PILZE–DÜRER–FLASCHENTROCKNER

Künstler*innensammlungen
und ihre Programmatik

Ulrike Keuper, Léa Kuhn, Hg.

PILZE—DÜRER—FLASCHENTROCKNER

Künstler*innensammlungen und ihre Programmatik

INHALT

6 Ulrike Keuper, Léa Kuhn
Die Sammlung im Spiegel. Künstler*innensammlungen und ihre Deutungen

REKONSTRUKTIONEN

25 Petra Maclot
Antwerp Artists' Collections in Their Spatial Context: *Constcameren* as Rooms of Reference

43 Heiner Krellig
Rosalba's Collectors, Rosalba's Collection: The Venetian Paintress Rosalba Carriera and Her Collection in the Culture of the Artist's Studio

73 Daniela Stöppel
„Le musée". Gustave Courbets Sammlung von Gemälden und Kopien alter Meister

DIE SAMMLUNG ALS INSTRUMENTARIUM

117 Thomas Pöpper
Zu der Antikensammlung Andrea Bregnos (1418–1503), dem Torso vom Belvedere und Michelangelos Lehrmeister

143 Henry Kaap
Lorenzo Lottos flüchtige Sammlung

161 Jessica Priebe
Lessons from the Studio: François Boucher's Collection at the Louvre

SAMMELN UND KUNSTGESCHICHTSENTWÜRFE

184 Ulrike Keuper
Coram publico. Pariser Künstler*innensammlungen um 1700 und das Paradigma der Öffentlichkeit

209 Michael Thimann
„die besten seiner Kupferstiche und Holzschnitte, die wir alle zusammengetragen hatten". Individuelle und kollektive Praktiken des Sammelns bei den Nazarenern

227 Pascal Griener
A Galaxy of Objects: Auguste Rodin's Collection

GRENZEN DES SAMMELNS

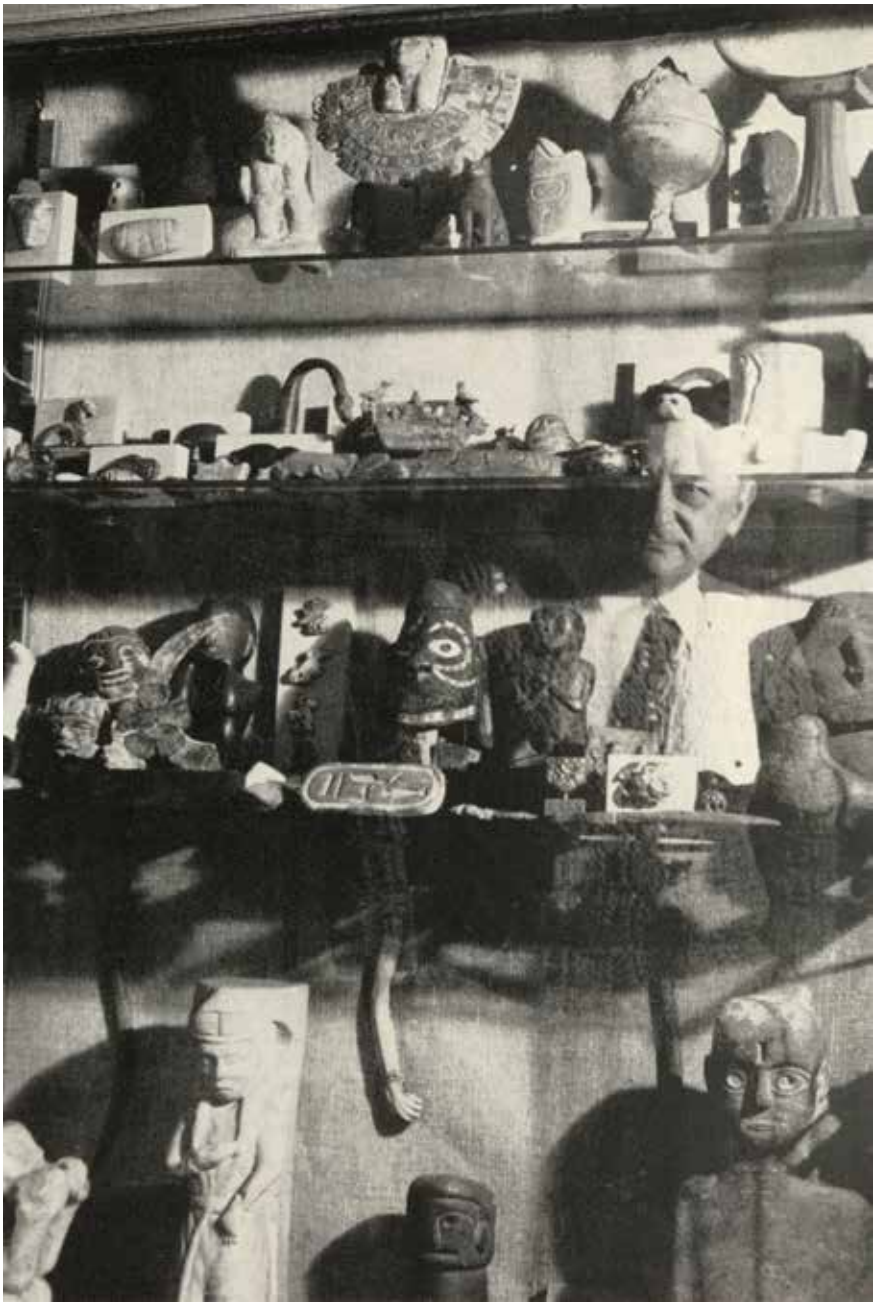
248 Léa Kuhn
Der Schrank als epistemisches Anti-Möbel. Claude Cahun und die Unverfügbarkeit der (An-)Sammlung

267 Tobias Vogt
Die Sammlung als Combine. Robert Rauschenbergs Anordnungen der Werke von anderen im eigenen Atelier 1953–1965

285 BILDNACHWEIS

287 IMPRESSUM

Abb. 1
Lee Boltin, *Jacques Lipchitz*, Schwarz-Weiß-Fotografie aus der Bildstrecke zu André Emmerichs Artikel *The Artist as Collector* (1958)



Die Sammlung im Spiegel. Künstler*innensammlungen und ihre Deutungen

Ulrike Keuper, Léa Kuhn

In einer Vitrine, in der sich archaisch anmutende, vor allem figürliche Objekte aneinanderreihen, spiegelt sich das Gesicht eines Mannes mittleren Alters mit weißem Hemd und Krawatte. Es gehört dem Bildhauer Jacques Lipchitz (Abb. 1). Würde er uns nicht mit seinem Blick fixieren, wir nähmen die schwebenden Umrisse seiner Physiognomie vermutlich gar nicht wahr. Während die Gesichter der Masken und Figurinen gut zu erkennen sind, tritt seines nur schemenhaft in Erscheinung: Erst durch die Objekte hindurch zeigt sich gewissermaßen das Antlitz des Künstlers.

Die Aufnahme, die der Fotograf Lee Boltin anfertigte, porträtiert den Bildhauer inmitten seiner Sammlung, die neben den hier zu sehenden, überwiegend präkolumbianischen Objekten auch Gemälde ‚westlicher' Provenienz, etwa von Degas oder Goya, umfasste. Statt Lipchitz selbst wird nur seine Reflexion in der Vitrine gezeigt – der Künstler spiegelt sich hier ganz buchstäblich in seiner Sammlung. Kann man also von der Sammlung als Porträt ihres Besitzers sprechen? Wenn ja, welches Porträt zeichnen die hier zusammengetragenen Artefakte? Und wie verändert wiederum ihre Integration in den Sammlungskontext die Wahrnehmung der Objekte selbst? Boltins Fotografie, die Künstler und Sammlung zu einer Einheit verschmelzen lässt, stellt in jedem Fall einen geeigneten Ausgangspunkt dar, um die Fragen, die diesen Band veranlasst haben, exemplarisch zu skizzieren. Denn die hier aufgerufene, lang tradierte Vorstellung, dass sich Sammlung und Sammler*in spiegelbildlich zueinander verhalten, wirft im Fall von bildenden Künstler*innen, wie zu zeigen sein wird, einige spezifische Fragen und Probleme auf.

Veröffentlicht wurde das Foto im Rahmen eines kurzen Beitrages einer Ausgabe der Zeitschrift *American Art* von 1958, der dem Thema *The Artist as Collector* gewidmet ist und unter der Rubrik *Trends in Collecting* firmiert (Abb. 2).[1] Der Aufsatz ist mit insgesamt zehn Fotografien bebildert; sechs Bilder aus dieser Serie sollen die folgenden einleitenden Überlegungen leitmotivisch begleiten. Sie zeigt die Künstler*innen inmitten ihrer Sammlungen und fügt der

1 André Emmerich, „The Artist as Collector", in: *American Art*, 46, 1 (1958), S. 23–28, Zitat auf S. 23. Die Aufnahme ziert auch das Cover des Katalogs *The Lipchitz Collection*, Ausst.kat. The Museum of Primitive Art, New York 1960.

EUGENE BERMAN'S collection is noted for the outstanding quality of his pre-Columbian sculpture. His collection is also an example of an artist choosing, within a given area, objects of extraordinary quality but of less popularity: objects which for many other collectors are still "too difficult" to appreciate.

The Artist as Collector

by ANDRE EMMERICH

THE ARTIST AS COLLECTOR starts off with one serious handicap and one inestimable advantage. His handicap is a comparative lack of funds—for example, even well-established artists can hardly compete for Impressionist paintings in today's market. But the artist's great asset is a sharper and much more independent eye than that of the average collector—and one free from the prejudices of current fashion. This has enabled artists to collect the art of ancient and distant peoples long before it was understood by the rest of our society—and long before it came to have much commercial value. In Paris the African masks which have been brought back as curios by sailors and retired colonials were first discovered as art by painters and sculptors like Picasso, Brancusi and Lipchitz. In Mexico, Diego Rivera was the first to collect pre-Columbian objects as art rather than as archeological specimens.

In these and many other instances artists were the collectors who first became excited about distant arts, and in turn taught many others to see and appreciate them. The same talents which enabled artists to evolve new forms and new visual concepts in the studio have often led them to recognize art in forms which the rest of us still relegated to secondary rank as artifacts or curios. Many of the same artists who made the great revolutions in 20th century art also led the way for our understanding of what has been called "primitive art."

The aesthetic heritage of our culture is that of Greece. The late Pope Pius XI once said that "spiritually we are all Semites," emphasizing the Old and New Testament basis of our spiritual heritage. By the same token, we have all been Greeks in art—the heirs of Phidias by way of the Renaissance. Our *Saturday Evening Post*

Abb. 2
Erste Seite von André Emmerichs Artikel *The Artist as Collector* mit Lee Boltins Fotografie von *Eugene Berman*, American Art, 46, 1 (1958), S. 23

populärkulturellen, medial omnipräsenten Figur des amerikanischen Künstlers der 1950er Jahre die Dimension des Sammelns hinzu.[2] Oftmals wurde ein relativ enger Bildausschnitt gewählt, der den Porträtcharakter der Aufnahmen – von Sammlung und Künstler*in gleichermaßen – betont. Anders als bei Lipchitz' Aufnahme arbeiten die meisten Fotografien mit herkömmlichen Porträtposen, wie etwa eine Aufnahme Eugene Bermans (Abb. 2) verdeutlichen kann, der den Kopf auf der Hand abstützt und sich frontal der Kamera zuwendet. Neben der eingenommenen Pose unterstreicht auch die Wahl eines schlichten Regals mit sichtbarem Trägersystem als Darbietungsform der Schauobjekte das seinerseits zur Schau gestellte Understatement des Sammelnden. Unter den in dem Artikel vorgestellten Künstler*innen finden sich auch zwei Frauen, deren Sammlungen jedoch kaum unterschiedlicher ausfallen könnten. Miriam Schapiro (Abb. 3), die später in den 1970er Jahren unter dem Begriff der „femmage" das Sammeln und Kombinieren von Dingen als eine genuin weibliche Praxis verstanden wissen wollte und als

Abb. 3
Miriam Schapiro

Abb. 4
Helen Frankenthaler

Schwarz-Weiß-Fotografien von Lee Boltin aus der Bildstrecke zu André Emmerichs Artikel *The Artist as Collector*, 1958

2 Vgl. hierzu Wolfgang Brassat, „Irascibles and Fountainheads. Der Abstrakte Expressionismus und das Bild des Künstlers im Hollywood-Film der Nachkriegszeit", in: Thomas Hensel/Klaus Krüger/Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, München 2006, S. 131–162; Doris Berger, *Projizierte Kunstgeschichte. Mythen und Images in den Filmbiografien über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat*, Bielefeld 2009; sowie allgemein zur Rolle von Künstler*innenaussagen von Vertreter*innen des Abstrakten Expressionismus, etwa in Form von Interviews oder im Rahmen von Auftritten in populären Medien, Peter J. Schneemann, *Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus*, Berlin 2003.

solche konzeptionalisierte, behilft sich hier mit einer Art *collection imaginaire*, indem sie Reproduktionen von von ihr geschätzten Werken etwa Bronzinos, Duchamps oder Picassos in Warburg'scher Manier auf Tafeln aufbringt.[3] Die zweite in der Serie vertretene Künstlerin ist Helen Frankenthaler (Abb. 4), die mit einer Skulptur von David Smith sowie mit „a fine, very abstract African mask", wie der zugehörige Text sich ausdrückt, posiert.[4] Aus einem großbürgerlichen Elternhaus stammend, vermag sie anders als Schapiro bereits in den 1950er Jahren als junge, noch unverheiratete Frau Bronzen von etablierten Größen wie Rodin oder Matisse zu erwerben.[5] Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass für Künstler*innensammlungen wie für alle Sammlungen gilt, dass die ökonomischen Voraussetzungen für ihren Erwerb stark divergieren können, sowohl in geschlechts- als auch in schichtspezifischer Hinsicht.

Soweit scheinen sich die Abgelichteten nicht sonderlich von anderen Sammler*innen zu unterscheiden. Mit Blick auf die Porträtstrecke als ganze sticht darüber hinaus eine auffallende Homogenität des Gesammelten ins Auge, wie die drei Fotografien von Lipchitz, Berman und Frankenthaler exemplarisch veranschaulichen können: sprich, eine ausgeprägte Vorliebe für außereuropäische, vor allem präkolumbianische und afrikanische Objekte, die angesichts aktueller Debatten um Provenienz und Restitution sicherlich unter gänzlich anderen Gesichtspunkten betrachtet und diskutiert werden als damals.[6] Wenn der zugehörige Text des Galeristen André Emmerich hervorhebt, dass Künstler*innen stets als Pionier*innen unter den Sammler*innen agieren würden, die gerade solche Objekte sammelten, die für viele andere noch zu wenig zugänglich, „still ‚too difficult' to appreciate", seien, bedient er gängige Topoi über den Ausnahmecharakter von Künstler*innen als Sammler*innen, die teils ganz ähnlich bereits im 18. Jahrhundert von Pierre-Jean Mariette formuliert wurden.[7] Stattdessen scheint das vermeintlich schärfere und wesentlich unabhängigere Auge, das der Text Künstler*innen attestieren möchte – „a sharper and much more independent eye than that of the average collector"[8] –, letztlich doch demjenigen anderer Kunstliebhaber*in-

3 Norma Broude, „Miriam Schapiro and ‚Femmage'. Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art", in: *Arts Magazine* 54 (1980), S. 83–87.

4 Emmerich 1958, S. 28.

5 Knapp zehn Jahre später wurde Frankenthalers Sammlung in einer weiteren Fotostrecke erneut abgelichtet. Hier posiert die nun verheiratete und im Artikel als „Mrs. Robert Motherwell" firmierende Frankenthaler in einem perfekten Arrangement aus ihren eigenen Arbeiten und den zusammengetragenen Sammlungsobjekten. Siehe Joanna Eagle, „Artists as Collectors", in: *Art in America*, 55, 6 (1967), S. 54–63, Abb. auf S. 56. Zur schichtspezifischen Dimension von Frankenthalers Karriere siehe auch Anna C. Chave, „Frankenthaler's Fortunes: On Class Privilege and the Artist's Reception", in: *Woman's Art Journal*, 37, 1 (2016), S. 29–36.

6 Felwine Sarr/Bénédicte Savoy, *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Berlin 2019.

7 Emmerich 1958, S. 23, und *Abecedario de Pierre-Jean Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, hg. v. Charles-Philippe de Chennevières-Pointel/Anatole de Montaiglon, 6 Bde., Paris 1853–1862, Bd. 2, S. 28–37.

8 Emmerich 1958, S. 23.

Abb. 5
Lee Boltin, *Josef Albers*, Schwarz-Weiß-Fotografie aus der Bildstrecke zu André Emmerichs Artikel *The Artist as Collector*, 1958

nen derselben Zeit zu ähneln und folglich gleichfalls zeitgenössischen Moden und Konjunkturen des Sammelns zu unterliegen. Ungeachtet dessen stellen von Künstler*innen zusammengetragene Sammlungen, wie im Folgenden deutlich werden wird, sehr wohl einen Sonderfall des Sammelns dar – einen Sonderfall allerdings in einem strukturellen und damit anders gelagerten Sinne als der Magazintext es nahelegt. Der uns interessierende Sonderstatus von Sammlungen von Künstler*innen betrifft in erster Linie das Wechselspiel zwischen Produktion und Rezeption von Kunst, das sich bei Künstler*innensammlungen erstens für die Kunstschaffenden selbst und zweitens – hierauf soll der Akzent der folgenden Überlegungen liegen – für Beobachtende beinahe zwangsläufig einstellt.

Zunächst einmal sind Künstler*innensammlungen Orte, an denen eigenes Schaffen und Sammlung einander gegenübergestellt werden. Eine solche Gegenüberstellung wird auch in den zwei folgenden Fotografien in Szene gesetzt, in besonders kondensierter Form im Porträt des Bauhauskünstlers Josef Albers (Abb. 5): Dieser hält gerade eines jener Artefakte der präkolumbianischen Chupícuaro-Kultur hoch, für die seine gemeinsam mit seiner Frau,

der Textilkünstlerin Anni Albers, zusammengetragene Sammlung bekannt war.[9] Albers nimmt die Pose eines Kunstliebhabers ein, dessen Blick mit väterlichem Stolz auf seiner Sammlungstrophäe ruht. Diese wiederum wird nicht so sehr als Objekt inszeniert, sondern eher als beseeltes Gegenüber, womit das Bild schon fast den Charakter eines Doppelporträts bekommt, das zwei Gesprächspartner im freundschaftlichen Dialog miteinander zeigt.

Den Hintergrund bilden mehrere Werke aus Albers' ikonischer Serie *Homage to the Square*; eine jener Variationen über das Quadrat schiebt sich, gleichsam als Dritte im Bunde, zwischen die sich Anblickenden. Die Kamera tritt nah heran und legt den Fokus somit ganz auf das Dreieck Künstler – Werk – Sammlung. Fotografien wie die hier gezeigten fordern die Betrachter*innen in besonderem Maße dazu heraus, nach Gemeinsamkeiten zwischen Werk und Sammlung zu suchen, denn, hierauf beruht nicht zuletzt die Popularität von Ausstellungen zum Thema: Unser Blick forscht unbeirrt nach den Spuren des Sammelns im künstlerischen Schaffen – und umgekehrt.[10] Wie dieses Bild vorführt, lässt sich das Verhältnis zwischen Sammlung und Werk jedoch eben nicht immer als Ähnlichkeitsverhältnis beschreiben, sondern äußert sich nicht selten auch in größtmöglicher Unähnlichkeit: etwa wenn, wie hier, ein dreitausend Jahre altes Objekt auf eine Bildserie der 1950er trifft; eine Figurine mit stilisierten Gesichtszügen auf eine Bildfläche mit geometrischen Grundformen; die bildnerische Tradition des präkolumbianischen Mexiko auf jene der europäischen Tafelmalerei. Die Fotografie inszeniert also die Beziehung zwischen Werk und Sammlung als reizvollen Kontrast, bei dem es den Betrachtenden obliegt, Bezugspunkte zwischen beiden Objektgruppen ausfindig zu machen.

Ob eine Künstler*innensammlung nun als Antithese zum Werk oder vielmehr als Synthese von Sammeln und künstlerischer Praxis dargeboten ist: Unser Band geht von der Annahme aus, dass sammelnden Künstler*innen die Haltung unbeteiligter Kunstliebhaber*innen strukturell verwehrt bleibt. Vielmehr kommentieren sich, ob von ihnen selbst so beabsichtigt oder nicht, künstlerisches Schaffen und Sammeln zwangsläufig gegenseitig. Denn auch wenn Künstler*innen jeglichen Bezug zwischen ihrer eigenen künstlerischen Tätigkeit und derjenigen als Sammler*in negieren, sorgt eine wohl

9 Jennifer Reynolds-Kaye (Hg.), *Small-Great Objects. Anni and Josef Albers in the Americas*. Ausst.kat. Yale University Art Gallery, New Haven 2017; Virginia Gardner Troy, *Anni Albers and Ancient American Textiles. From Bauhaus to Black Mountain*, Burlington 2002.

10 Um hier exemplarisch nur einige rezente, nicht monografische Ausstellungskataloge zu nennen: Anne Gregersen (Hg.), *Echo Room. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn and Their Collections*, Ausst.kat. J.F. Willumsen's Museum, Frederikssund, Berlin 2018; Anne Robbins (Hg.), *Painters' Paintings. From Freud to Van Dyck*, Ausst.kat. The National Gallery, London 2016; Lydia Yee (Hg.), *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, Ausst.kat. Barbican Art Gallery, London, München/London/New York 2015.

eingeübte Rezeptionshaltung oftmals trotzdem für die entsprechende, beide Bereiche verknüpfende Sinnproduktion.

Auf eine solche für Künstler*innensammlungen konstitutive Dynamik zwischen Sammlung und Werk richten auch bildliche Repräsentationen von Künstler*innen mit ihren Sammlungen wie die vorliegende den Fokus. In diesem Fall profitiert Albers' Malerei zweifellos vom Charisma des antiken Artefakts, eine Wirkung, derer sich der Künstler, wie man angesichts einer Wiederholung dieser Pose für weitere Aufnahmen vermuten muss, bewusst bediente.[11] Aber auch das Artefakt erfährt – in der Logik der Fotografie – eine Aufwertung, tritt es hier doch als eine Art guter Geist auf, der den Künstler zu seinem Schaffen inspiriert, während es in einem Museum wohl vornehmlich als ethnografisches Objekt wahrgenommen würde.

Die Fotografie ruft unverkennbar die Vorstellung einer Sammlung als Stätte der Inspiration auf, die auf eine lange Tradition zurückblicken kann; so schreibt Jacob Burckhardt über Lorenzo Ghiberti, „die alte Kunst" im persönlichen Besitz des Bildhauers sei „gleich einem köstlichen Wohlduft in die seine übergegangen."[12] Neben solchen sich der Beschreibbarkeit entziehenden, ins Mystische verschobenen Diffusionsprozessen zwischen Sammlung und Werk zieht sich eine handfestere Form des Transfers als Standardfall durch die Kunstgeschichte: Künstler*innen, die für ihr Schaffen auf einen Material- und Bildfundus in Form einer Studiensammlung zurückgreifen, die wiederum ihre Spur im Œuvre hinterlässt. Insbesondere in der Frühmoderne stellt eine mit Zeichnungen, Drucksachen und Gipsabgüssen ausgestattete Werkstatt die Regel dar. Auf diesen pragmatischen, weit verbreiteten Nutzen einer eigenen Sammlung bezieht sich Julius von Schlossers Bemerkung, Künstler seien „fast die ältesten Privatsammler".[13] In bestimmten, vor allem vormodernen Systemen künstlerischer Ausbildung kommt das epistemische Potenzial einer Sammlung zudem nicht nur dem Meister zugute, sondern auch dessen Schülerschaft. Mit der Verbreitung von Reproduktionsverfahren und der Institutionalisierung öffentlicher Sammlungen verschiebt sich die Frage der Legitimation einer privaten Sammlung vor allem autografischer, teurer, rarer Objekte erneut: Welche Bedeutung nimmt das Studium des (vermeintlichen) Originals im Rahmen einer eigenen Sammlung ein? Fungiert es als maximale Annäherung an das nachzuahmende ‚Vorbild'? Oder geht es bei dessen Besitz um etwas anderes? Ob ‚Originale' oder nicht, die hier versammelten Beiträge konzentrieren sich auf konkrete, materielle Objektkonstellationen, die, der

11 Eine vergleichbare Aufnahme mit einem anderen Objekt der Sammlung, die offenkundig während desselben Foto-Shootings entstand, findet sich in Reynolds-Kaye 2017, S. 66.

12 Jacob Burckhardt, „Die Sammler" (1898), in: ders., *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, München 2000, S. 322.

13 Julius von Schlosser, „Zur ‚Philosophie' des Kunstsammelns", in: *Belvedere*, 6 (1924), S. 1–5, hier S. 5.

berühmten Sammlungsdefinition Krzystof Pomians folgend, an einem „abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort“ untergebracht sind, „an dem die Gegenstände ausgestellt und angesehen werden können“,[14] während sogenannte Papiermuseen oder *musées imaginaires* ein weiteres Feld eröffnen würden.[15]

Als Studien- und Lehrstätte kommt der Künstler*innensammlung zweifellos eine zentrale Bedeutung für die kunsthistorische Forschung zu, schließlich werden hier Normen gebildet und rezipiert. Und so lag der Fokus des populären Interesses sowie der kunsthistorischen Forschung zu Sammlungen von Künstler*innen lange Zeit auf deren Charakter als Schaffensquellen. Allerdings lassen sich im Umgang mit Künstler*innensammlungen auch verschiedene Interessenskonjunkturen der Kunstgeschichte nachzeichnen, die jeweils unterschiedliche Funktionen akzentuieren – wie bereits genannt vom Sammeln als produktionsästhetischer Faktor zum Sammeln als Mittel des sozialen Aufstiegs hin zum Sammeln im Dienste einer künstlerischen Selbstrepräsentation.[16] Unser Buch will dezidiert auch dem programmatischen Charakter von Künstler*innensammlungen Rechnung tragen: Das Sammeln, so soll es zeigen, wirkt sich nicht nur auf den künstlerischen Schaffensprozess aus, sondern auch auf dessen zeitgenössische und postume Rezeption. Anders gesagt: Künstler*innen sammeln bewusst auch mit Blick auf die kommentierende Dynamik, die sich für Beobachtende zwischen Sammeln und Œuvre entwickelt. Indes ist eine Überlagerung verschiedener, auch widerstreitender Funktionen – Studium, Lehre, Repräsentation, Zerstreuung, Inspiration, Selbstbestätigung… – ein Kennzeichen von Künstler*innensammlungen, woraus sich die methodische Herausforderung ableitet, die verschiedenen Funktionen, die das Sammeln insbesondere für Künstler*innen einnehmen kann, im Blick zu behalten. In vielen Fällen lässt sich diese Vagheit in der Bestimmung der gesammelten Artefakte nicht auflösen, vielmehr überlagern sich verschiedene – auch widerstreitende – Ansprüche an Sammlungsobjekte.

