la proposizione fatta per lo stabilimento di una cattedra di paesaggio nelle scuole pubbliche destinate all'insegnamento delle belle arti*, in: *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti* 33 (1827), S. 220–223.

Trotz dieser komplexen Dynamiken blieb das römische Kunstsystem weiterhin dominiert durch die Präsentation einzelner Kunstwerke direkt in den Künstlerwerkstätten, die sich immer mehr als der zentrale Ort der Selbstpromotion der Maler und Bildhauer herauskristallisierten.

Einige dieser Einzelausstellungen erweckten ein besonderes Interesse von Seiten der Kritik und des Publikums, wie zum Beispiel das schon erwähnte monumentale Bild Wicars „Die Erweckung des Sohns der Witwe von Naim“ (Palais des Beaux-Arts, Lille), das in Rom in der ersten Hälfte des Jahres 1816 zu sehen war, bevor es vom Künstler nach London gesandt wurde. In der englischen Hauptstadt wurde das Bild zusammen mit einem Gemälde Guillaume Guillon Lethières in der Egyptian Hall William Bullocks in Piccadilly dem Publikum vorgestellt, wie es scheint mit mäßigem Erfolg.<sup>77</sup> Ab 1819 und bis zum Tode des Künstlers war das Werk erneut im römischen Atelier Wicars bei S. Apollonia in Trastevere zu sehen und wurde ein wichtiger Bezugspunkt für die Reform der religiösen Malerei im 19. Jahrhundert.<sup>78</sup>

Die Ateliers der bekanntesten Künstler wurden von der römischen und ausländischen Presse aufmerksam beobachtet und waren obligatorische Etappen der Besichtigung der Ewigen Stadt: Die Zeitungsartikel und Beschreibungen der Werkstätten Canovas, Thorvaldsens oder Camuccinis sind unzählbar. Ein Rundgang durch die römischen Ateliers konnte als Ersatz einer Ausstellung gelten, wie ein Beitrag im „Kunst-Blatt“ 1820 suggeriert: „Da dieß Jahr die deutschen Künstler keine gemeinsame Ausstellung ihrer Werke veranstalteten ... so mußte der Kunstfreund die Werkstätten der Künstler einzeln besuchen“.<sup>79</sup>

Bei den Atelierbesuchen konnte sich der Romreisende nun gedruckter Adressenlisten bedienen, wie Enrico Kellers (Bildhauer und Korrespondent des Kunst-Blatts) „Elenco di tutti i pittori scultori architetti miniatori incisori in gemme e in rame scultori in metallo e mosaicisti“ (Rom 1830), in dem ungefähr 530 in Rom tätige Künstler und Kunsthandwerker aufgeführt sind, von denen circa ein Drittel nicht Italiener waren. Diese publizierten Listen, die auch die Angabe der Adresse beinhalten, richteten sich eindeutig an ein neues, zunehmend bürgerliches Publikum, das nicht

<sup>77</sup> Jean-Baptiste Wicar, Description of the Great Picture of Christ Raising to Life the Son of the Widow of Naim by the Chevalier John Baptist Wicar. The above immense Pinting has lately arrived from Rome, and is now exhibiting at the Egyptian Hall, Piccadilly, London 1817; Annie Scottez de Wambrechies, La ‚Resurrection du fils de la veuve de Naïm‘ de Wicar. Le défi pictural, in: Maria Teresa Caracciolo/Gennaro Toscano (Hg.), Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762–1834, Villeneuve d’Ascq 2007, S. 339–366; Maria Teresa Caracciolo, Jean-Baptiste Wicar (Lille, 1762 – Rome, 1834), Catalogue raisonné des peintures, in: Les cahiers d’histoire de l’art 7 (2009), S. 137–161, hier S. 145 f.

<sup>78</sup> Giovanna Capitelli, Quadri d’altare. Pittura sacra a destinazione pubblica, in: Carlo Sisi (Hg.), L’Ottocento in Italia: le arti sorelle. Il romanticismo 1815–1848, Milano 2006, S. 41–52, hier S. 50 f.

<sup>79</sup> Johann Gottlob von Quandt, Wanderung durch die Werkstätten deutscher Künstler in Rom, in: Kunst-Blatt 66, 17. 8. 1820, S. 262.

mehr von den Ciceroni, Kunstagenten und Kunstkritikern in die Ateliers eingeführt wurde, sondern die Stadt auf eigene Faust eroberte.

Es war die gleichzeitige Präsenz von Künstlern verschiedener Nationen, die in mannigfaltigen Kunstgattungen spezialisiert waren, die aus der Stadt eine Art „esposizione permanente di belle arti“ machten, wie das „Giornale di Roma“ noch 1856 schreibt, wo „non passa giorno che negli studi di tanti artisti italiani e stranieri che vi dimorano non sia esposta al pubblico qualche nuova opera“.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Università artistiche di Roma, in: Moroni, Dizionario (wie Anm. 55), S. 55.

Andreas Stolzenburg

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

Im Dezember des Jahres 1856 fesselte den seit 1811 in Rom lebenden Künstler Franz Ludwig Catel (Abb. 1) eine schwere Erkältung ans Bett; am 19. Dezember 1856 verstarb er 78-jährig in seiner Wohnung an der Piazza di Spagna.<sup>1</sup> Anfang des Jahres 1857 erschien in der Allgemeinen Zeitung ein Nekrolog zum Tode des 1778 in Berlin geborenen preußischen Malers:

„Rom, 24. Dec. [1856] Am Sonnabend wurde Franz Catel bestattet. In den Reihen des langen Leichenzuges sah man Künstler der verschiedensten Nationen, wie viele anderen Lebenssphären angehörige Männer, besonders Italiener. Überhaupt aber zeigte sich bei dieser Totenfeier eine so aufrichtige und allgemeine Teilnahme wie sie bei einem Fremden hier selten zu Teil ward. Gab dem Verstorbenen sein bedeutender Ruf als Künstler ein Anrecht darauf, so verdiente er sie noch mehr durch den edlen nächstliebenden Sinn, in dem er seinen letzten Willen niederschrieb. Er hinterlässt in Capitalien und liegenden Gründen (meist in der Mark Ancona) ein Vermögen von mehr als 80.000 Scudi (120.000.– preuß. Thaler). Seine Gattin, eine Römerin, hat auf Lebenszeit den Nießbrauch der halben Hinterlassenschaft. Da er kinderlos starb und seine Berliner Verwandten wohlhabend sind, so verfügte er über die andere Hälfte seines Vermögens und, nach dem Tode der Frau, auch über den jetzt legierten Teil zum Besten anderer. In seinem Testament sagt er, er verdanke alles was er besitze seiner Kunst, darum solle es den Jüngern der Kunst verbleiben. Die Hauptmasse soll demnach den Fonds einer milden Stiftung für solche deutsche Künstler bilden, welche hier unverschuldet Not leiden. Dem hiesigen deutschen Künstlerverein hinterlässt er seine Kupferstiche, Skizzen, Bilder, deren Werth sich auf 9.000 Scudi belaufen dürfte. Catel bekennt während seines langen Aufenthaltes in Rom seitens der Italiener so viele liebevolle Teilnahme und Aufmerksamkeit durch die Tat erfahren zu haben, dass die Erinnerung daran ihm so lebhafter vor die Seele trete, je näher sein Ende heranrücke. Er hinterlasse daher, wie für die deutschen, so auch für die italienischen bedürftigen Künstler einen Teil seines Vermögens zu einer Unterstützungskasse, mit dem Wunsche, dass sein Beispiel Nachfolger finden möge. Geistliche Curatele und geistliches Patronat, wie sie bei Testamentsvollstreckungen hier gewöhnlich sind, wurden geflissentlich ausgeschlossen; dagegen soll der jedesmalige Senator Roms um die Annahme der Pflugschaft

---

<sup>1</sup> Rom, Tabularium Vicariatus Urbis, Santa Maria del Popolo, Registro dei Morti 17, 1855–1875, fol. 15v, Nr. 23 (Eintrag vom 19. Dezember 1856); vgl. Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Tombe e Commemorazioni, Lett. B., Pos. 8, Tomba Verano dei Catel, Nr. 4 (beglaubigte Abschrift aus dem Totenbuch der Pfarrei S. Maria del Popolo vom 3. Mai 1941). Vgl. auch den Eintrag in den Protokolle[n] der Generalversammlungen und Vorstandssitzungen im Deutschen Künstler = Verein in Rom. Vereinsjahr 1856, Rom, Casa di Goethe, Archiv („Am 19. Dezember verlor der Verein eines seiner ältesten und großzügigsten Mitglieder, den Landschaftler Catel – einen der Begründer der Unterstützungskasse für deutsche Künstler“).



über die Stiftung ersucht werden. Zur Ordnung und Vollstreckung dieses unserm Landsmann dauernden Dank sichernden letzten Willen ernannte er sechs Italiener und zwei Deutsche.“<sup>2</sup>

In diesem Zeitungsartikel ist vieles angesprochen, was das bemerkenswerte Leben des Berliner Malers Franz Ludwig Catel und seine herausragende Stellung innerhalb der römischen Kunstwelt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausmacht. Denn neben den hier in ungewöhnlicher Weise nur recht kurz erwähnten Verdiensten als Künstler wird vor allem sein exzeptionelles soziales Engagement herausgestellt. Diesem Teil seines Wesens vor allem in Bezug auf die Gründung des römischen Pio Istituto – der heutigen Fondazione Catel – soll im Folgenden nachgegangen werden.<sup>3</sup>

## 1 Catel und die Gründung der Deutschen Künstler-Unterstützungskasse (1815) und des Deutschen Künstlervereins in Rom (1845)

Der Deutsche Künstlerverein mit seiner bereits 1815 unter anderem auch durch das intensive Engagement Catels gegründeten Deutschen Künstler-Unterstützungskasse ging als Reformbewegung aus der langjährig bestehenden Ponte-Molle-Gesellschaft hervor, an deren Aktivitäten und alljährlichen Vergnügungen auch der Künstler über viele Jahrzehnte teilgenommen hatte.<sup>4</sup> Man wollte diese alte, das kulturelle Dasein der deutschen Künstler über Jahrzehnte bestimmende Institution mit neuem Leben füllen und ihr den ernsteren Zeiten entsprechend neue Aufgaben zuteilwerden lassen. Der 1845 gegründete Deutsche Künstlerverein nahm unter der Präsidentschaft von

<sup>2</sup> Allgemeine Zeitung Nr. 2, 2. 1. 1857.

<sup>3</sup> Im Abendvortrag am 1. Oktober 2014 im Deutschen Historischen Institut in Rom ging der Verfasser zum besseren Verständnis von Leben und Werk Franz Ludwig Catels ausführlich auf dessen Vita ein, was in der gedruckten Fassung aus Platzgründen unterbleiben muss und durchaus auch kann, da inzwischen ein ausführlicher, eine Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle begleitender Katalog des Verfassers erschienen ist, der detailliert Auskunft dazu gibt; Andreas Stolzenburg/Hubertus Gaßner (Hg.), Franz Ludwig Catel. Italienbilder der Romantik [Katalog Ausstellung Hamburg 2015–2016], Petersberg 2015; vgl. besonders Andreas Stolzenburg, „(...) lebt gesellig, vertraut mit der Welt (...)“. Franz Ludwig Catel – Ein Künstlerleben zwischen Berlin, Paris, Rom und Neapel, in: ebd., S. 8–33; zum hier behandelten Thema vgl. dort S. 25 f. – Mein herzlicher Dank für die Hilfe bei Verfassen des Beitrags gilt Elisabeth Wolken und Alessandro Tiradritto von der Fondazione Catel, Rom, sowie den Archivaren Mariella Mislei und Iacopo Landrini in Rom.

<sup>4</sup> Vgl. Otto Harnack, Der deutsche Künstlerverein in seinem fünfzigjährigen Bestehen, Weimar 1895; Friedrich Noack, Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900, Stuttgart 1907, S. 263–294; Inge Eichler, Die Cervarafeste der deutschen Künstler in Rom, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 31 (1977), S. 81–114. – Vgl. eine kleine Ölskizze Catels, die ein solches Künstlerfest in der römischen Campagna bei Tor de' Schiavi zeigt; Stolzenburg/Gaßner (Hg.), Catel (wie Anm. 3), Nr. 84.1, S. 272, mit Abb.



**Abb. 1:** Franz Ludwig Catel, Selbstbildnis mit Brille, um 1850/1855, Öl auf Leinwand, 45 × 37,3 cm.

Karl Werner seinen Sitz wie vorher die Ponte-Molle-Gesellschaft im Palazzo Fiano an der Piazza San Lorenzo in Lucina ein. Die neue Satzung des Vereins, der als Mittelpunkt des kulturellen deutschen Lebens in Rom gedacht war, wurde am 6. November 1845 von den Behörden angenommen. Da die Mitgliedsbeiträge zur Finanzierung nicht ausreichten, veranstaltete man noch im Dezember desselben Jahres

eine Versteigerung von zur Verfügung gestellten Kunstwerken, an der sich auch Catel beteiligte, der dem Verein stets sehr wohlwollend gegenüberstand. 1848 verfasste der Künstler sein Testament, in dem er den Künstlerverein großzügig mit seinen Werken und seiner Bibliothek bedachte.<sup>5</sup>

Der Künstlerverein hatte neben einer Porträtsammlung der Mitglieder auch eine Kupferstichsammlung sowie eine Bibliothek eingerichtet, in der man deutsche Literatur und verschiedene deutsche Zeitungen lesen konnte. Man bemühte sich – leider vergeblich – um die seit 1832 in der Villa Malta befindliche Künstlerbibliothek, erhielt aber aus dem Nachlass des Prinzen Heinrich von Preußen 1846 über 500 Bücher.

Doch es gab auch Spannungen zwischen den Künstlern, vor allem wegen der Frage, ob man auch ausländische Künstler aufnehmen sollte. Für Ärger sorgte immer wieder die Ausnutzung gesellschaftlicher Kontakte für das eigene Kunstgeschäft, denn die meisten der in Rom lebenden Künstler hatten kaum ein oder doch nur ein schweres finanzielles Auskommen. Schon Anfang 1844 hatte es Verstimmungen gegeben, als gerade Catel und Carl Adolf Senff, vermittelt durch den preußischen Gesandten Ludwig August von Buch (1801–1845) anlässlich des Rombesuches der Prinzessin Marianne von Preußen, den größten Anteil an vergebenen Kunstaufträgen erhalten hatten.<sup>6</sup> Und der Besuch des russischen Zaren Nikolaus I. im Januar 1846 in Rom, für den man an der Piazza del Popolo unter zahlreicher Beteiligung der deutschen Künstler, die natürlich auf Aufträge aus Russland hofften, eine Kunstausstellung organisiert hatte, führte zu vielen Beschwerden beim Künstlerverein, da dann doch eben nur wenig erworben wurde, zum Beispiel bei Catel. Man bemühte sich deshalb fortan um die Veranstaltung eigener Kunstausstellungen im Palazzo Simonetti am Corso, was aber erst 1847 zum ersten Mal gelang.<sup>7</sup>

Der als Künstler und Grundbesitzer stets erfolgreich agierende Franz Ludwig Catel nahm trotz seines hohen Alters besonderen Anteil am Wirken des Künstlervereins, wie seine eigene Präsidentschaft 1852/1853<sup>8</sup> und die erwähnte testamentarische Schenkung von mehr als 100 Büchern aus seiner Bibliothek an den Künstlerverein unterstreichen. Teile dieser Bibliothek des Deutschen Künstlervereins befinden sich

---

<sup>5</sup> Umfang und Art der geschenkten Bücher sind nicht genau überliefert, es soll sich um ca. 100 Bücher gehandelt haben. Erhalten hat sich lediglich eine umfangreiche, 1874 nach dem Tod Margherita Prunettis entstandene Auflistung der noch in ihrem Besitz befindlichen Bücher ihres Mannes; Rom, Fondazione Catel, Archiv (Kopie im Besitz des Verfassers).

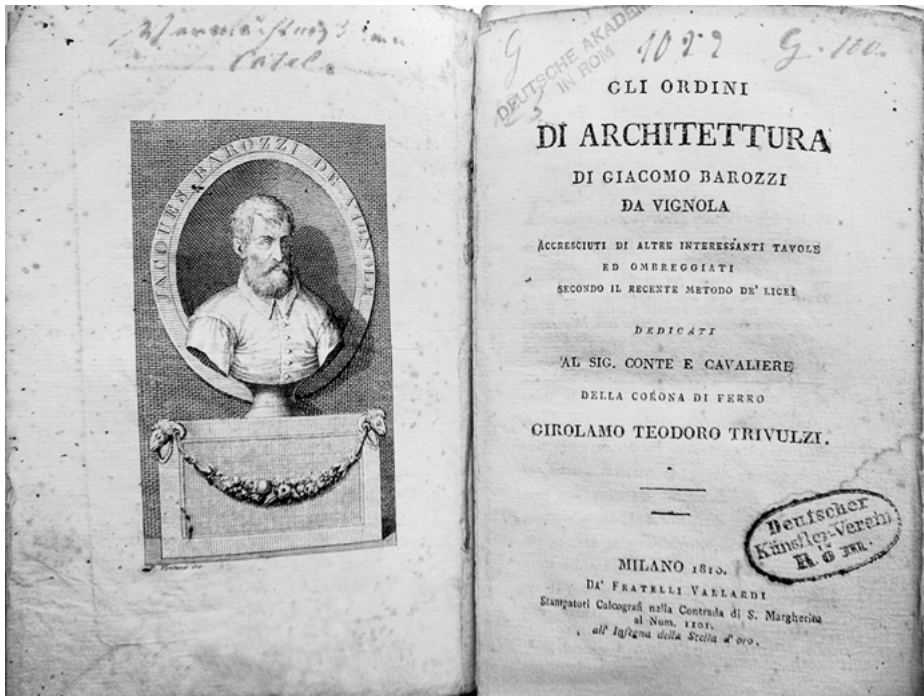
<sup>6</sup> Noack, Deutsches Leben (wie Anm. 4), S. 279.

<sup>7</sup> Kunstblatt Nr. 25, 25. 5. 1847, S. 97 f.

<sup>8</sup> Protokolle der Generalversammlungen und Vorstandssitzungen im Deutschen Künstler = Verein in Rom. Vereinsjahr 1852 auf 53, Ms., Rom, Casa di Goethe, Archiv, fol. 1 („Präsident: Catel“).

heute in der Casa di Goethe in Rom, wo sich inzwischen einige Bücher aus dem Besitz Catels identifizieren ließen (Abb. 2).