14 Krzystof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1998, S. 16.

15 Élisabeth Décultot (Hg.), „Musées de papier. L’antiquité en livres, 1600–1800“, Ausst.kat. Musée du Louvre, Paris 2010; zu einem Fall einer Künstler*innensammlung in Form eines Papiermuseums vgl. Ulrike Keuper, „Die ‚Gallerie‘ des Bildhauers François Girardon. Ein Sammlungskatalog als Medium der Selbstmusealisierung“, in: Matthias Krüger/Léa Kuhn/Ulrich Pfisterer (Hg.), *Pro domo. Kunstgeschichte in eigener Sache*, Paderborn 2021, S. 53–87.

16 Neben einer Vielzahl an monografischen Studien zu einzelnen Sammlungen von Künstler*innen zeichnet sich in jüngerer Zeit ein größeres Interesse an Künstler*innensammlungen im Sinne einer Kontextforschung ab. Als besonders rezente Publikationen seien genannt: Marlise Rijks, *Artists’ and Artisans’ Collections in Early Modern Antwerp. Catalysts of Innovation*, Turnhout 2021; Matteo Borchia/Francesca Parrilla (Hg.), *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, Rom 2019; kompakte Überblicksdarstellungen bieten die Aufsätze in den bereits genannten Ausstellungskatalogen an: Anne Gregersen, „The Artist as Collector, Curator Art Historian, and Museum Builder“, in: Gregersen 2018, S. 12–33; Lydia Yee, „The Artist as Collector“, in: Yee 2015, S. 9–15; Anne Robbins, „Possession. Painters’ Paintings“, in: Robbins 2016, S. 7–21.

Dies gilt auch für die von Künstler*innen vorgenommenen Bewertungen einzelner Gegenstände ihrer Sammlung. So gibt Albers' Porträt vordergründig die ausgeprägte Verehrung des Künstlers für das Sammlungsstück wieder, während dessen eigenes Werk in der Schwarz-Weiß-Aufnahme zu einer neutralen Hintergrundfolie schrumpft, vor dem sich die pathetisch aufgeladene Begegnung zwischen Sammler und Sammlungsstück abspielt. Andererseits definiert Albers buchstäblich den Rahmen, denn das ungewöhnliche Format der Fotografie, die diese Szene einfängt, erscheint als Echo auf seine ikonischen Quadrate. Zudem fällt bei genauerer Betrachtung ins Auge, dass Albers' Werke – zumindest ein Teil von ihnen – auf einem Sims präsentiert werden, sorgsam gerahmt und hinter Glas geschützt, wohingegen die Figurine es sich gefallen lassen muss, angefasst und wie ein Kleinkind emporgehoben zu werden. Während Albers' Werk bereits in die Musealisierung überführt wurde und in seinem Status als Kunst unantastbar scheint, changiert die Figurine in ihrer bildlichen Inszenierung zwischen Kultobjekt, Kulturzeugnis und Kunstwerk. Wie sehr Künstler*innensammlungen stets auch mitverhandeln, was respektive wer einen Status als ‚Kunst' oder ‚Künstler*in' für sich beanspruchen kann, deutet sich in der Bildserie an, zeigt sich aber ausführlich in den diskutierten Fallbeispielen dieses Bandes. Hierbei dienen ‚Kunst' und ‚Künstler*in' als heuristische Begriffe, die in den jeweiligen Einzelanalysen historisch präzisiert werden – gleiches gilt für den Begriff der ‚Sammlung'. Hinzu kommt, dass Künstler*innen ihr Interesse selbstredend auch auf unstrittig außerkünstlerische Sammelgebiete richten, auf das ganze Spektrum von Naturalia, Fundstücken, Paraphernalia, Nippes, Kitschobjekten oder dergleichen, wenn auch, aus naheliegenden Gründen, die meisten Künstler*innensammlungen primär als Kunstsammlungen figurieren.

Auf einem weiteren Bild der Serie (Abb. 6) präsentiert sich Adolph Gottlieb, prominenter Vertreter des Abstrakten Expressionismus, mit einer Unbefangenheit, die sofort markiert, dass das Setting nur seine private Sammlung sein kann: An sein eigenes Gemälde gelehnt, hat sich der Maler hier auf einer lackierten Kommode hingefläzt, während er zwei seiner Sammlungsstücke wie Kinder auf den Schoß und in den Arm genommen hat. Gottlieb posiert mit den präkolumbianischen und afrikanischen Statuetten – Figurinen der mexikanischen Nayarit-Kultur sowie gabunische und kongolesische Schnitzkunst[17] – wie für ein Familienfoto. In dieser paternalistisch anmutenden, darin der Albers'schen ähnelnden Pose findet Gottliebs Bekenntnis zu einer

17 Die abgebildeten Objekte befinden sich heute als Teil der Adolph and Esther D. Gottlieb Collection im Brooklyn Museum, New York.

Abb. 6
Lee Boltin, *Adolph Gottlieb*, Schwarz-Weiß-Fotografie aus der Bildstrecke zu André Emmerichs Artikel *The Artist as Collector*, 1958

„kinship to the art of the primitive men" einen sinnfälligen Ausdruck.[18] Die Aufnahme lässt so auch die Vorstellung der Sammlung als Wahlverwandtschaft anklingen – der Wahlverwandtschaft sowohl zwischen den Stücken als auch zwischen dem Besitzer und seinen Objekten.

Zugleich wird in Gottliebs Selbstdarstellung die Asymmetrie zwischen Sammler und gesammelten Artefakten evident: Die vermenschlichten Statuetten können sich kaum gegen ihre Umarmung durch Gottlieb und den darin liegenden Gestus der Appropriation wehren – die Fotografie fängt das Sammeln als Inbesitznahme und Dominanzgeste ein. Ein solche Selbstinszenierung auf Tuchfühlung scheint eben nur mit anonymen Produkten einer ‚Kunst der Primitiven' denkbar – mit Rodin-Statuetten hätte sich Gottlieb wohl kaum so ablichten lassen. Somit taugt die Aufnahme, deren eigentlich kolonialistischer Gestus sicherlich aus heutiger Sicht noch stärker irritiert, als eindrückliche Illustration eines Kernproblems künstlerischen Sammelns im Verhältnis zu seinen Objekten, insbesondere solchen aus außereuropäischen Kontexten: Das Sammeln geht stets mit unterschiedlich ausgeprägten

18 Gottlieb im Jahr 1943, zit. nach Evan Maurer, „Adolph Gottlieb. Pictographs and Primitivism", in: Sanford Hirsch (Hg.), *The pictographs of Adolph Gottlieb*, Ausst.kat. Phillips Collection, Washington, New York 1994, S. 34.

Formen der Aneignung einher und mündet mitunter in einer regelrechten Einverleibung der zusammengetragenen Artefakte in die eigene künstlerische Praxis.

Dementsprechend verlieren die Objekte beim Eintritt in die Sammlung nicht selten auch ihre materielle Integrität: Antiken werden dem Zeitgeschmack gemäß ergänzt, Gemälde übermalt, afrikanische Masken zersägt, Zeichnungen werden zu Collagen zusammengeführt oder sprichwörtlich ausradiert – die Kunstgeschichte kennt zahlreiche Objekte, welchen ihre Provenienz aus einer Künstler*innensammlung materiell eingeschrieben ist. Zugleich verschwimmen in ihnen die Grenzen zwischen Sammeln und bildnerischen Praktiken der Aneignung. Zumal das Sammeln selbst mitunter den Status einer künstlerischen Entwurfstechnik oder gar eigenen Werkcharakter für sich beanspruchen kann.[19] Ein besonderes Augenmerk einer Untersuchung von Künstler*innensammlungen sollte also auf solche Objekte gerichtet sein, verbunden mit der Frage, inwiefern sich Reproduktionen, Repliken, Kopien, Retuschen, Übermalungen, Restaurierungen, Ergänzungen und Kompilationen von Sammelgut als Fortsetzung sammlerischer Praxis betrachten lassen.

Aber auch die Ebene der symbolischen Aneignung gilt es im Blick zu behalten. Wie insbesondere Gottliebs Umarmung der Figurinen, die sich auch als Umklammerung deuten lässt, sinnfällig macht, ist das Verhältnis, das zwischen künstlerischem Werk und Sammlung hergestellt wird, oftmals von Ambivalenz gekennzeichnet und offenbart auch in den daraus erwachsenden Assoziationen zumeist einen instrumentellen Zug. So erweisen Künstler*innen im Sammeln ihren Vorbildern Reverenz, arbeiten, wie der Maler Charles-Antoine Coypel in der Schilderung Pierre-Jean Mariettes, unter den Augen ihrer Sammlung wie unter einem Tribunal, oder halten, wie Max Liebermann es selbst formulierte, „einmal eine große Abrechnung mit sich selbst“, wenn sie eigenes Werk und Sammlungsstück gemeinsam hängen und somit das eine an dem anderen messen.[20] In der direkten Gegenüberstellung von eigenem Schaffen und den Werken anderer entpuppen sich Sammlungen als Schauplätze künstlerischen Wettstreits, die das eigene Schaffen in der Regel aufwerten sollen. Auf welche Weise also treten Künstler*innen in ihrem Sammlungsarrangements in Dialog mit ‚der Antike‘, den Protagonist*innen der Kunstgeschichte, ihren Ahn*innen und Zeitgenoss*innen? In jedem Fall liegt die Definitionsmacht bei den Sammelnden, die über entsprechende Bezüge solche Momente der Gegenüberstellung überhaupt erst hervorbringen.

19 Walter Grasskamp, „Künstler und andere Sammler“, in: *Kunstforum* 32 (1979), S. 31–115; Eva Maria Froschauer, „Sammeln“, in: Barbara Wittmann (Hg.), *Werkzeuge des Entwerfens*, Zürich 2018, S. 248–261.

20 Annegret Janda, „Max Liebermanns Kunstsammlung in seinen Briefen“, in: G. Tobias Natter/Julius H. Schoeps (Hg.), *Max Liebermann und die französischen Impressionisten*, Köln 1997, S. 225–245, hier S. 244.

Dies macht Sammlungen für Künstler*innen eben auch nach außen zu wirkungsvollen Instrumenten, mit denen sich die Wahrnehmung des eigenen Œuvres kanalisieren lässt. So verändert beispielsweise die Anwesenheit der Statuetten bei Gottlieb unseren Blick auf seine *Imaginary Landscape* (so der Titel der Serie, zu der das Gemälde gehört) und wir beginnen, archaische Piktogramme in seine Komposition hineinzulesen – eine Assoziation, die sich für die Betrachter*innen ohne die Sammlungsstücke so vermutlich gar nicht eingestellt hätte, die aber Gottliebs Rekurs auf die frühgeschichtlichen und indigenen Kulturen des amerikanischen und des afrikanischen Kontinents Vorschub leistet. Solche Dynamiken stehen im Zentrum des vorliegenden Bandes: Liegt beiden Bereichen, dem Sammeln und dem künstlerischen Schaffen, dasselbe Interesse zugrunde? Wie modelliert eine Sammlung unseren Blick auf ein Œuvre – und umgekehrt? Und wie prägt sie die weitere Werkrezeption?

Wer sammelt, der klassifiziert und kategorisiert auch. Künstler*innen, die eigene Werke bewusst einbehalten, um diese in die Sammlungspräsentation zu integrieren – sich also selbst sammeln –, ordnen ihr eigenes Werk in die Kategorien ihrer Sammlung ein und tragen so zu einer Narrativierung des eigenen Schaffens bei, deren Ausgestaltung ihnen selbst obliegt.[21] Solche Formen der Kontextualisierung sind in der Regel nicht sprachlicher Natur, sie funktionieren rein über das Moment der Anordnung. Damit stellt das Display einer Sammlung ein zentrales Gestaltungsmittel dar, da es nämlich bestimmte Objektkonstellationen überhaupt erst hervorbringt: Es veranschaulicht die mehr oder weniger bewussten Prinzipien einer Sammlung, indem es die Einzelobjekte sinnhaft zusammenführt und, unter Beteiligung von (Innen-)Architektur, Mobiliar, Dekor und anderem Beiwerk, diese zueinander in Beziehung setzt.[22] Um als Möglichkeit der Selbstkontextualisierung des eigenen Werkes Wirkung entfalten zu können, muss die gewählte Form der Anordnung dokumentiert und öffentlich zugänglich gemacht werden – sei es beispielsweise in Form von Kupferstichen oder, wie hier im Fall der Berichterstattung für die Zeitschrift *American Art*, als Fotografien. Als Momentaufnahmen, in welchen die Fluktuationen von Ein- und Ausgängen von Sammlungsstücken pausiert sind, manifestiert sich in ihnen eine ideale Version einer Sammlung – im Fall von Künstler*innensammlungen in der Regel in Allianz mit einem Selbstkonzept. Die Serie um Lee Boltins Fotografie von Jacques Lipchitz im Spiegel seiner Sammlung macht also auch deutlich, dass entsprechende visuelle Bezüge medial aufbereitet und auf Dauer gestellt werden müssen, um über-

21 Zu weiteren Formen einer solchen von Künstler*innen betriebenen Kunstgeschichte im Kleinen siehe Léa Kuhn, *Gemalte Kunstgeschichte. Bildgenealogien in der Malerei um 1800*, Paderborn 2020.

22 Johannes Grave/Christiane Holm/Valérie Kobi/Caroline van Eck (Hg.), *The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga*, Dresden 2018.

haupt als solche wahrgenommen werden zu können. Die Frage nach dem entworfenen Bild von Sammler*in und Sammlung gleichermaßen ist auch eine nach den Modi seiner Erzeugung.

In den vorliegenden Beispielen zeigt sich die besondere Virulenz des Kunstbesitzes bei Künstler*innen daher als materielle *und* symbolische Inbesitznahme zugleich, letztere durchaus in Gestalt einer Vereinnahmung für das eigene Werk – sei es, indem, wie bei Gottlieb, ein schmeichelhaftes Näheverhältnis zum eigenen Schaffen suggeriert wird, sei es, indem, wie bei Albers, die Sammlung dieses durch größtmöglichen Kontrast vielschichtiger erscheinen lässt. Diesen Effekt können sich Künstler*innen zunutze machen, um sich selbst in eine bildnerische Tradition zu stellen. Zweifellos tun sie dies auch im Sinne kurzfristiger Verkaufsstrategien, und doch ebnet dies ihnen darüber hinaus den Weg, über das Sammeln eine kunsthistorische Selbstverortung vorzunehmen. Künstler*innenmuseen, welche die Sammlung gleichsam als dem Œuvre fast gleichrangiges Vermächtnis konservieren, stellen den Höhepunkt einer solchen Verschränkung von individuellem künstlerischen Schaffen und den großen kunsthistorischen Erzählungen dar.[23] Die Fälle, in denen Künstler*innensammlungen in öffentliche Sammlungen aufgehen, sind Legion und auch die Sammlung der Gottliebs ging an das Brooklyn Museum of Art in New York, die der Albers an das Yale Peabody Museum of Natural History, New Haven. Die hier zum Ausdruck kommenden Strategien der Selbstmusealisierung über den Weg des Sammelns verbinden sich mit der Frage, inwiefern Künstler*innen in ihren Sammlungen alternative kunsthistorische Modelle und Genealogien erproben oder aber schlicht die eigene Kanonisierung vorantreiben.

Tatsächlich verdankt allerdings nicht jedes Objekt seinen Eingang in die Sammlung dem Umstand einer kalkulierten Entscheidung, sondern oft genug dem Zufall. Ist jede Sammlung auch von Kontingenz geprägt, so gilt dies in besonderem Maße für Künstler*innensammlungen, die häufig maßgeblich durch (gegenseitige) Werkschenkungen und anderen Tauschhandel zustande kommen. Daneben spielen, besonders im Falle von Künstler*innenfamilien und -dynastien, auch Erbschaften eine Rolle. Auch in diesen Fällen versprechen die Sammlungen aber Aufschluss über das soziale Umfeld von Künstler*innen und figurieren unter Umständen als eine Art Diagramm, das sich hinsichtlich familiärer, freundschaftlicher und beruflicher Netzwerke ausdeuten lässt.

23 Für eine Würdigung der speziellen Form des mit einer einzigen Sammler*innenperson verbundenen Museums siehe etwa jüngst Dario Gamboni/Libero Gamboni, *Das Museum als Erfahrung. Reisedialoge über Künstler- und Sammlermuseen*, Göttingen 2022.

Damit erweisen sich die Sammlungen im Besitz von bildenden Künstler*innen als für die kunsthistorische Forschung besonders aufschlussreiche Untersuchungsfelder, versprechen sie doch Einblicke in selbst gewählte künstlerische Affiliationen und damit Erkenntnisse darüber, wie Künstler*innen auf die Kunstgeschichte und ihren eigenen Platz darin blicken – und wie sie diesen über das Sammeln selbst mit zu definieren versuchen. Die auffallende Präsenz nicht europäischer Objekte in beinahe allen Fotografien der hier vorgestellten Bildstrecke etwa legt eine Sehnsucht nach einem Ausstieg aus europäischen Bildtraditionen nahe, die auch der spezifischen Situation nach 1945 geschuldet ist. So erlauben die nun die Wohnzimmer und Ateliers der 1950er Jahre zu Hauf schmückenden präkolumbianischen Artefakte, an die ästhetischen Vorlieben der klassischen Avantgarden der Vorkriegszeit anzuknüpfen und zugleich eine genuin auf dem amerikanischen Kontinent beheimatete Traditionslinie der Bildproduktion starkzumachen.[24] Jacques Lipchitz und den Autor des Textes André Emmerich verbindet – neben einem Interesse an präkolumbianischer Kunst – eine zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Bildstrecke nicht lange zurückliegende Emigrationsgeschichte als europäische Juden, ausgelöst durch ihre jeweilige Flucht vor den Nationalsozialisten.[25] Sammeln bedeutet im Fall von Jacques Lipchitz also auch ein Neu-Sammeln und eine willkommene Möglichkeit, das eigene Werk nach seiner Ankunft in den USA neu zu kontextualisieren. Lipchitz' Beispiel, der seine Sammlung gleich zwei Mal verloren hat – einmal durch die erzwungene Emigration und ein weiteres Mal durch ein Feuer in seinem New Yorker Atelier –, illustriert besonders eindrücklich, wie Kontingenz und programmatische Setzung im Fall von Künstler*innensammlungen miteinander einhergehen können.[26] Dies gilt auch für die Mehrheit der in diesem Band versammelten Beispiele: Erst eine gründliche Analyse des Einzelfalls erweist, für welche Objekte Künstler*innen sich interessieren, mit welchen Ordnungsentwürfen sie diese zu einer Sammlung zu formen suchen und nicht zuletzt, wie programmatisch diese wirklich zu verstehen ist.

24 Vgl. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge, Mass. 1986, zuerst New York/London 1938; Barbara Braun, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*, New York 1993; Jackson Rushing, *Native American Art and the New York Avant-Garde. A History of Cultural Primitivism*, Austin 1995.

25 Vgl. für eine zeitgenössische Reflexion auf die zahlreichen Emigrationsschicksale unter New Yorker Künstler*innen – neben Lipchitz sind auch Albers und Berman und damit ca. ein Drittel der in der Serie Vorgestellten betroffen – die im März 1942 abgehaltene Gruppenausstellung *Artists in Exile*; ein Gruppenfoto der damals Ausstellenden zeigt auch Lipchitz und Berman, siehe dazu Joan Marter (Hg.), *Astract Expressionism. The International Context*, New Brunswick 2007, S. 213. Zum Motiv der Flucht im Werk Lipchitz' siehe Karin Sagner, „Rescue. Der Wunsch, dem Alptraum, in dem ich zu leben schien, zu entfliehen", in: Ingrid Mössinger/Karin Sagner/Diana Kopka (Hg.), *Jacques Lipchitz. Bildhauer des 20. Jahrhunderts*, Ausst.kat. Kunstsammlungen Chemnitz, Dresden 2017, S. 87–91.

26 Jacques Lipchitz, „Introduction", in: *The Lipchitz Collection*, Ausst.kat. The Museum of Primitive Art, New York 1960, S. 6–7.

Dank

Diesem Band ging eine am Zentralinstitut für Kunstgeschichte ausgerichtete Tagung voraus, die im November 2021 pandemiebedingt digital stattfand. Wir danken allen Redner*innen und Diskutierenden für ihre Beiträge, die dem Thema zusätzlich Kontur verliehen haben.

Vor allem aber danken wir von Herzen Luise Metzel als unserer Verlegerin für ihr großes Engagement und ihr unbestechliches Auge bei der (Re-)Lektüre sämtlicher Texte sowie Doris Würgert für das tolle Layout unseres Buches. Julia Oswald hat die englischsprachigen Beiträge mit viel Gespür für sprachliche Nuancen Korrektur gelesen. Sophie Julie Bielke danken wir für ihre sorgfältige redaktionelle Mitarbeit, Matthias Krüger und Ulrich Pfisterer für Hilfestellungen, Gespräche und Anregungen.

Außerdem möchten wir der Gerda Henkel Stiftung und dem Pro-Post-Doc-Förderprogramm des Forschungszentrums Historische Geisteswissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt für ihre großzügige Förderung der Drucklegung dieses Bandes danken. Für weitere finanzielle Unterstützung danken wir zudem dem Mentoring-Programm der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie dem Freundeskreis des Instituts für Kunstgeschichte e. V. der LMU.

REKONSTRUKTIONEN

DIE SAMMLUNG ALS INSTRUMENTARIUM
SAMMELN UND KUNSTGESCHICHTSENTWÜRFE
GRENZEN DES SAMMELNS

Antwerp Artists' Collections in Their Spatial Context: *Constcameren* as Rooms of Reference

Petra Maclot

Revisiting the *Constcamere*

Notions of the artist's habitat are largely shaped by images in which painters portray themselves or others within interiors. Some of these interiors look lean and empty, while others appear sumptuous and crammed with all sorts of precious and rare objects as well as works of art. A genre of painting, largely limited to seventeenth-century Antwerp, depicting spaces and surfaces for the display of collectables—in particular curiosity walls and art rooms—offers valuable evidence as to how the artists lived and worked amid their collections. This fascinating genre has been an eagerly studied subject, so far remaining the domain of art historians and historians. However, scholars have not yet examined the relationship of these pictorial spaces to historical interiors.[1]

It is generally accepted that the interiors of collection rooms, exhibition halls, and picture galleries—as represented in paintings—are staged to exemplify the ideal of the private museum as a meeting place for connoisseurs. But can these images be considered idealized depictions of the rooms alluded to in contemporary inventories as *constcameren*? And if so, where were the rooms situated, what size were they, and how were they lit and heated as well as decorated and furnished? Apart from the infrastructure and spatial context of *constcameren* in general, another question arises: Did artists assemble, preserve, display, and use their collections in the same way, and for the same reasons, that other collectors did?[2] An answer may be found by revisiting the subject of the Antwerp art rooms through a fresh lens.

To shed new light on the spaces in which artists housed and displayed their collections, this paper tackles the subject from the perspective of a building

1 Recently, this aspect has been addressed obliquely by Floor Koeleman, "Studying the Studio: The Art Gallery of Rubens Depicted?," in: Svetlana V. Maltseva, Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova, and Anna V. Zakharova, eds., *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, Vol. 5 (St. Petersburg: NP-Print Publ., 2015), pp. 647-654; Floor Koeleman, "Visualizing Visions: Re-Viewing the Seventeenth-Century Genre of *Constcamer* Paintings" (Ph. D. diss., University of Luxemburg, 2021).

2 Recent research on artists' collections still reveals nothing on the *constcamere* as a space. See Marlise Rijks, *Catalysts of Knowledge: Artists' and Artisans' Collections in Early Modern Antwerp* (Turnhout: Brepols, 2021).

researcher. It therefore seeks to understand the genre of display and its associated spaces and interiors by looking at artists' houses in Antwerp as they really existed. Typological analysis of a significant number of the identified houses of painters, sculptors, and architects reveals patterns in their spatial distribution. To a certain extent, such an analysis also offers insight into the size, proportions, and characteristics of the rooms in which, according to probate inventories, diverse collectables were kept in large quantities. Schematic reconstruction of the room's location within the volume of the building also helps illuminate the manifold functions these rooms may have had, as compared to the purposes served by the art room in the houses of collectors who were not practicing artists.[3]

Opportunities and Limitations

The study of artists' habits and habitats is based on archival and material data, but an inventory that lists the collectables in their spatial context is essential.[4] Interpreting the names of the rooms as well as their spatial sequence by schematically reconstructing their arrangement and functioning in the form of an organigram, for example, is particularly crucial in categorizing the house by type.[5] Moreover, if there is mention of the house's name and street, the property can be situated within the cadastral plot of its time or even within a still extant construction. Property deeds, building permits, and iconographic sources help establish an image of the original plan. Even if, in most cases, the house has been transformed beyond recognition or no longer exists, building-historical analysis can reconstruct at least the type if not the main characteristics of the structure. Of the utmost importance is identifying the original layout and the exact use of the rooms; to a lesser degree, the dimensions of the rooms can prove useful. Finally, infrastructural elements, such as lighting, heating, water supply, waste, and disposal are also relevant. When arranged in a chronological list artists' collections appear to contain impressive numbers of objects, others interesting contents, but in quite a few cases they cannot be traced back to a specific house. The identification and

3 The information presented in this paper is the result of research on houses and studios of visual artists in Antwerp before 1800, a postdoctoral project (2017–2020) conducted while I was appointed a Postdoctoral Fellow of the Research Foundation – Flanders (FWO) in affiliation with KU Leuven. A subsequent project, *The Collector's Home* (2020–2023), sought to more closely investigate the Antwerp *constcameren*, both as an ideal and real phenomena, but did not receive funding.

4 Unfortunately, not every artist had his belongings inventoried, and it would take a lifetime to explore the rich Antwerp archives.

5 Many inventories, however, only mention the spaces that contain objects of any value. Seldom are these sources published in their entirety, which distorts the built reality. Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, 13 vols. (Brussels: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1984–2004).

location process is time-consuming, and often the phrase "having died in his house" appears to indicate that the deceased inhabited a rental property, which excludes further research.[6]

This phenomenon requires a broadening of perspective. Clearly, seventeenth-century painters are overrepresented in the data[7] due to the availability of a great number of published inventories and the general preference for paintings from this period. Also, the subject requires a transdisciplinary approach and competence and belongs to the domain of building-historical and archaeological research. One must bear in mind the distinctions between 1) the concept (a collection of objects of art); 2) the genre (paintings depicting a room filled with objects of art); and 3) the space (the materiality of the room with a specific function). These distinctions will guide the following considerations.

The *Constcamere* as a Concept

The investigation begins with terminology.[8] As yet, no contemporary document has surfaced that defines what a *constcamere* is. Is it an "art room" in the sense of a room for art, a room full of artefacts, or a room specially conceived for collecting art? When did the term enter the lexicon? Which came first: the use of this term to designate a type of painting or to designate the room itself? Who decided to call certain paintings *constcameren*: the painter, the client, the notary, or his clerk who drew up the inventory? And who decided to call certain rooms *constcameren*: the owner, the notary, or his clerk? Indeed, what made a room a *constcamere*: its contents or a specific function? Would this same room, when empty, have been recognizable as such? And does that mean *constcameren* as specific rooms did not exist before the introduction of this specific term?[9] Was the *constcamere* an invention of collectors or of artists, more specifically of painters, given that only a minority of the paintings show sculptors' rooms? And should a *constcamere* be considered identical with the space in which artists kept their collection of reference pieces?

6 Only by chance, some legal documents include the address, for instance when the artist functioned as a witness at a trial, when one or another dispute was involved, or when an account was overdue for delivered goods.

7 Petra Maclot, "The Typology of the Painter's Habitat in Antwerp during the 16th Century," in: Michel Hochmann, Guy-Michel Leproux, and Audrey Nassieu Maupas, eds., *Pictor: Le métier de peintre en Europe au XVIe siècle* (Paris: Institut d'histoire de Paris, 2023), pp. 35–49.

8 On the terminology of room functions, see Chapter 5 in Petra Maclot, *Building in Antwerp's Golden Age: Urban Identity and the Typological Discourse of Private Houses in Antwerp during the long Sixteenth Century* (Turnhout: Brepols, 2026), forthcoming.

9 The research for this article considers only paintings and rooms that were literally designated as *constcameren* in contemporary documents.

As far as we know, the earliest use of the Dutch term *constcamere* in the sense of a "room dedicated to the arts" appears in the first chapter of Karel van Mander's *Schilder-Boeck* of 1604, where it refers to a material collection that includes the natural and liberal arts (*Natuerlijcke* and *vry Consten*).[10] Considering that the earliest mention of the term *Kunstkammer* is believed to date to 1550, in relation to Emperor Ferdinand's collection in Vienna,[11] it is possible that the archdukes Albrecht and Isabella, great promoters of the arts who were closely associated with the emperor—and who figure in several of the *constcamere* paintings as visitors to private collections—may indeed have had a direct influence on the emergence of the *constcamer* genre in their territories.[12] In a town such as Antwerp, famous for its artistic production, the cultured elite would have eagerly taken up this trend.

The *Constcamere* as a Genre of Painting

Painted collections constitute a genre almost exclusive to Antwerp, emerging around the start of the seventeenth century and lasting about a century.[13] Increasingly around 1650, these *constcamere* paintings seem to have undergone an evolution whereby they came to represent not just collections but also collectors' cabinets and artists' studios.[14] Opinions are divided on the earliest example of such a painting *avant la lettre*.[15] Indeed, though the first inventory

10 Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck* (Haarlem: Passchier Wesbusch, 1604), preface, fol. 4v, cited by Koeleman 2021, p. 206.

11 Dagmar Eichberger, *Leben mit Kunst: Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande* (Turnhout: Brepols 2002), p. 11; Mark A. Meadow, "Merchants and Marvels: Hans Jacob Fugger and the Origins of the Wunderkammer," in: Pamela A. Smith, ed., *Merchants and Marvels* (New York: Routledge, 2002), pp. 182–195. For an overview, see Koeleman 2021, pp. 125–127.

12 Koeleman 2021, p. 127.

13 A painting from 1706 is the last dated example. Ibid., p. 214.

14 For instance, the exhibition *A House of Art: Rubens as Collector*, Rubenshuis, Antwerp, March 6–June 13, 2004, Kristin Lohse Belkin and Fiona Healy, eds., *A House of Art: Rubens as Collector*, exh. cat. (Antwerp: Rubenshuis & Rubenianum, 2004); Alexander Marr, "The Flemish 'Pictures of Collections' Genre: An Overview," in: *Intellectual History Review* 20, 1 (2010), pp. 5–25, pp. 6–7, n. 10. Different semantic views have been developed on the interpretation of the genre's evolution, for instance by Victor Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting* (Cambridge / New York: Cambridge University Press, 1997) or by Felix Thürlemann, *More than One Picture: An Art History of the Hyperimage* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2019).

15 An interior by Abel Grimmer from 1608 may be regarded as the first dated specimen of its kind. Koeleman 2021, p. 214. Simone Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle* (Brussels: Elsevier, 1957), p. 50. More convincing is Frans Francken the Elder's *A Picture Gallery with a Man of Science Making Measurements on a Globe* from 1612. Ursula Härting, "'Doctrina et Pietas': Über frühe Galeriebilder," in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1993), pp. 95–134, p. 98; twenty-one similarly staged art rooms by Francken are known; see Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550–1700* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987), p. 62 and n. 19, p. 218. In 1614, the two artists collaborated on *Jesus in the House of Martha and Mary*, Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium.

to mention an image by the name *constcamere* dates to 1627,[16] the genre is seen as having been fully established by 1617 with the *Five Senses* by Jan Brueghel the Elder and Peter Paul Rubens.[17] It was Frans Francken the Younger, however, who originated intimate and naturalistic representations of objects in such a way that they took on the character of a personal collection; moreover, Francken remained the only artist to practice the genre in diverse subtypes by depicting not only verifiable collections but also imaginary and allegorical ones, as well as encyclopedic still lifes.[18] A thorough study of the genre has recently adjusted the quantity from one hundred to an amazing 161,[19] thirty-five of which are dated, with twenty-one of these being dated before and seven after 1650).[20] At the time, a majority of paintings in the genre either were not registered with a title at all or, when they were, were not designated *constcameren*.[21] *Constcamere* paintings were owned by collectors of various professions as well as by those of higher social groups, but so far none who kept a room called a *constcamere* are known to have owned a painting of that name, and the case is the same with artists.

The inventory of paintings within this genre does not allow for the reconstruction of any chronological development or linear progression. However, the concept of the *constcamere* as a collection may have begun with still lifes featuring collectables. In these paintings, so-called curiosity walls display objects of various kinds, often personal in significance, and as such are rather intimate and poetic in character. Depicting a corner of a room, sometimes with a view onto a landscape or an adjoining space, such representations can hardly have been called a *camere*. Rather, their effect was that of a *pars pro toto*, suggesting a house that contained much more, with some works even offering a glimpse of an adjoining room hosting further objects and intellectual activities. Comparable scenes very likely unfolded in many artists' studios.

With the extension of the theme from an intimate corner to a complete room filled with collectables, the still life literally came to illustrate an art room or *constcamere*. These were spaces of normal size for any residence of the merchant or elite classes: rather dark, with low ceilings, such rooms had a

16 Jaap Van der Veen, "Vorstelijke en burgerlijke verzamelingen in de Nederlanden vanaf het einde van de zestiende eeuw tot omstreeks 1700," in: Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meyers, and Alexis Joachimides, eds., *Kabinetten, galerijen en musea: Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Zwolle: WBooks, 2013), pp. 101–128, as mentioned by Koeleman 2021, p. 206.

17 Prado, Madrid. See especially *The Allegory of Sight* (P01394) and *The Allegory of Hearing* (P01395).

18 About sixty-five paintings – or about forty percent – of the *constcamere* corpus are associated with the Francken workshop. Koeleman 2021, p. 23.

19 This *constcamere* dataset is drawn up according to a certain set of criteria and also includes some marginal cases. Koeleman 2021, p. 249.

20 Ibid., p. 272.

21 Only large or important collections have been studied, preferably those containing paintings that either bore the name of artists or were owned by well-known people.

domestic, cozy, and quite intimate character. Based on these features, such spaces evoked a highly personalized interior when represented in paintings. But although the collector and his proud family or interested visitors seem to be identifiable persons when depicted in these works, the interiors were in fact interchangeable.[22] Still, it is possible that, at least early in the development of the genre, artists used their own rooms as models.

When incorporated into fantastic scenes, collectables contributed to providing an intellectualizing, sense-enhancing framework for the allegorical theme at hand. This subgenre clearly depicts imaginary interiors as large and airy ground-floor spaces with high ceilings, often overlooking an idyllic landscape or opening onto an impressive monumental hall with antique sculpture evocative of a private museum.

In this context, most of the *constcameren* take the form of a grand hall that appears realistic in contrast to the allegorical scene but, in fact, could not have existed even in the large houses of the elite. This imagined hall has a large downstairs area of great height. At left, high windows with glass panes provide plentiful daylight, and a door with a monumental frame, or even an airlock entry, leads out of the space. The only variation in the composition is the positioning of the fireplace and of the doors on the right and rear walls. While the prominent back wall serves to display as many pictures as possible, the elaborately sculpted fireplace exhibits a chimneypiece. There is no furniture apart from a luxuriously carved cabinet and a table in the foreground with an array of objects. In some cases, another room can be glimpsed through a framed door that stands ajar, or a large opening offers a view of an architectural space with antique sculptures and a domed hall very similar to the one in the allegorical interiors. On this stage, the collector and his visitors figure like actors in a play.

22 For instance, Frans Francken the Younger used exactly the same interior for a *constcamere* painting portraying several clients amid their collection. *Portrait of a Family in an Art Gallery* (ca. 1628–1629), Antwerp, Royal Museum of Fine Arts. Sebastian Leerse and his wife Barbara van den Bogaerde were wrongly identified with the sitter. Speth-Holterhoff 1957, pp. 78–79; Ariane Van Suchtelen and Ben Van Beneden, *Kamers vol Kunst in Zeventiende-Eeuws Antwerpen* (Zwolle: Waanders, 2009), p. 23. The same goes for the setting of *The Archdukes Albrecht and Isabella Visiting a Collector's Cabinet* (Pieter Roose's collection) by Hieronymus Francken the Younger, ca. 1621, Baltimore, Walters Art Museum.

Fig. 1
Frans Francken the Younger, *An Art Room*, 1617, oil on panel, 89 x 120.5 cm, Syon House, Duke of Northumberland

Exemplary Rubens

Notably, a recurrent theme emerges across each of the subgenres of this view onto a domed hall with antique sculpture. This seems to be no coincidence: in 1617, when Rubens took up residence at Wapper,[23] the sumptuous architecture of his dwelling and its function as a private museum must have immediately generated great interest. While, in general, the fantastic *constcameren* barely suggest real buildings, the *Allegory of Sight* (1617) by Breughel and Rubens, unmistakably references Rubens's own house. Subsequently, a number of painters would use this recognizable ingredient both within this

23 Petra Maclot, "De Rubenssite: Van pre-industrieel complex tot museale kunstenaarswoning," in: *Monumenten & Landschappen* 38, 4 (2019), pp. 20–33, p. 25; Petra Maclot, *Bouwhistorisch onderzoek, analyse en waardenstelling van de Rubenssite: Het als monument beschermde Rubenshuis, Wapper 9-15 en Hopland 13, en Kolveniershof met Rubenianum, Kolveniersstraat 16-20, 2000 Antwerpen (Antwerpen, Afdeling 3, Sectie C 1358f en 1370e)*, unpublished report, Antwerp, 2016, pp. 55–56.

subgenre and in representations of the more popular collectors' halls.[24] That same year, for example, Francken the Elder painted a curiosity wall with a glimpse into a space identical to the one in which Rubens had recently installed his collection (Fig. 1).[25]

There seems to be little doubt that this explicitly Italianate architectural section of Rubens's house strongly appealed to the imagination and, in addition, that his private museum at once symbolized the idea of the first-rate collector and that of the *pictor doctus* (learned painter). But although the semicircular space and cupola, with its zenithal lighting by a central lantern, may be directly recognizable, the situation of the rooms departs significanlty from that in the real house. However, a naturalistic reproduction of the features of the house was not the aim: the image became the model for an artist's private museum, even if that of Rubens was and would remain an example *hors catégorie*.

The question is how the real collection rooms of other seventeenth-century artists in Antwerp should be imagined. Thus far, typological investigation into this topic for the period before 1800 has concluded that, in Antwerp, artists' houses as such did not exist as a type, and therefore even Rubens's house belonged to no specific type.[26] Rather, artists' residences were installed within the city's traditional homes, and only a few of them had façades with erudite architecture that made them recognizable as belonging to a *pictor* or *sculptor doctus*.[27] It is of course difficult to get a clear idea of the interior decoration. Meanwhile, in images, it is only the presence of the artist at work that differentiates the artist's *constcamere*. For instance, David Teniers the Younger's painting *The Artist in His Studio* (1635)[28] looks exactly like many other stereotypical *constcameren*, with the exception that it shows the artist looking up from the painting on his easel, near one of the windows, and thereby positions him as a major player on the "stage" (Fig. 2).

24 Such as Frans Francken the Younger, Willem van Herp, Hendrik Staben, Frans Wouters. Jeffrey M. Muller, "Rubens' Collection in History," in: Lohse Belkin / Healy 2004, pp. 10–85, p. 50.

25 Ibid., pp. 60–61.

26 Petra Maclot, "Frans Francken's Houses and Workshops: An Archival a Building-Historical Survey," in: Anne Diels and Natasja Peeters, eds., *Frans Francken and His Milieu: Old Paths, New Roads* (Brussels: VUB Press, 2020), pp. 89–110, 240–251, here pp. 107–108; Petra Maclot, "In Search of the Breugel Family's Homes and Studios in Antwerp," in: Christina Currie, in collaboration with Dominique Allart, Bart Fransen, Cyril Stroo, and Dominique Vanwijnsberghe, eds., *The Bruegel Success Story: Papers Presented at Symposium XXI for the Study of Underdrawing and Technology in Painting*, Brussels, September 12–14, 2018 (Paris / Leuven / Bristol Conn.: Peeters, 2021), pp. 396–411; Maclot 2023.

27 Petra Maclot, "Artists' Houses in 16th-Century Antwerp: The Cases of Frans and Cornelis Floris," in: Andreas Tacke, Thomas Schauerte, and Danica Brenner, eds., *"Bildende Künstler müssen wohnen wie Könige und Götter": Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit / "Visual Artists Must Live Like Kings or Gods": Artists' Homes in the Middle Ages and the Early Modern Era* (Petersberg: Michael Imhof, 2018), pp. 115–124.

28 Somerly, Ringwood, Collection Earl of Normanton.

Fig. 2
David Teniers the Younger, *The Artist in his Studio*, 1635, oil on panel, 54.6 cm x 77.5 cm, private collection

The *Constcamere* as a Space

The absence of typological research on a sufficiently large number of sixteenth-century inventories makes it difficult to establish when the concept of the *constcamere* as a space first came into vernacular usage.[29] Quantitative research is impossible to undertake, but the publication of an impressive series of probate inventories of Antwerp art collections, covering the entirety of the seventeenth century,[30] may allow a first overview of the emergence of the *constcamere* as a phenomenon, of its frequency as a feature of collectors' and artists' homes, and of the original titles of paintings representing such rooms.

29 From the early sixteenth century onwards, an increasing number of Antwerp citizens owned paintings. Maximiliaan Martens and Natasja Peeters, "Paintings in Antwerp houses (1562–1567)", in: Neil de Marchi and Hans J. van Miegroet, eds., *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450–1750* (Turnhout: Brepols, 2006), pp. 35–53.

30 Duverger 1984–2004.

To better understand the nature of the *constcamere* as a space, it is appropriate to stage a comparison between the chronological lists of paintings and the rooms explicitly designated as *constcamere* in the houses of collectors and of artists. In the sources published to date, it seems that the use of the term *constcamere* to describe a room arose only in 1641, whereas for the genre of painting it came into use in 1627.[31] Dated paintings may indicate that the genre had been introduced earlier, but sixteenth-century inventories do not mention the word at all, neither for paintings nor for rooms. The large number of inventories of collections witness many more houses with "rooms full of art," spaces that did not differ from others plainly referred to as "large," "downstairs," or "upstairs," "front" or "back," *salette*, or even *comptoir*. For instance, Peeter Stevens (1590–1668), a wealthy Antwerp cloth merchant and almoner who was trained as a painter and was among the city's leading collectors, had a large house on Korte Gasthuisstraat, that contained what in 1664 was called "the most beautiful cabinet to see here."[32] The collection is believed to have been depicted in paintings,[33] yet the 1668 inventory of his collection makes no mention of a *constcamere*.[34]

According to accounts thus far, thirteen houses are registered as having a *constcamere*: eight belonged to ordinary collectors and five to artists. As inventories are mere snapshots, these rooms must have been functioning as *constcameren* for quite some time. Altogether, the number of cases seems rather small, especially since Antwerp housed many successful artists who undoubtedly would have owned collections and, even if no inventory was made or has survived, property deeds describing the house an artist had inhabited would normally have mentioned such a prestigious function for one of the rooms. That the term *constcamere* only appears in inventories, but never in property deeds, is indeed a significant indication that only the contents of a room could designate it as serving this specific function. Therefore, because a *constcamere* required no specific features, location, or infrastructure, any decent room could have fulfilled the purpose.

From a chronological list—however short—of the spaces identified to have been called *constcameren* in contemporary documents concerning Antwerp's private homes, we can find clues as to the dates of appearance, the number and nature of the objects, the spatial context of such rooms, the type and location of the houses, whether they were owned or rented, and the social position of the inhabitants. The list should also indicate whether

31 According to Van der Veen 2013, p. 133, followed by Koeleman 2021, p. 206.

32 "het is een het frayste kaebinet dat hier te sien is", Jan Denucé, *Na Peter Pauwel Rubens: Documenten uit den kunsthandel te Antwerpen in de xviie eeuw van Matthijs Musson* (Antwerp/The Hague: De Sikkel, 1949), p. 296.

33 *Catalogue des raretez très renomées de feu Sr. Pierre Stevens* (Antwerp: Marcelis Parijs, [1668]).

34 Speth-Holterhoff 1957, pp. 197–199.

Year	Collector	Profession	House	Street	Floor	Place	Type	Status	Remarks
1641	David Wils	?	*Gulden Schaep*	Vleminck-straat	?	back room	merchant house	owner	"backroom" or *constcamere*
1654	Jacob Edel-heer	city pensionary	*Witte Roose*	Lange Nieuwstraat	?	?	elite house	owner	
1657	Jan Blom	merchant	*Valck*	Vrijdagmarkt	?	back house	merchant house	owner	"principal" *constcamere*
1663	Jacques Roelants	royal postmaster	*Grooten Sot*	Sint-Jacobs-markt	first middle room		elite house	owner	"old" *constcamere*
1668	Jan van Weerden	squire	s. n.	?	?	?	elite house	owner?	striped textile
1672	Jan Baptista Batkin	alderman / treasurer	*Wapen van Ulm*	Lange Nieuwstraat	?	?	elite house	owner	contained a "paintroom"
1685	Guillelmo Huysmans	?	?	Meir	?	?	?	?	gold leather
1686	Joan Philip Happart	canon of Cathedral	s. n.	Groenplaats	?	?	elite house	owner	also a draughtsman

Fig. 3
Chronological list of *constcameren* in ordinary collectors' houses

these rooms in the houses of ordinary collectors were any different from those found in artists' homes (Fig. 3). The following eight cases of *constcameren* are documented to have existed in the houses of townspeople who represented different subgroups of Antwerp's society of wealthy citizens.

In 1642, the *constcamere* of David Wils's house on Vleminckstraat, *Gulden Schaep*, took the form of an "achtercamer oft Constcamer" (a rear room or art room) that contained a minimum of thirty-five paintings along with a large quantity of plaster casts.[35] In 1654, city pensionary Jacob Edelheer, known for his collection of Chinese art, died in his grand house, *Witte Roose*, on Lange Nieuwstraat, in which the *constcaemer* also contained his bed with red hangings.[36] In 1657, the backhouse of merchant Jan Blom's house, *Valck*, on Vrijdagmarkt had a "principal" *constcamer*—only one of the collector's art rooms—in which 194 pieces were kept. In 1663, when royal postmaster Jacques Roelants's wife died in the grand house *Grooten Sot*, across from the church on Sint-Jacobsmarkt, an "old" *constcamere* was documented on the first floor—a middle room with a chimneypiece and leather hangings. This description would suggest that there was also a "new" art room, and considering the

35 When paraphrasing here, I retain the spellings used in the relevant archival documents. Twelve spaces listed. Duverger 1984–2004, 4, no. 1174, pp. 456–457. SAA, N#1504, Notary H. Fighé (1642–1643).

36 Duverger 1984–2004, 7, no. 1919, p. 26. SAA, N#2650, fol. 319, Notary P. Mercx (1631–1662).

number of pieces it contained, this must have been the "green room at the garden."[37] In 1668, squire Joan van Weerden died in his grand dwelling with a *kunstcamer* hung with striped textiles; although only some sculptures were displayed there, the inventory includes a separate list of 126 paintings.[38] In 1672, the grand house of alderman and city treasurer Jan Baptista Batkin on Lange Nieuwstraat had not only a *constcamer*, in which only five prints, some fifty paintings, and a few other objects were kept, but also a *schildercamer* (painter's room) with fifteen paintings and a stone sculpture of a head.[39] In 1685, Guillelmo Huysmans's house at Meir had a *konstcamer* furnished with gilt-leather hangings as well as other rooms full of art; in all, these contained sixty-nine paintings and two drawings.[40] In 1686, Joan Philip Happart, a canon at the cathedral and himself a draughtsman of some merit, died in a grand dwelling on Groenplaats with a *constcamer* containing around four hundred paintings and drawings.[41] Finally, the 1688 testament of the nobleman Ludovicus Gisens explicitly states that his "entire" *constcamer* was represented in a painting, which may suggest the presence of a room called by that name, apart from his collection.[42]

Typologically, these properties range from large merchants' houses to grand elite houses, though they all stood along broad streets or on squares. The art rooms were situated foremostly at the back of the front house or in the back house, and except in one case, they were always on the ground floor. Also of note are the specific mentions of "principal" and "old" *constcameren*.

Rooms of Reference

The houses of artists contained a considerable number of objects of reference, forming collections that were a professional necessity both for producing art and educating apprentices. Among the contents of these collections, works by the artist's illustrious colleagues and teachers are mentioned in estate inventories and wills, as well as copies, casts, and sketches of originals; books on professionally relevant subjects and works of classical literature; archaeological objects; exotica, curiosa, and naturalia; musical and scientific

37 Twenty-nine spaces listed. Duverger 1984–2004, 8, no. 2526, pp. 336–337, 334–335. SAA, N#3030, fols. 758–791v, Notary A. Sebille (1663).

38 Twenty-two spaces listed. Duverger 1984–2004, 9, no. 3768, pp. 400–401. SAA, N#2517, fols. 198–221v, Notary J. M. Lodewijcx.

39 Twenty spaces listed. Duverger 1984–2004, 9, no. 2934, p. 370. SAA, N#578, fols. 211–224, Notary J.B. Colijns (1672–1673).

40 Duverger 1984–2004, 11, no. 3733, p. 347. SAA, N#197, Notary N. Bernier (1682–1685).

41 Only seven spaces listed. Duverger 1984–2004, 11, pp. 371–381. SAA, N#913, Notary A. de Pieters (1686–1687).

42 Duverger 1984–2004, 11, no. 3855, p. 500. SAA, N#2519, fols. 157–159v, Notary J. M. Lodewijcx (1688).

Year	Collector	Profession	House	Street	Floor	Place	Type	Status	Remarks
1649	Abraham Matthys	painter	*Groote Gans*	Burchtplein	?	?	?	owner	
1653	Jeremias Wildens	painter	s. n.	Lange Nieuwstraat	first over gallery	at garden	merchant house	tenant	gold leather
1676	Simon de Vos	painter	*Gulden Hert*	Eiermarkt	ground?	back	elite house	owner	
1678	Pedro Wijnants	painter	?	?	ground	back	merchant house	owner	easel, utensils
1678	Jacques Goyvaerts	painter, art dealer	?	Falconbrug	?	?	merchant house	tenant?	

Fig. 4
Chronological list of *constcameren* in artists' houses

instruments; and even live animals and plants.[43] The presence of a great many art objects within a single space is directly associated with the designation *constcamere* and thus with the related image-type, though very few of these rooms of reference were designated as such. The question is whether the term *constcamere* encompassed the same function for artists as it did for other collectors. With only five cases identified thus far, the list of artists' houses that contained a room called a *constcamere* is about half as long as the corresponding list for other collectors (Fig. 4).

Probably one of the largest collections in town owned by an artist was that of Abraham Matthys (1581–1649), a successful painter who had been a collaborator on Rubens's larger projects. Upon his death, the inventory of his home, *Groote Gans*, situated in front of the Saint-Walpurga cemetery, documented a *constcamere* with numerous prints and drawings, 344 paintings, and a library with a copy of Pieter Coecke van Aelst's *Generale Reglen der architecturen*

43 Apart from quite a lot of both finished and unfinished artworks, estates are documented to have contained, for instance, an unusually high quantity of plaster casts of mainly antique sculptures and especially anatomic parts, which, rather than having a purely aesthetic value, clearly served the purposes of documentation and teaching. These were mainly found in the studio, but some also in other spaces. The examples are numerous. In 1616, from what was left of the sculptor-architect Cornelis Floris the Younger's estate, the painter Frans Snyders purchased several casts of antique heads. SAA, WK#421, fols. 407–408. In 1628, the painter Steven Wils the Younger's collection counted seventy-two plaster sculptures. SAA, N#1335, Notary H. Duys (1626–8). In 1653, the painter Jeremias Wildens's collection contained casts of heads, arms, and legs, in addition to antique objects, books on architecture and mythology, prints, drawings, and paintings. SAA, N#1511, Notary H. Fighé (1954), litt. N. In 1654, the painter Jan van Balen's house and studio held an enormous number of plaster casts of all sizes, but also seashells, a cupboard full of "paper arts, Netherlandish as well as Italian," and paintings. SAA, N#3402 (1654–6). In 1677, the sculptor Erasmus Quellin's house was filled to the brim with works of art. The "large office" was crammed with an impressive collection of objects, such as sculpted and cast statues and body parts, a chest with drawings, portfolios with "things for learning," and prints, in addition to dictionaries and treatises on architecture. His "painter's room" held many sketches and paintings, executed by himself and by famous colleagues, as well as copies of Italian artists, further examples of which were kept in a small storage room. SAA, N#274, Notary H. Boonen (1678–9), fols. 522–547.