Schon 1829 war Catel einer der Unterzeichner des Dokuments zur Gründung der Società degli Amatori e Cultori delle belle arti in Roma, einer Art römischen Kunstvereins, der es sich fortan zur Aufgabe machte, den in Rom wirkenden Künstlern – die ihre Werke bislang meist nur in ihren eigenen Ateliers mehr oder weniger erfolgreich präsentieren konnten – eine geeignete Ausstellungslokalität zu ermöglichen, die dann auch in einem Saal an der Piazza del Popolo gefunden wurde.<sup>9</sup>



**Abb. 2:** Gli Ordini di Architettura di Giacomo Barozzi da Vignola ..., Mailand 1810; Exemplar aus der Bibliothek Franz Ludwig Catels („Vermächtniß von Catel“).

<sup>9</sup> Vgl. Giovanna Montani, La Società degli Amatori e Cultori delle Belle arti in Roma 1829–1883, Roma 2007.

## 2 Die Testamente des Künstlers (1821/1848/1855) und die Gründung des Pio Istituto Catel (1873)

Im Jahre 1855 wird berichtet, dass „... der Gutsbesitzer Catel noch treu an Pinsel und Palette hält und den schlechten Zeiten nicht minder aufrichtig grollt wie die armen Künstler“.<sup>10</sup> Aus diesen letzten Lebensjahren wird das bekannte Selbstbildnis des Künstlers mit Brille stammen (vgl. Abb. 1) und noch 1856, im Jahr seines Todes, finden wir ihn als Gast des seit 1811 von ihm regelmäßig frequentierten Caffè Greco, verewigt auf dem berühmten Bild von Ludwig Johann Passini (1832–1903) (Abb. 3). Catel sitzt vergnügt ganz rechts auf der Bank, hat die Beine übereinandergeschlagen und stützt sich auf einen Regenschirm, auf dem Kopf trägt er den obligatorischen Zylinder. Die deutschen Freunde und Bekannten seiner letzten Jahre sind um ihn versammelt:



**Abb. 3:** Johann Ludwig Passini, Künstlergesellschaft im Caffè Greco in Rom, 1856, Aquarell, 49 × 62,5 cm.

<sup>10</sup> Zitiert nach Hans Geller, Franz Catel. Leben und Werk des deutsch-römischen Malers zum 100jährigen Todestag des Künstlers, Ms., Köln 1960, S. 125.

Vor dem Ausschank steht der Hamburger Maler Rudolf Lehmann (1819–1905), auf der Bank hinten der Italiener Bosino und die in Rom ansässigen deutschen Maler Wilhelm Wider (1818–1884), Julius Muhr (1819–1865), Ernst Meyer (1797–1861), August Riedel (1802–1883), Leopold Pollak (1806–1880); hinten im sogenannten „Omnibus“ stehend Otto Gottfried Wichmann (1828–1858) sowie der Bildhauer Louis Sußmann-Hellborn (1828–1908).

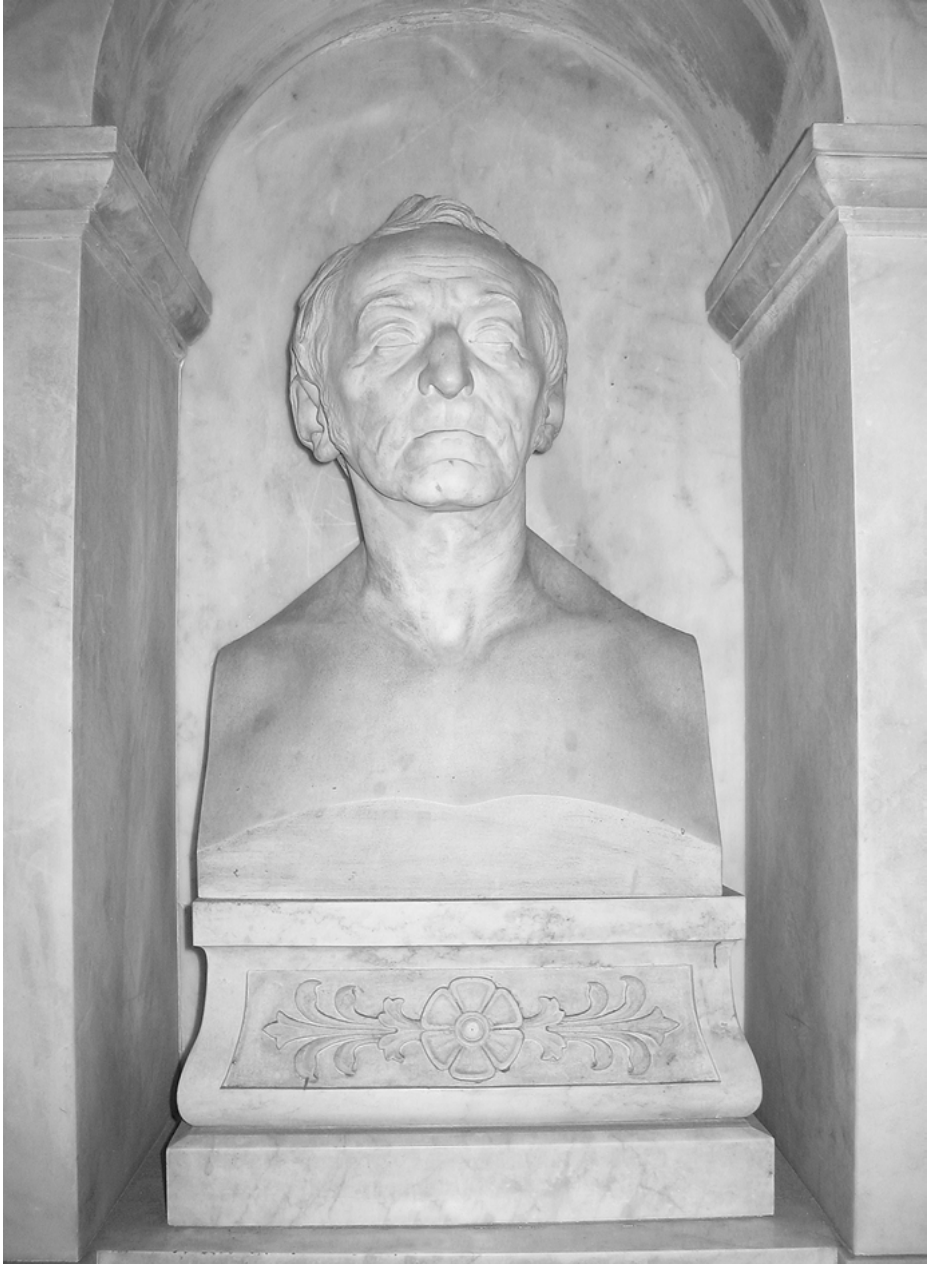
Catel wurde in der Kirche Santa Maria del Popolo begraben. Seine Witwe setzte ihm ein aufwändiges Grabmal an einem Pfeiler des rechten Seitenschiffs (Abb. 4). In das Grabmal integriert wurde eine Wiederholung des Marmorbildnisses, das der Bildhauer Julius Troschel (1806–1863) wohl 1857 zusammen mit dem Bildnis der Margherita Catel angefertigt hatte.<sup>11</sup> Nach dem Tod der Witwe wurde auf deren testamentarischen Wunsch ein zweites Grabmal mit einem Doppelbildnis des Ehepaars von dem römischen Bildhauer Francesco Fabi Altini (1830–1906) angefertigt. Dieses neue Grabmal sollte das ihres Mannes in Santa Maria del Popolo eigentlich ersetzen, falls auch sie dort die Erlaubnis zur Bestattung erhalten sollte. Diese scheint jedoch verweigert worden zu sein, denn Margherita Catel fand ihre letzte Ruhe auf dem Campo Verano, wo noch heute das Grabmal Fabi Altinis steht (Abb. 5).<sup>12</sup>

Schon während eines Aufenthaltes in Berlin hatte Catel im Zusammenhang mit der Ordnung der Hinterlassenschaften seiner Eltern und seines Bruders am 13. August 1821 ein erstes Testament verfasst, das in Berlin und Rom hinterlegt wurde. Als Haupterin war bereits seine Ehefrau Margherita (Abb. 6) eingesetzt, bedacht wurden aber auch verschiedene Mitglieder der Berliner Familie Rousset, aus der seine Mutter stammte.<sup>13</sup>

**11** Elena Di Majo (Hg.), Franz Ludwig Catel e i suoi amici a Roma. Un album di disegni dell'Ottocento [Katalog Ausstellung Rom 1996–1997], Roma 1996, Nr. 1–2, S. 41.

**12** Fabi Altini schenkte dem Pio Istituto Catel 1905 die Reliefbildnisse Catels und seiner Frau, die sich jedoch nicht erhalten haben; Fondazione Catel, Archiv, Lett. B., Pos. 7, Fasc. V. (aktuell nicht mehr auffindbar; März 2016). Zu Fabi Altini vgl. Luigi Salvagnini/Sven-Wieland Staps, Francesco Fabi Altini, in: Allgemeines Künstlerlexikon 36 (2003), S. 57 f.; dort wird auch das Grabmal erwähnt.

**13** Potsdam, Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Akte Rep. 4 A Kurmärkisches Kammergericht, Testamente, Nr. 3083; eine für die Witwe angefertigte Abschrift vom 25. Juli 1857 durch die Berliner Notare Hammerfeld und Werner befindet sich auch im Archiv der Fondazione Catel. Hier liegen auch Abschriften der Testamente von 1848 und 1855 vor (Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Documenti e copie originali, Lett. A., Num. 2).



**Abb. 4:** Bildnisbüste Franz Ludwig Catels von Julius Troschel am Grabmal des Künstlers in S. Maria del Popolo in Rom, 1857.



**Abb. 5:** Das Grabmal der Margherita Catel, geb. Prunetti, von Francesco Fabi Altini auf dem Campo Verano in Rom, 1874.





**Abb. 6:** Karl Pawlowitsch Brjullow, Bildnis Franz Ludwig Catels und seiner Ehefrau Margherita Catel, geb. Prunetti, 1830/1835, Öl auf Leinwand, 132 × 97 cm.

In einem zweiten Testament von 1848 legte er fest, dass mit der Hälfte seines Vermögens – 1856 sollen es inklusive der Besitzungen in Valleripa bei Macerata und bei Ponte Molle vor Rom insgesamt 85.608 Scudi sein – eine gemeinnützige und wohltätige Stiftung ins Leben zu rufen sei. In der dritten und letztendlich gültigen Fassung des Testaments vom 28. April 1855 wurde diese Verfügung schließlich bestätigt (Anhang 1). Der Künstler hinterließ die eine Hälfte seines gesamten Vermögens seiner Ehefrau Margherita Catel zur freien Verfügung<sup>14</sup> und bestimmte gleichzeitig die andere Hälfte desselben zur Gründung einer wohltätigen Stiftung, dem späteren Pio Istituto Catel.<sup>15</sup> Ziel der zu gründenden Stiftung sollte die Unterstützung Not leidender Künstler jedweder Konfession in Rom sein. Catel hatte sich im Laufe seines Lebens in Rom mehrfach jüngerer Künstler angenommen; so nahm er z. B. 1832 den Schweizer Maler Salomon Corrodi (1810–1892) eine Zeit lang in sein Atelier auf, und 1848/1849 überließ er dem 1844–1853 an der Accademia di San Luca studierenden mexikanischen Maler Juan Cordero (1822–1884) ein von ihm angemietetes Atelier im Collegio Greco.<sup>16</sup> Ausgenommen waren von der Unterstützung jedoch die deutschen Künstler, für die bereits seit 1815 die erwähnte Künstler-Unterstützungskasse existierte.

Für hilfsbedürftige Menschen deutscher Nationalität, die nicht künstlerisch tätig waren, wurde ein Viertel der Erträge der zu gründenden Stiftung reserviert.<sup>17</sup> Die Künstler-Unterstützungskasse wurde darüber hinaus mit der Schenkung seines künstlerischen Nachlasses gefördert. Nach Catels Tod wurde deshalb von den

**14** „Di tutti i miei beni stabili e mobili semoventi, azioni, ragioni erediti in una parola di tutto quello che possiederò all'epoca della mia morte istituisco erede usufruttaria la mia diletissima consorte Margherita Prunetti alla cui religione ed attaccamento raccomando l'esatto adempimento in quello che potessi comunicarle a voce, sicuro che anche questa circostanza non sarà per venire meno quell'affezione che sempre mi ha dimostrato.“ Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Documenti e copie originali, Lett. A, Posiz. 2, Fasc. 1, Nr. 5 (Codicillo al testamento F. Catel 28. 4. 1855).

**15** „Nella proprietà poi dei miei beni costituisco erede per la metà a medesima mia consorte in modo che possa liberamente disporre tanto per atto tra vivi che di ultima volontà. Dell'altra metà dei miei beni, nomino erede proprietario l'infraditando Istituto Pio a vantaggio del quale dovranno dai miei esecutori testamentary essere riuniti i miei capitali che potrà anche farsi per atto private, se così piacerà loro sulle notizie che potranno somministrare le mie carte, ad anche la mia consorte alla quale dovranno prestare piena fede, come quell anche delle mie cose è pienamente istruita.“; ebd.

**16** Zu Corrodi vgl. Christina Steinhoff (Hg.), Salomon Corrodi und seine Zeit. 1810–1892. Ein Schweizer Künstlerleben im 19. Jahrhundert, Fehrltorf 1992, S. 14, 18. Zu Cordero vgl. Michael Nungesser, Juan Cordero, in: Allgemeines Künstlerlexikon 21 (1999), S. 174 f. Der Vertrag zur Überlassung des Ateliers an Cordero im Archiv des Pio Istituto Catel.

**17** „I frutti di questi capitali saranno erogati per una quarta parte in dar soccorso ossia in prestanze gratuite ai bisognosi tedeschi dimoranti in Roma di qualunque confessione ... Tra i bisognosi tedeschi saranno eccettuati gli artisti esistendo per questi una cassa di soccorso la quale ho considerato tra i miei legati.“ Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Documenti e copie originali, Lett. A, Posiz. 2, Fasc. 1, Nr. 5 (Codicillo al testamento F. Catel 28. 4. 1855).

befreundeten Künstlern Dietrich Wilhelm Lindau (1799–1862), Edmund Hottenroth (1804–1889) und Johann Martin von Rohden (1778–1868) ein taxiertes Verzeichnis der im Atelier vorhandenen Kunstwerke aufgestellt. Diese erhaltene Liste lässt den Umfang seines künstlerischen Werks erahnen (Anhang 2). Catel verfügte auch, dass diese in seinem Atelier verbliebenen Werke zunächst dem preußischen König als Gesamtheit zum Kauf angeboten werden sollten, damit der Erlös derselben dann zur Unterstützung der Künstler in Rom verwendet werden könne.<sup>18</sup> Er dachte dabei an die königliche Sammlung selbst oder an einen Erwerb für die Berliner Akademie.<sup>19</sup> Die Testamentsvollstrecker Cesare Buti (1808–1901) und Giuseppe Alessandri (?–?) schrieben in dieser Sache am 24. Januar 1857 über die preußische Gesandtschaft in Rom nach Berlin. Doch mit Schreiben vom 19. März 1857, unterzeichnet von dem preußischen Ministerresidenten in Rom, Karl Hermann von Thiele (1812–1885), erreichte sie wider Erwarten die freundliche Ablehnung des Monarchen.<sup>20</sup> Die künstlerischen Werke Catels gingen am 2. Juli 1857 also zusammen mit einem Teil seiner Bibliothek und verschiedenen Graphiken nun direkt in den Besitz des Deutschen Künstlervereins über.<sup>21</sup> Der weitere Verbleib ist bis auf wenige Ausnah-

---

**18** „Lascio alla cassa dei sussidi degli artisti tedeschi, tutti i miei quadri, i quali alla mia morte non saranno venduti, o di questi non avrò altrimenti diposto come pure tutti i miei studi fatti sul vero, abozzi, disegni ecc. Per venderli al più offerente, in dettaglio o in intero, come più vantaggioso sembrerà agli amministratori di detto Istituto ....“; ebd.

**19** „... ma prima di fare l’esperienza della vendita all’Incanto desidero che sia supplicato Sua Maestà il mio grazioso sovrano a vole fare l’acquisto di questa collezione di studi e disegni fatti in tutte le parti dell’Italia per suo piacere particolare proprio, o per uso della Regia Accademia delle Belle Arti a Berlino, sempre a profitto di questo sunnominato benefice Germanico Istituto, e di pagarlo a ragione di una stima di una commissione di artisti che Sua Maestà vorrà degnarsi di fare nominare a questo effetto pel suo rappresentante a Roma.“; ebd.

**20** „In seguito dell’ordine ricevuto dal R. Ministero di Berlin il sottoscritto Ministro di Prussia presso la S. S. ha l’onore di fare consapevoli i Signori Avvocati Buti e Alessandri, che Sua Maestà il Re di Prussia non si è degnato di accettare l’acquisto degli studj in oglio ed altri lasciati dal fu Cav.<sup>re</sup> Catel, come fu chiesto mediante la supplica di Vri Sig.<sup>11</sup> Illmi dei 24 Gennajo inviata e raccomandata a Sua Maestà dallo scrivente. / Mentre ciò deve suggerire il sottoscritto vorrebbe pregare Vri Signori Illmi di venderlo intero, se quindi forse avrebbe luogo l’incanto pubblico di detti studj, e si prevale di questo incontro per ripetere ai Signori Vri Illmi I pensi della sua distinta stima / Dalla R. Legazione di Prussia / Roma li 19 Marzo 1857 / K de Thiele / Ministro di Prussia.“; Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Documenti e copie originali, Scat. 1, Posiz. 3 (Carte relative alla vendita di Opere dell’eredità Catel, Nr. 1).