(1539).[44] The fact that the numerous paintings are not specifically named and that many are noted to be unfinished and unframed suggests that these must have been the artist's own work, which renders this space as much a room for storage as for displaying a collection. There is no sign that any professional activity took place in this *constcamere*, and a separate list of raw pigments and diverse stone sculptures and plaster casts seems to refer to the contents of a studio.

The large house of the painter Jeremias Wildens's (1621–1653), on Lange Nieuwstraat, contained about 720 paintings. Situated on its first floor, over the columned portico, the *constcamere* must have been small and narrow, with only one display wall and barely enough space to accommodate the 173 paintings and forty drawings kept in the room. Considering the average size of paintings of this period, as well as the fact that the walls are noted to have been hung with gilt leather, this space must have served as storage rather than for exhibiting purposes. Meanwhile, the *Schilders Camer* (painter's room) on that same floor must have been quite large, as it offered space for five easels, numerous plaster models, and several antique statues, as well as for 146 paintings, most of which are documented without specific names and are described as unfinished and unframed. It becomes clear that the whole house was simply brimming with books and paintings, largely the workshop's own productions rather than works belonging to the artist's collection.[45] The *constcamere* must have been installed by his father, Jan Wildens (1584/1586–1653), also a painter, who inhabited and died in the same house a few months before the recording of this inventory. In 1685, upon the death of the widow of the painter Justus Van Egmont (1602–1674), who had owned the house since 1661, there was no longer any mention of a *constcamer*.[46]

When the painter and draughtsman Simon de Vos (1603–1676) died, his elite house on Eiermarkt, *Gulden Hert*, had a proper *constcamer* containing about sixty-nine paintings, two cupboards of prints, one book with drawings and another large one with white paper in which a few prints were kept, as well as books on architecture. Elsewhere in the house hung many paintings, both in the *Groote Camer* (large room)—covered with gilt leather on a blue ground—and in the *Voorcamer* (front room), which also was furnished with gilt leather and may have served as a studio given that it held an easel and a *verfsteen* (grinding stone). However, the act of painting took place in the attic, where two easels and seven small paintings stood in the linen loft—an attic where

44 Duverger 1984–2004, 6, no. 1581, pp. 45–55. SAA, N#1319, Notary C. Doppeghieter (1649).

45 Twenty-four spaces listed. Duverger 1984–2004, 6, no. 1902, pp. 492–495, 485–489. SAA, N#568, fols. 495–541, Notary J. B. Colijns (1654).

46 Only three spaces listed. Duverger 1984–2004, 11, no. 3710, pp. 315–319. SAA, N#2877, Notary A. Rombouts (1674–1687).

linen was hung out to dry. In the front attic, only a book with prints, paintings, and a triptych were found.[47]

When the painter Pedro Wijnants died in a property in 1678, the address of which is unknown, he also left behind a *coenstcamer*. It was situated on the ground floor and most likely at the back, as it is noted to have been positioned behind the front room, with its gilt-leather hangings, and another small room. It contained no fewer than 118 paintings (plus twenty-four that were unframed), eleven sketches, some prints and drawings, and a few objects. In this case, the space appears to also have been used for working, based on the presence of an easel "among its [the room's] belongings."[48] That same year, the painter and art dealer Jacques Goyvaerts died in a merchant house in Falconbrug that was equipped with a *kunstcaemer* containing thirty-one paintings, along with a few other objects.[49]

These *constcameren* belonged to painters—a heterogeneous social group—and were found foremost in merchants' houses of the larger variety and only rarely in elite houses; some of the properties were rented. Apart from the one example of a *constcamere* on the first floor, in all probability the general location was on the ground floor and at the back, as was the case with other rooms containing many paintings. In contrast to the art rooms of collectors who were not practicing artists, it is the presence of a much larger number of plaster casts and many unframed paintings and, except in one case, the absence of utensils related to the use of the *constcamere* for professional activities that is remarkable. All of which indicates that the act of painting was performed elsewhere.

Reconsidering Historical Spaces

The aim of this investigation into the habitat of Antwerp artists is to discover whether, and if so how, artists used their houses in a manner different from other people within their same social group. Attention falls on all that was involved in the spatial organization and infrastructure of their workshops. Particularly intriguing aspects center around the gathering, display, and use of precious items of different varieties, which clearly functioned as touchstones both for the artists' own work and for the education of pupils and apprentices. There are numerous artists' wills bequeathing specific utensils

47 Eight rooms listed. Duverger 1984–2004, 10, no. 3170, pp. 148, 145–146, 148. SAA, N#3039, Notary A. Sebille (1676).
48 Five rooms listed. Duverger 1984–2004, 10, no. 3266, pp. 263–267. SAA, N#4200, Notary Th. Van Kessel (1678).
49 Only four spaces listed. Duverger 1984–2004, 10, no. 3297, pp. 300–301. SAA, N#2301, fols. 88–94v, Notary D. Ketgen (1676–1678).

and collectables to successors who were to take over their studios, whether family members or not, and regardless of what was to be monetized for the next of kin. An artist's collection was first and foremost part of the workshop, of the transfer of professional knowledge, and it therefore belonged to the studio. This does not mean that it was constantly on display in the same space in which paintings were executed, nor that these objects literally appear in the paintings.

According to the standards of buildings archaeology, attempts at the reconstruction of any *constcamere* have not been convincing. The general consensus is that the paintings present only a concept or an ideal: even where supposedly recognizable persons or objects directly refer to a certain client or other person related to the collection, the setting remains impersonal, a decorative framework that offers no indication whatsoever about the contents of the real space.[50]

From a buildings-archaeological viewpoint, the composition and furnishing of the halls as depicted in the paintings correspond little with historical reality. Contrary to what the images themselves suggest, large glass panes were an absolute luxury that only the elite could afford, as were coffered ceilings and marble floors. Likewise, broad wooden floorboards were invariably tiled to insulate against fire and, when on the downstairs level, to prevent fungal infestations. It also would have been quite unthinkable for precious paintings to be hung against any outer wall where the damp would have easily damaged them. The beam structure was left visible and was invariably painted, whether colorfully or with imitation woodgrain, and later in the seventeenth century it may have been covered with ornamented plaster.[51] Painted and molded wooden laths, or *caemer-lysten*, like those that figure in about half of the *constcamere* paintings, served as narrow ledges on which small paintings and objects were displayed. Traces of these laths, which were typical of interiors of that time, are usually found about two-thirds or four-fifths up the height of the wall, where they figured as part of a high dado; the wall below was customarily decorated with a covering, either of so-called Spanish leather or of fabric.[52] It is remarkable that the aforementioned *constcameren* seldom

50 Koeleman 2021, p. 222. Mentioned explicitly are Willem van Haecht the Younger, Frans Francken the Younger, and Cornelis de Baellieur the Elder, whose *constcamer* paintings are models of the genre.

51 Petra Maclot, "De decoratieve plafondafwerking in het Antwerps burgerinterieur omstreeks 1585," in: Petra Maclot and Eugène Warmenbol, eds., *Rijke Vorm & Bonte Kleur in 't Antwerps Burgerinterieur* (Antwerp: Stad Antwerpen, 1985), pp. 65–78.

52 Since the sixteenth century, the dado had been a common element in Antwerp interiors and as such had been incorporated into all trompe-l'œil painted decorations. Petra Maclot, "De decoratieve afwerking der wanden in het Antwerps burgerinterieur omstreeks 1585," in: Maclot/Warmenbol 1985, pp. 31–40.

had hangings, which were considered moveable possessions and were always registered in inventories. Indeed, in place of leather or textile coverings, walls were often decorated with sophisticated painted imitations. Moreover, art rooms were not necessarily large or of great height, and they were often dimly lit. Mostly situated on the ground floor and at the back of the house, these *neercameren* (downstairs rooms) and *saletten* (reception rooms)—as rooms with many paintings were often called—had slightly higher ceilings but were still darker than *oppercameren* (upstairs rooms).

Apart from all that, the veracity of the representations of *constcameren* should be further questioned. It may seem like a sound idea to calculate the height and width of the walls of the art rooms on the basis of the size of recognizable paintings depicted hanging therein; however, attempting this results in quite fabulous outcomes.[53] In Antwerp, even the grand houses of the elite offered no rooms of such size and height, and a simple calculation based on existing constructions makes it clear that the wall surfaces of even the largest spaces were insufficient to display the vast majority of registered paintings, however small in size. Therefore, only a fraction of the collection could have been visible at any one time, the rest remaining stored and for the most part unframed. Often, the collection was not confined to the art room but was scattered over the domestic as well as the professional areas of the home.

A Few Conclusions

Certain insights have emerged from the typological investigation of the space of the *constcamere* by combining seventeenth-century inventories with buildings-archaeological data. In terms of nomenclature, it was Van Mander who, when referring to royal *Kunstkammern* in 1604, established the usage of the word *constcamere* to designate the concept of a collection. Then, in 1627, the term was first used to allude to a painterly genre that had taken shape by 1617, preceding the term's connotation of a specific room, first documented in 1641. Though similar rooms had existed since the sixteenth century under various, less specific names, their function was not conceived of as specific to housing a collection, hence the absence of the term in property deeds. Typologically, the *constcamere* had no requisite infrastructure nor hierarchical ranking. What rendered a room a *constcamere* were the contents—the presence of a remarkable collection. Likewise, from a typological perspective, the

53 Measurements taken with the aid of Adobe Photoshop. Koeleman 2021, p. 244, and n. 913. By this method, Van der Gheest's art room was estimated to be "a monumental" 7.5 meters high and 10.5 meters wide, with an opening of about five by three meters; the visible part of the wall on the right was estimated at about 4.5 meters wide. Though based on a rough calculation, the sketch attests that the available surface would have been inadequate for the display of a selection of the paintings.

"artist's house" does not exist; rather, it was defined by the presence of the artist. As the art room has no specific place, form, or infrastructure, it is not recognizable within the typology of houses, nor is it identifiable from a buildings-archaeology standpoint.

Over 150 paintings of imaginary art rooms have been located, though few of these were named *constcameren*. Moreover, only thirteen houses of the Antwerp citizenry contained a room of that name, five of which belonged to artists and specifically to painters. These spaces could never have been as large, bright, and luxurious as those shown in most paintings, and they could never have displayed the full number of inventoried objects at any one time. *Constcameren* were downstairs rooms in which the act of painting itself was not carried out. Indeed, for their studios painters preferred the attic, an area of the house least suited to display.

For both collectors and artist-collectors, their holdings of objects were both a financial investment and a means of increased social standing. Yet, the function of the *constcamere* differed between these two groups. Whereas for the collector it served as a representative room reflective of cultural and financial status, for the artist-collector it contained indispensable reference pieces necessary to the professional practice of art making as well as to the instruction of pupils. For the latter group, it in many cases also evoked the pride of a dynasty of artists, and more rarely it underlined one's outstanding status as *pictor* or *sculptor doctus.* Nevertheless, none of the artists' houses that were architecturally recognizable as such contained a room called a *constcamere.*

Rosalba's Collectors, Rosalba's Collection: The Venetian Paintress Rosalba Carriera and Her Collection in the Culture of the Artist's Studio

Heiner Krellig

The pastelist Rosalba Carriera was indisputably one of the most well-known, successful, innovative, and refined woman artists of the eighteenth century. Christian Cole, her contemporary, who served as secretary to the British ambassador in Venice, where he became Rosalba's good friend—and a *dilettante* miniaturist himself—called her "an ornament of Italy, and the first paintress of Europe."[1] Her pastel technique made her the most sought-after portraitist for travelers on their Grand Tour in Italy, a role that would later be taken up by Pompeo Batoni in Rome.

In addition to the interest her works aroused among the collectors and patrons of her time, her success also brought academic recognition.[2] In 1705, she was inducted into the Accademia di San Luca in Rome; in 1720, she was awarded the status of Honorary Academic at the Accademia Clementina in Bologna;[3] and during her stay in Paris that same year, she was admitted to the French Académie Royale de Peinture et de Sculpture, whose then-president, Nicolas Vleughels, she had become acquainted with during his earlier stay in Italy. She was invited, but declined, to become a court painter at the court of Elector Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg and his wife, Anna Maria Luisa de' Medici, at Düsseldorf, one of the most assiduous collecting courts in the German lands, where she would have received an annual salary of 6,000 thaler, twice that of the history painter Antonio Bellucci, her Venetian colleague.[4] She worked at the court of the Duke of Modena and Reggio Rinaldo d'Este, as well as at the imperial court of the Holy Roman Emperor Charles VI at Vienna. From 1714 at the latest, her self-portrait, probably painted as early

1 Original: "la signora Rosalba giustamente un ornamento d'Italia et la prima pittrice de l'Europa", letter written by Christian Cole to Rosalba Carriera, May 2, 1705, quoted after Bernardina Sani, ed., *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti* (Florence: Olschki, 1985), letter 44, p. 89; the expression has been used as the title for the exhibition catalogue published on the occasion of the 250th anniversary of the artist's death: Giuseppe Pavanello, ed., *Rosalba Carriera "prima pittrice de l'Europa"*, exh. cat. (Venice: Galleria di Palazzo Cini a San Vio, 2007).

2 The following biographical notes, if not mentioned in other terms, are drawn from: Bernardina Sani, *Rosalba Carriera 1673–1757. Maestra del pastello nell'Europa "ancien régime"* (Turin / London / Venice / New York: Allemandi, 2007) and the abovementioned Sani 1985, as well as: Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800* (London: Unicorn, 2006), online edition: *Pastels & Pastellists*, 2010, http://www.pastellists.com.

3 Giampietro Zanotti, *Storia dell' Accademia clementina di Bologna* (Bologna: Lelio dalla Volpe, 1739), vol. 2, p. 332.

4 Sani 1985, letter 55, p. 100.

as 1708 or 1709, hung in the gallery of artists' self-portraits in the Galleria degli Uffizi in Florence, alongside those of Titian and Tintoretto.[5]

Not only was Rosalba's work sought after by European collectors, but the artist herself held a collection. As can be deduced from various sources, her house on the Canal Grande in Venice was decorated in a style representing the status and success she had achieved and contained artworks of her own alongside those of other artists, both past and contemporary, and studio collaborators. In the following, I would like to trace Rosalba Carriera's collection and place her in the culture of the artist's studio of her time. In the first part of my chapter, I want to show that the way in which contemporaries collected her work, and employed her as a portraitist, was closely connected with the sociability of her studio-household, within the small, woman-dominated palace where she lived and worked. In the second part, I deal with her later collection, which was based not insignificantly on works received through exchange with, or as signs of friendship by, artist colleagues, as is documented in various sources from the end of her life.

Rosalba's Clientele, Fame, and Financial Success

Among her clients Rosalba Carriera counted persons of the highest rank. She painted miniatures for King Frederick IV of Denmark, and she executed his portrait and those of several other members of royal houses: the young Louis XV as dauphin; August II of Saxony, who ascended the Polish throne as August III; his wife Maria Josepha; his eldest son, Prince-Elector Friedrich Christian, during his stay in Venice; and Empresses Anna Amalia and Elisabeth. She is even reputed to have made a portrait of the King of Prussia, though he certainly never sat for her.

During the period in which Rosalba declined the invitation to Düsseldorf, Christian Ludwig Mecklenburg-Schwerin and Johann Wilhelm von der Pfalz were still collecting her miniatures; most of her later clients, however, wished to have their portrait made by her. These sitters included such personages as the princesses of Modena; the "Old Pretender" James Francis Edward Stuart, Prince of Wales; his son the "Young Pretender" Charles Edward; Elisabetta Farnese; Anna of Holstein Contessa Olenska, the daughter of King August II "The Strong"; August's mistress, Ursula Katharina Lubomirska; Cardinal Alessandro Albani; and Melchior de Polignac; the general field marshal in

5 As the Austrian printmaker Johann Joseph von Prenner reports in a letter to Rosalba, Sani 1985, letter 561, p. 659.

Venetian service Matthias Johann von der Schulenburg;[6] the French consul in Venice Jean-François Le Blond; and the British diplomat and antiquarian Sir James Gray. Among the British travelers to Italy whom she portrayed were the distinguished collectors Robert, Edward, and Horace Walpole; Gustav and James Hamilton; the Dukes of Dorset and of Devonshire; and Edward Coke of Holkham Hall. But she also painted such beauties as Elisabetta Algarotti Dandolo and Caterina Sagredo Barbarigo, both of Venice, and Lady Sophia Fermor, of Bowood, as well as fellow artists like Marco and Sebastiano Ricci; her friend Antoine Watteau; the poet Pietro Metastasio; the singer Faustina Bordina Hasse; the famous dancer Barbara Campanini, known as Barberina, and her Scottish fiancé James Stuart Mackenzie.[7]

Some of her more sophisticated collectors, among them her French friends, instead preferred her exquisite allegories, her drawings, her fantasy portraits, or her depictions of historical or mythological subjects. For example, Pierre Crozat, at whose house she resided during her stay in Paris, owned a series of study drawings by her, among them a copy of the head of *Mary Magdalene* by Guido Cagnacci, from the Gonzaga collection.[8] Francesco Algarotti delivered a representation of *Mary Magdalene* and a *Four Seasons* series to the royal collection in Dresden, while Joseph Wenzel, then-regent of Lichtenstein, commissioned another series of allegories of the *The Four Seasons*.[9] In addition to a delicate *Allegory of Spring*, Charles Jean-Baptiste Fleuriau, Comte de Morville, owned the famous *Girl with a Dove* that was copied by Charles-Antoine Coypel.

With the acquisition of a substantial group of her paintings in 1739 by the successor to the Saxonian throne Friedrich Christian, many copies of her works—belonging to her earlier private holdings—entered one of the most important state collections in the German lands. And with the subsequent installation of a cabinet exclusively dedicated to pastels in Friedrich Chris-

6 Not the original delivered to von der Schulenburg that, according to Rodolfo Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, vol. 1 (Milan: Electa, 1994), p. 254, could still have been seen in a private collection in Mainz, Germany, but a copy by the paintress, is the portrait of a formerly unidentified man in the Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, P 158; Sani 2007, no. 218; see Heiner Krellig, "Ende der Reise: Venedig. Zur Identifizierung zweier Bildnisse von Rosalba Carriera", in: *Dresdener Kunstblätter* 3 (2023) pp. 22–27, here 25–26.

7 As proposed in my contribution "The Younger Brother. James Stuart Mackenzie and the Role of Ambassadors as Cultural Agents" to the conference *Art of Power: The 3rd Earl of Bute, Politics and Collecting in Enlightenment Britain*, The University of Glasgow and Mount Stuart, Isle of Bute, October 2–4, 2017, the portrait of the latter most probably can be identified as the one in the Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, P114, Sani 2007, no. 265; see ultimately Krellig 2023, pp. 24–25.

8 The drawing was later in the possession of Pierre-Jean Mariette, where it was listed with two other pastels representing the bust of a "jolie femme Vénitienne" and another of a young man: François Basan, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le cabinet de feu Mr. Mariette* (Paris: chez l'auteur, et Desprez, 1775), pp. 1–3, no. 2–7.

9 Letter from Daniele Antonio Bertoli to Anton Maria Zanetti, Vienna, August 27, 1737, in: Marina Magrini, ed., *Anton Maria Zanetti di Girolamo. Il carteggio* (Verona: Skripta, 2021), letter no. 98, pp. 382–383.

tian's gallery in Dresden—which, from 1765 at the latest, was designated *Das Kabinett der Rosalba*—collecting her works took on another dimension. In the gallery of Johann Wilhelm von der Pfalz at Düsseldorf, which was one of the first edifices in the German lands purpose built for the display of a courtly painting collection, a room was dedicated to the owner's paintings by Rubens, and in Dresden a splendid cabinet was reserved, not exclusively but mainly, for the pastels of the Venetian paintress.[10]

As I have shown elsewhere, Rosalba's success also brought remarkable prosperity.[11] In addition to the unquantifiable income from her art, in the years of her stay in Paris she enjoyed a secure income from capital investments amounting to at least 233 ducats, supplemented by 130 ducats in 1726/27 and 1728, respectively. From 1741, she received at least 690 ducats annually, which amounted to more than nine times the annual rent of 75 ducats for her apartment in the house on the Canal Grande in Venice, where she lived and had her studio.[12] Furthermore, in 1755 her documented return on investments was more than 918 ducats—an income more than twelve times the annual rent of her apartment. These reliable incomes—requiring no significant expenditure for art materials and postal charges—must have been a source of security and comfort in the course of Rosalba's life, not only in the long years of her later illness, when she went blind, but also during turbulent times such as the War of the Austrian Succession, when, particularly between 1741 and 1743, fellow Venetian artists who had worked for the same market of international travelers on the Grand Tour—among them Canaletto and his nephew Bernardo Bellotto—were forced to leave their hometown for lack of clients coming to Venice. It should also be noted that, as early as 1708, it was she, and not the

10 For the Gallery at Düsseldorf, see *La Galerie Électorale de Dusseldorff. Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf* (repr. ed. Basel 1778, Munich: Hirmer, 2009); for the Rosalba cabinet in Dresden: Andreas Henning and Harald Marx, *Das Kabinett der Rosalba. Rosalba Carriera und die Pastelle der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister* (Munich/Berlin: Deutscher Kunstverlag and Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2007).

11 The following passages are based on the original English version of my contribution in the Italian language "Gli affari di Rosalba: Nuove evidenze documentarie sulla vita della 'Prima Pittrice de l'Europa'" to the conference *Women Artists of Early Modern Italy. New Archival Studies*, organized by the Jane Fortune Research Program on Women Artists in the Age of the Medici, at the Archivio di Stato di Firenze, Florence, on March 2, 2012, which was put online immediately after the event (see https://www.medici.org/women-artists-in-early-modern-italy/), and later published in German under the title, "Rosalba Carriera. Neue Quellen und Erkenntnisse zu den Lebensumständen der 'ersten Malerin Europas'", in: Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke et al., eds., *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne* (Petersberg: Imhof, 2017), pp. 89–110.

12 In the entry of the "Estimo 1740" (ASVe, Dieci Savi sopra le Decime in Rialto 439; Franca Zava Boccazzi, "Per Rosalba Carriera e famiglia. Nuovi documenti veneziani", *Arte veneta* 35 (1981), pp. 217–226, appendice, no. 2, S. 222), the amount for the rent is not given, but we can assume that she did not pay considerably more than her mother Alba had paid for the apartment from 1700 to 1713: "ducati 75": ASVe, Dieci Savi sopra le Decime in Rialto 432; Zava Boccazzi 1981, app.endice, no. 1, p. 222.

paternal head of the family, Andrea, who provided the dowry for her sister Angela upon her betrothal to Antonio Pellegrini.[13]

The Artist's Studio-Household as a Place of Sociability

Rosalba's role as a well-educated woman and artist and her special fondness for conversation, complemented by the refined atmosphere cultivated in the house of the most lovable ladies Carriere[14] in Venice, must have been extremely helpful in forging and promoting her lively and effective network of international contacts. Her mother, Alba, painted, at least occasionally, as did her sisters;[15] Rosalba herself and Giovanna were both acclaimed musicians,[16] and the latter was also a recognized poet.[17] The arts, therefore, contributed to an atmosphere conducive to the reception of clients of the highest social classes from all over Europe, who came to sit for their portraits. As reported by her contemporary Pier Caterino Zeno, Signora Rosalba spoke fluent French and English with the numerous foreigners who visited her.[18] It was this singular inclination toward sociability and conversation that enabled Rosalba to create her network of exclusive international clients, without ever depending on an agent—such as the British consul in Venice Joseph Smith, on whom Canaletto relied.

At least until 1739, Rosalba's sociability must have centered around an area of her studio-household explicitly called her "private gallery," where she presented a small display of her works as samples; these works would later form the founding stock of the famous *Kabinett der Rosalba*, in the Royal Gallery in Dresden.[19] More than half a century before Angelika Kauffmann was to bring

13 For Angela, Rosalba's sister and the painter Antonio Pellegrini's wife, see Heiner Krellig, "Künstlerfrauen des Settecento veneziano: Angela Carriera Pellegrini, Angela Fontana Marieschi Albotto und Cecilia Guardi Tiepolo", in: Münch, Tacke et al. 2017, pp. 133–153.

14 "[…] quelle amabilissime Sig.re Carriere", Sani 1985, letter 25, p. 70.

15 Pier Caterino Zeno, letter dated December 3, 1729, in: Sani 1985, unnumbered document, p. 804.

16 Ibid., p. 803.

17 Some of her poems were published by Luisa Bergalli in 1726 (see Sani 1985, pp. 804 and 833–835).

18 Zeno, in: Sani 1985, p. 804.

19 Probably the first mention is Zeno, ibid., p. 804; abate N. N., *Memorie intorno alla vita di Rosalba Carriera, celebre pittrice veneziana*, written in her lifetime, in 1755, but only published in 1843 (Padua: Sicca), pp. 14–15 reports: "Siccome poi dei Principi, delle Principesse, e dei personaggi più illustri, di cui aveva fatti l ritratti, se ne avea tenuto un altro originale a pastelli di sua mano, così ella con questi e con molti altri pezzi di figure istoriate, pur di sua mano, si avea formata una piccola domestica galleria, composta forse di quaranta rari pezzi. S' invaghì di questa il regnante Re di Polonia Elettore di Sassonia, e non ha molti anni volle a gran prezzo acquistarla; onde poi insieme con altri pezzi che questo Sovrano a forza d' oro avea fatto raccogliere in varii luoghi, e che Rosalba stessa continuò ancora a mandargli, venne a capo di formarsi nel suo palagio reale in Dresda un gabinetto che non ha pari in tutto il mondo, e ch' è la delizia di quel Monarca." This was relayed by Zanetti in *Elogio di Rosalba Carriera*, written in 1781, published in 1818, which, as Zava Boccazzi first noted, relies heavily on the *Memorie* of the unnamed *abate*, p. 19 referring to "una spezie di priuata sua galleria, che ritenne appresso di sè lungamente, […]"; similar also Francesco Moücke, *Museo Fiorentino*, vol. 4 (Florence: Moücke, 1762), p. 244 using the term *gabinetto* instead of *galleria*.