**21** „Dal sottoscritto tanto come incaricato dalla Commissione dei sussidi ai poveri artisti tedeschi, quanto come Presidente del Casino Tedesco in Roma dichiara di avere ricevuto dai Sig.<sup>11</sup> Avv[oca]ti Giuseppe Alessandri e Cesare Buti esecutori testamentari del defunto Cav. Francesco Catel tutti gli stui ad oglio, quadri, disegni, colori, pennelli, cavaletti, ed altri effetti di Studio dal sud.<sup>o</sup> defunto lasciati con suo testamento alla cassa della sud.<sup>a</sup> Commissione, non che i libri e le stampe, a forma del med.<sup>o</sup> testamento destinati al menzionato casino, e ciò dietro confronto eseguito sull’inventario alla presenza dei detti testimony In fedel / Roma questo di 2 Lug.<sup>o</sup> 1857 / Emilio Wolff, D. W. Lindau, R. Pichl.“; Rom, Fondazione Catel, Archiv (aktuell nicht auffindbar; März 2016); zitiert nach Andreas Stolzenburg,

men leider gänzlich unbekannt. In den Protokollen des Künstlervereins ist Anfang 1858 dazu Folgendes vermerkt:

„Die Freuden des Carnevals waren nunmehr beendet u. Ruhe trat ein im Locale des Vereines, während in Kirchen und Strassen man predigte von Sünden, von Reue Bußen und Strafen. Wir aber gedachten vielmehr an unsere Geschäfte und sucheten zu ordnen was liegen geblieben war. So wurden dann zum Verkaufe gebracht Bücher[,] Kupferstiche und Werke die in der Sammlung entbehrlich und aus den erlösten Gelder[n], Neues zu schaffen und Nützlich. Aber auch waren vorhanden noch gar viele Bilder, Studien, Zeichnungen und Geräthe von Catel dem verstorbenen Maler, welcher alle diese Dinge vermachte zum besten der deutschen Künstler-Unterstützungscassa und welche nunmehr in unserem Vereine zur Versteigerung gebracht werden sollten, wozu man festsetzte die Samstag-Abende. Da aber gar viele der Sachen, so spann sich solche Arbeit hinaus bis in den Sommer, und wurde dennoch nicht gebracht zu Ende.“<sup>22</sup>

Ob eine solche öffentliche Auktion der nachgelassenen Werke des Künstlers (oder auch mehrerer), von der noch 1858 gesprochen wird – die Protokolle des Künstlervereins sind nur fragmentarisch erhalten –, jemals stattgefunden hat oder ob die Werke über die kommenden Jahre hinweg einzeln oder in Konvoluten verkauft wurden, ist bis heute nicht zu klären.

Die restlichen Dreiviertel der jährlichen Erträge des Pio Istituto Catel sollten hilfsbedürftigen Römern und in Rom lebenden Italienern zukommen, wobei in erster Linie an Not leidende Maler, Bildhauer und andere Künstler gedacht war, da es für die italienischen Künstler in Rom eben keine mit der Deutschen Künstler-Unterstützungskasse vergleichbare Institution gab.<sup>23</sup> Catel führte aus, dass die von ihm mit ins Leben gerufene Hilfskasse und ihr inzwischen über 30-jähriges segensreiches Wirken ihn bewogen haben, eine vergleichbare Einrichtung auch für ehrbare italienische Mitbürger einzurichten, „che si trovano in critiche circonstanze. Per evitare di cadere in mano degli Usuraj“, also der Wucherer oder Kredithaie. Er resümierte, dass er unter den Italienern den weitaus größten Teil seines Lebens verbracht hat und ihm von jenen in Rom stets Zuneigung und Liebe entgegengebracht worden war. Weiter hoffte

---

Der Landschafts- und Genremaler Franz Ludwig Catel (1778–1856), hg. von Ursula Bongaerts, Bonn 2007, S. 145, Anm. 389.

**22** Protokolle der Generalversammlungen und Vorstandssitzungen im Deutschen Künstler = Verein in Rom. Vereinsjahr 1858 (Eintrag vom 13. Februar 1858), Ms., Rom, Casa di Goethe, Archiv, fol. 139. Am 19. Juni 1858 wird nochmals die bevorstehende Versteigerung von Werken aus Catels Nachlass erwähnt; Protokolle der Generalversammlungen und Vorstandssitzungen im Deutschen Künstler = Verein in Rom, Rom, Casa di Goethe, Archiv. Vereinsjahr 1858, fol. 54 („Ebenso wird beschlossen, das nächstens die Versteigerung des Catel'schen Nachlasses stattfinden soll ...“).

**23** „Al contrario tra gli italiani saranno preferiti gli artisti cioè i pittori, scultori, ed altri di tal genere perchè questi non hanno come gli artisti tedeschi una cassa stabilita a loro particolare sollievo.“ Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Documenti e copie originali, Lett. A, Posiz. 2, Fasc. 1, Nr. 5 (Codicillo al testamento F. Catel 28. 4. 1855).

er, dass viele weitere Bürger seinem Vorbild folgen mögen, um das verfügbare Kapital zu vergrößern, um mehr Gutes tun zu können. Seine eigene Stiftung könne nur ein erster Anstoß sein. Ausdrücklich untersagt er, dass irgendeine kirchliche Autorität auf sein karitatives Werk, das Pio Istituto, Einfluss nehmen darf.

Als Verwalter der Stiftung wurde ein Rat bestimmt, dem – wie im Nekrolog eigens hervorgehoben – der jeweilige Senator Roms und weitere von Catel bestimmte Mitglieder angehören sollten. Dieser Rat war fortan für die rechtmäßige Vergabe der Gelder zuständig und ist es bis heute. 1848 nannte Catel die Namen des Principe Marcantonio Borghese (1814–1886), die erwähnten Testamentsvollstrecker Cesare Buti und Giuseppe Alessandri und neben weiteren Mitgliedern auch die Bildhauer Pietro Tenerani (1789–1869) und Emil Wolff sowie den Maler August Ferdinand Hopfgarten.<sup>24</sup> Am 10. Mai 1861 erhielten Cesare Buti, Giuseppe Alessandri, der Principe Borghese, Giacomo Benucci (?–?), Giuseppe Lunati (?–?), Pietro Tenerani und Emil Wolff – von August Ferdinand Hopfgarten ist nicht mehr die Rede – von dem Notar Filippo Bacchetti eine Vollmacht (eine „Procura ad agire“) zur Führung der Geschäfte der zu gründenden Stiftung.<sup>25</sup> Filippo Fausto Marucchi, der 1902 eine erste Geschichte des Pio Istituto Catel verfasste, erwähnt die konstituierende Sitzung des Instituts erst für das Jahr 1874, also nach dem Tod der Witwe.<sup>26</sup> Es wurde jedoch allem Anschein nach bereits am 24. April 1873 ins Leben gerufen.<sup>27</sup> Die ursprüngliche Anzahl von acht der dem Rat angehörenden Consiglieri wurde 1890 auf zwölf (neun italienische und drei deutsche) festgelegt – eine Bestimmung, die noch heute ihre Gültigkeit besitzt. Die Zusammensetzung der Consiglieri änderte sich in den ersten Jahren nach der Gründung häufig. 1881 wird zum Beispiel der deutsche Maler Franz von Rohden (1817–1903), Sohn des Malers Johann Martin von Rohden, erwähnt, und 1890 kommt der Maler Cesare Mariani (1826–1901), ein Schüler des mit Catel zu Lebzeiten gut befreundeten Tommaso Minardi (1787–1871), hinzu.

Als am 28. Februar 1874 Margherita Catel ebenfalls verstarb, hinterließ sie neben zahlreichen Einzelverfügungen zugunsten anderer Institutionen und Privatper-

**24** Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Documenti e copie originali, Lett. A, Posiz. 2, Fasc. 1.

**25** Eine beglaubigte Abschrift hat sich erhalten: Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Documenti e copie originali, Scat. 3, Lett. A, Posiz. 2, Fasc. 5.

**26** „I primi consiglieri dell’Istituto, che presero parte alla fondazione (seduta 19 marzo 1874) e nominati dallo stesso Catel e della vedova Margherita Prunetti furono i Signori avvocato Cesare Buti, Prof. Guido [sic] Wolff, Sig. Giacomo Benucci, Prof. Giovanni Montiroli architetto, Avv. Guido Marucchi, Principe Marcantonio Borghese, Senatore Sunati Giuseppe, Signor Wieder Guglielmo pittore tedesco.“ Filippo Fausto Marucchi, Pio istituto Catel. Brevi memorie storico amministrative, Ms., [Roma 1902]; Rom, Fondazione Catel, Archiv, Varie e commemorazioni, Lett. B, Posiz. 1, Fasc. 1, S. 27.

**27** Vgl. Bollettino Ufficiale del Ministero dell’Istruzione Pubblica, Anno XX, Parte II, Nr. 37, 14. September 1893, S. 1776–1777 („Fondazioni e lasciti in pro delle belle Arti: 4. Fondazione Catel in Roma“; Rechenschaftsbericht).

sonen<sup>28</sup> ihre Hälfte des von ihrem Gatten ererbten Vermögens ebenfalls der Stiftung.<sup>29</sup> Der gesamte, überaus umfangreiche Hausstand wurde in einem detaillierten Nachlassinventar festgehalten und in sieben aufeinanderfolgenden Versteigerungen zwischen dem 13. Mai und dem 29. Juli 1874 zum Besten des Instituts veräußert.<sup>30</sup> In ihrem Testament gab die Witwe noch weitere genaue Anweisungen zur Vergabe der Unterstützungen, die mit den Jahren zu einem bis heute gültigen Statut des Pio Istituto Catel führten. In dem handschriftlichen Inventar des Nachlasses tauchen auch zahlreiche Kunstwerke auf, die den Grundstock für die noch existierende Kunstsammlung der Fondazione Catel bilden. Die Kunstwerke wurden von dem Maler Roberto Bompiani (1821–1908) aufgenommen. Noch 1874 fassten die Consiglieri den Beschluss, dass die aus dem Nachlass der Witwe stammenden Kunstwerke – vorrangig diejenigen Catels –, wenn nicht anders von ihr verfügt, auf Dauer im Sitz des Pio Istituto Catel, damals noch in der Wohnung an der Piazza di Spagna 9, verwahrt werden sollten.<sup>31</sup>

Abschließend sei an einige der frühen Stipendiaten erinnert, die in den Genuss einer Unterstützung des Pio Istituto Catel gekommen sind. An erster Stelle ist hier der Maler August Pollak (1838–1872)<sup>32</sup> zu nennen, der das erste Stipendium für Malerei am 22. Dezember 1877 erhielt. Von ihm befindet sich noch heute ein allegorisches

**28** So hinterließ sie Gioacchino Benaglia das wohl zwischen 1830 und 1835 entstandene, jedoch unvollendete Doppelbildnis der Catels von Karl Pawlowitsch Brjullow (1799–1852), das 1926 durch dessen Erben testamentarisch wieder in den Besitz des Pio Istituto Catel kam; vgl. Di Majo (Hg.), Catel (wie Anm. 11), Nr. 3, S. 41. Alle Bücher und Graphiken erbt Camillo Ravioli. Die Malerin Emma Gaggiotti Richards (1825–1912) erhielt 1.000 Lire und verschiedene Silbergegenstände; zu Gaggiotti Richards vgl. Andreas Stolzenburg, Emma Gaggiotti Richards, in: Allgemeines Künstlerlexikon 47 (2005), S. 203. Ein gewisser Federico Santini erhielt ein Gemälde ihres verstorbenen Mannes.

**29** Rom, Tabularium Vicariatus Urbis, Santa Maria del Popolo, Registro dei Morti, 17, 1855–1875, fol. 153v, Nr. 23 (Eintrag vom 28. Februar 1874). Das Testament vom 29. Mai 1869 (erweitert am 20. Mai 1872), in Anwesenheit des Notars Filippo Bacchetti niedergelegt und am 1. März 1874 in Anwesenheit des Notars Ernesto Bacchetti eröffnet, ist als Abschrift erhalten: Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Documenti e copie originali, Scat. 3, Lett. A, Posiz. 3, Fasc. 1, Nr. 2 u. 3; vgl. B[aldassare] Capogrossi Guarna, Necrologia. Margherita Prunetti Vedova Catel, in: Il Buonarroti. Scritti sopra le arti e le lettere 2,9 (1874), S. 139–145.

**30** Exemplare dieser Versteigerungskataloge, die einen detaillierten Einblick in das reichhaltige häusliche Privatvermögen der Catels geben, befinden sich im Archiv der Fondazione Catel: Elenco della vendita volontaria alla pubblica auzione di Cavalli, Carozze, Finimenti ed oggetti di Rimessa e Scuderia, appartenenti all'Eredità della Bo: mem: Margherita Prunetti vedova Catel da eseguire Mercoledì 13 corrente Maggio 1874 ... Nei locali terreni del Casamento di ultima abitazione della Defunta, posto in Piazza di Spagna N. 9 prossimo a S. Bastianello ..., [Roma 1874]; Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Documenti e copie originali, Scat. 3, Lett. A., Posiz. 4, Fasc. 6 (Drucksache; enthält 624 Positionen).

**31** Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Documenti e copie originali, Lett. A, Posiz. 7, Fasc. 1.

**32** Sohn des seit 1832 in Rom ansässigen böhmischen Malers Leopold Pollak (1806–1880).

Gemälde in der Sammlung des Instituts. 1882 fand der zweite Wettbewerb statt, den der Maler Cesare Fossi (?–?) gewann und der dem Bildhauer Silvio Sbricoli (1864–1911) eine gesonderte Unterstützung einbrachte. 1887 erhielt Alessandro Battaglia (1870–1940), Enkel des erwähnten Roberto Bompiani, den Preis. Von Battaglia, der 1904 mit Enrico Coleman (1846–1911) und Onorato Carlandi (1848–1939) zu den Mitbegründern der Künstlergruppe „I XXV della Campagna Romana“ gehörte, stammt das Gemälde „Hagar in der Wüste“ in den Institutsräumen.

Lediglich während des Zweiten Weltkriegs wurde die Reihe der Wettbewerbe längere Zeit ausgesetzt, ansonsten wurden die Erträge der Stiftung regelmäßig gemäß den Statuten<sup>33</sup> ausgeschüttet; eine Liste der Geförderten befindet sich im Archiv.

Sicher behütet durch die Protektion des jeweiligen Senators von Rom überstand das Pio Istituto Catel, obgleich Gründung eines Deutschen, alle Stürme des 20. Jahrhunderts und erfüllt noch heute ohne jegliche öffentliche Förderung ganz im Sinne seines Gründers Franz Ludwig Catel und seiner Frau Margherita die ihm übertragenen karitativen Aufgaben.

Am 21. Januar 1988 wurde das Pio Istituto Catel, das seinen Sitz seit Ende des 19. Jahrhunderts in der Viale Trastevere Nr. 85 hat (Abb. 7), unter die Schirmherrschaft der Deutschen Botschaft in Rom gestellt. Am 15. Dezember 2009 nannte sich das Pio Istituto in Fondazione Franz Ludwig Catel (meist verkürzt Fondazione Catel genannt) um und bemüht sich neben den karitativen Zwecken auch vermehrt der Erforschung des künstlerischen Werks ihres Gründers – so unterstützte die Fondazione 2015 zum Beispiel die Hamburger Ausstellung zu Leben und Werk des Künstlers – sowie der Erschließung des Archivs der Stiftung, in dem sich leider kaum private Dokumente des Künstlers befinden, sondern vorrangig die wirtschaftlichen Belange seit Stiftungsgründung dokumentiert wurden.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1: Rom, Fondazione Catel, © Foto: Fondazione Catel, Rom.

Abb. 2: Rom, Casa di Goethe, Bibliothek des Deutschen Künstlervereins, © Foto: Michael Thimmann, Hamburg.

Abb. 3: Hamburger Kunsthalle; © Foto: Hamburger Kunsthalle / bpk, Elke Walford.

Abb. 4–5: © Foto: Andreas Stolzenburg, Hamburg.

Abb. 6: Rom, Fondazione Catel, © Foto: Fondazione Catel, Rom.

Abb. 7: © Fondazione „Paolo di Tarso“, Foto: Fabio Galli.

<sup>33</sup> Vgl. Statuto organico del Pio Istituto Catel, Valsavaranche 1875 (Exemplar: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Sign. R. G. Miscell. IV 1174, int. 8), und Statuto organico del Pio Istituto Catel, Rom [1890] (Exemplare: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Sign. R. G. Miscell. IV 1173, int. 10, und Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Documenti e copie originali, Scat. 3, Lett. A., Posiz. 8, Fasc. 3, Nr. 7).



**Abb. 7:** Das Sitzungszimmer der Fondazione Catel in der Viale Trastevere 85 in Rom.



## Anhang 1: Testament Franz Ludwig Catels

*Das letztgültige Testament von 1855 wurde am Todestag vom Notar Filippo Malagricci eröffnet, Testamentsvollstrecker waren die Advokaten Cesare Buti und Giuseppe Alessandri, die für Ihre Bemühungen jeweils 500 Scudi erhielten. Der letzte Wille enthielt folgende Anweisungen:*

Nachdem ich, ... beschlossen habe, mein letztes Testament aufzusetzen und, da ich mich voller Gesundheit meines Geistes und Körpers erfreue, wollte ich das Vorliegende nach meiner Gesinnung verfassen und unterzeichnen, damit niemals ein Zweifel erwachsen könne an meinem letzten und absoluten Willen und ich empfehle meine Seele vor allem Gott, der Heiligen Jungfrau und den himmlischen Heerscharen.

Ich ordne ... an und wünsche, dass alle Vermächtnisse genau in der Art und Weise gezahlt werden, wie in beigelegtem Blatt von mir angegeben wurde, das von mir selbst unterzeichnet und mit meinem Siegel versehen wurde ...

Von allen meinen Gütern, festen wie beweglichen ..., Unternehmungen, Ansprüchen, in einem Wort, von allem, was ich im Augenblick meines Todes besitzen werde, bestimme ich zur erblichen Nutznießerin meine überaus geliebte Gefährtin Margherita Prunetti, [der] ich die genaue Einhaltung dessen, was ich ihr mündlich mitteilen konnte, empfehle, in der Sicherheit, dass sie auch in dieser Angelegenheit nicht weniger Zuneigung zeigen wird als sie es stets getan hat.

Zur Besitzerin, alsdann, meiner Güter, bestimme ich zur Hälfte meine Ehefrau, sodass sie frei darüber verfügen kann ... Zum rechtlichen Erben von der anderen Hälfte meiner Besitztümer ernenne ich die unten genannte karitative Einrichtung zu dessen Vorteil meine Kapitalanlagen von meinen Testamentsvollstreckern zusammengeführt werden müssen ...

Auszuschließen von der anzufertigenden Beschreibung sind alle Möbelstücke, wo immer sie vorhanden sind, die Wäsche, das Silber und alle anderen Objekte in meinem Haus, auch wertvolle, die meiner Ehefrau Margherita Prunetti gehören und daher nicht Teil der Erbschaft sein dürfen, sondern ihr frei ausgehändigt werden sollen.

Wie ... ausgeführt, wird meine Frau frei über ihre Hälfte der Erbschaft verfügen können, sei es zu Lebzeiten oder testamentarisch; wenn aber dieselbe nicht darüber verfügen sollte, sei es über das Ganze oder einen Teil, so will ich, dass die Güter, über die sie nicht verfügt, in den Besitz der unten genannten karitativen Einrichtung übergehen sollen, ohne dass sie, auch nicht in Teilen an von meiner Ehefrau eingesetzte Erben gehen sollen ...

Indem ich nun dahin komme, die Einrichtung des karitativen Werkes festzusetzen, das, wie oben verfügt, zum Erben bestimmt ist, so möchte ich, dass nach dem Tode meiner Frau, die Gott lange erhalten möge, ebenso die Hälfte meiner Güter, die ich der Einrichtung überschrieben habe, wie die anderen, über die meine Frau nicht verfügt hat, von den Verwaltern der Institution besessen und verwaltet werden sollen,

die ich namentlich ernenne: die Herren Fürst Marcantonio Borghese, Herrn Giacomo Benucci, Herrn Cavaliere Tenerani, Herrn Rechtsanwalt Filippo Ricci, Herrn Rechtsanwalt Cesare Buti, Herrn Rechtsanwalt Giuseppe Alessandri, für die Deutschen Herrn Emilio Wolf, Herrn Hopfgarten und bitte sie, dass sie sich herablassen mögen, mit ihrem Werk und mit ihrem Glanz zum besten Hergang dieses karitativen Vorhabens beizutragen.

Darüber hinaus bitte ich seine Exzellenz, den Senator von Rom pro tempore, den Vorsitz in dem Rat der genannten Herrn Vorstandsvorsitzenden zu übernehmen und mit seiner Autorität das Institut zu schützen und in dem Falle, dass er diese Aufgabe nicht übernehmen kann oder will, ermächtigte ich dieselben Verwalter mit der Mehrheit der Stimmen einen anderen Präsidenten auszusuchen.

Von den der karitativen Einrichtung übertragenen Gütern wird von den Verwaltern ein nicht veräußerbares Kapital aufgebaut werden, sowohl in festen Besitztümern als auch in Zinsen, als auch in jeder anderen Form, die dem Rat lohnend erscheint, dabei soll aber vor allem die Sicherheit der Anlage im Blick behalten werden und ihnen die Möglichkeit gegeben sein, zu jedem künftigen Zeitpunkt nach ihrem besten Wissen das Kapital zu verwalten.

Die Erträge dieser Kapitalanlagen sollen zu einem Viertel dazu eingesetzt werden, jenen bedürftigen Deutschen jeglicher Konfession, zu helfen ..., die sich in Rom aufhalten, dabei überlasse ich es dem Rat, die Bedürftigkeit und die Ehrlichkeit des Bedürftigen festzustellen und für die Garantie der Rückerstattung in dem Umfang zu sorgen, in dem sie möglich ist, auch wenn ich nicht beabsichtige irgendeine Zuwendung ohne Verpflichtung zur Rückzahlung gemäß den Umständen zu verbieten, ausgeschlossen die kleinen Almosen, die selten dazu geeignet sind, die wahre Bedürftigkeit aufzuheben und die häufig nur ein Ansporn sind für Müßiggang und Faulheit.

Ausgeschlossen von den bedürftigen Deutschen sind die Künstler, da für diese eine Hilfskasse existiert, die ich in meinem Vermächtnis bedacht habe. Im Gegenteil sollen von den Italienern den Künstlern bevorzugt geholfen werden, das heißt die Maler und Bildhauer und andere dieser Art, denn diese haben nicht, wie die deutschen Künstler, eine fest eingerichtete Kassen zu ihrer besonderen Unterstützung ... bei der Versammlung ... sollen stets zwei Deutsche und sechs Italiener neben dem Präsidenten anwesend sein ...

In allem weiteren, das die Geschicke dieses Pio Istituto betrifft und das von mir nicht vorhergesehen wurde, sollen die Regeln und Verordnungen der 1815 in Rom gegründeten Hilfskasse für die deutschen Künstler angewandt werden, die sich seitdem mit großem Vorteil und zur Zufriedenheit entwickelt hat.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Documenti e copie originali, Lett. A, Posiz. 2, Fasc. 1, Nr. 5 (Codicillo al testamento F. Catel 28. 4. 1855). Der italienische Wortlaut der hier auszugsweise wiedergegebenen Passagen findet sich in Anm. 14, 16–18 und 21. Übersetzung von Neela Struck, Stuttgart.

## Anhang 2: Verzeichnis der künstlerischen Werke im Nachlass Catels

Quadri a Olio in Tela, e carta /

N.º 1. a. Tempesta con Figure, con Cornice --	20 . - .
1. b. Studio del medesimo quadro --	3 . - .
2. Il Vesuvio tramont: del Sole, con cornice a Legno --	30 . - .
3. Il Colosseo alla Luna, cornice larga --	30 . - .
4. Un Frate in contemplazione, Corn: --	15 . - .
5. Piccolo Pastore dorm: col Cane, Corn: --	15 . - .
6. Marina di Sorrento, con Corn: --	20 . - .
7. Rovina di Posilippo in mare --	2 . - .
8. Una Serenata al chiar. di Luna, corn. --	3 . - .
9. Grotta azzura, corn: vecchia --	2 . - .
10. Piccola veduta tramonto di Sole --	1 . - .
11. Posilippo col Vesuvio --	2 . - .
12. Veduta con pini --	2 . - .
13. Bozzetto la resurrezione --	1 . - .
14. Veduta / sera con Frate --	1 . - .
15. Grotta di cervara --	1 . - .
16. Tramonto del Sole, e rovine --	1 . - .
	<hr/>
	149 . -
Riporto	149 . -
17. Bozzetto di Tivoli --	- .50.
18. Fontana di Villa Borghese --	- .50.
19. Studio di un Vecchio --	1 . - .
20. Un Turco --	1 . - .
21. Veduta di una Donna desolata --	- . - .
22. Donna albanese --	- .50.
23. Studio di una testa --	- . - .
24. Colosseo al chiar di Luna --	3 . - .
25. Quadro abbozzato villani --	2 . - .

26.	Studio in Cornice d. bagni di Lucca --	3 .- .
27.	Studio in Cornice. paese [sic] con pastore, e pecore --	2 .50.
28.	Veduta di Lano d'Ischia, cornice --	10 .- .
29.	Studio del Colosseo --	- .30.

---

### Disegni

30.	4 Busatoli di Disegni di niun valore --	- .- .
31.	4 Pacchi di Libretti di Scizzi [sic] --	4 .- . a. b. c. d.
32.	Un Portafoglio con 160 Scizzi [sic] --	1 .60.

---

178 .90.

### Riporto

178 .90.

33.	Un Portafoglio con 223. Scizzi --	1 .10.
34.	Simile " " 250. --	1 .50.
35.	Simile " " 178. --	1 .50.
36.	Simile " " 203. --	1 .- .
37.	Simile " " 160. --	1 .- .
38.	Simile " " 338. --	2 .- .
39.	Libbretto, e	
40.	Libbretto }	- .50.
41.	Abbozzo in olio rotto, con Cornice --	2 .- .
42.	Tre Cavaletti, e tubi di Latta --	2 .- .
43.	Quattro Cassetti da pittore in cattivo stato --	2 .- .
44.	Piccola sconzia con boccie --	1 .- .
45.	Carta foglio con Scizzi 384. --	1 .50.
46.	Simile 316. --	1 .50.
47.	Simile 250. --	1 .- .
48.	Simile 218. --	1 .- .
49.	Simile 445. --	2 .- .
50.	Simile 203. --	1 .- .

51.	Simile 398. --	1 .50.
52.	Cartone: Rodolfo Absburgo -- alcune teste in gesso di nessun valore	1 . - .
		<hr/>
		205 . -
	Riporto	205 . -
53.	Portafoglio studi di aria N. <sup>i</sup> 130. --	5 . - . N. <sup>o</sup> 1.
54.	2. Studi dal 130. al 170. --	8 . - .
55.	3. " " dal 171. al 267. --	6 . - .
56.	4. " " dal 268. al 364. --	6 . - .
57.	5. " " dal 365. al 467. --	8 . - .
58.	6. " " dal 468. al 569. --	12 . - .
59.	7. " " dal 570. al 691. --	10 . - .
60.	8. " " dal 692. al 784. --	4 . - .
61.	9. " " dal 785. al 848. --	12 . - .
62.	10. " " dal 849. al 942. --	10 . - .
63.	11. " " dal 943. al 1035. --	10 . - .
64.	Portaf. <sup>o</sup> 12. ed ultimo dal N. <sup>o</sup> 1036 sino a 1188 --	20 . - .

Firmati Guglielmo Lindau  
Edmund Hottenroth  
J. M. v. Rohden<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Rom, Fondazione Catel, Archiv, Famiglia Catel – Documenti e copie originali, Lett. A, Posiz. 3, Fasc. 1–4.

# Personen- und Ortsregister

Das Register erfasst sämtliche im Text und in den Anmerkungen namentlich und indirekt erwähnten Personen bzw. Familien, Kunstwerke und Orte. Kursive Seitenzahlen beziehen sich auf Personen und Orte, die ausschließlich in den Anmerkungen vorkommen. Kunstwerke sind unter dem jeweiligen Künstler verzeichnet. Auf einzelne Bauwerke, Monumente, Plätze und Straßen wird unter dem jeweiligen Ort verwiesen. Nicht ins Register aufgenommen sind Personen der neuesten Geschichte und bibliographisch-archivalische Angaben. Die Einträge wurden (wenn möglich) auf die deutsche Schreibweise normiert.

## 1 Personen

- Adam, Robert, *Architekt* 81  
Aducci, Alessandro, *Kunsthändler* 173  
Ageladas s. *Hageladas*  
Aguatti, Cesare, *Mosaizist* 84 f.  
Ahlborn, August Wilhelm Julius, *Maler* 221  
Aischylos, *Dichter* 38  
Albacini, *Familie*  
– Carlo, *Bildhauer, Restaurator* 69–88  
– – Kamineinfassungen 80–87  
– – Sammlung 70  
– Domenico, *Bruder Carlo Albacinis* 71  
– Francesco, *Bruder Carlo Albacinis* 71  
– Nicola, *Sohn Carlo Albacinis* 72  
Albani, *Familie* 53, 55, 205  
– Alessandro, *Kardinal* 19 f., 22 f.  
– Carlo, *Principe di* 153 f.  
– Sammlung 20, 75, 142, 153–155, 165  
Alberoni, Giulio, *Kardinal* 22  
Aldobrandini, *Familie* 53, 55  
– Sammlung 45, 87  
Aldrovandi, Ulisse, *Arzt, Naturforscher* 24  
Alessandri, Giuseppe, *Rechtsanwalt, Testamentsvollstrecker Franz Ludwig Catels* 274, 276, 280 f.  
Alexander I., *Zar von Russland* 68, 260  
Alexander II. Nikolajewitsch, *Zar von Russland* 222, 224  
– Sammlung 222  
Allan, David, *Maler* 19  
Allegri, Antonio (Correggio), *Maler* 249  
Alten, Carl von, *General, Graf, Staatsmann* 224, 236  
Altenstein, Karl Freiherr vom Stein zum, *Politiker* 93  
Altieri, *Familie* 21, 53, 55  
– Sammlung 21, 44  
– Vincenzo Maria, *Kardinal* 42, 44  
Altoviti, Bindo, *Bankier* 181, 183  
Amaduzzi, Giovanni Cristofano, *Philologe, Philosoph* 22  
Ambrosch, Julius Athanasius, *Archäologe, Philologe* 97, 112  
Amidei, Belisario, *Kaufmann* 26  
Angelico (Fra) (Beato), eig. Fra Giovanni Angelico Da Fiesole, *geb. als Guido di Pietro Da Mugello, Maler* 167 f., 181 f., 184 f., 187  
– Die heiligen Cosmas und Damian 185  
– Grablegung Christi 182, 185  
– Jüngstes Gericht 167 f., 181 f., 184 f.  
– Pala di San Marco 185  
Angiviller s. *Billarderie, Charles-Claude Flahaut de la*  
Anglada, Don Raffaele de, *Weinschenkenbesitzer* 12  
Apolloni (Vorname unbekannt), *Zeichner* 100 f.  
Archinto, Alberico, *Kardinalstaatssekretär* 17, 19–22, 27  
Asprucci, Mario, *Architekt* 81  
Aston, Henry Hervey, *Kunstsammler, Romreisender* 27  
Auguste Amalia Ludovika, *Gemahlin Eugène Beauharnais', Schwester Ludwigs I. von Bayern* 59  
Augustus Frederick, *Duke of Sussex, Sohn Georges III. von Großbritannien* 38, 40, 42 f.

- Bacchetti, *Familie*  
 – Ernesto, *Notar* 277  
 – Filippo, *Notar* 276, 277
- Bandel, Ernst Joseph von, *Bildhauer* 222, 236
- Bandinelli, Baccio (Bartolommeo Brandini),  
*Bildhauer* 239
- Barberini, *Familie* 21, 24, 53, 55, 144–146  
 – Antonio, *Kardinal* 21  
 – Sammlung 9, 21, 24 f., 74, 135, 143–148,  
 152 f., 155–157, 165, 202, 204, 209
- Barbieri, Giovanni Francesco s. *Guercino*
- Bartholdy, Jakob Ludwig Salomon, *Diplomat* 6,  
 10 f.  
 – Sammlung 10
- Barzotti, Vincenzo, *Former* 75
- Basseggio, Giuseppe, *Kunsthändler* 119
- Batoni, Pompeo, *Maler* 140
- Battaglia, Alessandro, *Maler* 278  
 – Hagar in der Wüste 278
- Beauclerk, Aubrey Charles Vere, 5. *Duke of Saint  
 Albans, Kunstsammler, Landbesitzer* 83
- Beauharnais, *Familie*  
 – Eugène de, *General, Herzog von Leuchtenberg,  
 Stiefsohn Napoleons I., Vizekönig von Italien*  
 59–61  
 – – Sammlung 59  
 – Joséphine de, *Gemahlin Napoleons I., Kaiserin  
 der Franzosen* 60  
 – Stéphanie Louise Adrienne, *Großherzogin von  
 Baden* 237
- Beckford, *Familie*  
 – Peter, *Kunstsammler, Landbesitzer* 144  
 – William, *Kunstsammler, Schriftsteller* 52, 144
- Bellini, Giovanni, *Maler* 166 f.  
 – Fest der Götter 166 f.
- Bellori, Giovanni Pietro, *Antiquar, Kunstschrift-  
 steller* 29
- Bellotti, Gaetano (Cajetan), *Diplomat, Konsul*  
 201, 203
- Benaglia, Gioacchino, *Erbbegünstigter  
 Margherita Catels* 277
- Benedetti, *Familie* 119
- Benedikt XIV. (Prospero Lorenzo Lambertini),  
*Papst* 19 f., 241, 253
- Benucci, Giacomo, *Ratsmitglied des Pio Istituto  
 Catel* 276, 281
- Benzoni, Giovanni Maria, *Bildhauer* 235
- Berger, Jacques, *Maler* 245
- Berthier, Louis-Alexandre, *General* 32, 37
- Bertram, Johann Baptist, *Kunstsammler* 215  
 – Sammlung 215
- Bevilacqua, *Familie* 61
- Bianconi, Giovanni (Gian) Ludovico (Lodovico),  
*Antiquar, Arzt* 24
- Bièfve, Edouard de, *Maler* 133
- Billarderie, Charles-Claude Flahaut de la,  
*Herzog von Angiviller, königlicher  
 Baudirektor* 250
- Blacas d'Aulps, Pierre Louis Jean Casimir Herzog  
 von, *Diplomat, Kunstsammler* 11
- Bloemen, Jan Frans van, *gen. l'Orizzonte, Maler*  
 30
- Blumenbach, Wilhelm, *Freund August Kestners*  
 213, 231, 238
- Blundell, Henry, *Kunstsammler* 75  
 – Sammlung 75
- Boccapaduli, *Familie* 21  
 – Sammlung 21
- Böcklin, Arnold, *Maler* 133  
 – Pan im Schilf 133
- Boie, Heinrich Christian, *Dichter* 212
- Boissard, Jean-Jacques, *Antiquar, Dichter* 24
- Boisserée, Gebrüder, *Kunstsammler* 215  
 – Johann Sulpiz 215  
 – Melchior 215  
 – Sammlung 215
- Bolognetti, *Familie* 53, 55
- Bompiani, Roberto, *Maler* 277 f.
- Bonaparte, *Familie*  
 – Alexandrine, *geb. de Bleschamp, verw.  
 Jouberton, Gemahlin Lucien Bonapartes*  
 96, 98  
 – Jérôme, *König von Westfalen, Bruder  
 Napoleons I.* 215  
 – Joseph, *König von Neapel und Spanien,  
 Bruder Napoleons I.* 32  
 – Letizia, *geb. Ramolino, Mutter Napoleons I.*  
 167  
 – Lucien, *Principe di Canino, Bruder  
 Napoleons I.* 58 f., 96, 98 f., 120, 141  
 – Napoleon s. *Napoleon I.*  
 – Sammlung 60, 98
- Boncompagni-Ludovisi, *Familie* 53, 55  
 – Luigi Maria, *Duca di Sora, Bürgermeister  
 Roms* 146
- Bonelli, Angelo, *Kunsthändler* 53
- Bonomi, Giuseppe (d. Ä.), *Architekt* 83
- Borghese, *Familie* 39, 53, 55, 57, 68, 142, 205