Fig. 1
Casa Biondetti, Venice, Canal Grande, Dorsoduro 714/715, entrance from the landside

together artists and Grand Tour travelers in her circle at Rome, Rosalba made use of the small palace she had rented in the parish of San Vio (Fig. 1) on the Canal Grande[20] as a social hub for select friends and clients from all over Europe.[21]

In the woman-dominated social orbit she created in the house on the Canal Grande, where the Carriera ladies—her mother, Alba, and her sisters Giovanna and (at least until her marriage to Pellegrini) Angela—lived, Rosalba must be seen as the first representative, at least in the Venetian setting, of a culture of the artist's studio in which the artist positions him- or herself as a friend

20 Casa Biondetti, Dorsoduro, no. civico 714/715, "sulla Fondamenta di Ca' Venier"/Calle Centani, next to Palazzo Venier dei Leoni, the present-day seat of the Peggy Guggenheim collection.

21 I am glad to note that Angela Oberer, *The Life and Work of Rosalba Carriera (1673–1757). The Queen of Pastel* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020), pp. 259–296, shares my view on this, putting it under Greenblatt's still fashionable, but inapt, subtitle "Self-Fashioning", which might serve to explain the extravagant attitudes of a person like Jean-Jacques Rousseau or Jean-Étienne Liotard, but not the religiosity of Rosalba Carriera; for the correct bibliographical reference of my publication, see Krellig 2017.

at the center of a social circle, thereby canvasing and forging a network of patrons and collectors to commission and purchase her works of art. Women such as Elisabetta Sirani, Rosalba Carriera, and Angelika Kauffmann must be recognized as the pioneers of this development in the social history of the arts that rendered the artist's studio a site for both socializing and business.[22] The collection gathered together by this exceptional woman artist is, therefore, part of "HERstory". Consisting not only of works she had received from artist friends in exchange for her own but also of older paintings that seem to have served as her models and inspirations, as well as working material and folders containing drawings and studies, her collection is also paradigmatic of what one might think of as a *typical* artist's collection. Because Rosalba's collection was not conserved as an entity, and everything we can learn about it must be deduced from historical documents, its study is also exemplary in drawing upon the various sources that can be mined in any tentative attempt to reconstruct the content of a *lost* art collection: the inventory of her estate, documents concerning her heirs and the division of her legacy, her own and others' correspondence, catalogues and inventories of later collections, all complemented by early biographical literature.

The Artist's Collection and the Sources for a Tentative Reconstruction

The principal source for the reconstruction of any legacy is, ideally, the inventory of the household as drawn up after the collector's death. In the case of Rosalba Carriera, this document is conserved in the archive of the Venetian institution that determined inheritance taxes: the Inquisitorato alle Acque.[23] As is well known, Rosalba visited a notary no fewer than three times to have her last will and testament drawn up: first in 1747, when she was over seventy years old and her sight had begun to deteriorate; again in 1752, probably

22 For Angelika Kauffmann as the center of a circle of friends: Bettina Baumgärtel, "Freiheit – Gleichheit – Schwesterlichkeit. Der Freundschaftskult der Malerin Angelika Kauffmann", in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, ed., *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760–1830*, exh. cat. (Historisches Museum Frankfurt / Marburg: Jonas-Verlag 1989), pp. 325–339. The main source for the hospitality of Elisabetta Sirani, who received such personages as the duchess of Brunswick, the duke of Mirandola, and archiduke of Toscana in her studio, is: "Nota delle pitture fatta da me Elisabetta Sirani", in: Carlo Cesare Malvasia, Giampietro Zanotti et al., *Felsina pittrice. Vite d' pittori bolognesi. Con aggiunte, correzioni e note inedite* (Bologna: Guidi all'Ancora, 1841), pp. 393–407, no. 399–400; the *paragone* between Carriera and Kauffmann has also been described by Angela Rosenthal, *Angelika Kauffmann. Bildnismalerei im 18. Jahrhundert* (Berlin: Reimer, 1996), pp. 29–30, who reflects on the "ständige Schaffung eines Künstlerinnen-Selbst".

23 Archivio di Stato di Venezia (ASVe), Inquisitorato alle acque, 79/24 (Calcoli con testamenti 1756–1757), no. 80; the existence of the inventory was first made public in my contribution to the international conference *Women Artists of Early Modern Italy*, held in Florence on March 2, 2012. A transcription was published shortly afterward by: Lino Moretti, "Rosalba Carriera. L'inventario dei suoi beni e alcune minuzie marginali", in: *Arte veneta* 68 (2011 [2012]), pp. 308–319.

before the operation on her eyes; and finally just before Christmas 1756.[24] Upon her death on April 15, 1757, her total estate was estimated at 24,556 ducats.[25] These assets, even several years after she was no longer able to to work as an artist, still fell within the upper ten percent of the residents of Venice.[26] Her principal heir was her closest relative and trusted confidante, her "most beloved sister," Angela, by then Pellegrini's widow, who was also named one of the executors of the estate.

In her will of 1747, Rosalba stated her intention for the pastels that had remained in her household to be sold, together with her furniture, mirrors, books, jewels, silver, and china, while Angela should inherit her oil paintings; after the latter's death, the oil paintings would then pass to the Frizier, Pedrotti, and Penzo families from Chioggia, where Rosalba's family originated.[27] However, the instruction to sell the pastels she had left behind was probably never completely actualized: when Angela died as the last of the Carriera sisters in 1760, twenty-five pastels were found in her estate (except for a few portraits, no other noteworthy works of art were among her possessions).[28] As, according to an inventory drawn up for Angela's second and final testament, she had owned only nine pastels in 1755,[29] it seems obvious that the additional sixteen were works that had come from her sister's estate.

As it turned out, Angela barely came into her inheritance. Due to arguments with the joint heirs, the separation of Rosalba's possessions dragged on for

24 The documents are not three successive replacement testaments, as categorized by Sani and as I formerly erroneously repeated, but one testament and two supplementary documents, as follows: testament November 15, 1747: ASVe, Notarile. Testamenti, 452 (notary: Gabriele Gabrieli), no. 255 and protocollo, Testamenti, 453, no. 4, pp. 53v. –57, Zava Boccazzi 1981, no. 5, pp. 223–225 and Sani 1985, no. 615, pp. 710–714; codicil February 18, 1752 m. v. (1753): ASVe, Notarile. Testamenti, 949 (notary: Vettore Todeschini), no. 296, Zava Boccazzi 1981, no. 6, p. 225–226 and Sani 1985, no. 626, pp. 727–729; codicil December 19, 1756: ASVe, Notarile. Testamenti, 501 (notary: Ludovico Gabrieli), no. 340 and "protocollo": Testamenti, 502, pp. 26–28v., first published after a later copy by Alfred Sensier in: Rosalba Carriera, *Journal […] pendant son séjour a Paris en 1720 et 1721* (Paris: Techener, 1865), pp. 483–501 and then in: Sani 1985, no. 631, pp. 735–737.

25 According to the inventory ASVe, Inquisitorato alle acque, 79/24, no. 80.

26 Isabella Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento* (Venice: Marsilio, 2000), pp. 74–75 with reference to Jean Georgelin, *Venise au siècle des lumieres* (Paris: Mouton, 1978), pp. 477ff.; her estate, according to this, was at the lower end of the assets classified as "patrimoni medi", between 20,000 and 100,000 ducats. Such assets were possessed by less than 5 percent of the inhabitants of Venice who were not part of the leading class of the "nobili".

27 Testament of November 15, 1747, Sani 1985, pp. 711–712.

28 Inventory ASVe, Inquisitorato alle Acque, 90 (Calcoli con Testamenti, f. 31), no. 1; Zava Boccazzi 1981, p. 218 and n. 21, pp. 221–222.

29 "Nota delli effetti, e mobile di mia ragione", ASVe, Notarile. Testamenti 450, no. 1, quoted by Zava Boccazzi 1981, pp. 218–219. The larger part of the picture collection of her husband Antonio, with its important part of Dutch paintings, was no longer in her possession at this point in time. Angela had sold the larger part of it to the British consul Joseph Smith, the famous Vermeer in the Royal Collection included. For Smith as an agent of Canaletto and collector of northern paintings, see Frances Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista* (Vicenza: Neri Pozza, 1971), esp. pp. 71–74 and appendix B, 199–211.

years: her last will and testament was not enacted until August 14, 1760,[30] less than a week before Angela died, on August 20. Contradictions in the formulation of the testament and its codicils may have contributed to the delays. For example, her last amendment stated—in contradiction to her previous instructions—that her paintings, the silver, and everything else that could be described as a *movable possession* should be divided into two parts, one to be given to Angela and the other to members of the related Penzo and Pedrotto families in Chioggia.[31]

According to the description of the rooms in the inventory compiled by the administrators of the Inquisitori alle Acque, the apartment in the *palazzetto* on the Canal Grande, which Rosalba had used as an artist's studio and a residence, consisted of two main reception rooms: the *galleria* and, corresponding to the centermost room of any Venetian palace, the *sala*, designated in Venetian dialect as *portego*. Without a doubt, the physical situation in her modest palace did not have space for a *galleria* in the original seventeenth-century use of the term: a long room with windows on one side in which people could take an indoor stroll.

The term *galleria*, not so common in earlier Venetian inventories, begins to appear more frequently in the 1730s to refer either to a collection in itself or to the place where the owner's collection or an important part of it was displayed. It was in this sense that the word was used, for instance, to describe the Galerie Electorale of the court at Düsseldorf, which must have been known to Rosalba from the reports of her sister Angela and brother-in-law Antonio.[32] This same usage of the term recurs within the network of her correspondents,[33] as well as in the inventory of Rosalba's own estate. The field marshal Matthias Johann von der Schulenburg, who became an important collector in Venice, instead used the word *galleria* from 1736 on when referring to his entire collection.[34] In the Palazzo Sagredo, as in Rosalba's apart-

30 The sources regarding the division of the estate, as far as they are known to me, are, chronologically: ASVe, Notarile. Atti, 7565 (notary: Lodovico Gabrieli), p. 210v.°, no. 23: April 29, 1757; Atti, 7650 (notary: G. Francesco Gabrieli), pp. 283v.°–284v.°, no. 121 and *minuta*: Atti, 7674, no. 121: May 11, 1757; Atti, 7565, p. 236, no. 11: June 11, 1757; Atti, 9654 (notary: Girolamo Marinoni), pp. 101v.°–103, no. 34: August 3, 1757; Atti, 7565, pp. 252 v.°–253, no. 12: August 17, 1757; Atti, 9654, pp. 105–106 v.°, no. 37 and 38: August 18, 1757; pp. 106v.°–108, no. 39: August 20, 1757; pp. 108v.°–109v.°, no. 41: August 25, 1757; pp. 110–111, no. 43: August 30, 1757; Atti, 7655 (G. Francesco Gabrieli), no. 261, p. 1305 and Atti, 7680, Minute 24, no. 261: February 16, 1760 m. v. (= 1761); Notarile. Testamenti, 453 (notary: Gabriele Gabrieli), *protocollo* no. 1, pp. 53v.°–57: July 31, 1760 (date of the execution of the will).

31 Codicil February 18, 1753, Sani 1985, pp. 736–737.

32 She herself had delivered paintings for it, see Sani 1985, letters 152, 153, 155, 156, 158, 163, 164–170, pp. 187–204.

33 Sani 1985, letter 365, p. 442: the "Galaria de Modène", 1723 and letter 583, p. 680: the "Galeria" of Palazzo Farnese, 174; see also the expression "ai fatto Galleria" in the poem ibid., no. 642.

34 *Inuentario Generale di Tutta La Galleria di Sua Eccellenza Felt Marescial Mattia Giovanni Conte di Sculembourg [...] acquistata dal' Anno 1724 fino al 1736 Inclusive, [...]*, Niedersächsisches Landessarchiv, Hauptstaatsarchiv Hannover (Ns LA HstA H), Dep. 82, III., N. 37, pp. 85–119 v.°

ment, a room next to the *portego* (which itself was hung with paintings) was designated the *galleria*, and here, strangely enough, all the paintings were inserted into niches.[35]

The room called a *galleria*, where, even before 1739/40, the paintress had displayed prominent examples of her own work, was furnished according to the taste of the first half of the eighteenth century, with mirrors, a small chinoiserie-style table, and twelve chairs and a *canapé* upholstered in the same green fabric as the walls; moreover, the space was appointed with ten china cups, along with matching saucers and lids, three china teapots, nineteen china coffee cups, and fourteen pieces of porcelain from Holland. At the time of Rosalba's death, here too were displayed a majority of the works of art in her possession: twenty pastels, both large and small; two other pastels, loose i.e. unframed; two very small pastels; and seven oil paintings (corrected in the inventory from a quantity of eight). One can easily imagine that this was a living room equipped to receive a large company of visitors, including foreigners as the serving sets for chocolate, coffee, and tea indicate.

As two of the pastels are explicitly described as unframed, or "loose," it can be assumed that the others, whether large or small, hung framed on the walls, while the two "very small ones" would today probably be best described as miniatures, from Rosalba's early production, before she turned to the technique of pastel.

The second of the two main representative rooms, the *portego*, had embossed leather furnishings ("c[u]ori d'oro"). The space housed ten more chairs, additional chinoiserie-style furniture, and, along with three pastels of small cupids, twelve oil paintings, among them an unspecified number of family portraits. The wall coverings with leather in the *portego*, which actually belonged to the out-of-date baroque style and are defined in the inventory as "old," were also retained in other rooms. With her affinity for chinoiserie, on the other hand, Rosalba showed herself to be on the cutting edge of the rococo style, to which she had contributed with her delicate and refined portraits of persons who shaped her epoque. The entire furnishing of the apartment followed a principle typical of the times, reflecting—on a comparatively more modest, bourgeois scale—the models of the period's courtly residences. Paintings were arrayed not only in the two main reception rooms but also in the smaller, fully furnished rooms of the apartment: a large number of paintings

35 Cristiana Mazza, *I Sagredo. Committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento* (Venice: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2004), p. 130: "Camera della Galleria / Quadri tutti Nichiati".

and pastels were displayed in a smaller room overlooking the Canal Grande,[36] in a room next to the kitchen,[37] and—together with a charcoal drawing that probably also hung framed on the wall—in her bedroom, a smaller upstairs space overlooking the courtyard.[38]

There can be no doubt that this was the ambiance in which the paintress, at the peak of her artistic recognition, welcomed royals, as well as dozens of members of the aristocracy, European but especially British, who sojourned in Venice to have their portrait painted by Rosalba's hand. Here she received numerous travelers on their Grand Tour and—as it seems, beyond the formalities of ceremonial—personages of the highest international rank. These included Frederick IV, King of Denmark, whose visit to Venice in 1708/09 was celebrated with the greatest pomp and ceremony; Duke Christian Ludwig of Mecklenburg, with whom she played music *in duetto*; Charles Albert from the house of Wittelsbach, who would become prince-elector and Duke of Bavaria and, later, Emperor Charles VII; Frederick Augustus II, Elector of Saxony, who would become August III, King of Poland; and August's successor, Frederick Christian.[39]

The Paintings and Pastels in the Collection

It is clear that the artist's collection played a central role in the furnishing of the apartment where she lived and worked. From the inventory, we can recognize the extent of her collection at the end of her life: forty-four pictures explicitly described as oil paintings, to which must be added twenty other "paintings, not specified," and, last but not least, thirty-one pastels and one charcoal drawing by an artist who seems to have been of some importance but whose name was omitted. Given that she herself declared, in the codicil of 1753, that she had started to sell her goods in 1747, it is possible that the number of pastels and collectibles in her house would have been even higher ten years prior to her death.[40] It is notable that, as Rosalba had done in her final wills,[41] the inventory distinguished pastels from oil paintings; also noteworthy is the fact that the pastels were mixed among other paintings in

36 Her inventory, ASVe, Inquisitorato alle acque, 79/24, no. 80, "In una Camera di sopra verso il Canale": nineteen oil paintings, smaller and larger ones, four pastels.

37 Ibid., "Nella Camera vicina alla cucina": twenty paintings.

38 Ibid., "In camera verso corte": six oil paintings, small and large.

39 Zeno, in: Sani 1985, p. 804; N. N., *Memorie*, pp. 12–13 and Zanetti: *Elogio*, pp. 17–18; see also Krellig 2017, p. 105, n. 66.

40 See the passage in the codicil of February 18, 1753, Sani 1985, no. 626, p. 728: "avendo detto nell'ultimo mio testamento che dopo la mia morte fosse venduto tutto quello che non avessi disposto di ori argenti gioie e quadri di pastelle o altro […, and] avendo io eseguito in vitta parte di quello […]". It seems that those sales did not include any paintings other than the pastels.

41 Testament, Sani 1985, no. 615, p. 711.

the main rooms, to be seen by her visitors. We can assume that most, if not all, of them were works by the paintress herself, or by her pupils: her sister Giovanna, Marianna Carlevarijs, Angelica Gru, Margherita Terzi, and perhaps also Rosa Pozzolo,[42] the poet Luisa Bergalli,[43] and, last but not least, Felicita Sartori.[44]

Unfortunately, as far as the subjects and the creators of the paintings are concerned, the inventory—like nearly all such documents—gives no information. The only work by her known for sure to have still been in her house upon her death is one of her rare oil paintings, a portrait of King August III.[45] A pastel that, in all probability, was still in the household when she died is her *Portrait of Antoine Watteau*, now conserved in the Museo Civico of Treviso.[46] It came to the museum's collection with a provenance from the Venetian Gabrieli family of notaries.[47] Since Gabriele Gabrieli, a member of the family who had enjoyed a long and close friendship with the paintress, together with Angela, served as executor of Rosalba's estate, the work—if not presented earlier—may have been given to him by the heirs in appreciation for services rendered.

Rosalba and Watteau

Rosalba's encounter with Antoine Watteau, who may be called the creator of the galant painting style in France, appears to have been of intense significance for the paintress. Unfortunately, their friendship lasted only a brief period of time, before Watteau's death. Much earlier—years before she decided to go to Paris, where she would finally meet him personally—Rosalba had shown interest in the latest developments in French painting, and Pierre Crozat, in his responding letter, had mentioned Watteau in terms demonstrating his high opinion of her aesthetic expectations.[48] As documented in a well-known letter, it was Nicolas Vleughels who finally arranged direct con-

42 In Sani 1985: "Rosanna Pozzola".

43 For the relations between Carriera and Bergalli, see Catherine M. Samà, "Luisa Bergalli e le sorelle Carriera. Un rapporto d'amicizia e di collaborazione artistica", in: Adriana Chemello, ed., *Luisa Bergalli. Poetessa, drammaturga, traduttrice, critica letteraria* (Atti del convegno Mirano: Eidos, 2007), pp. 59–75.

44 For the workshop of Rosalba as a principally female-dominated ambience I would like to acknowledge the contribution of Valentine Toutain-Quittelier, "Entre amour et désamour. Rosalba Carriera et son atelier face aux Français de Venise," to the *Convegno internazionale: Venezia mercato delle Arti*, Venice, October 9–11, 2008, the papers of which have, unfortunately, remained unpublished. Note that N. N., *Memorie*, p. 18 speaks explicitly "delle scolare [sic] di Rosalba".

45 Now in the Kunsthistorisches Museum in Vienna (Sani 2007, no. 65); the information concerning the picture's provenance is based on Girolamo Ravagnan's biographical entry in: Emilio De Tipaldo, *Biografia degli Italiani illustri…* (Venice: Alvisopoli, 1834–1845), vol. 3. 1836, p. 361–365, 364; see also the passage about the picture in: Vittorio Malamani, *Rosalba Carriera* (Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche, 1910), n. 1, pp. 104–105.

46 Sani 2007, no. 143.

47 See Denis Ton, no. 20, p. 120, in: Pavanello 2007.

48 Sani 1985, letter 262, p. 315: "Parmi tous nos peintre, je ne connois que M. Vateau capable de pouvoir faire quelque ouvrage à pouvoir vous ester présenté."

tact between the two artists, after Watteau expressed a wish to receive one of her works,[49] and the two finally met during her stay in Paris in 1720.[50] Back in Venice, Rosalba immediately began work on some "small heads" for him,[51] but her younger friend departed this life in July of the same year.

Later, in 1728, Rosalba received what has been described as the most beautiful collection of French artistic prints of her time, the *Recueil Jullienne*,[52] from Watteau's great patron and promoter Jean de Jullienne—first, what she herself called "the book of studies by the inimitable Mr. Watteau,"[53] and later the second volume as well.[54] Jullienne himself already owned a *Head* by Rosalba,[55] and she personally gave him a pastel, at the same time that she gave one to Hyacinthe Rigaud.[56] The second volume of the *Recueil* arrived after Rosalba had presented Jullienne with yet another work.[57]

Whether she ever owned an original, perhaps a drawing or a small painting, by her friend and esteemed colleague Watteau cannot, unfortunately, be determined from the current state of research due to the dearth of documentary evidence in her letters and other known sources. This lack of confirmation in the documents, however, would be explicable had she packed Watteau's piece in her luggage when she returned from Paris.

Works from Her Collection Owned by Don Giovanni Vianelli of Chioggia

For more information about the whereabouts of a substantial part of Rosalba's collection, it is necessary to resort to other sources. We can be certain that a portion of what had been given to the Pedrotto family at the end of the eighteenth century ended up in the collection of Giovanni Vianelli, a canon

49 Sani 1985, letter 302, p. 359; unfortunately, we do not know which one he received.

50 "Diari", Sani 1985, p. 765, August 21.

51 Sani 1985, letter 327, p. 390: "J'avois même commence quelques petites têtes pour M.r Watteau […]".

52 *Figures des différents caractères de paysages et d'études dessinées d'après nature par Antoine Watteau […], tirés des plus beaux cabinets de Paris*, 2 vol. (Paris: Audran et Chereau, 1726-1728).

53 Letter Carriera to Jullienne, Sani 1985, letter 412, p. 492: "Le livre des études de l'inimitable Mr. Vatò, que je viens de recevoir par Mr. Zanetti, […]", and Jullienne to Carriera, *ibid.*, 413, p. 493: "[…] la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, par laquel j'aprens que vous avez recu le livre des Estudes de feu notre amy Mr. Watteau […]", and Jullienne also asks permission to send her the second volume "qui est rempli de belle chause et beaucoup plus emple que les premier."; see also letter 414, pp. 493–494 and, recently: Bernardina Sani, "Raccolte di stampe tra Parigi e Venezia nella corrispondenza di Rosalba Carriera e Hyacinthe Rigaud", in: *Arte veneta* 68 (2011 [2012]), pp. 297–307, here p. 304.

54 Œuvres des estampes gravées d'après les tableaux et dessins de feu Antoine *Watteau*; Sani 1985, letter 493, p. 585 "Comme vous aimez les ouvrages de feu notre ami Watteau, je ferai partir à la première ocation toutes les estampes que j'ay faite graver d'après ses tableaux." And n. 2, p. 586; see also letter 498, p. 592.

55 Sani 1985, letter 344, p. 412.

56 Sani 1985, letters 357–359, pp. 431–434.

57 For the gift, see Sani 1985, letter 493, p. 585 and 495, p. 589.

of Chioggia Cathedral.[58] Vianelli is also the person who possessed the letters she had retained all her life, along with the diary of her year in Paris, which he published for the first time.[59] It has been supposed that Vianelli's entire collection—of which he personally published a printed catalogue—came to him from Rosalba. However, there is no documentary proof to support this assumption. On the contrary, according to the instructions in her last dispositions, he would never have received all the works of art she owned, and other sources clearly indicate that her heirs began to offer for sale at least some of her paintings immediately after her death.[60]

In the catalogue of his collection, Vianelli claimed to own a parchment album with a golden imprint and green-silk binding that had belonged to the paintress. It contained a total of sixty-seven sketches, most in pen but some in pencil: eighteen by her pupil Felicita Sartori (including eleven portraits, all drawn in pen), thirteen by Antonio Pellegrini, and the rest by Rosalba herself (some her own inventions, and others studies from Old Master paintings).[61] Among Pellegrini's drawings were three drawings of ancient statues—the only indication that Rosalba took an interest in the architecture of the ancients—along with six drawings with caricatures in the manner of Salvatore Rosa and, curiously, a drawing of a person in a Venetian mask holding a palette and paintbrushes, obviously an allegory of the Venetian school of painting.[62] In addition to the study materials (including the drawings by her pupil Sartori), there were also more personal drawings, such as the double portrait of the young couple Angela and Antonio Pellegrini, evidently the prelimi-

58 For the Vianelli collection, see *Catalogo di quadri esistenti in casa il signor dn. Giovanni dr. Vianelli, canonico della cattedrale di Chioggia* (Venice: Palese, 1790) and Elisa Chiara Turlon, "La collezione Vianelli di Chioggia", *Paragone. Arte* 53, Ser. 3, 44 (629) (2002), pp. 64–78.

59 Rosalba Carriera, *Diario degli anni MDCCXX, e MDCCXXI scritto di propria mano in Parigi*, ed. Giovanni Vianelli (Venice: 1793); later in French: Carriera: *Journal*; reprinted also as: "Diari", Sani 1985, pp. 761–795.

60 I shall return to this point later.

61 A drawing of this kind is the famous *Head of a Woman* from the Crozat collection after Guido Cagnacci's *Conversione della Maddalena* (Sani 2007, no. 51) which was in Venice with the Gonzaga collection in 1709, and also her drawings after Raphael, Catalogo 1790, p. 139.

62 Catalogo 1790, p. 140, n. (a): "Di questa assai rinomata Dipintoressa c'è ancora un libro, o zibaldone fatto di varj schizzi al numero di sessantasette, a penna quasi tutti, pochi in lapis piombino, e per la più parte di sua invenzione, cavati gli altri da opere di gran Maestri. Sta in una Cartella di cartapecora fregiata a oro, co' suoi legacci di seta verde. Sonne quivi pur diciotto di Felicita Sartori Hoffman sua creata, undici di ritratti, tutti a penna: tredici di Antonio Pellegrini di lei cognato; tra questi, tre presi da statue Romane, con sei Caricature sulla maniera di Salvador Rosa, a penna; una di figura col bau, che a Venezia si dice *bauta*, e la tavolozza e i pennelli in mano, curiosissima. Queste tutte cose con le sopraddette di tali Autori passarono in Casa il Sig. Canonico Vianelli per via degli eredi della defunta Rosalba."
In another note, p. 34, n. (a), referring to the letters he owned, Vianelli more precisely claims that he had received them from the "onestissime, e civilissime Signore Giovanna, ed Angela Pedroti, natie di Chioggia, ed affini alla suddetta Carriera."

nary drawing for a pastel that was in Angela's possession in 1755.[63] The four studies of flowers that Elisa Chiara Turlon has published in her essay on the Vianelli collection may have come from this volume,[64] although this does not necessarily validate the attribution to Rosalba on the margin of the sheets.

Beyond this album, Vianelli—according to his own declaration—owned other works by the artist herself, and by Felicita Sartori and Antonio Pellegrini coming from Rosalba's bequest. Almost all of them were drawings, and all were framed (either by him or by Rosalba herself) and set beneath glass. These include eleven works by Rosalba: studies after other painters' works, especially those of Raphael and of "her master," Antonio Balestra; portrait drawings, among them, curiously, a *Generale in campo* (a portrait of a military personage who, to the author of the catalogue, seemed to resemble Prince Eugene of Savoy);[65] and only one single one pastel, *A Girl Wearing Her Blond Hair in Braids*, which has yet to be identified. Moreover, there were four drawings by Felicita Sartori: one a copy of Anthony van Dyck's portrait of "Henricus Van Ballen, his master," a portrait of the painter van Dyck himself, and two works of Sartori's own invention, *Agar with the Angel* and a *Madonna and Child with Saint John*.[66] Finally, there were seven drawings by Pellegrini. Two of these representing *Baccanale* with putti, while another was an *Allegory of Painting*, the composition of which is described as follows: "Cupid seated at the easel with the palette in his left hand and the paintbrush in his right, with which he paints the portrait of a lady, behind him a laughing gentleman."[67]

Information in Her Correspondence about Artworks She Owned

Scattered information about the contents of Rosalba's collection can also be found in her correspondence, which she assiduously preserved until the end of her life. These remarks essentially concern pieces she received in a process of exchange of works with other artists and friends, most of them French—exchanges in which Rosalba seems to have shown herself to be a generous giver. Bernardina Sani, in an essay published in 2012, has traced

63 Carriera 1793, p. 60, note: "Il ritratto di Angela e dello Sposo, giovani di bello aspetto, mezze figure fatte a penna in carta dalla Rosalba, […]"; the pastel is listed in: *Nota delli effetti, e mobili di mia ragione*, 1755, ASVe, Notarile. Testamenti, 450, no. 1, quoted after: Zava Boccazzi: "Per Rosalba", p. 219: "'Li due ritratti Marito e Moglie Pellegrini di Pastello di Rosalba'".

64 Turlon 2002, ill. 46–49.

65 Catalogo 1790, pp. 137–140. As Carriera, as far as is known, never met and portrayed Prince Eugen although his garden and new palace was shown to her, taking in account the well-known striking resemblance of the two persons, this might have been the preparatory drawing for her portrait of Matthias Johann von der Schulenburg.

66 Ibid., pp. 36–37.

67 Ibid., pp. 22–25, here pp. 23–24: "Un Amorino sedente al cavalletto con la tavolozza nella sinistra, e nella man destra il pennello, con cui fa il ritratto di una Signora. Non so che Cavaliere in istola l'osserva di dietro, e si ride […]."

prints that Rosalba obtained for her works from the French royal painter Hyacinthe Rigaud, whom, according to an entry in her *Diary*, she had met during her stay in Paris, in June 1720.[68] Initially, on December 23 of that year, Rigaud presented her with thirty-nine prints of portraits he had painted,[69] seemingly expecting one of her pastels in return. In September 1721, he sent two more prints,[70] and in May 1724 six more, in addition to another print she was expecting, a portrait of the young King Louis XV.[71] In 1731, then, they corresponded about eleven more prints the Frenchman had sent to her, for which he again requested some of her *Heads*.[72]

Alltogether, at some point Rosalba possessed forty-seven or forty-eight prints after works by Rigaud; when she finally compiled a list of them, she recorded that there were no fewer than fifty-five.[73] This number probably included the latest arrivals and may have accounted for the fact that some sheets had gone astray or been given away. Even before the second gift of prints, which he made on May 25, 1721, Rigaud had expressed, through Rosalba's Venetian friend Anton Maria Zanetti, his wish to receive a *Head* in pastel by her, emphasizing that he would prefer a draft sketch by her to a perfect and finished one by any other painter.[74] Finally, two pastels arrived in Paris, one for him and the other for Jullienne, from which he chose a depiction of a *Blond Girl*.[75] Aside from the prints after works by Hyacinthe Rigaud, the paintress owned other volumes of French etchings. In 1729, for example, she purchased the first part of the *Recueil Crozat*, comprising print reproductions of paintings belonging to the King of France, and in others of the country's most famous collections.[76] Later she must also have acquired the second part, printed in 1742, for which she made an advance payment, as attested by a bill preserved with her correspondence in the Fondo Ashburnham.[77] Sani has also shown that Rosalba, at least in some cases, made use of her collection of prints for her own works.[78] The prints therefore served as exemplars and as the subject of studies, though surely also as a source of inspiration and delight.

68 Sani 2012, p. 298.

69 "Diario", in: Sani 1985, p. 773, entry of December 23; and: Sani 2012, p. 299.

70 Sani 2012, pp. 302–304, and the letter H. Rigaud to Carriera, September 14, 1721, Sani 1985, letter no. 337, p. 403.

71 Rigaud to Carriera, May 21, 1724, first published by Sani 2012, doc. 2, pp. 305–306; for the portrait of the king, see Sani 1985, letter no. 337, p. 403.

72 "de teste de vous [Rosalba]", Sani 1985, letter 458, pp. 546–547 and 464, p. 553 (the prints have not yet arrived) and 471, p. 560 (Rigaud, on the other hand, has not yet received her works). For the identification of the works Rigaud had received, see his inventory, quoted by Sani 2012, p. 300.

73 The list: Sani 1985, n. 2 to letter 337, pp. 404–405, and again: Sani 2012, doc. 3, p. 306.

74 Zanetti to Carriera, Sani 1985, letter 329, p. 393: "una testina a pastelle" and "stimerebbe più una sua Testa abbozzata, che quella di qualche altro pittore finita e terminata", see also: Sani 2012, p. 299.

75 Sani 1985, letters 358 and 359, pp. 432–435.

76 *Recueil d'estampes d'apres les plus beaux tableaux et d'apres les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roi, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orleans et dans autres cabinets*, see Sani 1985, letter 422, p. 502.

77 Ibid., and Sani 2012, p. 304.

78 Ibid., pp. 303–304.

Thus there can be no doubt that, throughout her life, Rosalba owned works that were not included in the household inventory compiled after her death in 1757, namely, albums and folders containing drawings as well as volumes of prints. Volumes of prints may be missing from the inventory because they were counted as books; and books, as was quite usual for this kind of Venetian documents—except in the case of a truly extraordinarily important library—were not itemized. It is therefore possible that upon Rosalba's death these volumes were still located, together with her other books, in the room on the mezzanine where she had kept a library, with a rack for copperware, books, and maps.[79]

According to her last dispositions, her books were to go to the priest of her parish church in San Vio.[80] She herself, in her testament and the amending instructions, spoke of "her few books," but, considering that she was a person who tended toward modesty, this was probably one of her typical understatements. From the wide-ranging but certainly incomplete notices concerning what could have been found in her personal library, and the few documented titles alone, it is clear that she owned publications of considerable value. The fact that she was on the list of subscribers for the 1745 edition of Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata*, featuring illustrations by Giambattista Piazzetta,[81] shows that she was interested in costly, beautifully illustrated literature. Likewise, at the turn of 1750/51, when her eyesight was already declining, she thanked Pierre-Jean Mariette upon receipt of a book that can be identified as his *Traité des pierres gravées*, adding that it would be her sister, and not she herself, who would have the pleasure of looking at it.[82] Since her sight was failing for quite some time before her death, one must consider the probability that she had already given those volumes away, probably to her sister Angela, as the comment to Mariette also suggests.

Obviously, she must also have had some books on art. Before she went to Paris, Crozat had presented her with the new edition of Pellegrino Antonio

79 Inventory, ASVe, Inquisitorato alle acque, 79/24, no. 80, "In mezzà da basso".

80 Testament, Sani 1985, no. 615, p. 713: "Seguita la mia morte doverà subito esser consignato al Rev.mo d. Almorò Contarini pievano della Chiesa di S. Vio tutta la biancaria, li miei abiti e li pochi libri m'attrovassi dal quale doverà esserne fatto quel uso che le fu da me in voce con segretezza comunicato;" this wish, according to her books, was repeated in the codicil of 1753, omitting the name of the priest, ibid, no. 626, p. 728 "non voglio che le sia dato altro che puramente li libri, e […]".

81 *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con le figure di Giambatista Piazzetta* (Venice: Albrizzi, 1745).

82 Carriera to Mariette, January 2, 1751, Sani 1985, letter 625, p. 725, esp. n. 1; see also in Giovanni Maria Bottari and Stefano Ticozzi, eds., *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura scritte Da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal sec. XV. Al XVII.* (Rome: Pagliarini, 1757–1773), vol. 4, letter CXXIX, p. 123 and the extract in Sani 2012, p. 304.

Orlandi's *Abcedario pittorico*, printed in Bologna and dedicated to Crozat himself, which according to him was a book of relevance to those interested in painting and which, he supposed, she would not be sorry to own.[83] In addition to books on art and precious volumes like the edition of Tasso's *Gerusalemme*, Rosalba also seems to have had an interest in scientific literature. While it is not clear whether she ever read the genre's bestseller of scientific literature of the time, the *Newtonianismo per le dame* by the Venetian Franceso Algarotti (first published 1739), we know that Theodor Hartzoecker gifted her an edition of one of the scientific works of his deceased father Nicolas,[84] who, although an anti-Newtonian, was highly esteemed by the artist in Venice.[85]

Rosalba possessed also several other objects that, according to the manner of her time, can be defined as collectables. In her various testimonies, she names a round, golden snuffbox,[86] as well as another with a lapis lazuli base;[87] moreover, she had received a "cameo" as a gift from Hartzoecker, along with a set of porcelain from the Netherlands.[88] Finally, in the inventory mention is made, separately from her bed itself, of a bedhead decorated with small putti painted in oil.[89]

Works Received as Gifts or in Exchange with Fellow Artists and Friends

Where the graphic arts are concerned, some single sheets of etchings are documented to have come into her possession. In 1705, when her British admirer Christian Cole was preparing her induction into the Accademia di San Luca, he gave her a single-leaf print by Carlo Maratti, who was the principal

83 Sani 1985, letter 296, p. 353: "C'est un livre qui est tres utille pour les amateurs de peinture que j'ay creu vous ne serez pas fachée d'avoir."; the edition is: *L'Abcedario pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto* (Bologna: Pisarri, 1719); a second copy had been sent to Sebastiano Ricci.

84 Sani 1985, letter 426, p. 505; the book was probably one of the works published after his death: *Cours de physique accompagné de plusieurs piéces concernant la Physique qui ont déja paru* (la Haye: Swart, 1730) or the new, second edition of his *Recueil de plusieurs pieces de Physique: Où l'on fait principalement voir l'Invalidité du Système de M. Newton* (la Haye: Swart 1730); a copy of the first is in the Biblioteca Nazionale Marciana in Venice with a provenance from Biblioteca della Congregazione dell' Oratorio. The catalogue of his library appeared in 1727: *Bibliotheca Hartsoekeriana, sive Catalogus Nitidissimorum & Exquisitissimorum librorum in omni genere, Linguae & Facultate* (The Hague: Swart, 1727).

85 Sani 1985, letter 377, p. 453: "[…] l'estime parfaite que vous avez toujours paroître pour mon père".

86 Testament, Sani 1985, p. 714.

87 Codicil 1753, Sani 1985, p. 729 and 1756, p. 737.

88 Sani 1985, letter 225 and 226, pp. 266–267, the porcelain also appears to have been still present when the inventory after death was drawn up.

89 A "testiera di letto", Inventory, ASVe, Inquisitorato alle acque, 79/24, no. 80, "In camera verso corte": "1. Testiera da letto con 2. Puttini a Oglio".

of the painter's congregation in Rome.[90] In August 1733, three prints after inventions by Jean-François de Troy were sent to her through a certain Gueffier by order of the secretary of Ambassador Frontay, who also procured pastel crayons from Paris for her.[91] Antonio Dall'Agata, the uncle of Felicita Sartori and a good friend of the Carriera ladies, reported that he had seen prints there by Rosalba's pupil Sartori, who had pursued the art of etching.[92]

Sartori also engraved an allegory of Venice after a drawing by Piazzetta, which was used as a frontispiece to the edition of prints of antique Roman and Greek statues in Venetian public and private collections, published in two volumes in 1740 and 1743 by another friend of the household, Anton Maria Zanetti.[93] After a dinner at his home in 1722, Zanetti himself, as the pastelist described in a letter to Mariette, had demonstrated, to Carriera and others after dinner at his house, the technique of chiaroscuro printing, which he had reestablished in his experiments.[94] He even dedicated one of those prints to her, a reproduction of a Madonna by Lelio Orsi.[95] Considering the extensive politics of dedications, which Zanetti pursued in order to finance the publication of his printed works, it is more than probable that Carriera also owned at least some of the printed works of her lifelong friend.

Moreover, as early as 1712 the Regensburg-born landscape painter Christoph Ludwig Agricola—who had brought works by Rosalba back with him upon returning to Germany from Italy, where he had had the opportunity to become

90 Letter to Carriera, January 10, 1705, Sani 1985, letter 40, p. 86: "Ho inviato ancora una stampa del Cavallier Carlo Morat, […]".

91 Sani 1985, letters 484, p. 576: "Je vous envoy aussi trois estampes que Mr. de Troi m'a prié de vous faire tenir." And 487, p. 578: "[…] le sécrétaire de Mr. l'ambassadeur Frontay […] a bien voulu s'en charger, de mesme que de trois estampes d'après Mr. de Trois, qui m'a prié de vous les envoyer."

92 Biographical note in the Fondo Ashburnham, Sani 1985, p. 497, n. 2: "Questo Dall'Agata scrive di alcuni intagli della Sartori da lui veduti alla Rosalba di lui comare […]".

93 Sheet signed "Giambattista Piazzetta inv e disegnò | Felicita Sartori scolpì", in: Anton Maria Zanetti, *Delle antiche statue greche e romane che nell'Antisala della libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici in Venezia si trovano* (Venice: Albrizzi, 1740/43), vol. 1, 1740.

94 Letter Carriera to Mariette, September 18, 1722, in: Sani 1985, letter 355, p. 428: "Queste sono state tutte ieri a casa Zanetti a pranzo e dopo il sig. Anton Maria ci ha dato il piacere di mostrarci la maniera, che ingegnosamente ha ravvisato d'imprimere, che veramente riesce d'assai buon gusto."; William L. Barcham, "Rosalba Carriera e Anton Maria Zanetti tra Venezia e Parigi nella prima metà del Settecento", in: Giuseppe Pavanello, ed., *Rosalba Carriera 1673–1757* (International congress 2007 / Verona: Scripta, 2009), pp. 147–156, here p. 152 identifies the addressee with Crozat.

95 Part of the series *Diversarvm iconvm, quas ex autographis schedis Francisci Mazzuolœ parmensis ex museo suo depromsit, et monochromatis typis vulgavit Antonivs Maria Zanetti* (ca. 1739–1741); see Barcham 2009, pp. 152–153, with illustration and Alberto Craievich, ed., *La vita come opera d'arte: Anton Maria Zanetti e le sue collezioni*, exh. cat. (Venice: MUVE / Crocetta del Montello: Antiga, 2018), no. 68, p. 152.

acquainted with the already famous paintress[96]—bestowed on her, in addition to a small painting,[97] thirty-five prints from Germany.[98] These included twelve copies of the print after the portrait by her hand he had commissioned in Augsburg,[99] and six of a portrait of his brother. It does not seem far-fetched to assume that the seventeen remaining sheets constituted a selection of other German prints, which, in Rosalba's collection, joined the painting by Agricola—probably either one of his landscapes or one of the Turkish scenes much in demand in Venice.

Others presented her with their works in more than one copy with a request to circulate them. In 1720, before she had gone to Paris, Alessandro Marcello—a Venetian nobleman, composer, poet, painter, and member of the Accademia della Crusca—left her ten copies of his printed portrait *a medaglia* to be distributed among her friends in the French capital of the arts.[100] Conversely, Crozat dispatched the etching of her portrait by François Bernard Lépicié in no fewer than twelve copies.[101] Quite often, portraits were posted to her, most likely to be used as source material for the preparation of her own works. In 1711, after she had already received a portrait medal of the Elector (the transport of which had entailed considerable preparations),[102] a certain Giorgio Stella sent her portraits of Elector "Jan Wellem" (Johann Wilhelm) and his spouse, Anna Maria Luisa de' Medici, from Düsseldorf; these, unfortunately, were not paintings, as would have been desirable.[103] Moreover, the amateur painter Theodor Hartzoecker, another of her friends in Düsseldorf, sent her his own portrait print of his father, Nicolas Hartzoecker.[104] Obviously, it is

96 Sani 1985, letter 100, p. 136: "Ho causato un gran applauso al di Lei merito, in questa città, col mostrar quelle virtuose operationi dalla sua mano, […]."

97 Ibid. and letter 186, p. 219, November 7, 1712: "Spero che in questo mentre sarà consegnata la cassetta con il quadretto e ritratti […]."

98 Sani 1985, letter 161, pp. 196–197: "Quanto mi dispiaceva la tardanza dell'arrivo della cassetta, tanto caro sentiva l'aggradimento del quadretto. […] Per le stampe, non mi ricordo bene quanti ho mandato per V.S. mia Signora, mi pare dodeci del mio e sei del mio fratello. So bene che in tutto erano 35."

99 Sani 1985, letter 157, p. 192: "Ho pensiere, […] di portarmi in Augusta per solicitar il mio ritratto che ho fatto intagliare colà e mandarò, insieme col quadretto, alcuni esemplari a V.S. mia Signora."

100 Sani 1985, letter 314, p. 372; for Marcello, the elder brother of the more famous Benedetto as an artist, see ultimately: Giuseppe Pavanello, "Patrizi veneziani artisti nel Settecento: l'altro Marcello, Alessandro, pittore e incisore", *AFAT* 32 (2013), pp. 53–72.

101 Sani 1985, letter 526, p. 623, see also Zava Boccazzi, "Rosalba Carriera a Parigi", in: Pavanello 2009, pp. 129–146, here 133; see also Malamani 1910, pp. 45 (ill.) and 100–101.

102 Sani 1985, letters 123, pp. 157–158 (April 29, 1710), 127, pp. 161–162 and 131, p. 165 and the letter by Rosalba, 128, pp. 163–164: "Sabbato passato il Sig. Tosi mi portò le gratie generosissime di S.A.E., che furono maggiori della mia aspettatione, […]. Viddi con il maggior piacere e rispetto imagine del Prenicpe, non havendo havuto prima questa fortuna […]", and the draft with her thanks, letter 130, p. 165.

103 Sani 1985, letter 150, p. 185 (May 23, 1711); the portraits were executed by a certain Nicolò Nicoli, see his letter of January 30, 1712, ibid., letter 162, p. 197: "Alla primavera passata, […] hebbi l'onore di mandargli i due ritratti di loro Altezze, fatti dalla mia debole abilità per di lei comando […]."

104 Sani 1985, letter 225, p. 266.

possible that, even before her death, those sheets went to one of her pupils as part of the working materials used in her studio.

One may therefore imagine that an extensive collection of high-quality books, prints (mainly French but also some German), and drawings (mainly by her Venetian friends) was kept in Rosalba's household. It is hard to believe that she would not have kept an eye on the graphic production that was flourishing in her hometown in and around the 1740s, especially the work of Pietro Monaco, who had served as some sort of intermediary in the acquisition of her marvelous *Reading Mary Magdalene*, which Francesco Algarotti had acquired while he was in Italy for acquisitions in 1743 and brought to Dresden for the courtly gallery of the King of Poland.[105]

Tentative Identification of Some of the Works in Rosalba's Collection

To return to the paintings Rosalba owned: unfortunately, the inventory names neither the subjects nor the authors. But again, in the correspondence there is some evidence that she received artworks from artist friends, primarily the French painters she knew. Nicolas Vleughels, for instance—who later arranged her contact with Watteau and promoted her candidature for the Académie Royale—sent her a piece as proof of his talent as early as 1712, while he was traveling in Italy. Whether this painting really represented the *Last Judgment*, as has been presumed on the basis of an ambiguous reference in a letter referring to it, can be called into question,[106] but it is clear from other sources that Rosalba owned paintings of religious subjects. Vleughels himself, on the other hand, owned two works by her in 1733, one of them a small *Venus*,[107] and in 1736 he obtained a further portrait painted by her.[108] It is certain that she also possessed a work by Charles-Antoine Coypel, namely,

105 See the payments he received, quoted in: Sani 1985, letter 612, p. 708, n. 1; and Hans Posse, "Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdner Gemäldegalerie 1743–1747", *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 52 (1931), pp. 1–73, here p. 18.

106 Sani 1985, letter 187, p. 220: "[…] que vous y trouverez une quaisse […], dans la quelle est le tableau, que j'ai fait pour vous." For the discussion of the assumed subject of the painting, see ibid., p. 222, n. 1: Bernard Hercenberg, *Nicolas Vleughels. Peintre et Directeur de l'academie de France à Rome 1668–1737* (Paris: Laget 1975), pp. 65–66 thought, possibly caused by a misinterpretation of an unclear expression in this letter, it must have been "*Un Jugement*". Sani refuted this interpretation.

107 Sani 1985, letter 327, pp. 389–390 and 344, p. 412.

108 Sani 1985, letter 517, pp. 611–612.

Fig. 2
Charles Coypel, *Portrait of Jean-Antoine de Maroulle*, 1726, etching, 22 x 17.1 cm, National Gallery of Art, Washington, D. C.

a portrait—be it a drawing or painting, or possibly a print—of the famous collector Jean-Antoine de Maroulle (Fig. 2), who would later eulogize her in the *Mercure de France*.[109]

We know about the works by her French friends because she received those from abroad, and thus reference is made to them in her correspondence. For anything she acquired in person, whether in Venice or elsewhere, the documentation is much weaker, and what can be said at all must often be based on circumstantial evidence. At least in one case, however, there is proof that copies of Old Master paintings entered her collection: Guillem Mesquida i Munar, a painter from Mallorca who spent a period in Italy and also worked

109 Carriera to Mariette, in: Bottari and Ticozzi 1757–1773, vol. 4, letter CXXIV., pp. 117–118 with the date of June 28, 1726: "CON sommo piacere ho ricevuto il regalo, che si è compiaciuta di farmi doppiamente caro, e perchè è il ritratto del sig. abate di Maroulle, che io venero, e perchè è opera del sig. Coypel, che molto stimo. […]"; a draft of this letter, conserved in the Fondo Ashburnham in Florence, dated instead November 27, is in Sani 1985, letter 384, p. 461. Unfortunately, it has not yet been possible to identify the work with certainty, not even whether it was a painting, a drawing, or only a print, see Thierry Lefrançois, *Charles Coypel. Peintre du Roi (1694–1752)* (Paris: Arthena, 1994), no. P42, pp. 184–185 and no. P70, p. 206 (with the text of the letter in French). Charles Coypel again has copied the pastel *Jeune fille à mi-corps portant une colombe dans son sein*, that Rosalba had painted in about 1728 for the count de Morville (ibid., no. P84, p. 220 "Disparu" and Sani 1985, letter 389, pp. 468–469, n. 2); for Maroulle, see also ibid., letter 355, p. 428.

for Zanetti, copied for her one of the famous paintings of *Mary Magdalene* by Guido Reni.[110] In addition, a copy of *Head by Paolo Veronese* is mentioned twice in the paintress's private correspondence, with a degree of familiarity that makes plausible that it was part of her personal collection.[111] Apart from that, there is no proof that she ever owned original works by the older masters she esteemed and by whom she felt inspired, such as Guido Reni,[112] Correggio,[113] or Titian, whose modes of expression and of using color she so admired.[114]

Aside from the works by Agricola, Vleughels, and Coypel, it is certain that she owned at least one painting by her Venetian friend Antonio Balestra, representing the *Madonna and Child with Saint John and Another Sleeping Child*, as has been deduced from the subtitle of a print made by Antonio Dall'Agata after the original painting by Balestra,[115] who is said to have been one of Rosalba's teachers and whose works she copied at various times.[116]

Some Speculations about Other Works

It can be taken for granted that Rosalba also owned works by her brother-in-law Antonio Pellegrini, and it is hard to believe that, in the context of exchanges of works with artist friends, she did not obtain anything from those who frequented her house in her hometown Venice, such as the miniaturist Felice Ramelli; Pellegrini's colleague in Düsseldorf Antonio Bellucci; Federico Bencovich, addressed in the letters familiarly as "Ferigo," whom she had copied at least once;[117] or Sebastiano Bombelli, whose work she esteemed very highly, who had assisted her with her portrait for the Accademia di San

110 Maria Carbonell Buades, "Guillem Mesquida i Munar (1675–1747). Un pittor mallorquí a l'Europa del Setcents", *Guillem Mesquida. 1675–1747*, exh. cat. (Casal Solleric, Palma de Mallorca / Palma: Servei de Cultura de la CEGiE, 1999), pp. 14–55, here pp. 38–39: "una Magdalena tele 7 e 5 c[a] di Guido per la Sra. Rosalba Carriera". It is almost self-evident that there is no way to determine of which of Reni's *Magdalenes* it was a copy.

111 Sani 1985, letter 185, p. 219: "Occupa pochissima loco la copia della testina di Paolo," and, many years later, in 1730 (ibid. letter 433, p. 514) another reference "di quella bella copia di Paolo".

112 See Sani 2007, no. 138.

113 Bernardina Sani, "Lo studio di Correggio in alcuni pastelli di Rosalba Carriera", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia* 33, 8, 1 (1978), pp. 203–212.

114 See the memoirs of John Spence, cit. Sani, *Rosalba Carriera*, no. 392, p. 342 and "Precisazioni su Rosalba Carriera, i suoi maestri e la sua scuola. Un percorso europeo tra Rococò e Illuminismo", in: Pavanello 2009, pp. 97–113, here p. 99.