- Camillo II. (Camillo Filippo Ludovico), *Duca di Guastalla, Principe di Sulmona e Rossano, Schwager Napoleons I.* 39
- Marcantonio IV., *Principe di Sulmona* 40
- Marcantonio V., *Principe di Sulmona* 276, 281
- Paolina, *Duchessa di Guastalla, Schwester Napoleons I.* 39
- Sammlung 74–77, 82, 142
- Bowles, George, *Kunstsammler* 249
- Bracci, Pietro, *Bildhauer* 22
- Brandes, *Familie*
  - Ernst, *Jurist* 212
  - Georg Friedrich, *Beamter, Jurist, Kunstsammler* 212
- Braschi-Onesti, *Familie* 53, 55
- Giovanni Angelo s. *Pius VI.*
- Luigi, *Duca di Nemi, Principe di Rocca Sinibalda, Bürgermeister Roms* 146, 194, 195, 208
- Sammlung 165
- Braun, Emil, *Archäologe, Bibliothekar* 99–106, 115 f., 119 f., 191
- Bray-Steinburg, *Adelsgeschlecht* 208
- Brjullow, Karl Pawlowitsch, *Maler* 272, 277
- Bildnis Franz Ludwig Catels und seiner Ehefrau Margherita Catel, geb. Prunetti 272, 277
- Browne, Robert, *Major* 36
- Bruegel, Pieter (d. Ä.), *Maler* 230
- Brueghel s. *Bruegel, Pieter*
- Brühl, Carl Friedrich Moritz Paul Graf von, *Generalintendant* 115
- Brunn, Heinrich, *Archäologe* 154 f.
- Brutus, Marcus Iunius, *Politiker, Mörder Gaius Iulius Caesars* 32
- Buch, Ludwig August von, *Gesandter* 266
- Buchanan, William, *Kunsthändler* 58, 67
- Bullock, William, *Antiquar, Naturforscher* 261
- Bünau, Heinrich Graf von, *Historiker, Staatsmann* 19
- Bunsen, Christian Karl Josias von, *Diplomat* 89 f., 94 f., 97–100, 102–104, 112, 114, 116–118, 120, 208, 237
- Buonaccorsi, Pietro s. *Vaga, Perino del*
- Buonarotti, Michelangelo s. *Michelangelo*
- Buonvicino, Alessandro s. *Moretto da Brescia*
- Burke, Edmund, *Philosoph, Staatsmann* 36
- Busch, Johann Jürgen, *Bildhauer* 12, 197
- Busse, Georg Heinrich, *Kupferstecher, Maler* 221, 235
- Buti, Cesare, *Rechtsanwalt, Testamentsvollstrecker Franz Ludwig Catels* 274, 276, 280 f.
- Byström, Johan Niclas, *Bildhauer* 189, 195
- Byström Viviani, Virginia, *Tochter Johan Niclas Byströms* 189
- Cacault, François, *Diplomat, Kaufmann* 61
- Sammlung 61
- Caccianiga, Francesco, *Maler* 245
- Cades, Giuseppe, *Maler* 245, 246
- Die Geburt Marias 246
- Maria mit Kind und Heiligen 246
- Caffarelli, *Familie* 21
- Sammlung 21
- Caliari, Paolo, *gen. Veronese, Maler* 59, 67
- Campanari, *Familie, Ausgräber, Kunsthändler* 89 f., 95–97, 99–102, 105 f., 112, 114–119
- Carlo, *Sohn Vincenzos* 95 f., 119
- Domenico, *Sohn Vincenzos* 95, 119
- Sammlung 118
- Secondiano, *Sohn Vincenzos* 94, 95, 96, 104, 115, 117 f., 119
- Vincenzo, *Vater von Carlo, Domenico, Secondiano* 94–96, 102, 104, 119
- Campanella, Angelo, *Kupferstecher, Maler* 245
- Camuccini, Gebrüder, *Kunsthändler, Kunstsammler, Maler* 141, 145, 166, 203 f., 261
- Pietro 44, 54, 152, 166, 195, 203
- Sammlung 166 f., 252
- Vincenzo 8, 11, 44, 166, 167, 189, 195, 203 f., 245, 250, 254, 256–258
- Darbringung des Christuskindes im Tempel 245
- Cancellieri, Francesco, *Gelehrter, Historiker, Schriftsteller* 253
- Candelori, Gebrüder, *Ausgräber, Landbesitzer* 96 f.
- Canina, Luigi, *Archäologe, Architekt* 233
- Canino, Principe di s. *Bonaparte, Lucien*
- Canova, Antonio, *Bildhauer* 3, 6, 8, 11, 34, 62, 72 f., 76, 126, 133, 155, 253 f., 256, 258, 261
- Amor und Psyche 33
- Hebe 3, 126
- Cantarini, Simone, *gen. Il Pesarese, Maler* 27
- Cantoni, Giovanni Battista, *Assessore del Commissario alle Antichità e Belle Arti* 22



- Cappellari, Bartolomeo Alberto s. *Gregor XVI.*  
 Capranica, *Familie* 21  
 – Bartolomeo, *Marchese* 149, 195  
 – Domenico 195  
 – Faustina s. *Grillo, Marchesi del, Faustina Capranica*  
 – Sammlung 21  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Maler* 27, 30  
 Cardelli, *Familie* 53, 55  
 – Lorenzo, *Künstler, Restaurator* 81, 84–86  
 Carlandi, Onorato, *Maler* 278  
 Carracci, *Familie* 27, 45 f., 54, 230  
 – Annibale, *Maler* 27, 45 f.  
 – – Domine, Quo Vadis? 45  
 – – Hl. Gregor im Gebet 45 f.  
 Casali, Giovanni Battista, *Marchese* 206  
 Castiglioni, Francesco Saverio s. *Pius VIII.*  
 Catel, *Familie*  
 – Elisabeth Wilhelmine, *geb. Rousset, Mutter Franz Ludwig Catels* 269  
 – Franz Ludwig, *Grundbesitzer, Maler, Vereinspräsident* 263–270, 278, 280 f.  
 – – Selbstbildnis mit Brille 265, 268  
 – – Testament 279–281  
 – – Verzeichnis der künstlerischen Werke im Nachlass Catels 282–284  
 – Ludwig, *Architekt, Bruder Franz Ludwig Catels* 269  
 – Margherita, *geb. Prunetti, Gemahlin Franz Ludwig Catels* 263, 266, 269, 271–273, 276–278, 280  
 – Pierre Frédéric, *Vater Franz Ludwig Catels* 269  
 Cavaceppi, Bartolomeo, *Bildhauer, Kunsthändler, Restaurator* 6, 18, 25 f., 70, 73, 140, 149, 154  
 – Nachlass 6 f.  
 Cavalchino, *Familie* 62  
 Cavaliere d'Arpino (Giuseppe Cesari), *Maler* 239  
 Cavalieri, *Familie* 53, 55  
 Cecil, Brownlow (Lord Burghley), 9. *Earl von Exeter* 27  
 Chambers, William Sir, *Architekt* 27  
 Champollion, Jean-François, *Ägyptologe* 153  
 Chauvin, Pierre-Athanase, *Maler* 260  
 Chiamonti, Luigi Barnaba s. *Pius II.*  
 Chigi, *Familie* 53, 55  
 Cicognara, Leopoldo, *Conte, Kunsthistoriker* 61  
 Clemens XII. (Lorenzo Corsini), *Papst* 20  
 Clérisseau, Charles-Louis, *Architekt, Maler* 18  
 Coleman, Enrico, *Maler* 278  
 Colizzi, Vincenzo, *Generalinspektor* 255  
 Collino, Gebrüder, *Bildhauer* 70  
 – Filippo 72  
 – Ignazio 70  
 Colonna, *Familie* 53, 55, 57  
 – Sammlung s. *Sciarra-Colonna, Sammlung*  
 Compton, Spencer, 2. *Marquess of Northampton* 89  
 Consalvi, Ercole, *Kardinalstaatssekretär* 44  
 Corbet, Corbet Sir, *Ausgrabungspartner Robert Fagans* 42  
 Cordero, Juan, *Maler* 273  
 Cornelius, Peter von, *Akademiedirektor, Maler* 11, 128, 130, 132, 207, 215, 218, 225, 237, 259  
 – Jüngstes Gericht 132  
 Correggio s. *Allegri, Antonio*  
 Corrodi, Salomon, *Maler* 273  
 Corsini, *Familie* 53, 55  
 – Lorenzo s. *Clemens XII.*  
 Corvi, Domenico, *Maler* 245, 250  
 – Totenklage für Hektor 250  
 Costabili Containi, Giovanni Battista, *Marchese, Comte du Royaume, Kunstsammler* 61  
 – Sammlung 61, 63  
 Coxe-Hippisley, John Sir, *Diplomat* 34, 36  
 Crivelli, Carlo, *Maler* 175–177, 186  
 – Der heilige Jakob der Marken 175 f.  
 Dal Pozzo, Cassiano, *Antiquar, Kunstsammler* 146, 149  
 David, Jacques-Louis, *Maler* 192, 246 f., 251 f.  
 – Der Schwur der Horatier 246 f., 251 f.  
 Day, Alexander, *Kunsthändler, Miniaturmaler* 44 f., 54 f., 58  
 De Angelis, Domenico, *Maler* 245  
 De Rossi, Antonio, *Künstler* 81, 86  
 De Rossi, Domenico, *Bildhauer* 147  
 De Rossi, Giovanni Gherardo, *Dichter, Gelehrter* 243, 246–251  
 De' Rossi, *Familie, Besitzer einer Druckerwerkstatt in Rom* 20  
 Delicati, Pietro, *Professor für Optik, Perspektive, Geometrie* 260  
 Denon, Dominique Vivant, *Archäologe, Kunstsammler* 58, 64–67, 141 f.

- Depoletti, Francesco, *Künstler, Kunsthändler, Restaurator* 119  
 Dillis, *Familie*  
 – Johann Cantius, *Maler, Radierer, Bruder Johann Georg von Dillis'* 196  
 – Johann Georg von, *Kunstagent, Maler* 164 f., 167 f., 177, 181 f., 185, 189, 193 f., 196, 200, 204  
 Domenichino (Domenico Zampieri), *Maler* 27  
 Doni, *Familie*  
 – Agnolo, *Kaufmann* 177, 180  
 – Maddalena, *geb. Strozzi, Gemahlin Agnolo Donis* 177, 179  
 Doria-Pamphilj (Familie) s. *Pamphilj*  
 Dosi s. *Dusi, Nicola*  
 Doublet, Pierre Jean Louis Ovide, *Diplomat* 200, 209  
 Dräger, Anton Josef, *Maler* 239  
 Duphot, Léonard Mathurin, *General* 32  
 Durand, Edme-Antoine, *Geschäftsmann, Kunstsammler* 89 f., 97–105, 115–121  
 – Sammlung 98, 103, 105, 119, 121  
 Dürer, Albrecht, *Kupferstecher, Maler, Zeichner* 227, 238  
 Durnò, James, *Maler* 247 f.  
 – Abschied Hektors 248  
 – Falstaff und die Rekruten 248  
 – Tod der Virginia 248  
 Dusi, Nicola, *Abate* 76  
  
 Eberhard, Konrad, *Bildhauer, Lithograph, Maler* 155, 194 f., 198, 200 f., 204, 208 f.  
 Egerton, Francis, *Duke of Bridgewater* 45  
 – Sammlung 45  
 Eggers, Carl, *Maler* 207  
 Eichendorff, Joseph Freiherr von, *Dichter* 213  
 Elsasser, Friedrich August, *Maler* 235  
 Ernst II. Ludwig, *Herzog von Sachsen-Gotha-Altenburg* 246  
 Ernst August I., *König von Hannover* 217, 224  
 Erskine (of Kellie), Charles, *Kardinal, päpstlicher Legat* 34, 36 f., 45  
 Eugen, *Prinz von Savoyen* 20  
 Exekias, *Töpfer, Vasenmaler* 97, 99  
  
 Fabi-Altini, Francesco, *Bildhauer* 269, 271  
 – Grabmal Margherita Catels mit dem Doppelbildnis des Ehepaars Catel 269, 271  
  
 Fagan, Robert, *Archäologe, Diplomat, Kunsthändler, Maler* 36, 38–40, 42–45, 55, 195  
 Falconieri, *Familie* 53  
 Farnese, *Familie* 69, 141 f.  
 – Alessandro, *Papst (Paul III.)* 19  
 – Sammlung 69, 70, 74 f., 82, 141 f.  
 Fauvel, Louis François Sébastian, *Antiquar, Diplomat, Kunsthändler* 208  
 Fea, Carlo, *Archäologe, Commissario alle Antichità e Belle Arti* 42 f., 144–146, 148, 202 f., 208  
 Feoli, *Familie*  
 – Agostino, *Ausgräber, Landbesitzer, Sammler* 96  
 – Vincenzo, *Kunsthändler, Kupferstecher, Zeichner* 119  
 Ferdinand IV. (I.), *König beider Sizilien* 144  
 Fernow, Carl Ludwig, *Bibliothekar, Kunsttheoretiker* 139, 147  
 Ferri, Anna Maria, *erste Gemahlin Robert Fagans* 42  
 Fesch, Joseph, *Kardinal, Onkel Napoleons I.* 60 f., 141, 167, 173, 175, 185  
 – Sammlung 60, 67, 141, 167–173, 177 f., 181 f., 184–186  
 Fidanza, *Kunsthändler, Maler* 175  
 Finch, Heneage, *gen. Lord Guernsey, Earl of Aylesford* 83  
 Finelli, Pietro, *Bildhauer, Kunsthändler* 195  
 Fiorillo, Johann Dominicus, *Kunsthistoriker, Maler* 213 f., 231  
 Flajani, Maria Ludovica, *zweite Gemahlin Robert Fagans* 42  
 Flor, Ferdinand, *Maler* 12  
 Florini, Rosa, *Gemahlin Giuseppe Bonomis* 83  
 Foltz, Philipp von, *Maler* 235  
 Forkel, Johann Nikolaus, *Musikforscher* 213  
 Förster, Ernst, *Kunstschriftsteller, Maler* 130  
 Fossati, Melchiade, *Archäologe, Ausgräber* 96 f.  
 Fossi, Cesare, *Maler* 278  
 Fra Angelico s. *Angelico*  
 Francesco I., *König beider Sizilien* 260  
 Franchi, *Familie*  
 – Giacomo, *Architekt, Bildhauer, Vater Giuseppe Franchis* 72  
 – Giuseppe, *Bildhauer* 70  
 Francke, Johann Michael, *Bibliothekar* 15, 18, 21, 23, 28

- Franz I., *Kaiser von Österreich* 258 f.
- Franzoni, Francesco Antonio, *Bildhauer, Restaurator* 86
- Frey, Johann Jakob (d. Ä.), *Kupferstecher, Zeichner* 45 f.
- Friedrich Wilhelm III., *König von Preußen* 11, 59, 65 f., 68, 260  
– Sammlung 65
- Friedrich Wilhelm IV., *König von Preußen* 89, 92, 274
- Friedrich, Caspar David, *Maler* 123
- Frye, Johann Georg Christian, *Maler* 197
- Gaetani (Caetani), *Familie* 148  
– Sammlung 148
- Gaggiotti Richards, Emma, *Malerin* 277
- Gagneraux, Bénigne, *Maler* 246–248  
– Die Begegnung Gustavs III. von Schweden mit Pius VI. im Antiken-Museum des Vatikan am 1. Januar 1784 246–248
- Gallait, Louis, *Maler* 133
- Galleffi, Pietro Francesco, *Kardinalkammerer* 96, 256 f.
- Gareis, Johann Franz Peter Paul, *Maler* 197
- Garofalo, Benvenuto Tisi da, *Maler* 54
- Gärtner, *Familie*  
– Andreas, *Architekt* 189, 196, 208  
– Friedrich von, *Architekt* 168, 189, 196
- Gastaldi, Antonio, *Antiquar* 195
- Gau, Franz Christian, *Architekt, Baumeister* 189
- Gellée, Claude s. *Lorrain, Claude*
- George II. (Augustus), *König von Großbritannien* 26
- George III. (William Frederick), *König von Großbritannien* 38
- George IV. (Augustus Frederick), *König von Großbritannien* 38, 42, 56, 231, 238
- George (vollständiger Name nicht nachweisbar), *Kunstexperte, Maler* 167
- Gérando, Joseph Marie de, *Politiker, Präsident der Antiquarischen Gesellschaft, Schriftsteller* 7 f., 254
- Gerhard, Friedrich Wilhelm Eduard, *Archäologe, Philologe* 89 f., 92, 93 f., 97–102, 103, 104–106, 108 f., 111 f., 114–120, 121, 233  
– Sammlung (Gerhard'scher Apparat) 89, 93 f., 97, 99, 101 f., 105–118
- Gianuzzi, Giulio di Pietro s. *Romano, Giulio*
- Gibson, John, *Bildhauer* 235
- Giorgione (Giorgio da Castelfranco), *Maler* 54, 67
- Giustiniani, *Familie* 21, 53, 55 f., 159, 205  
– Sammlung 21, 56–59, 63, 65, 142, 165  
– Vincenzo, *Principe di, Diplomat* 58 f.
- Gmelin, Wilhelm Friedrich, *Kupferstecher* 189, 197
- Gnaccherini, Filippo, *Bildhauer* 235
- Goethe, *Familie*  
– August von, *Sohn Johann Wolfgang von Goethes* 217  
– Johann Wolfgang von, *Dichter* 2, 28, 136, 143, 150, 159 f., 192, 195, 196 f., 212 f., 217, 218, 246
- Gotzkowsky, Johann Ernst, *Kaufmann, Kunstagent, Kunstsammler* 191
- Granville Leveson-Gower, George (Lord Stafford), *Kunstsammler, Politiker* 52
- Grass, Karl Gotthard, *Dichter, Maler* 255
- Gregor XVI. (Bartolomeo Alberto Cappellari), *Papst* 57, 61, 256
- Grign(i)on, Charles (d. J.), *Maler* 44, 55
- Grillo, Marchesi del, *Familie* 71  
– Faustina Capranica, *Gemahlin Onofrios* 71  
– Onofrio, *Würdenträger am päpstlichen Hof* 71  
– Virginia, *Gemahlin Augusto Scarlattis* 71
- Grimaldi, Giovanni Francesco, *gen. Bolognese, Maler* 230
- Grimm, Friedrich Melchior Baron von, *Diplomat, Kritiker, Kunstagent* 72
- Grolmann, Friedrich Georg Ludwig, *Oberst, Schüler Johann Joachim Winckelmanns* 23
- Groscavallo, Carlo Emanuele di, *Herzog, Verwalter* 73
- Guattani, Antonio Giuseppe, *Archäologe, Gelehrter* 243
- Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Maler* 54
- Guérin, Pierre-Narcisse, *Maler* 198
- Guglielmi, *Familie* 96
- Guillon-Lethière, Guillaume, *Maler* 261
- Gur'ev, Nikolai Dmitrievich, *Graf, Gesandter* 260
- Gutensohn, Johann Gottfried, *Architekt* 189 f.
- Habsburger, *Adelsgeschlecht* 245
- Hackert, Johann Philipp, *Maler* 245
- Hadrianus, Publicus Aelius, *römischer Kaiser* 153

- Häffelin, Johann Baptist Kasimir Freiherr von, *Kardinal, Diplomat* 6, 149, 152, 194, 195, 208
- Hageladas (Ageladas), *Bildhauer* 152
- Haller von Hallerstein, Johann Carl Christoph Freiherr von, *Archäologe, Architekt* 201
- Hamilton, *Ehepaar*  
– Emma, *Geliebte Horatio Nelsons* 37  
– William Sir, *Diplomat, Archäologe, Kunstsammler* 37 f.
- Hamilton, Gavin, *Archäologe, Kunsthändler, Maler* 34, 36, 38–40, 45, 73, 140, 195
- Hammerfeld (Vorname unbekannt), *Notar* 269
- Hardenberg, Karl August Fürst von, *Staatsmann* 212
- Hartmann, Ferdinand, *Maler* 214
- Hayez, Francesco, *Maler* 66
- Head, Michael, *Kapitän* 36
- Heine, Heinrich, *Dichter* 213
- Heinrich Friedrich Karl, *Prinz von Preußen* 266
- Hengst, Heinrich Ludwig August, *Bildhauer* 222
- Henzen, Johann Heinrich Wilhelm, *Epigraphiker* 233
- Hervey, Frederick Augustus, *gen. The Earl-Bishop, 4. Earl of Bristol* 43 f., 80, 84, 86, 248
- Herz, Henriette, *Schriftstellerin* 128
- Heuß, Eduard von, *Maler* 235
- Heyne, Christian Gottlob, *Altertumsforscher, Dichter, Philologe* 212 f.
- Hirt, Alois, *Antiquar, Historiker* 246 f., 249–252
- Hölty, Ludwig Christoph Heinrich, *Dichter* 212, 213
- Homer, *Dichter* 44
- Hood, Samuel, *Admiral, Oberkommandant der Royal Navy* 36
- Hope, Thomas, *Bankier, Kunstsammler, Schriftsteller* 43
- Hopfgarten, August Ferdinand, *Maler* 276, 281
- Hormayr, Joseph Freiherr von, *Historiker* 130 f.
- Hottenroth, Edmund, *Maler* 274, 284
- Humboldt, *Familie* 197  
– Caroline von, *geb. von Dacheröden, Gemahlin Friedrich Wilhelm von Humboldts* 192, 196  
– Friedrich Wilhelm Christian Freiherr von, *Gelehrter, Minister* 12, 196
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique, *Maler* 254
- Irvine (Irwin), James, *Kunsthändler* 195
- Jenkins, Thomas, *Bankier, Kunstagent, Maler* 21, 24–26, 31, 34, 36–40, 43–45, 70, 73, 83, 140, 246  
– Sammlung 43
- Jones, Thomas, *Maler* 54
- Joukowsky s. *Schukowsky, Wassili Andrejewitsch*
- Kaisermann, Franz, *Maler* 197, 260
- Karl der Große, *Kaiser* 32
- Karoline Charlotte Auguste, *Kaiserin von Österreich, Schwester Ludwigs I. von Bayern* 258 f.
- Katharina II. (die Große), *Zarin von Russland* 71, 73
- Kauffmann, Angelika, *Malerin* 37, 54, 83, 144, 194 f., 248–250  
– Cornelia, Mutter der Gracchen 249  
– Plinius der Jüngere mit seiner Mutter beim Ausbruch des Vesuvs in Misenum 249  
– Vergil schreibt auf seinem Totenbett sein Epitaph 249
- Kaufmann, Johann Peter, *Bildhauer* 190, 198 f.
- Kaulbach, Wilhelm von, *Maler* 133 f.  
– Ein Künstlerfest, wobei das Standbild Ludwigs I. bekränzt wird 134  
– Zerstörung Jerusalems 133
- Kek, M. (vollständiger Name nicht nachweisbar), *Künstler* 197
- Keller, Heinrich, *Bildhauer* 8, 197, 199, 261
- Kellerhoven, Moritz, *Maler* 125
- Kephisodot, *Bildhauer* 153
- Kestner, *Familie* 226 f.  
– Charlotte, *Schwester August Kestners* 213, 215, 218, 222, 229, 230 f., 235–238  
– Charlotte Sophie Henriette, *geb. Buff, Mutter August Kestners* 211 f., 213, 214, 226, 237  
– Georg August Christian, *Beamter, Diplomat, Jurist, Kunstsammler* 6, 211–239  
– – Sammlung 211, 213, 219 f., 228–234, 239  
– Georg Heinrich Friedrich, *Archivar, Bankier, Kunstsammler, älterer Bruder August Kestners* 231, 234, 238  
– Hermann August, *Komponist, Neffe August Kestners* 213, 222, 224, 229–233, 237–239  
– Johann Christian, *Archivrat, Jurist, Vater August Kestners* 211–213

- Philipp Karl, *Fabrikant, Bruder August Kestners* 227, 229
- Kestner-Köchlin, Hermann, *Arzt* 212
- Kirchmayer, *Familie*
- Friedrich, *Bildhauer* 190
- Joseph, *Bildhauer* 190, 198
- Klein, Johann Adam, *Maler* 190
- Klenze, Leo von, *Architekt* 59, 133, 142, 153, 156, 161, 190
- Sammlung 133
- Klumpp, Karl (d. Ä.), *Architekt* 198 f.
- Knight, *Familie*
- Ellis Cornelia, *Malerin, Schriftstellerin* 33, 37 f., 42
- Philippina, *gen. Lady Knight, Mutter Ellis Cornelia Knights* 37, 42
- Köbel, Karl Joseph, *Architekt* 171
- Koch, Joseph Anton, *Maler* 195, 197, 214, 218, 230, 235, 239
- Raub des Ganymed 239
- Kolb, Karl von, *Kaufmann, Konsul, Kunstagent* 68
- Küchler, Carl Gotthelf, *Radierer, Zeichner* 158
- Porträt Martin von Wagners 158
- Kümmel, Heinrich August, *Bildhauer* 221–224, 235 f.
- Ballspieler 222, 224, 235 f.
- Erziehung des Bacchus 224
- Fischerknabe 224
- Porträtbüste August Kestners 223 f.
- Schreitende Spinnerin 224
- Standbild des Generals Graf Carl von Alten 224
  
- Lagrenée, Louis Jean François, *Maler* 250
- Der Tod der Frau des Darius 250
- Lambertini, Prospero Lorenzo s. *Benedikt XIV.*
- Lamprecht, Friedrich Wilhelm Peter, *Kriegsrat, Schüler Johann Joachim Winckelmanns* 23
- Lanciani, Rodolfo Amedeo, *Archäologe, Ingenieur* 16
- Landi, Gaspare, *Maler* 11, 245, 254, 256
- Kalvarienberg 245
- Langer, Robert von, *Galeriedirektor, Maler* 190
- Lanzi, Luigi, *Altertumsforscher, Kunsthistoriker* 244
- Lavater, Johann Caspar, *Pfarrer, Philosoph, Schriftsteller* 247
  
- Laves, Georg Ludwig Friedrich, *Architekt, Baumeister* 225, 230
- Aquarell des Wohnzimmers August Kestners 230
- Lawrence, Thomas Sir, *Maler* 54
- Le Sueur, Eustache, *Maler* 167 f., 171–173, 186
- Christus im Hause von Martha und Maria 167 f., 171 f.
- Leeb, Johannes, *Bildhauer* 207
- Lehmann, Rudolf, *Maler* 269
- Leo XII. (Annibale Sermattei della Genga), *Papst* 241, 258
- Leonardo (Leonardo da Vinci), *Architekt, Bildhauer, Maler* 59, 168, 239
- Levezow, Konrad, *Archäologe, Direktor* 115
- Lindau, Dietrich Wilhelm, *Maler* 274, 284
- Locatelli, *Familie* 53, 55
- Locke, William, *Kunstsammler* 24
- Lorrain, Claude, *Maler* 30, 44, 54
- Landschaft mit dem Vater der Psyche, ein Opfer an Apollo darbringend 44
- Landschaft mit der Ankunft des Aeneas in Pallanteum 44
- Lotsch, Johann Christian, *Bildhauer, Zeichner* 216 f., 226–229, 235, 237 f.
- Bildnismedaillon für den Grabstein August Kestners 216 f., 217
- Im Künstleratelier 227 f.
- Portraitleisten Raffaels und Dürers 227, 238
- Ludovisi, *Familie*
- Sammlung 143
- Ludwig I., *König von Bayern* 1–5, 9, 12 f., 57, 60, 65 f., 68, 119, 123–137, 139, 141 f., 145 f., 148, 151–155, 157–159, 161, 163–165, 167 f., 171, 173, 177, 181 f., 185 f., 189, 191, 193–195, 198–200, 201, 202–209
- Kunstagent Ludwigs in Rom s. *Wagner, Johann Martin von*
- Sammlung 2–4, 65, 127, 133, 135 f., 142, 154, 158, 164 f., 186, 193, 206
- Ludwig XIV. (Louis XIV), *König von Frankreich* 33
- Ludwig XV. (Louis XV), *König von Frankreich* 81
- Ludwig XVI. (Louis XVI), *König von Frankreich* 49, 124, 250, 253
- Luini, Bernardino, *Maler* 167–169, 171, 173
- Madonna mit dem Christuskind und dem kleinen Johannes 167–169, 171
- Lukasbund 11 f., 128 f., 132 f., 136, 162, 177, 207, 219 f., 258

- Josephszyklus 10 f., 259  
 Lunati, Giuseppe, *Politiker* 276  
 Lund, Johann Ludwig, *Maler* 197  
 Lundberg, Jakob, *Bildhauer* 190  
 Luynes, Honoré Théodor d'Albert de, *Herzog, Archäologe, Numismatiker, Sekretär* 105
- Macdonald, Lawrence, *Bildhauer* 235  
 Madrazo, José de, *Maler* 197  
 Maffei, Paolo Alessandro, *Altertumsforscher, Schriftsteller* 147  
 Malagricci, Filippo, *Notar* 280  
 Malatesta, Annibale, *Bildhauer, Kunsthändler, Maler, Restaurator* 152, 203  
 Maler Müller s. *Müller, Friedrich*  
 Mallio, Michele, *Historiker, Poet* 253  
 Mann, Thomas, *Schriftsteller* 124  
 Mantegna, Andrea, *Maler* 55, 173, 175, 177, 186  
 – Christus am Ölberg 173, 175  
 Maratta, Carlo, *Maler* 27, 29  
 Maratti, Carlo s. *Maratta, Carlo*  
 Marescalchi, Ferdinando, *Außenminister, Kunstsammler* 61–63  
 – Sammlung 62 f.  
 Marescotti, *Familie* 21  
 – Sammlung 21  
 Maria Karolina, *Erzherzogin von Österreich, Königin von Neapel-Sizilien* 249  
 Mariani, Cesare, *Maler* 276  
 Marianne von Oranien-Nassau, *Prinzessin von Preußen und der Niederlande* 266  
 Marotti, Giuseppe, *Jesuit, Sekretär Pius' VI.* 33, 37 f.  
 Marucchi, Filippo Fausto, *Autor* 276  
 Marucchi, Guido, *Anwalt* 276  
 Mastai-Ferretti, Giovanni Maria s. *Pius IX.*  
 Matteini, Teodoro, *Maler* 245  
 Matthäi, Ernst Gottlieb, *Bildhauer* 197  
 Maximilian I. Joseph, *König von Bayern* 59, 124 f., 161, 164  
 Mazzola, Giuseppe Gaudenzio, *Maler* 245  
 Mechel, Christian von, *Kunsthändler, Kupferstecher* 69  
 Medici, *Familie* 142  
 – Sammlung 33, 142  
 Mehlem, Franz Joseph Xaver von, *Legationssekretär* 194, 200, 208 f.  
 Mejer, Otto, *Professor der Rechte* 112
- Melzi d'Eril, Francesco, *Kunstsammler, Politiker, Vizepräsident* 61 f.  
 – Sammlung 62  
 Melzi d'Eril, Giacomo, *Kunstsammler* 62  
 – Sammlung 62  
 Mengs, Anton Raphael, *Maler* 17, 19, 245  
 – Porträt des Kardinals Alberico Archinto 19  
 Metz, Konrad Martin, *Maler* 197  
 Metzger, Johann Baptist, *Kunsthändler, Kupferstecher* 164 f., 177, 181 f., 185 f., 193, 201  
 Meyer, Ernst, *Maler* 269  
 Meyer, Johann Heinrich, *Kunstschriftsteller, Maler* 159, 246 f.  
 Michaelis, Adolf, *Archäologe* 25, 31  
 Michelangelo (Michelangelo Buonarroti), *Architekt, Bildhauer, Maler* 230, 238  
 Millington, Edward, *Auktionator, Buchhändler* 21  
 Minardi, Tommaso, *Maler* 276  
 Missirini, Melchiorre, *Literat* 257  
 Moglia, Lorenzo, *Bildhauer* 145  
 Moisé, Antonio, *Künstler* 86  
 Mola, Pier Francesco, *Maler* 47  
 Moltke, Friedrich Ludwig Graf von, *Geistlicher* 26  
 Montiroli, Giovanni, *Architekt* 276  
 Moretto da Brescia (Alessandro Buonvicino), *Maler* 167, 170 f., 186  
 – Thronende Madonna mit Kind und den vier lateinischen Kirchenvätern 167 f., 170 f.  
 Muhr, Julius, *Maler* 269  
 Müller, Friedrich, *gen. Maler Müller, gen. Teufelsmüller, Dichter, Maler* 8, 152, 193–195, 200, 203 f., 245  
 Müller, G. (Vorname unbekannt), *Zeichner* 161  
 Münster, Ernst Friedrich Herbert Graf zu, *Staatsmann* 212, 225  
 Münter, Friedrich Christian Karl Heinrich, *Altertumsforscher, Theologe* 249  
 Murat, Joachim, *König von Neapel* 32, 146, 255  
 Myron, *Bildhauer, Künstler* 105  
 – Krösus-Amphore 105
- Napoleon I., *Kaiser der Franzosen* 1, 31 f., 34, 39, 45, 48 f., 58–60, 62, 64, 125 f., 129, 135 f., 142, 145 f., 153, 163 f., 167, 214, 252, 255 f.  
 Nelson, Horatio, *Admiral* 37, 44  
 Nerly, Friedrich von (d. Ä.), *Maler* 67

- Niebuhr, Barthold Georg, *Historiker, Staatsmann* 258
- Nightingale, Florence, *Sozialreformerin* 224
- Nikolaus I., *Zar von Russland* 67, 78, 266
- Northcote, James, *Maler* 35 f.
- The Presentation of British Officers to Pope Pius VI 35
- Northumberland, 1<sup>st</sup> Duke of s. *Smythson, Hugh*
- Northumberland, 4<sup>th</sup> Duke of s. *Percy, Algernon*
- Odescalchi, *Familie* 53, 55
- Carlo, *Kardinal* 208
- Ohlmüller, Joseph Daniel, *Architekt* 190
- Olivier, Ferdinand von, *Maler* 190
- Ompfeda, Friedrich von, *Diplomat* 225
- Origo, Giuseppe, *Marchese* 149, 195
- Orioli, Francesco, *Archäologe, Literat, Politiker* 104
- Orsini, *Familie* 55
- Ottley, William Young, *Kunstsammler, Kunstschriftsteller* 54
- Sammlung 54
- Ouodowar (vollständiger Name nicht nachweisbar), *Künstler* 198
- Overbeck, Friedrich, *Maler* 11, 214, 218, 220, 225, 229, 235, 237, 259
- Ovid, *Dichter* 43
- Pacca, Bartolomeo, *Kardinalstaatssekretär* 7, 257
- Pacetti, Vincenzo, *Bildhauer, Kunsthändler, Restaurator* 6 f., 39, 54, 58, 73, 81, 86 f., 141, 144–146, 195, 203
- Sammlung 6
- Pacaudi, Paolo Maria, *Antiquar, Geistlicher* 22
- Paillet, Alexandre-Joseph, *Auktionator, Kunsthändler* 60
- Paillet, Charles, *Auktionator, Sohn Alexandre-Joseph Paillets* 60
- Pallavicini, *Familie* 53
- Palmaroli, Pietro, *Maler* 230
- Pamphilj (Doria), *Familie* 21
- Giuseppe Maria, *Kardinalstaatssekretär, Pro-Camerlengo* 36, 145
- Sammlung 21
- Pascucci, Francesco, *Maler* 245
- Passavant, Johann David, *Kunsthistoriker, Kunstkritiker* 171, 260
- Passini, Ludwig Johann, *Maler* 268
- Künstlergesellschaft im Caffè Greco in Italien 268
- Patoun, William, *Kunstsammler, Romreisender* 27
- Paur, Stanislao, *Kunstsammler, Romreisender* 27
- Penna, Agostino, *Bildhauer, Restaurator* 81
- Percy, Algernon, 4<sup>th</sup> Duke of Northumberland 167
- Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci), *Maler* 177, 181, 186, 239
- Pescetelli, Virgilio, *Jurist* 148, 152, 205
- Peter, Wenzel, *Maler* 197
- Petrini, Giuseppe, *Archäologe* 39
- Phidias, *Bildhauer* 152 f.
- Pierantoni, Giovanni, *Bildhauer, Restaurator* 39
- Pierre, François-Joachim de, *Gelehrter, Kardinal de Bernis* 245, 248
- Pietro da Mugello, Guido di s. *Angelico*
- Piloty, Ferdinand, *Lithograf* 128
- Pinelli, Bartolomeo, *Kupferstecher, Maler* 47 f., 260
- Ein Elender, der von einem Karren aus bettelt 47 f.
- Piranesi, Francesco, *Kunstagent, Kupferstecher* 245
- Piranesi, Giovanni Battista, *Architekt, Kupferstecher* 22, 81 f., 140
- Pius VI. (Giovanni Angelo Braschi), *Papst* 27, 31–39, 42, 49, 58, 72, 74, 243–248
- Pius VII. (Luigi Barnaba Chiaramonti), *Papst* 9, 31 f., 43, 49, 51, 59, 142, 144–146, 217, 241, 256, 257
- Pius VIII. (Francesco Saverio Castiglioni), *Papst* 256
- Pius IX. (Giovanni Maria Mastai-Ferretti), *Papst* 217
- Pizzati, Giuseppe Antonio, *Mediziner, Kunstsammler* 120
- Platner, Ernst Zacharias, *Diplomat, Kunstschriftsteller, Maler* 229, 235
- Pollak, *Familie*
- August, *Maler, Sohn Leopold Pollaks* 277
- Leopold, *Maler* 269, 277
- Polyklet, *Bildhauer* 140, 153
- Poniatowski, Stanislaus, *Prinz* 249
- Pordenone (Giovanni Antonio de' Sacchis), *Maler* 167 f., 173, 186