115 Sani 1985, p. 497, n. 2, and: Sergio Marinelli, "Antonio Balestra e Rosalba Carriera", in: Pavanello 2009, pp. 115–128, here p. 118 (ill.), 121 and 127, n. 28; the print is inscribed: "Alla Sig.ra Rosalba Carriera, Pittrice virtuosissima/ L'impazienzza con la quale V.S. Attende del pennello del/ Sig. Balestra questa sua tella mi ha mosso a prevenir l'authore inviandoglila del mio intaglio/ […]/ Ant. Dall'Agata intag. | Ant. Balestra inv."; according to this, a copy of the print with a provenance of the heirs of Balestra is to be found in the Biblioteca Palatina, Parma.

116 See the lost *Madonna and Child with Saint John* (different from the one she owned), formerly in the Dresden collection (Sani 2007, no. 242), Marinelli 2009, pp. 119, 122 and 127, n. 29 as well as the relative entries in Catalogo 1790, p. 139.

117 Sani 2007, no. 80.

Fig. 3
Giuseppe Baroni after Luca Carlevarijs, *Regata for Frederick IV. King of Denmark*, 1709, etching, private collection

Luca,[118] and who—along with Sebastiano and Marco Ricci, Luca Carlevarijs, and the latter's Swedish colleague Giovanni Richter—belonged to the inner circle of persons who were regularly greeted along with others in letters she received.[119] It is equally improbable that she did not receive a single gift of a painting from Theodor Hartzoecker, who received works from her at least twice[120] and is said to have produced paintings solely as gifts for friends after returning from his travels in Italy.[121] The case is the same for Adrian van der Werff, who painted a portrait of Rosalba's sister Angela as *pastorella* (shepherdess), during her stay in Düsseldorf and expressed his wish to have a work by Rosalba.[122]

118 Sani 1985, letter 61, p. 105: "l'opere del Bombelli, ch'io tanto stimo", for her portrait for the Accademia di San Luca, see ibid., p. 88, n. 1 and letter 30, p. 94.

119 The *abate* N. N., *Memorie*, p. 18 mentions that she was "amica dei pittori suoi coetanei, come furono il Balestra, il Trevisani, il Bertoli, il Piazzetta, il Tiepolo, il conte Rotari, ed altri, pei quali tutti fu sempremai piena di vera estimazione, siccome ben richiedeva il merito di ciascheduno; ed essi largamante la ricambiavano."

120 Sani 1985, letters 426 and 427, pp. 505–506.

121 See the note to letter 225, Sani 1985, p. 267.

122 Sani 1985, letter 231, pp. 273–274, n. 1.

Some of the entries in the catalogue of Vianelli's collection at Chioggia make the reader sit up and take notice. For example, not only did Vianelli own the print by Giuseppe Baroni after Luca Carlevarijs's famous painting of the *regata* organized for the divertissement of the Danish King Frederick IV in 1709 (Fig. 3),[123] but also the original preparatory drawing for it.[124] Rosalba Carriera had been personally invited by the king to accompany him on all the "feste e ricreazioni" (festivities and amusements) he hosted,[125] and so she must have watched with fascination this sumptuous rowing competition that had been organized especially for him—either from the window of her house or even from the *macchina in volta de' Canal*, where the stands for the honored guests were erected, as shown at the edge of the image.[126] Obviously, one can assume she acquired from Luca Carlevarijs, the first master of Venetian *veduta* painting, the preparatory drawing for the larger painting the King took with him. It may be the case, therefore, that the portion of works that came to Vianelli from Rosalba's estate was larger than he, for whatever reason, admitted in the description of his collection of 1790.

Joseph Smith and the Algarotti Brothers as Potential Buyers from Her Estate

Vianelli, as mentioned before, never came into possession of the entire collection of Rosalba Carriera. In correspondence between the brothers Bonomo and Francesco Algarotti, there are two letters that explicitly make reference to the, at least partial, sale of her collection, which began less than a month after her death on April 15, 1757. Shortly after King Friedrich of Prussia invaded Bohemia, beginning the Seven Years' War (1756–1763), Francesco—still believing this would be an intense but short conflict[127]—wrote from Bologna to his elder brother, Bonomo, in Venice, who handled their affairs in their hometown:

Regarding the sheets painted by her, nothing else is necessary. And not even for the head by Rembrandt, if they ask such a high price. If there is among her portraits [inserted:] "in pastels"

123 Canvas, 135 x 260 cm. Hillerød, Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, A 1027.

124 Catalogo 1790, p. 83.

125 N. N., *Memorie*, p. 11: "[…] volendo altresì anch'egli, che in tutte le feste e ricreazioni che dava alla Nobiltá fosse sempre aperto l'adito a Rosalba".

126 For the honour paid to the King by the Republic of Venice, see anonymous [Leonardo Manin], "Feste fatte dalla Repubblica di Venezia a Frederico IV. Re di Danimarca l'anno 1709", *Il Voglio*, May 14, 1836, p. 157; the more or less *official* description of the *regata*: *Relatione del la santuosa regata da farsi li 4. Marzo 1709. Nel Canal Grande di Venetia* (Venice: Valvasense 1709).

127 On May 10, 1757, Francesco wrote: "Il Re fa la guerra corta e grossa, ed io non dubito ch' egli non sia per auere alla fine della campagna la pace più gloriosa.", Turin, Biblioteca Reale, Militari 228, vol. II, fasc. V.

a half figure of the princess of Holstein, I would take it for some zechins; likewise a head of the famous Swiss Girl with a black cap on her head. You know very well this portrait of which Rosalba herself has painted various copies. See if you can get some pieces for a decent price, maybe something like seven, or at the most eight, zechins each. After the disgrace that happened in Saxony, there will, I believe, be no further great rivalries to acquire pastels by Rosalba.[128]

As nowhere else, here we have to lament the almost complete loss of Bonomo Algarotti's letters to his younger brother. Had these survived, at least we would know what else he, whose judgment in art Francesco completely trusted, found interesting and of high enough quality to suit the international dealings they conducted. In the end, things turned out differently, however. Bonomo immediately visited the home of Rosalba in San Vio to see about potential acquisitions,[129] but within the next three weeks the Algarotti brothers determined they would not purchase anything.[130] Perhaps the asking prices for the paintings were too high, and Francesco—growing aware that nobody in Germany, where he had his best contacts, would be buying works of art in the near future—withdrew his interest.

The motifs in the pastels requested in the letter from Francesco are well known, and some of the paintress's best.[131] The sheets referred to as painted by her hand were possibly some of her framed drawings with decorative motifs. At least, for lack of other proof, we can deduce from the passage in the letter that the paintress owned Old Master paintings, including a painting attributed to Rembrandt, an attribution supported by some of the best Venetian connoisseurs of the time. She might have received this picture through her sister and her brother-in-law Antonio, who during their travels in the countries north of the Alps had built up his own collection with a strong selection of northern European paintings.[132] It seems obvious that the Old Master paintings in her apartment would have been displayed among her own pastels. It is therefore possible to imagine that the *Head* by Rembrandt hung next to one of Rosalba's portraits, whether of a real or imaginary subject.

Interestingly enough, one of the few documented instances of direct contact (or perhaps even the sole one) between the Algarotti brothers and the British consul Joseph Smith, Canaletto's principal patron and agent and one of the

128 F. to B. Algarotti, May 24, 1757, Turin, Biblioteca Reale, Militari 228, vol. II, fasc. V.

129 F. to B. Algarotti, June 11, 1757: "Vi ringrazio della [eingefügt]: 'spedizione delle' lett:[e]re, come della briga vi darete preso di andare dalla Rosalba p li consaputi pastelli, […]".

130 F. to B. Algarotti, June 14, 1757: "Dei pastelli della Rosalba non occorre pensarvi altro."

131 Examples of these motifs: *Portrait of Anna Orzelska Principessa di Holstein*, Sani, *Rosalba*, no. 366–367, and furthermore Jeffares, *Dictionary*, J 21.0842; and the so-called *Svizzera*, also described as *Ragazza tirolese*, *Tedesca* or *Siracusana*, Sani 2007, no. 268–272.

132 Sold to Joseph Smith, later to King George III; see Vivian, *Il console*, and more recently: *A King's Purchase. King George III and the Collection of Consul Smith*, exh. cat. (London: The Queens Gallery, Buckingham Palace, 1993).

most distinguished private collectors of that time in Venice, occurred during the period following Rosalba's death.[133] Thus, it cannot be ruled out that the Algarotti brothers' withdrawal was caused not only by the prices requested for the works in the collection but also by competing interest on the part of Joseph Smith. At least as far as the pastels are concerned, the numbers add up: in the inventory of the paintress's collection drawn up upon her death, thirty-one portraits are listed, and sixteen pastels went to her sister Angela. Later, Smith, in the Italian list of the sale of his paintings to King George III, mentioned two larger groups, one with fourteen portraits, and another with fifteen works, the subjects of which are summarized only in general terms.[134] Taken together, this makes thirty or thirty-one pastels, and if Smith had chosen the fourteen portraits from her complete stock, the missing one might have been that which ended up in the Vianelli collection, after passing among the family members in Chioggia. Conversely, the portrait of Watteau might have been given to the final executor of the testament, Lodovico Gabrieli, in appreciation for his work.

Possible Whereabouts of Some Items from Her Collection

To conclude, it is possible to define some of the main characteristics of Rosalba's not-so-large but nevertheless important collection. There was a significant selection of prints, probably with some emphasis on French works, but also German prints and drawings, as well as colleagues' paintings that had been either gifted to her or received through informal exchange for her own works, along with copies (and at least some presumed originals) of works by Old Masters. The sources refer to what, in general terms, she acquired, but there is very little information that would permit us to identify any specific artwork.

Nevertheless, at least one concrete hypothesis concerning the identification of a certain work may be advanced. Aside from the examples of history paintings noted by Franklin W. Robinson in his seminal essay,[135] at least six, and perhaps seven, other paintings are documented shortly before or after Rosalba Carriera's death that show a similar interest in the *Heads* by Rembrandt. Matthias Johann von der Schulenburg, in the inventories of the collection he built during his thirty years in Venetian service, listed three or four similar

133 F. to B. Algarotti, May 3, 1757, Treviso, Biblioteca Comunale, Mss. 1256 B, unnumbered.

134 Vivian, *Il console*, p. 173, App. A, n.s "1/14" and 24: "15 Pezzi, Ritratti, alcuni reali, altri immaginari, Storici ecc., incorniciati elegantemente su bella tela e decorate con gradazioni dorate, parte in miniatura e parte a pastello".

135 Franklin W. Robinson, "Rembrandt's Influence in Eighteenth Century Venice", in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 16 (1967), pp. 167–196, esp. 167–170; see also, Jaco Rutgers: *Rembrandt in Italië. Receptie en verzamelgeschiedenis / Rembrandt in Italy. Reception and History of Collecting* (Ph.D. dissertation, University of Utrecht 2008), pp. 69–98.

paintings (depicting respectively an *Old Man*, an *Old Turk Wearing a Turban*, and a *Young Man*), all bought before 1738.[136] Sometime between 1741 and his death in 1747, a portrait was added of a Turkish grand seigneur, enclosed in a richly embossed ebony frame with precious stones.[137] Shortly before that, *Bust Portrait of an Old Man* had been sold to the landgrave of Hessen-Kassel from the collection of Francesco and Bonomo Algarotti.[138] And in Joseph Smith's collection, again, there was a rendering of a *Man with a Turban*, first documented when the painting, together with his other works, was sold to King George III in 1762.[139]

Smith, who had already acquired the collection of Antonio Pellegrini, may have enlarged his holdings with a prominent group of works by Rosalba, as well as her rare example of a Rembrandt *Tronie*, so sought after among collectors of the time. Eventually, through Smith, Rosalba's Rembrandt might have found its way into the Royal Collection. Following this hypothesis, one can also imagine that one of Rosalba's pastels representing the so-called *Swiss Girl*—possibly the one in the Royal Collection,[140] or the one in the National Gallery of Ireland, which is the only example in which the sitter wears a black cap[141]—may have hung next to Rembrandt's *Young Man Wearing a Turban* in her house on the Canal Grande in Venice (Figs. 4, 5).

136 *Old Man*, first in the inventory of 1736: *Inuentario Generale di Tutta La Galleria di Sua Eccellenza Felt Marescial Mattia Giovanni Conte di Sculembourg*, Ns LA HStA H, Dep. 82, III., 37, p. 98v.; *Old Turk*, first in the undated inventory of pictures (but: April–October 1738): *Specificazione de Quadri che s' attrouano ancora nella Galleria di S. Eccellenza Marescial Co: di Sculemburgh nel suo Palazzo di Venezia*, Ns LA HStA H, Dep. 82, III., 37, p. 70 v.°; *Young Man* first in the inventory of May, 30, 1738, published by Alice Binion, *La galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg* (Milan: Electa, 1990), p. 202; the latter possibly identical with the *Head of a Curly Haired Dutch Painter* from the school of Rembrandt that was still present in the *portico* of the Venetian palace of the collector after his death, see ibid., p. 248.

137 In the list "Tableaux achetés après le sudit Cattalogue", attached to the collection inventory of June 30, 1741, compiled by Piazzetta and Simonini, published by Binion 1990, p. 245.

138 Oakwood, 48.7 x 40.2 cm, Kassel, MHK, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 232, now as "Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669), Werkstatt, 1632".

139 Oil on panel, 65.3 x 51 cm, signed and dated 1631, RCIN 404522.

140 Pastel on paper, 45.3 x 36.2 cm, RCIN 922150.

141 Sani 2007, no. 270.

Fig. 4
Rembrandt, *Man with a Turban*, 1631, oil on panel, The Royal Collection

Fig. 5
Rosalba Carriera, *Swiss Girl*, pastel, The Royal Collection

„Le musée". Gustave Courbets Sammlung von Gemälden und Kopien alter Meister

Daniela Stöppel

Mitte des Jahres 1870 erwarb Courbet zum Preis von 3500 Francs eine Galerie Alter Meister,[1] „le musée", wie er es nannte. Seiner jüngsten Schwester Juliette gegenüber begründete er den Kauf damit, die Sammlung enthalte zahlreiche wertvolle Gemälde, darunter zehn Bilder von Peter Paul Rubens.[2] In der kunsthistorischen Forschung wurde dieser Bestand, vor allem wegen der schwierigen Quellenlage, aber auch aufgrund der ihm später abgeschriebenen Qualität, bislang kaum untersucht.[3] Während sich der materielle Verbleib der die Sammlung einst umfassenden Objekte heute nicht mehr nachvollziehen lässt, kann ihre bisher im Dunkeln liegende Provenienz hier erstmals erhellt werden.

Im Folgenden wird in einem ersten Teil rekonstruiert, woher die Sammlung Courbets stammte, welche Werke sie enthielt und wie sie aufgestellt war, sowie was mit den Werken nach Courbets Tod geschah. In einem zweiten Teil kann darauf aufbauend nach der Funktion der Sammlung gefragt und eine Neubewertung vorgeschlagen werden.

Courbet kauft ein Museum

Die notorische Bedeutungslosigkeit der Altmeister-Sammlung Courbets wurde insbesondere durch George Riat festgeschrieben, der in seiner 1906 erschienenen Courbet-Monografie zu folgender Einschätzung kam: „ces œuvres sans aucune valeur n'étaient que des copies d'élèves, ou des essais, venus on ne sait d'où, sans doute du fonds de quelque marchand de bric-à-brac

1 Ich werde im Folgenden begrifflich nicht trennscharf zwischen „Alten Meistern", „Repliken", „Studien" oder „Altmeisterkopien" unterscheiden, da eine Autopsie der Gemälde und damit eine Einschätzung hinsichtlich ihrer Authentizität nach heutigen Standards nicht möglich ist.

2 Petra ten-Doesschate Chu (Hg.), *Correspondance de Courbet*, Paris 1996 [Chicago 1992], S. 330, 70–11 (An Juliette Courbet, 29.04.1870) und ebd., S. 331, 70–13 (An Juliette Courbet, 11.05.1870).

3 Allein Laurence Madeline hat sich mit der Courbet'schen Sammlung eingehender beschäftigt, vgl. Laurence Madeline, „La ‚Galerie Courbet'", in: dies. (Hg.), *Gustave Courbet. Les années suisses*, Ausst.kat. Musée Rath, Genf, Paris 2014, S. 139–155. In ihrer Darstellung zieht sie erstmals die wichtigsten Quellen heran, kommt jedoch teils zu anderen Ergebnissen und auch zu einer anderen Gesamteinschätzung der Sammlung, als hier versucht. Die Erschließung vieler Quellen, insbesondere in Schweizer Archiven, ist Pierre Chessex zu verdanken, der auch mir für diesen Artikel wichtige Hinweise gab.

italien, et le prix de 3.500 francs était supérieur à leur valeur propre. Elles étaient bonnes tout au plus à servir de toiles préparées.“[4] Er verankerte damit die Auffassung, es habe sich um Kopien oder Skizzen unbestimmbarer Herkunft und ohne jeglichen Wert gehandelt, um „Trödler-Ware“, die allenfalls als „grundiertes Leinwandmaterial“ tauge.

Nichtsdestotrotz machte Riat einige Angaben zur Provenienz der Bildersammlung von Courbet: Deren Vorbesitzerin sei eine „Mme de Planhol“ gewesen, die die Bilder von ihrem Onkel, „M. de Naglis, ambassadeur sous Charles X.“, geerbt habe.[5] Damit kolportierte Riat allerdings eine Falschangabe, die seinen Hinweis ins Leere laufen lässt: Denn weder eine „collection Naglis“ noch ein Botschafter dieses Namens sind in irgendeiner Form nachweisbar. Man kann jedoch über genealogische Datenbanken eine gewisse Caroline de Planhol identifizieren, eine geborene „de Naylies“. Dieser war, wie weitere Recherchen ergaben, 1867 nach dem Tod ihres Onkels Théodore-Marie de Naylies (1788–1867) eine Kunstsammlung als Erbschaft zugefallen.[6] Riat war also nur ein kleiner orthografischer Fehler unterlaufen, als er „Naglis“ anstelle von „Naylies“ schrieb; dieser stand jedoch bis heute der Klärung der Provenienzgeschichte der Courbet'schen Sammlung im Wege.

Zu Théodore de Naylies liegen einige grundlegende biografische Eckdaten vor: So war er zwar kein „Botschafter“ Karls X. – diese Beschreibung dürfte eher auf seinen Bruder Jacques-Joseph Naylies, der auch den Adelstitel für die Familie errang, zutreffen –, sondern wirkte während der Restaurationszeit in Toulouse als Richter. Als er 1830 im Zuge der Juli-Revolution aufgrund seiner monarchistischen Einstellung entlassen wurde, gründete er in Paris ein „cabinet littéraire et religieux“, wo er legitimistisch-royalistisch geprägte Schriften veröffentlichte.[7] Bibliografisch nachweisbar ist Théodore de Naylies als Autor einiger juristischer Texte sowie eines 1830 erschienenen *Abrégé de la vie et des vertus de St Vincent de Paul* – einem Buch, das entgegen seines Kürze versprechenden Titels das Leben des Heiligen Vinzenz von Paul in durchaus umfassender Weise beschreibt.

4 Georges Riat, *Gustave Courbet, peintre*, Paris 1906, S. 277. Madeline hat einige weitere abwertende Urteile zusammengetragen (vgl. Madeline 2014, S. 148). Schon Dr. Collin, der Courbet auf dem Sterbebett begleitete, schätzte Courbets kennerschaftliche Fähigkeiten nicht allzu hoch ein: „Courbet était grand amateur de toiles anciennes, mais il ne m'a pas paru que ses connaissances fussent à la hauteur de sa passion et de son talent.“ (Paul Collin, „Gustave Courbet à la Tour-de-Peilz“, in: Camille Lemonnier, *G. Courbet et son œuvre*, Paris 1878, S. 82–98, hier S. 91). Maxime de Camp karikierte in *Les Convulsions de Paris* Courbet zum ungebildeten Bauern, der zwischen Gérard und Greuze nicht unterscheiden könne (Maxime du Du Camp: *Les convulsions de Paris*, Bd. 2, Paris 1878, S. 217). Madeline selbst kommt zu folgendem Fazit: „Bancale, bizarre, pathétique, la ‚galerie Courbet' est l'expression de la fabuleuse naïveté de l'artiste, de son merveilleux orgueil, de son insatiable fatuité.“ (Madeline 2014, S. 151).

5 Riat 1906, S. 277. Ihm folgt Chu 1996, S. 331, 70-13, Anm. 5.

6 Dominique Danguy des Déserts, „La vie de Jacques-Joseph Naylies 1786–1874“, in: Jacques-Joseph Naylies, *Mémoires d'un dragon de l'Empire. De la Paix de Tilsit à la Restauration 1807–1816*, Paris 2020, S. 17–32, S. 17.

7 Ebd.

„riche comme le Louvre"? Die Sammlung Naylies als Universalmuseum

Zu Naylies' Sammlungstätigkeit finden sich in der Pariser Tagespresse vereinzelte, über die Jahrzehnte verstreute Berichte, aus denen sich ein durchaus anschauliches Bild über Umfang und Qualität seiner Kollektion gewinnen lässt.[8] Erstmals wird sie 1838 in einem Artikel eines „Benoist (de Matougues)" beschrieben, der sich mit Werken spanischer Künstler in Pariser Privatbesitz befasst, uns aber auch eine allgemeine Charakteristik der Sammlung Naylies gibt: Diese umfasse neben Glasfenstern, einem offenbar herausragenden Elfenbein-Christus und Werken spanischer Maler vor allem Gemälde der italienischen und französischen Schulen.[9] Genauere Auskunft über Zusammensetzung und Aufstellung der Exponate gibt eine zwölf Jahre später, 1850, im *L'investigateur. Journal de l'Institut historique* erschienene Meldung.[10] Der ungenannte Autor beschreibt dort die Sammlung als sehr umfangreich: Sie enthalte Hunderte von Gemälden und Tausende an Druckgrafiken und Zeichnungen sowie Skulpturen und Altertümer aller Art; allerdings sei sie einer breiteren Öffentlichkeit kaum bekannt und auch nur unzureichend untergebracht. Hervorgehoben wird ihre Anordnung in chronologischer Reihenfolge, die sich besonders an „Künstler, Archäologen und Historiker" richte. Dass Naylies gegen 1856 neue Räumlichkeiten bezog, lässt sich aus einer weiteren Zeitungsannonce schließen, in der die Sammlung werbewirksam als „Collection de l'histoire universelle artistique par ordre chronologique ou les 59 siècles du monde" angepriesen wird. Die Weltgeschichte sei dort „En Peintures, Dessins, Gravures, Livres, Manuscrites, Autographes, Monnaies, Sculptures, Vitraux, etc." nachzuvollziehen. Als Anschrift wird nun die Rue de Cherche-Midi, Nr. 33, erster Stock, angegeben.[11] Bemerkenswert erscheint die (Neu-) Adressierung an „Künstler, Arbeiter und die Jugend" – offenbar wollte Naylies nun vor allem Laien erreichen. Eine zweite, das neu eingerichtete Museum bewerbende Zuschrift gleichen Jahres eines gewissen „V. Deschamps" an das Magazin *Le Cabinet historique* hebt ebenfalls auf diesen didaktischen Zuschnitt der Sammlung ab, die der Autor als „une sorte de musée historique, classé chronologiquement, et présentant, par un grand nombre d'objets d'art, le résumé des annales du monde" beschreibt.[12] Sammlungsobjekte von der Vorzeit bis zur Gegenwart unterschiedlichster medialer Form und auch von

8 Inventare, Bestands- oder Auktionskataloge sind hingegen nicht bekannt.

9 Benoist de Matougues, „Musée espagnol", in: *Le Lithographe. Journal des artistes et des imprimeurs*, 1 (1838), S. 106–118, S. 114.

10 [ohne Autor], „Chronique", in: *L'investigateur. Journal de l'Institut historique*, 17 (1850), Bd. 10, 2. Serie, S. 31–32.

11 [Anzeige], in: *Revue anecdotique des lettres et des Arts* (1856), Bd. 2, S. 68.

12 V. Deschamps, „À M. le directeur du cabinet historique", in: *Le Cabinet historique. Revue mensuelle* (1856), Bd. 2, 1. Teil, S. 25–26.

sehr verschiedener Qualität fänden sich zu einer Lehr- und Schausammlung arrangiert und zu Bildungszwecken chronologisch nach Jahrhunderten angeordnet.

Offenbar war jedoch auch in der Rue de Cherche-Midi die Unterbringung der Sammlung nicht adäquat, denn 1863 erfährt die Öffentlichkeit von einer erneuten Adressänderung. So zeigt sich ein gewisser Jules Vernier in einem in der Zeitung *La Revue du Bois* erschienenen Artikel begeistert von Umfang und Qualität der nun in der Rue du Vieux-Colombier Nr. 24 zu besichtigenden Kollektion: „Il y a, comme à Versailles, un compartiment pour chaque époque; cela commence avant le déluge et cela finit à Paul Delacroix et à M. Gustave Courbet."[13] Abgesehen von diesem ersten Hinweis auf Courbet, der die Sammlung sieben Jahre später aufkaufen sollte, erscheint der Artikel insofern von Bedeutung, als sein Autor nicht nur an der Quantität der Sammlung, sondern auch an deren Qualität keinen Zweifel aufkommen lassen möchte: „Et ne croyez pas qu'on n'y remarque que des études imparfaites, que des ébauches dédaignées des princes de l'art; non, on y remarque de leurs meilleures choses, des toiles que Florence et Paris ne paieraient point." Neben der pauschalen Aufzählung von Raffael, Tizian, Rubens, Leonardo und Dürer benennt Vernier auch einige Hauptwerke: so einen „Christ sculpté de Girardon", der Louis XIV. gehört habe, eine „Sainte Catherine de Sienne" von Domenichino sowie ein Stundenbuch der Caterina de Medici.

Trotz des topischen Charakters des Zeitungsberichts, der die vermeintliche Neuentdeckung der Sammlung umso wirkungsvoller zu inszenieren weiß, je strahlender sein Autor die der Öffentlichkeit bislang verborgenen Schätze glänzen lässt, dürfen wir ihm doch zumindest dahingehend Glauben schenken, dass sich unter der Masse der Objekte – Vernier beteuert, er habe vier Stunden für deren Besichtigung gebraucht – die genannten, als kunsthistorisch herausragend bewerteten Stücke befanden. Entgegen der später vorherrschenden Ansicht, Courbet habe sich mit schlechten Kopien täuschen lassen, legt der Bericht Verniers, wie auch die älteren Zeitungsartikel, also eine gewisse Bedeutung der Sammlung Naylies nahe.