- Porter, Walsh, *Komponist, Kunsthändler, Kunstsammler* 56  
 – Sammlung 56  
 Poussin, Nicolas, *Kunsttheoretiker, Maler* 54, 146, 251  
 Pozzi, Gebrüder, *Maler* 24  
 – Giuseppe 24  
 – Stefano 24, 27  
 Praxiteles, *Bildhauer* 148  
 – Satyr periboetos 148  
 Pryor, Richard Vickris, *Kunsthändler* 195
- Raffael (Raffaello Sanzio da Urbino), *Architekt, Maler* 16, 19, 33, 45, 54 f., 59, 163, 164, 177–181, 183, 186 f., 214, 219 f., 227, 230, 234, 238 f., 249  
 – Garvagh Madonna 45  
 – Heilige Familie aus dem Hause Canigiani 164  
 – Heilige Katharina von Alexandrien 55  
 – Kreuzigung aus Città di Castello 177 f., 186  
 – Madonna della Seggiola 33  
 – Madonna von Foligno 33  
 – Porträt des Bindo Altoviti 181, 183  
 – Porträt des Kardinals Alessandro Farnese 19  
 – Porträts von Agnolo und Maddalena Doni 163, 177, 179–181, 186  
 – Transfiguration 33  
 Raffaelli, Giacomo, *Mosaizist* 84  
 Rahl, Carl, *Maler* 229  
 – Porträts von Karl und Charlotte Kestner 229  
 Ramberg, Johann Heinrich, *Maler* 231  
 Ramdohr, Friedrich Wilhelm Basilius von, *Diplomat, Sammler, Schriftsteller* 201  
 Raoul-Rochette, Désiré, *Archäologe* 120  
 Rauch, Christian Daniel, *Bildhauer* 190, 198, 201, 214  
 Raumer, Friedrich von, *Historiker, Politiker* 225  
 Ravioli, Camillo, *Erbbegünstigter Margherita Catels* 277  
 Rebell, Joseph, *Maler* 259 f.  
 – Ansicht der Stadt Vietri mit Blick auf den Meerbusen von Salerno 259  
 – Der Hafan Granatello bei Portici mit dem Vesuv im Hintergrund 259  
 – Meeressturm beim Arco di Miseno bei Miliscola mit Blick gegen Nisida 259  
 – Sonnenuntergang über den Campi Flegrei gegen die Inseln Procida und Ischia 259
- Rechberg und Rothenlöwen, Carl Maria Johann Baptist Graf von, *Oberstzeremonienmeister am bayerischen Hof* 153  
 Rehberg, August Wilhelm, *Philosoph, Staatsmann* 212  
 Reiffenstein, Johann Friedrich, *Antiquar, Kunstagent, Maler* 26, 72 f., 191, 246, 249  
 Reinhart, Johann Christian, *Maler* 197, 199–201, 218, 235  
 Reni, Guido, *Maler* 54, 59, 238  
 Reynolds, Joshua Sir, *Maler* 21  
 Rezzonico, Carlo (d. J.), *Kardinalkämmerer* 15, 27 f.  
 Ricci, Filippo, *Rechtsanwalt* 281  
 Riedel, August, *Maler* 269  
 Riepenhausen, Gebrüder, *Kupferstecher, Maler* 214, 218, 224 f., 235 f.  
 – Franz 214  
 – Heinrich der Löwe verteidigt Barbarossa 225  
 – Johann Christian 214  
 Righetti, *Familie, Bronzekünstler, Goldschmiede* 75  
 Rittig, Peter, *Maler* 258  
 – Himmelfahrt Christi 258  
 Robert, Louis Léopold, *Maler* 260  
 Rohden, *Familie*  
 – Franz von, *Maler, Sohn Johann Martin von Rohdens* 235, 276  
 – Johann Martin von, *Maler* 197, 229, 235, 274, 276, 284  
 Romano, Giulio (Giulio di Pietro Gianuzzi), *Architekt, Maler* 171, 234  
 Rondanini s. *Rondinini*  
 Rondinini, *Familie* 149, 205  
 – Giuseppe, *Kunstsammler, Marchese* 148, 150 f., 195  
 – Sammlung 143 f., 149–151, 155 f., 209  
 Ropp, Theodor Baron von der, *Gutsbesitzer, Kunstsammler* 78  
 Rosa, Fabio, *Kunstsammler* 30  
 – Sammlung 30  
 Rosa, Salvator, *Dichter, Maler* 27, 59, 71  
 Rösler, Johann Karl, *Maler* 197  
 Rospigliosi, *Familie* 53, 55  
 Rousset, *Familie* 269  
 Rubens, Peter Paul, *Maler* 230  
 Ruspi, Carlo, *Archäologe, Maler* 190  
 Ruspoli, *Familie*  
 – Francesco, *Marchese di Riano* 148  
 – Francesco Maria, *Marchese di Riano* 148



- Sacchis, Giovanni Antonio de' s. *Pordenone*
- Salter, William, *Maler* 235
- Salviati, *Familie* 53, 55  
– Antonio Maria, *Kardinal* 45
- Salviucci, Joseph, *Drucker* 167
- Sampieri, Francesco, *Komponist, Marchese* 59 f.  
– Sammlung 60
- San Biagio, Fedele da (Fedele Tirrito), *Kapuzinermönch, Maler* 244
- Sandrart, Joachim von (d. Ä.), *Kunstschriftsteller, Kunstsammler, Maler, Radierer* 153
- Santacroce, *Familie* 53, 55
- Santarelli, Emilio, *Bildhauer* 120
- Santini, Federico, *Erbbegünstigter Margherita Catels* 277
- Sbricoli, Silvio, *Bildhauer* 278
- Scarlatt, Augusto, *Conte* 71
- Schadow, *Familie*  
– Johann Gottfried, *Bildhauer* 127  
– Wilhelm, *Maler* 11, 259
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Philosoph* 192, 196, 208
- Schenk, Eduard von, *Minister* 131
- Schick, Christian Gottlieb, *Maler* 254
- Schinkel, Karl Friedrich, *Baumeister, Maler* 93
- Schmeller, Johann Andreas, *Philologe* 132
- Schnorr von Carolsfeld, Julius, *Maler* 130, 132, 190, 259  
– Die Hochzeit zu Kana 259  
– Fresken in der Münchner Residenz 132
- Scholl, Joseph Franz, *Bildhauer* 235
- Schopenhauer, Arthur, *Philosoph* 209
- Schöpf, Peter, *Bildhauer* 190
- Schorn, Ludwig von, *Kunsthistoriker* 155, 226
- Schukowsky, Wassili Andrejewitsch, *Dichter, Erzieher* 224
- Schulte, Caspar Detlev von, *Minister* 236
- Schuwalow, Iwan Iwanowitsch, *Graf, Kunstsammler* 71
- Schwanthaler, Ludwig von, *Bildhauer* 190
- Schweickle, Konrad Heinrich, *Bildhauer* 197, 199, 208
- Sciarra-Colonna, *Familie* 68, 145  
– Sammlung 68, 142, 165
- Scipionen (Scipio), *Familie* 32
- Seidler, Louise, *Malerin* 259
- Seinsheim, Carl von, *Graf* 208
- Semper, Gottfried, *Architekt* 10
- Senff, Carl Adolf, *Maler* 266
- Serbelloni, Gian Galeazzo, *Herzog von San Gabrio, Militär* 250
- Sermattei della Genga, Annibale s. *Leo XII.*
- Severn, Joseph, *Maler* 235
- Seymour, Algernon, *Duke of Somerset, General, Politiker* 82
- Shakespeare, William, *Dichter* 247 f.
- Sibilla, Gaspare, *Restaurator* 78
- Sickler, Friedrich Karl Ludwig, *Altertumsforscher, Naturforscher* 197, 199, 203
- Sidler, Joseph, *Verleger* 128
- Siebel, Gerhard, *Diplomat, Kaufmann* 56  
– Sammlung 56
- Signorelli, Luca, *Maler* 230, 238
- Sloane, Alexander, *Kunsthändler* 195
- Sloane, Robert, *Bankier* 55
- Smythson, Hugh Sir, *1<sup>st</sup> Duke of Northumberland, Landbesitzer* 82
- Sokrates, *Philosoph* 74
- Sommariva, Giovanni Battista, *Kunstmäzen, Politiker* 61 f.  
– Sammlung 62 f.
- Sophie Albertine von Schweden, *Äbtissin* 245
- Spinelli, Ferdinando, *Kardinal* 71
- Steinhäuser, Gebrüder, *Bildhauer, Maler* 235
- Sterbini, Pietro, *Arzt, Minister, Schriftsteller* 233
- Stern, *Familie*  
– Raffaele, *Architekt* 80, 82  
– Serafina, *Gemahlin Carlo Albacinis* 80
- Stieler, Joseph Karl, *Maler* 128, 129  
– König Ludwig I. von Bayern im Krönungsornat 129
- Stiglmaier, Johann Baptist, *Bildhauer, Erzgießer* 190
- Storani, Pacifico, *Maler* 190
- Stosch, Philipp Baron von, *Antiquar, Kunstsammler* 20, 24  
– Sammlung 153
- Stralendorff, Carl Friedrich von, *Maler* 235
- Stuart, *Familie* 38  
– Henry Benedict, *Kardinalherzog von York* 38  
– James Francis Edward, *gen. The Old Pretender, engl. Thronprätendent* 38
- Sußmann-Hellborn, Louis, *Bildhauer* 269
- Tadolini, Adamo, *Bildhauer* 72
- Talleyrand, Charles Maurice de, *Staatsmann* 60

- Tedeschi, Pietro, *Maler* 245
- Teerlink, Abraham, *Maler* 260
- Temmel, August, *Maler* 235
- Tenerani, Pietro, *Bildhauer* 235, 258, 276, 281
- Tetius, Hieronymus, *Schriftsteller* 146
- Teufelsmüller s. Müller, Friedrich
- Theed, William (d. J.), *Bildhauer* 235
- Thiele, Karl Hermann von, *Ministerresident* 274
- Thorvaldsen, Bertel, *Bildhauer* 6, 10, 78, 151, 155, 157, 162, 194, 197 f., 199, 200 f., 204, 205, 214, 221 f., 226, 235, 254, 256, 258 f., 261
- Drei Grazien 259
- Thürmer, Joseph, *Architekt, Radierer* 190
- Tirrito, Fedele s. San Biagio, Fedele da
- Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm, *Maler* 246–248, 252
- Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil 246 f.
- Tizian (Tiziano Vecellio), *Maler* 27, 33, 55, 67, 166 f., 239
- Fest der Götter s. Bellini, Giovanni, *Fest der Götter*
  - Sacra Conversazione 33
  - Venus und Adonis 55
- Torlonia, Familie 57
- Alessandro Raffaele, *Marchese di Romavecchia, Principe di Civitella Cesi, Bankier* 57
  - Giovanni Raimondo, *Marchese di Romavecchia, Principe di Civitella Cesi, Bankier* 6 f., 56–58, 60, 194
- Sammlung 57
- Townley, Charles, *Kunstsammler* 31, 34, 36, 38–40, 43, 140
- Sammlung 38–40, 43, 45, 140
- Trippel, Alexander, *Bildhauer* 69
- Troschel, Julius, *Bildhauer* 269 f.
- Bildnisbüste Franz Ludwig Catels 269 f.
- Ulrichs, Ludwig von, *Archäologe* 143, 163
- Usteri, Leonhard, *Theologe* 22
- Uxkull-Gyllenband, Karl Friedrich Emich Freiherr von, *Kunstsammler, Kunstschriftsteller* 195, 199
- Vadovanino (Padovanino) s. Varotari, Alessandro
- Vaga, Perino del (Pietro Buonaccorsi), *Maler* 171, 173 f.
- Anbetung des Kindes durch Maria und Heilige 171, 173 f.
- Valadier, Familie 75, 81 f., 83, 86
- Giuseppe, *Archäologe, Architekt* 6 f., 257 f.
- Valenti Gonzaga, Familie 53, 55, 56, 58
- Luigi, *Kardinal* 56
  - Sammlung 56, 58
  - Silvio, *Kardinalstaatssekretär* 19 f., 56
- Vannucci, Pietro di Cristoforo s. Perugino
- Varotari, Alessandro, *gen. Padovanino (Vadovanino), Maler* 239
- Vasari, Giorgio, *Architekt, Kunstschriftsteller, Maler* 186
- Veit, Philipp, *Maler* 11, 259
- Venuti, Familie
- Domenico, *Aristokrat, Marchese* 84, 86, 144
  - Ridolfino, *Altertumsforscher, Commissario alle Antichità e Belle Arti, Historiker* 22 f., 26
- Vernazza, Giuseppe, *Baron von Freney, Gelehrter, Historiker* 70
- Verney, Ehepaar
- Frances Parthenope, *geb. Nightingale, Journalistin, Schriftstellerin, Schwester Florence Nightingales* 224
  - Harry Sir, *Abgeordneter* 224
- Veronese, Paolo s. Caliarì, Paolo
- Verstappen, Martin, *Maler* 197, 260
- Vescovali, Ignazio, *Antiquar, Kunsthändler* 119
- Vici, Andrea, *Architekt* 253
- Victoria, *Königin von Großbritannien und Irland* 217, 224
- Vignola, Giacomo Barozzi da, *Architekt* 267
- Visconti, Familie
- Ennio Quirino, *Altertumsforscher* 39
  - Filippo Aurelio, *Commissario alle Antichità e Belle Arti* 43
  - Giovanni Battista (Giambattista) Antonio, *Altertumsforscher, Commissario alle Antichità e Belle Arti* 15, 78
  - Pietro Ercole, *Archäologe, Commissario alle Antichità e Belle Arti* 99
- Vitali, Pietro Maria, *Kunsthändler, Kupferstecher* 148, 152, 203
- Volpato, Giovanni, *Kunsthändler, Kunstsammler, Kupferstecher, Maler* 78
- Voogd, Hendrik, *Maler* 197, 260

Wächter, Eberhard, *Maler* 190

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Schriftsteller*  
123

Wagner, *Familie*

- Johann Martin von, *Bildhauer, Kunstagent, Maler* 1–8, 12 f., 66, 68, 127, 139, 141–143, 145 f., 148–153, 155–168, 171, 173, 175, 177, 181 f., 185–187, 189–193, 194, 195–209, 229
- – Aeneas begegnet seiner als Jägerin verkleideten Mutter Venus 192
- – Die griechischen Helden vor Troja 161 f., 192
- – Geschichte der Germanen 4, 161 f.
- – Relief des Siegestores 4
- – Sammlung 3, 157
- – Ulysses und seine Gefährten suchen Polyphem in seiner Höhle zu berauschen 159 f., 192
- Johann Peter Alexander, *Bildhauer* 192, 196
- Wallis, George Augustus, *Kunsthändler, Maler* 144
- Wallmoden-Gimborn, Johann Ludwig Graf von, *Feldmarschall, Kunstsammler* 26, 231
- Sammlung 26, 231, 238
- Walpole, Horace, *Earl of Orford, Politiker, Schriftsteller* 21
- Weddell, William, *Kunstsammler, Politiker* 25
- Werner (Vorname unbekannt), *Notar* 269
- Werner, Karl Friedrich Heinrich, *Maler, Vereinspräsident* 265
- Wettiner, *Adelsgeschlecht* 66

Wicar, Jean-Baptiste, *Maler* 61, 197, 256, 259–261

– Die Erweckung des Sohns der Witwe von Naim 259, 261

– Sammlung 61

Wichmann, Gebrüder, *Bildhauer* 222

– Carl Friedrich 222

– Ludwig Wilhelm 222

Wichmann, Otto Gottfried, *Maler* 269

Wider, Wilhelm, *Maler* 269, 276

Widmann, Max Ritter von, *Bildhauer* 235

Wiedewelt, Johannes, *Bildhauer* 17

Wilhelm I. Carl, *König von Württemberg* 60, 65–67, 132

– Sammlung 65–67

Wilhelm IV., *König von Großbritannien und Irland, König von Hannover* 217, 232

Williams, Penry, *Maler* 235

Wilton, Joseph, *Bildhauer* 82

Winckelmann, Johann Joachim, *Altertumsforscher, Bibliothekar, Commissario alle Antichità e Belle Arti* 7, 15–30, 139 f., 142 f., 147–156, 246

Wintergerst, Joseph, *Maler* 12, 207

Witte, Jean Joseph Antoine Marie de, *Archäologe, Numismatiker* 104, 121

Wittmer, Johann Michael, *Maler* 229, 235

Wolff, Emil, *Bildhauer, Kunstagent, Restaurator* 191, 274, 276, 281

Worsley, Richard Sir, *Kunstsammler* 144

Zacchia, *Familie* 205

Zacchia Rondinini, Camillo di Francesco, *Adliger* 149, 195

Zampieri, Domenico s. *Domenichino*

## 2 Orte

- Abukir (Seeschlacht bei), *engl. Battle of the Nile* 37 f.
- Ägypten 65, 84, 153
- Aigina (Stadt) 156 f., 191, 197, 202, 209  
– Aphaiatempel 157
- Alpen 130, 139
- Amerika 59
- Ampfing (Schlacht von) 131
- Amsterdam 48, 52
- Ancona 263
- Antwerpen 52
- Arco di Miseno (bei Miliscola) 259
- Athen 154
- Augsburg 39, 165
- Auvergne 57
- Auxerre 97
- Barcelona 250  
– Museu de Montserrat 250
- Bayern 6, 63, 66, 124–126, 129–131, 136, 193, 202 f.
- Belgien 63, 133
- Berlin 11, 59, 65, 89 f., 93 f., 95, 100, 108 f., 114–116, 117, 119, 125, 127, 222, 224, 251, 263, 269, 274  
– Akademie der Künste 11, 274  
– Königliche Museen / Sammlungen 65, 90, 93 f., 96, 97–102, 105–118, 119, 181, 274  
– Universität 94
- Bologna 62 f., 242
- Bolsena 244
- Bonn 92
- Borgo San Lorenzo Nuovo (bei Bolsena) 244
- Bovillae (Latium) 44
- Campi Flegrei (Phlegräische Felder) 259
- Cantalupo in Sabina (Palazzo Camuccini) 250
- Carrara 70, 72
- Chersonesus 194
- Città di Castello 177 f., 186
- Civitavecchia 36
- Comer See 62
- Corneto s. *Tarquinia*
- Deruta 220
- Deutschland (Deutsche Staaten) 4, 11, 17, 28, 63, 65, 127, 133, 136, 168, 211, 217, 226, 232, 233, 237 f., 250, 259
- Donaustauf (Walhalla) 4, 127, 130, 161 f., 199, 206, 209
- Dresden 17, 19, 24, 139, 155, 171, 214  
– Gemäldegalerie 24
- Düsseldorf 163, 215
- Elberfeld 56
- England 26, 34, 36–40, 43 f., 48, 54, 75, 78, 89, 95, 144, 167 f., 217, s. auch *Großbritannien*  
– Anglesey Abbey (National Trust) 44  
– Badminton House (Gloucestershire) 82  
– Packington Hall (Warwickshire) 83  
– Townley Hall (Lancashire) 83
- Etrurien 89, 95, 98
- Europa 4, 10, 20, 31, 36, 38, 45, 49, 56, 58, 64 f., 68, 90–92, 124, 126, 136, 139, 163, 241, 244, 254, 258
- Fabriano 71, 246
- Ferrara 61
- Florenz 120, 164, 177, 182, 185 f., 193, 201, 214, 242  
– Museo di San Marco 185  
– S. Trinità 120
- Frankfurt a. M., Städteluseum 171
- Frankreich 31 f., 37, 45, 49 f., 52, 59 f., 64, 125, 168, 252, 256  
– Académie de France à Rome, s. *Rom, Académie de France*
- Gabii (Latium) 36, 39–41
- Genua 45, 120, 214, 246  
– S. Maria delle Vigne 246
- Gotha 247  
– Schloss Friedenstein 247
- Göttingen 212, 214, 225  
– Stadtmuseum 225  
– Universität 26, 212, 231
- Griechenland 33, 136, 152, 156 f., 197, 201, 204, 209, 257
- Großbritannien 27, 31, 34, 36 f., 45, 48, 52–54, 83, 139 f., 211, 225, 248, s. auch *England*

- Hadmersleben 23  
 Hamburg, Hamburger Kunsthalle 264, 278  
 Hannover 38, 211–215, 217, 222, 224 f., 231 f.,  
 235 f., 238  
 – Leineschloss 225, 236  
 – Linden (Stadtteil) 215  
 – Museum August Kestner 211, 229  
 – Niedersächsisches Landesarchiv 224  
 – Niedersächsisches Landesmuseum 229  
 – Schloss Herrenhausen 224  
 – Stadtarchiv 227  
 Heidelberg 215  
 Herculaneum (ital. Ercolano) 84, 87  
 Hildesheim, *Bistum* 217
- Indianapolis, Museum of Art 75  
 Indien 251  
 Innsbruck 2  
 Ischia 259, 283  
 Italien 10, 25, 31 f., 34, 36 f., 49 f., 52, 53, 54,  
 56, 60–63, 66–68, 83 f., 90, 93, 96, 98,  
 126, 158, 164, 182, 189, 192, 201, 213, 222,  
 244, 251 f., 253, 274
- Karlsruhe 226 f., 238  
 Kassel 215  
 Kelheim 134  
 Kirchenstaat 9, 13, 16, 19, 26, 32, 36–38, 42,  
 49, 51 f., 59, 74, 89 f., 95–97, 115, 117 f.,  
 142, 145 f., 217, 241, 243, 256  
 Köln 215  
 Korsika 36, 87  
 Kurpfalz 124 f.
- Lago di Como s. *Comer See*  
 Latium 37, 50  
 Leipzig 225  
 Lille 61, 261  
 – Palais des Beaux-Arts 261  
 Liverpool 75  
 Livorno 53, 56, 233  
 London 21, 29–31, 34, 38, 45, 48, 52, 53, 54–  
 56, 58, 61, 63, 67, 78, 80, 83, 92, 95 f., 118,  
 119, 173, 241, 248 f., 251, 257, 261  
 – Boydell Shakespeare Gallery 248  
 – Bridgewater House (St. James's) 45  
 – British Museum 40, 44, 45, 96, 118, 140  
 – Carlton House 38  
 – Egyptian Hall (Piccadilly) 261  
 – Ickworth House 80  
 – Königliche Kunstakademie s. *London, Royal  
 Academy of Arts*  
 – Lansdowne House 83  
 – National Gallery 44 f., 55, 61, 173, 175, 177 f.,  
 186  
 – Northumberland House 82  
 – Piccadilly 261  
 – Royal Academy of Arts 54, 241  
 – Sir John Soane's Museum 248  
 – Sotheby's, *Auktionshaus* 80  
 – St. James's Square 80  
 Lübeck 214  
 Lucca (Bagni di) 283  
 Luxemburg 83  
 Lyon 60  
 – Musée des Beaux-Arts 19
- Macerata 273  
 Madrid 75, 80  
 – Museo Nacional Thyssen-Bornemisza 171  
 Mailand 31, 59, 61 f., 66, 214, 250, 255, 267  
 – Palazzo Ghisi-Sommariva 62  
 – Palazzo Melzi d'Eril 62  
 Mainz 226, 237  
 Malta 158  
 Mannheim 124, 163  
 Marengo (Schlacht bei) 49  
 Marken 68, 71, 176  
 Misenum 249  
 Mittelmeer 142, 229  
 München 4, 7, 59, 65, 99, 124, 127–129, 132 f.,  
 135 f., 142, 146, 157 f., 163–165, 167, 171,  
 181, 193, 194, 196 f., 204  
 – Akademie der Bildenden Künste 194  
 – Alte Pinakothek 4  
 – Glyptothek 2, 4, 65, 127, 133, 135, 139, 142,  
 148, 150 f., 153–155, 157, 206, 209  
 – Hofgartenarkaden 130 f.  
 – Hofgartengalerie 164  
 – Kunstausstellung 133  
 – Leuchtenbergpalais 59  
 – Neue Pinakothek 4, 133 f.  
 – Odeonsplatz 59  
 – Propyläen 134  
 – Residenz 132 f., 193  
 – Ruhmeshalle (Bayerische) 130, 132, 134  
 – Siegestor 4  
 – St. Ludwig 132

- Neapel 55, 71, 74, 194, 199, 201, 203, 208, 214, 217, 232 f.  
 – Golf von 92  
 – Königreich 37, 74, 84, 86, 144  
 – Posillipo 282  
 Newby Hall (Yorkshire) 25  
 Niederlande 51, 56, 63  
 Nisida 259  
 Nöthnitz 17, 23 f.  
 – Schloss 19
- Osnabrück (Bistum) 217  
 Osterburg 23  
 Österreich 125  
 Ostia 43
- Palermo 44  
 Palestrina (Latium) 36  
 Paris 2, 29 f., 33, 42, 45, 48, 51 f., 55 f., 58–60, 62–66, 68, 92, 98 f., 104, 119–121, 125 f., 135 f., 142, 145, 148, 153 f., 164, 192, 206, 241, 243, 250–252, 257  
 – Académie des Beaux-Arts 243  
 – Académie royale de peinture et de sculpture s. *Paris, Académie des Beaux-Arts*  
 – Bibliothèque Nationale 15, 64, 119  
 – Champ-de-Mars (Marsfeld) 33  
 – Château de Malmaison (in der Nähe von Paris) 60  
 – Hôtel Hocquart de Montfermeil 60  
 – Musée du Louvre 39, 40, 48, 58 f., 63–65, 82, 98, 103, 105, 119, 121, 126, 139, 151, 154, 164, 175, 187, 250  
 – Sammlung Rothschild 171  
 Perugia, Villa Colombella 131  
 Piacenza 32, 245  
 – S. Giovanni in Canale 245  
 Piemont 73  
 Pompeji 214  
 Portici 259  
 Portland (Maine) 249  
 Pozzuoli 92  
 Prag 247  
 Preußen 10, 63, 90, 94, 97, 117–119, 232  
 Procida 259
- Regensburg 161  
 Rheinland 63  
 Richmond 249
- Rom 1–13, 15–21, 23–26, 28–34, 36–39, 42–45, 48–51, 53–60, 61, 66, 69–74, 84, 88–91, 93–95, 98–100, 102–104, 105, 109, 112, 114, 119–121, 127 f., 130, 139–142, 144–147, 149–151, 153 f., 156 f., 160 f., 167 f., 182, 185, 189, 192 f., 195–199, 201–203, 204, 206, 207, 208, 211, 213–215, 217 f., 221 f., 226–228, 229, 230–233, 235–239, 241–247, 248, 249–258, 260–271, 273–276, 277, 278 f., 281  
 – Académie de France 11, 33, 61, 243, 245, 250  
 – Accademia dell'Arcadia 252  
 – Accademia di San Luca 6, 29 f., 70, 71, 75, 167, 242, 252 f., 256 f., 260, 273  
 – Accademia Pontificia di Storia e di Archeologia 7 f., 96  
 – Amphitheatrum Castrense 26  
 – Archivio del Vicariato 70  
 – Arco dei Greci (in der Via dei Greci) 72  
 – Caffè Greco 12, 198, 268  
 – Campagna 23, 200, 264  
 – Campo Marzio (Antike und heutiger Rione) 18 f.  
 – Casa Bartholdy s. *Rom, Palazzi, Palazzo Zuccari*  
 – Casa Celli (Via del Corso Nr. 504) 38 f.  
 – Casa di Goethe 267  
 – Casino Massimo 128  
 – Castel Porziano 82  
 – Cervara-Grotten 12, 282  
 – Cestius-Pyramide 217  
 – Deutsche Botschaft 278  
 – Deutscher Künstlerverein 263–266, 274 f.  
 – Deutsches Archäologisches Institut 89–93, 95 f., 98, 100–104, 105, 106, 109, 112, 117, 120 f., 211, 227, 233  
 – Fondazione Catel 263–265, 268, 269, 273, 274, 275–281  
 – Forum Romanum 29  
 – Friedhöfe  
 – – Campo Santo Teutonico 3  
 – – Campo Verano 269, 271  
 – – Cimitero Acattolico 217, 218  
 – Grab der Claudia Semne 44  
 – Heiliger Stuhl 194, 200, 211, 217, 235  
 – I(n)stituto di Corrispondenza Archeologica s. *Rom, Deutsches Archäologisches Institut*  
 – Kapitol 7, 26, 32 f., 75, 95, 140 f., 242, 253, 254, 256

- Kirchen 32, 243–245, 253, 257 f., 275
- – Lateranbasilika s. *Rom, Kirchen, S. Giovanni in Laterano*
- – S. Apollonia in Trastevere 261
- – S. Atanasio dei Greci 72, 273
- – S. Carlo 245, 246
- – S. Croce e S. Bonaventura dei Lucchesi 260
- – S. Giacomo in Augusta 38
- – S. Giovanni Decollato 242
- – S. Giovanni in Laterano 242
- – S. Gregorio Magno al Celio 45
- – S. Lorenzo in Lucina 245
- – S. Maria del Popolo 256 f., 263, 269 f.
- – S. Maria della Concezione dei Cappuccini 244
- – S. Maria della Rotonda s. *Rom, Pantheon*
- – S. Maria sopra Minerva 245
- – S. Paolo fuori le mura 202 f.
- – S. Pietro in Vaticano 36
- – S. Rocco 242
- – S. Sebastiano fuori le mura 42
- – S. Trinità dei Monti 18, 248
- – SS. XII Apostoli 245, 246
- Klöster
- – Konvertitenkloster (le Convertite), *ehemals in der Via del Corso* 253, 257
- – S. Isidoro a Capo le Case 218
- Kolosseum 25, 282 f.
- Kunstausstellung 13, 241–246, 251–262, 266 f.
- La Rotonda s. *Rom, Pantheon*
- Libera Accademia Romana di Archeologia s. *Rom, Accademia Pontificia di Storia e di Archeologia*
- Museen 20 f., 80, 146, 256
- – Musei Capitolini 20 f., 74 f., 253
- – Musei Vaticani 24, 36, 73, 78, 118, 143, 145, 149
- – Museo Nazionale Romano 143
- – Museo Pio Clementino s. *Rom, Museen, Musei Vaticani*
- Ospizio di San Michele a Ripa Grande 259
- Paläste 56 f., 243–245
- – Palazzo Accoramboni 250
- – Palazzo Albani del Drago 54
- – Palazzo Altieri 42
- – Palazzo Barberini 25, 140, 145, 152
- – Palazzo Bolognetti-Torlonia (abgerissen) 57
- – Palazzo Borghese 54
- – Palazzo Braschi 165
- – Palazzo Caffarelli 95, 102, 258 f.
- – Palazzo Corsini alla Lungara 32, 54
- – Palazzo de Carolis 245, 248, 266
- – Palazzo del Grillo 71 f.
- – Palazzo del Quirinale 80–84, 242, 255
- – Palazzo della Cancelleria 19
- – Palazzo Farnese 146
- – Palazzo Fiano 265
- – Palazzo Lazzaroni 260
- – Palazzo Mancini 250
- – Palazzo Nuovo 20
- – Palazzo Rondinini 149
- – Palazzo Ruccellai s. *Rom, Paläste, Palazzo Ruspoli*
- – Palazzo Ruspoli 148 f.
- – Palazzo Senatorio 242
- – Palazzo Simonetti s. *Rom, Paläste, Palazzo de Carolis*
- – Palazzo Tomati 196, 218, 221, 226, 229
- – Palazzo Valentini 71
- – Palazzo Venezia 245
- – Palazzo Zuccari 10 f., 128, 259 f.
- Palatin 25, 150
- Pantheon 207, 242, 245, 257 f.
- Pincio 12
- Pio Istituto Catel s. *Rom, Fondazione Catel*
- Plätze
- – Piazza Barberini 222
- – Piazza del Popolo 266 f.
- – Piazza del Quirinale 141
- – Piazza di Monte Cavallo s. *Rom, Plätze, Piazza del Quirinale*
- – Piazza di Spagna 19, 263, 277
- – Piazza Navona 18
- – Piazza San Lorenzo in Lucina 265
- – Piazza Venezia 57
- Ponte Molle (Milvische Brücke) 273
- Ponte-Molle-Gesellschaft 12, 264 f.
- Pontificia Accademia Romana di Archeologia s. *Rom, Accademia Pontificia di Storia e di Archeologia*
- Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon 242
- Porto di Ripetta (Tiberhafen) 256
- Quirinale (Colle) 151
- Ripa Grande (Tiberhafen) 17
- Rupe Tarpea (Tarpeischer Fels) 253

- Sammlungen 2, 9, 11, 13, 20–22, 25, 44 f., 48, 50 f., 140–142, 158, 165 f., 205
- Sammlungen Albacini 70
- Sammlungen Albani 20, 142, 153 f., 165
- Sammlungen Aldobrandini 45
- Sammlungen Altieri 21, 44
- Sammlungen Barberini 21, 144 f., 152 f., 165
- Sammlungen Boccapaduli 21
- Sammlungen Borghese 76, 142
- Sammlungen Braschi 165
- Sammlungen Caffarelli 21
- Sammlungen Campanari 118
- Sammlungen Camuccini 166 f., 250
- Sammlungen Capranica 21
- Sammlungen Colonna s. *Rom, Sammlungen, Sammlung Sciarra-Colonna*
- Sammlungen Farnese 69, 70, 74, 82, 142
- Sammlungen Gaetani 148
- Sammlungen Giustiniani 21, 56–59, 63, 65, 142, 165
- Sammlungen Ludovisi 143
- Sammlungen Marescotti 21
- Sammlungen Mattei 140
- Sammlungen Ottoboni 21
- Sammlungen Pacetti 6
- Sammlungen Pamphilij (Doria) 21
- Sammlungen Pio 20
- Sammlungen Rondinini (Rondanini) 149 f.
- Sammlungen Sacchetti 20 f.
- Sammlungen Sciarra-Colonna 68, 142, 165
- Sammlungen Torlonia 57
- Sammlungen Valenti Gonzaga 56, 58
- Scuola Libera del Nudo (Aktzeichenschule) 253
- Società degli amatori e cultori delle Belle Arti 256, 257, 267
- Spanische Treppe 10, 12, 17, 140
- Spanisches Viertel s. *Rom, Spanische Treppe*
- Stadttore
- Porta del Popolo 17, 257
- Porta Pinciana 81
- Porta Salaria 26
- Straßen 275
- Strada Felice s. *Rom, Straßen, Via Sistina*
- Via Appia 42, 45
- Via degli Incurabili 72
- Via dei Coronari 242
- Via dei Greci 73, 78, 81, 83, 86
- Via del Babuino 73
- Via del Corso 18, 38, 148 f., 243, 245, 248, 253, 266
- Via Gregoriana 17, 218, 221, 248
- Via Margutta 252
- Via Nomentana 57
- Via Sistina (Strada Felice) 247
- Viale di Trastevere 278 f.
- Tiber 2
- Tor de' Schiavi 264
- Trattoria La Gensola 12
- Vatikan 12, 32, 118, 140 f., 237, 248
- Vigna Cornovaglia 25
- Vigna San Sebastiano 42
- Vigna Verospi 26
- Villen
- Villa Albani 141, 153
- Villa Aldobrandini (al Quirinale) 54, 151
- Villa Borghese 68, 81, 141, 148, 282
- Villa Ludovisi 141, 143
- Villa Malta 12, 266
- Villa Massimo 259
- Villa Medici 245
- Villa Montalto-Negrone (abgerissen) 140
- Villa Torlonia, *ehemals Villa Colonna* 57
- Weinschänke des Don Raffaele de Anglada (Ripa Grande) 12
- Zoll- und Kasernengebäude, *ehemals Piazza del Popolo* 257
- Russland 63, 72 f., 260, 266
- Sachsen 66
- Salerno 259
- Schottland 70
- Schweden 248
- Seine 141
- Siena 37, 87
- Sizilien, Königreich beider 260
- Sorrento 282
- Spanien 56, 75, 150
- Speyer, Dom (Ausmalung) 133
- St. Petersburg 222, 252
- Eremitage 67, 75
- Winterpalast 222
- Stendal 17, 24
- Winckelmann-Museum 15
- Stockholm 245, 247
- Nationalmuseum 246–248
- Straßburg 124, 213
- Stuttgart 65, 67



- Bibliothek 66
- Cannstatt 66
- Schloss Rosenstein 65 f.
- Schloss Wilhelma 65 f.
- Staatsarchiv 66
- Staatsgalerie, *ehemals Museum der Bildenden Künste* 65–67
- Wilhelma Theater 65
  
- Tarquinius 119
- Thann (Elsass) 227
- Tivoli 38, 78, 84, 153, 282
  - Tempel 84
- Villa Adriana (Hadriansvilla) 20, 68
- Villa des Cassius 78
- Tolentino (Vertrag von) 31 f., 49, 60, 141
- Toskana 59, 96, 245
- Toulon 34
- Triest 67
- Turin 255
  
- Urbino 239
  
- Valence 37
- Vallendar 258
  - St. Marzellinus und Petrus 258
- Vatikanstaat s. *Kirchenstaat*
- Venedig 3, 32, 66 f., 125 f., 255
  - Palazzo Albrizzi 126
  - Sammlung Barbarigo 67
  - Sammlung Barbini-Breganze 67
  
- Vesuv 249, 259, 282
- Vietri sul Mare 259
- Vulci 94–96, 98, 105, 106, 117 f., 121
  
- Wales 42, 43
  - National Museum Cardiff 43
  - Penrice Castle 84
- Walhalla s. *Donaustauf*
- Warwick 83
- Washington D.C. 167, 173, 187
  - National Gallery of Art 167, 173
- Waterloo (Schlacht von) 34, 224
- Weimar 199, 224, 249
  - Kunstsammlungen 249
- Westfalen, Königreich 214
- Wetzlar 213
- Wien 67, 192, 252, 259
  - Akademie der Bildenden Künste 159, 192
  - Österreichische Galerie Belvedere 259
- Württemberg 63, 65, 67
- Würzburg 2, 157, 160 f., 165, 189, 192 f.
  - Martin von Wagner-Museum 3, 157, 161
  - Universität 2, 157, 160, 192, 196
  
- Zweibrücken 163