13 Jules Vernier, „La collection Naylies", in: *La Revue du Bois. Feuillets du monde élégant*, 1, 10 (1863), S. 5–6. Vernier erwähnt, die später berühmt gewordene Publizistin Hermance Lesguillon habe in einer kleinen Stadtviertel-Zeitung ebenfalls über die Sammlung geschrieben. Dieser Artikel war nicht auffindbar.

Naylies verfolgte bei seiner Sammlungspräsentation jedoch weniger die Idee eines Museums der Meisterwerke, sondern das für seine Zeit nicht untypische dokumentarisch-didaktische Konzept, mittels Kopien oder Grafiken eine Art Weltmuseum zusammenzustellen.[14] Ein ähnlich enzyklopädischer Gedanke wurde nicht zuletzt im Louvre und in der genannten Versailler Galerie verfolgt.

Warum die Sammlung Naylies nicht mit der Sammlung Courbet identisch ist

Um nun zu der Frage zu kommen, wie sich Courbets „musée" genau zusammensetzte, ist zunächst der mühevolle und nicht endgültig abschließbare Abgleich seiner Bestände mit denen der Sammlung Naylies erforderlich. Denn der von Courbet 1870 angekaufte Bestand kann nicht als deckungsgleich mit der Collection Naylies gelten. Riat berichtet zwar, die von Courbet übernommene Sammlung hätte „500 toiles, bustes en plâtre, objets en marbre" umfasst, also nicht nur Malerei, sondern auch Gipsbüsten und Marmorskulpturen. Von den skulpturalen Objekten der Vorgängersammlung dürfte Courbet allerdings nur sehr vereinzelt Stücke übernommen haben.[15] Ähnliches gilt für die in den Zeitungsartikeln erwähnten Glasfenster, Münzen und Manuskripte sowie die naturkundlichen Objekte, die in den späteren Quellen nicht mehr genannt werden.[16] Umfassende Bestände an Druckgrafiken wurden in Courbets Nachlass zwar aufgefunden, deren Provenienz ist jedoch unklar.[17] Ein Stundenbuch der Caterina de' Medici und das angeblich Domenichino zugeschriebene Bild sind ebenfalls nicht nachweisbar.[18] Demnach steht zu

14 Als prominentestes Beispiel für ein „Museum ohne Originale" kann sicherlich Charles Blancs „musée des copies" in Paris gelten (vgl. Gonzalo J. Sánchez, *Organizing Independence. The artists federation of the Paris Commune and its legacy, 1871–1889*, Lincoln/London 1997, S. 125). In den deutschen Landen wären die Sammlung Schack in München zu nennen, in der Kopien nach Alten Meistern eine wesentliche Komponente darstellten, sowie der Raffael-Saal in Sanssouci, in dem Reproduktionen der Werke des italienischen Malers ein Gesamtbild seiner Kunst vermitteln sollten, oder auch das Lindenau-Museum in Altenburg. Im französischen Saintes existierte eine Faksimile-Sammlung von Gemälden, die vor allem Werke von Delacroix und Decamps wiedergaben, siehe Roger Bonniot, *Gustave Courbet en Saintonge*, Paris 1973, S. 20.

15 Möglicherweise bezog Riat diese Angaben aus einem Inventar von 1879, in dem 501 Objekte, darunter auch einige wenige Skulpturen und Arbeiten aus Gips von Courbet selbst, gelistet waren. Zu diesem Inventar über den Kistenfund in Besançon siehe unten.

16 Courbet besaß zwar diverse naturkundliche Objekte, diese dürften aber aus anderen Zusammenhängen stammen.

17 Courbet hat Druckgrafiken früh gesammelt und vermutlich schon ab Ende der 1840er Jahre Blätter erworben (vgl. Etienne Moreau-Nélaton (Hg.), *Bonvin raconté par lui-même*, Paris 1927, S. 22).

18 Benoist hatte 1838 von einem Porträt Karls V. zu berichten gewusst, das er immerhin Tizian zuschrieb. Benoist 1838, S. 114: „M. de Naylies possède aussi un portrait de Charles-Quint avec ces mots: *Carolus V imp. Hisp. rex 1554*. […] Je crois […] que ce portrait de Charles-Quint est un de ceux de ce grand maître [Tizian]." Außerdem nennt er: „un portrait des saint François d'Assises, par Ribera, dit l'Espagnolet; […] un Christ, par [Ribera], Ignace de Loyola par Velasquez [sowie] saint Jérôme que j'attribuerai à Carducho, ou à Ribera." Die Motive sind in späteren Listen durchaus aufgeführt, nicht aber die Künstlernamen.

vermuten, dass besagte Caroline de Planhol die verschiedenen Sammlungsbereiche ihres Onkels an unterschiedliche Käufer veräußerte und/oder Teile davon im Besitz der Familie verblieben.[19] Außerdem hatte Courbet bereits vor 1870 vereinzelt Kunstwerke erworben sowie später zum Naylies'schen Kernbestand weiter hinzugekauft, sodass es auch diese Objekte von der Naylies'schen Sammlung zu unterscheiden gilt.

Für einen genaueren Abgleich der beiden Sammlungen können verschiedene Dokumente herangezogen werden: Briefe Courbets, in denen Einzelwerke erwähnt werden; Berichte über die Aufstellung seiner Sammlung an ihren verschiedenen Standorten in Paris, der Franche-Comté und im Schweizer Exil; ein Katalog der Auktion von 1877, in der der französische Staat konfiszierte Objekte aus Courbets Pariser Atelier versteigern ließ; die Nachlassinventare des Schweizer Bestandes, die nach Courbets Tod im Dezember 1877 erstellt wurden; Listen, die von ausgelagerten Beständen angefertigt wurden, die man 1878 in Besançon wiederentdeckte; und schließlich der Auktionskatalog der postum 1880 in Besançon versteigerten „collection Courbet". Ferner finden sich vereinzelte Hinweise in Berichten und Briefen von, an und über Juliette Courbet, die sich bis zu ihren Tod 1915 um die Rehabilitierung ihres Bruders bemühte, dessen Reputation durch seine Beteiligung an der Pariser Commune und dem ihn angelasteten Sturz der Vendôme-Säule stark gelitten hatte, sowie in den Unterlagen von Charles Blondon, der zeitweise als Nachlassverwalter eingesetzt war.

Als erstes wichtiges, weil gedruckt vorliegendes und damit häufig rezipiertes Dokument ist der Katalog der im November 1880 in Besançon abgehaltenen, von den Erben Courbets initiierten Versteigerung der „collection Courbet", die auch als „Versteigerung Robardet" bezeichnet wird, auszuwerten.[20] Es handelte sich dabei, wenngleich der Titel dies insinuierte, jedoch mitnichten um die gesamte „Sammlung Courbet", sondern nur um einen Bruchteil davon, wie noch zu zeigen sein wird. In der Vorbemerkung der Publikation wird sowohl auf die bekannte Provenienz, aber zugleich auch auf die nicht gesicherte Authentizität des Großteils der etwa 150 zur Versteigerung stehenden Werke hingewiesen:

19 In den einschlägigen Datenbanken, wie beispielsweise Joconde [https://pop.culture.gouv.fr/], finden sich keinerlei Hinweise auf Stücke mit einer Provenienz Naylies oder Planhol. Dies lässt unter Umständen darauf schließen, dass viele der fraglichen Objekte bis heute in Privatbesitz sind oder schlicht als verschollen gelten müssen.

20 *Collection du peintre G. Courbet. Catalogue des Tableaux anciens, gravures et sculptures*, Besançon, 18./19.11.1880, Aukt.kat., Besançon 1880, o. S. Die Zeitung *La Démocratie franc-comtoise* vom 15./16.11.1880 veröffentlichte eine Anzeige der Auktion (vgl. Madeline 2014, S. 155, Anm. 13).

La collection provient en grande partie de la galerie du comte N…., ministre de Charles X. – La plupart des tableaux portent sur les châssis une légende explicative, mise par l'ancien possesseur ou d'autres acquéreurs. Bon nombre, d'après ces renseignements, seraient des originaux de grands maîtres. On ne garantit point leur authenticité. C'est pourquoi on s'est dispensé de faire figurer le nom de ces prétendus auteurs sur le catalogue.[21]

Offenbar aufgrund ihrer fraglichen Authentizität wurde der überwiegende Teil der Werke im Katalog nur ikonografisch beschrieben, also ohne Nennung von Künstler oder Schule. Die Künstlernamen waren zwar Schildchen, die bereits Naylies an den Bilderrahmen hatte anbringen lassen, während der Vorbesichtigung zu entnehmen gewesen, deren Inhalt hat sich jedoch nur lakunär überliefert. So berichtete *Le Rappel* am 10. November 1880: „Un grand nombre d'entre eux porte sur le châssis une légende explicative de la main de l'ancien propriétaire. On y lit les noms de Lebrun, Philippe de Champagne [sic], Pierre de Cortone, Rubens, Salvator Rosa, Velasquez."[22] Im Auktionskatalog wurden weitere 21 Werke namentlich zugeordnet: Madonna mit Kind von Nicolas Loir (Nr. 1), *Réconciliation de Jacob et Laban* von Pietro da Cortona (Nr. 4), *Sortie de l'arche* nach Jacopo Bassano (Nr. 12),[23] *Bataille* von Van der Meulen (Nr. 17), *Les cendres de Napoléon…* von Durand-Brager (Nr. 29), *Sainte Famille* von Loir (Nr. 32), ein Gemälde aus der Schule des Poussin (Nr. 42), eine Kopie nach Rubens (Nr. 44), ein Porträt aus der Hand von Philippon (Nr. 53), ein *Triumph der Venus*, Le Moine zugeschrieben (Nr. 59), *Kühe in einer Landschaft* nach Cuyp (Nr. 60), ein Heiliger Franz mit Stigmata, signiert mit „Melchior" (Nr. 75), *Bonaparte en habit de consul…* von Durand-Brager (Nr. 82), eine Jungfrau von François Mola (Nr. 85), eine Skizze von Boucher (Nr. 87), *Le chanoine Guillot de Montjoie tenant le plan du Panthéon* von Souflot (Nr. 89), *Joseph expliquant les songes*, aus dem Vorbesitz einer Madame Trogoff, Velázquez zugeschrieben (Nr. 135), des Weiteren eine *Vertreibung aus dem Paradies*, Salvator Rosa attribuiert (Nr. 143), ein Heiliger Bernhard, Zurbarán zugeschrieben (Nr. 146), *Die Apotheose Heinrich IV.*, nach Rubens (Nr. 147), *Communion des Anges*, spanische Schule des Velázquez (Nr. 148), sowie schließlich eine „Statuette par Jules Droz" aus Gips (ohne Nummer). Die Namen Lebrun und Philippe de Champaigne, die der *Rappel*-Artikel, nicht aber der Katalog nennt, dürften demnach den Rahmenbeschriftungen entnommen worden sein.

21 Die Bezeichnung von Théodore de Naylies als „comte de Naylies" ist, wie bereits angemerkt, nicht korrekt, sondern dürfte einer Verwechslung mit seinem Bruder Jacques, der zum „vicomte" geadelt worden war, geschuldet sein. Der Irrtum zeigt jedoch, dass 1880 offenbar weder der Versteigerer noch die Familie Courbets Genaues über den Vorbesitzer wussten. Courbet schrieb 1870 ebenfalls von einem „ministre de Charles dix", was darauf hinweisen könnte, dass bereits er falsch informiert war, siehe Chu 1996, S. 331, 70-13 (An Juliette Courbet, 11.05.1870).

22 *Le Rappel*, 10.11.1880, S. 2. Bei Madeline (2014, S. 143) mit dem falschen Datum 11.11.1880 zitiert (vgl. Zeitungsausschnitt, Archives de la Préfecture de la Police de Paris, Le Pré Saint-Gervais, Polizeiakten Courbets, Ba 1020 [im Folgenden „Polizeiakten"], Bl. 619).

23 Eine andere Fassung dieser Komposition findet sich in Joconde [https://pop.culture.gouv.fr/], numéro de référence 000PE022027.

Wenngleich sich die Zuordnung zur italienischen und spanischen Schule und auch die Rubens-Werke mit den älteren Beschreibungen der Naylies'schen Sammlung durchaus decken, kann keines der Lose in klare Übereinstimmung mit den wenigen namentlich benannten Werken des Vorgängerbestandes gebracht werden. Nichtsdestotrotz erscheint es naheliegend, die zahlreichen Gemälde mit religiöser Thematik, insbesondere die anonymen Porträts von Heiligen und Päpsten und auch diejenigen mit Bezug zu Napoleon Bonaparte auf den Naylies'schen Kernbestand zurückzuführen; bei den Werken deutscher oder holländischer Zuschreibung mit profanen Bildsujets sind andere Erwerbungszusammenhänge jedoch zumindest denkbar.

Um die Objekte der Robardet-Versteigerung, deren Verbleib sich heute nur in einem einzigen Fall rekonstruieren lässt, richtig einzuordnen, müssen Umfang und Beschaffenheit des übrigen umfangreicheren Bestandes weiter geklärt werden:

Bereits drei Jahre vor der Auktion in Besançon waren in Paris bei Drouot im November 1877, einen Monat vor Courbets Tod, in der Versteigerung *Tableaux, meubles & objets d'art. Provenant de l'Atelier de Gve Courbet* neben Gemälden Courbets auch drei Werke anderer Künstler zum Aufruf gekommen: ein *Inneres von Pompeji*, eine *Aktstudie* sowie eine *Studie für ein Frauenporträt*.[24] In dieser Auktion wurden Werke und Wertgegenstände Courbets versteigert, die der französische Staat bereits mehrere Jahre zuvor in Courbets Pariser Atelier beschlagnahmt hatte, um die im Mai 1873 per Gerichtsurteil von Courbet aufzubringende Summe von gut 300.000 Francs zur Wiedererrichtung der Vendôme-Säule zu begleichen. Nach dem Urteil hatte sich Courbet im Juli 1873 fluchtartig in die Schweiz abgesetzt, um der Konfiszierung seines Eigentums zu entgehen. Aufgrund des gezwungenermaßen äußerst kurzfristigen Entschlusses zur Emigration konnte er seinen Besitz jedoch nicht vollständig in die Schweiz überführen, sondern Teile verblieben zunächst in Paris und der Franche-Comté bei Freunden, Verwandten und Kunsthändlern. Erschwerend kam für Courbet hinzu, dass er nach der blutigen Niederschlagung der Pariser Kommune im Mai 1871 mehrere Monate in Haft genommen worden war und im Anschluss eine riskante Operation vornehmen lassen musste, sodass er seinen durch die Kriegswirren von 1870/71 verstreuten Besitz zum Zeitpunkt seiner Emigration noch nicht wieder vollständig zusammengeführt hatte. Abgesehen von der schwierigen Sicherung der Pariser Bestände war sein Atelier, das er sich in seiner Heimatstadt Ornans in den 1860er Jahren

24 *Tableaux, meubles & objets d'art. Provenant de l'Atelier de Gve Courbet*, Hôtel Drouot, 20.11.1877, Aukt.kat., Paris 1877, S. 5, Kat.-Nr. 11–13. In den drei weiteren, 1881, 1882 und 1919 durchgeführten Auktionen mit Objekten aus Courbets Atelier kamen keine Werke anderer Künstler mehr zum Aufruf.

als repräsentatives Chalet eingerichtet hatte,[25] bereits im Februar 1871 geplündert worden, wie der Maler in einem Brief vom Juni 1871 beklagt: Die Preußen hätten „mes collections, mes souvenirs, l'histoire de ma vie" zerstört.[26] Im Januar 1872 berichtete er Mathilde de Swazzema über dessen teilweise Wiederherstellung: „[…] les Prussiens m'ont tout dévalisé, j'ai fait, et je fais réparer mon atelier à Ornans […]. C'est enfin à peu près réparé excepté 40 ou 50 mille francs d'objets, des collections, de tableaux enlevés."[27] Am Tag zuvor hatte er seiner Familie die vor 1871 im Atelier befindlichen Objekte genauer aufgelistet. Neben seinen eigenen Werken, Möbeln, Büchern und Studienobjekten erwähnt er „un paravent avec panneaux peints" sowie „vieux tableaux: une Diane, un Faune, une académie, des tableaux flamands, des têtes de femmes."[28]

Die alten Bilder scheinen tatsächlich von den preußischen Truppen entwendet worden zu sein, da Docteur Blondon, auf dessen Rolle als Courbets Nachlassverwalter noch zurückzukommen sein wird, in einer späteren Aufstellung der durch die Preußen erlittenen Verluste ein „vieux tableaux, une diane avec faune – une académie – des tableaux flamands, des têtes de femme" nennt, sowie des Weiteren „un portrait de cardinal Granvelle, une fête flamande, […] deux têtes de femme italiennes, deux statuettes en bois italiennes" und eine „Cléopâtre essayant des poisons – 5 personnages".[29] Courbet war später, 1876, fest davon überzeugt, auch seine Schwester Zoé Reverdy und ihr Mann Eugène hätten sich an den Beständen in Ornans bereichert.[30] Im April/Juni 1878 befanden sich, wie aus einem Inventar hervorgeht, das anlässlich der Erbstreitigkeiten zwischen Zoé und Juliette angefertigt wurde, im Elternhaus der Courbets neben einigen nicht weiter spezifizierten Drucken folgende Kunstwerke: „37. Deux copies, reveil de Saint Gerome, arabe en désert, d'Alfred de Dreux, 40 F. […], 71. Deux petits tableaux, 20 F. […], 72. Deux petits tableaux, Mère de Rembrandt, et Djiotto copies, 20 F. […], 92. Un psyché, 30 F. […], 153. Un Saint-Bruno en ivoire, 5 F." Des Weiteren wurden in Courbets Atelier, das „La Fonderie" genannt wurde, folgende Objekte erfasst:

25 Mobiliar und Ausstattung des Ateliers in Ornans können anhand von Korrespondenzen und eines Inventars rudimentär rekonstruiert werden. Vgl. dazu Chu 1996, S. 400–402, 72-2 (An seine Familie, 06.01.1872) sowie „Inventaire Courbet", 26./27.04. und 17.06.1878, Archives départementales du Doubs, Besançon, 3E46.

26 Chu 1996, S. 372, 71-21 (An Jules Grévy, 19.06.1871).

27 Brief vom 07. oder 08.01.1872, in: Ludovic Carrez, Pierre Emmanuel Guilleray, Bérénice Hartwig (Hg.), *Gustave Courbet. Correspondance avec Mathilde*, Besançon/Paris 2025, S. 157, Nr. 50.

28 Chu 1996, S. 400, 72-2 (An seine Familie, 06.01.1872).

29 Charles Blondon, „Tableaux qui étaient à l'atelier d'Ornans avant la guerre et qui ont disparu", ohne Datum, Bibliothèque municipale Besançon, Papiers Blondon, M 2030 (im Folgenden „Papiers Blondon"). Die Korrektheit der Liste ist jedoch insofern zweifelhaft, als mehrere Werke in einem späteren Inventar verzeichnet wurden, also offenbar doch keine Raubkunst waren.

30 Die Reverdys hätten, so der Maler an seine Schwester Juliette am 9. Februar 1876, das Elternhaus der Courbets geplündert, darunter „mes manuscripts, mes notes, mes catalogues de tableaux, mes objets de toute sorte" (Ebd., S. 496, 76-5, An Juliette Courbet, 09.02.1876).

„5. Une peinture, représentant une fête flamande, 60 F., 6. Une peinture, représentant St. Sébastien, 10 F. […], 11. Une peinture représentant Loth et ses filles, 5 F.“ Aus einer weiteren, dem Inventar beigegeben Liste, in der Juliette Courbet ihre Ansprüche präzisiert, geht Weiteres über die Altmeister hervor: „le portrait de Velasquez, sœur de Rembrandt, une tête de jeune fille, un arabe, avec cadre, Le reveil de Saint Gerome, le maréchal ferrant“ – die Mutter Rembrandts wurde also zu dessen Schwester korrigiert, und zwei Bilder als Velasquez-Portrait[31] und „Hufschmied“ ikonografisch beschrieben. Es ergibt sich insgesamt ein eher diffuses Bild, da nicht präzise zwischen Werken, die Courbet, und Werken, die seine Familie besessen hat, unterschieden werden kann. Es könnte sich teils, wie bei dem genannten Heiligen Hieronymus auch um Frühwerke Courbets oder Kopien handeln, die er in jungen Jahren im Louvre angefertigt hatte. Über die genaue Herkunft der Objekte ist ebenfalls nichts weiter bekannt. Dass einige Gemälde, wie die *fête flamande* oder das *Kleopatra*-Bild, aus der Sammlung Naylies stammen könnten und vor der Commune-Zeit von Courbet nach Ornans gebracht wurde, ist nicht auszuschließen. Eine sinnstiftende Funktion der Kunstwerke über ihren Dekorationswert hinaus lässt sich insofern ausmachen, als Rembrandt und Flandern auf die als antiidealistisch geltenden Malereitraditionen des Nordens sowie Velasquez auf diejenige Spaniens verweisen; Giotto könnte als frühe primitivistische Referenz gewertet werden; Loth und seine Töchter hatte Courbet selbst in einem seiner frühen Bilder dargestellt; die mythologischen Themen (Diana, Faun, Psyche) könnten mit den erotischen Sujets Courbets korrespondiert haben. Im Gesamten entsteht jedoch vielmehr der Eindruck, berücksichtigt man auch die sich ebenfalls im Atelier befindlichen naturkundlichen und ethnologischen Objekte, wie eine ausgestopfte Eule, Schmetterlingssammlungen, in Spiritus eingelegte Reptilien, Jagdtrophäen oder indianische Waffen, Courbet habe sich bei der Einrichtung seines Ateliers in Ornans an den frühneuzeitlichen, kunstkammerhaften Studiolos orientiert, in denen vor allem die Vielfalt und Kuriosität der Objekte sowie deren Studienwert für ihren Besitzer von Bedeutung war.

31 Bei dem Velasquez-Porträt könnte es sich um die Darstellung Murillos handeln, die 1869 in München angefertigt wurde und sich heute im Besitz des Institut Courbet befindet. Vgl. dazu Alfredo Llopico Muñoz, „L'influence des maîtres espagnols du Siècle d'or dans l'œuvre de Gustave Courbet“, in: *Cahiers de l'Institut Gustave Courbet*, 1, 1 (2023), S. 84–95.

Was mit der Sammlung nach 1871 geschah

Abgesehen von den Teilverlusten in Ornans erlebte der Kernbestand der Altmeister-Sammlung nach der Zerschlagung der Commune eine regelrechte Odyssee. Der Großteil der Werke befand sich zunächst weiterhin in der Rue du Vieux-Colombier 24, wo sie bereits Naylies installiert hatte. Die Räumlichkeiten hatte Courbet für 1300 Francs Jahresmiete beim Kauf mit übernommen.[32] Es steht daher zu vermuten, dass die in den älteren Zeitungsberichten beschriebene Aufstellung der Sammlung grosso modo beibehalten wurde und Courbet vor der Commune nur vereinzelt Werke in sein nahegelegenes Atelier in der Rue d'Hautefeuille und/oder nach Ornans verbracht hatte.[33]

Während der Commune vermietete Courbet zwei große Zimmer der geräumigen Wohnung an den „Cercle républicain de VIe et VIIe arrondissements", der dort unter dem Vorsitz eines Dr. Robinet seine Versammlungen abhielt.[34] Die Bildersammlung verblieb als Zimmerschmuck in den Räumlichkeiten, jedoch ohne davon ein Inventar zu erstellen.[35] Im Zuge eines Prozesses, den Courbet später gegen Robinet wegen Mietrückständen führte,[36] verlangte Courbet unter anderem eine Entschädigung von 2000 Francs für zwei angeblich abhanden gekommene Gemälde, darunter eine Darstellung des *Foyer de l'ancienne Comédie-Française*. Von dieser Forderung nahm er jedoch bereits während des Prozesses wieder Abstand.[37]

Während der Commune hatte Courbet selbst Werke aus dem Bestand entnommen: So berichtete er 1875 rückblickend an Étienne Baudry, er habe in dieser Zeit dreißig Gemälde an das Arrondissement Grenelle gegeben, darunter (aus seiner Wohnung in der Rue du Vieux-Colombier): „Rembrandt,

32 „J'ai loué un logement 1.300 francs pour […] laisser [le musée] où il est." (Chu 1996, S. 331, 70-13. (An Juliette Courbet, 11.05.1870)). Nicht auszuschließen ist, dass Courbet auch Möbel und andere Ausstattungsstücke von Naylies übernahm.

33 So sollte Courbets Schwager Eugène Reverdy 1873 einem Mitarbeiter von Durand-Ruel, Alphonse Legrand, einige alte Meister zeigen, die sich in der Rue d'Hautefeuille „im kleinen Zimmer, oben" befänden (Ebd., S. 429, 73-15 (An Alphonse Legrand, 16.01.1873)). Wann diese jedoch dorthin verbracht worden waren, ob vor, während oder nach der Commune, ist nicht belegt.

34 „[…] que j'ai loué pour faire un cercle Rue du Vieux-Colombier." (Ebd., S. 391, 71-40 (An Jules Castagnary, 23.09.1871)). Die aktivische Satzkonstruktion legt nahe, dass Courbet selbst an der Gründung der Gesellschaft beteiligt war. Zu Robinet ebd., Anm. 3; Riat 1906, S. 377; sowie Jack Lindsay, *Gustave Courbet. His life and art*, London 1977, S. 253.

35 Vgl. dazu Charles Blondon, „Recherches des tableaux" [ca. 1879] (Papiers Blondon). Sowie einen Artikel aus *La Patrie* vom 21.02.1873 (Zeitungsausschnitt, Polizeiakten, Bl. 242).

36 Riat 1906, S. 346. Vgl. dazu auch einige weitere Zeitungsausschnitte in den Polizeiakten.

37 Vgl. die Zeitungsausschnitte aus *Le Pays* vom 22.02.1873 und *Le droit journal des tribunaux* [Bericht über den Prozess vom 04.04.1873] (beide: Polizeiakten, Bl. 243 und 247).

Saint Pierre au liens, Mise au tombeau de Carracci, Simon Vouet, Vélasquez, Rubens, Wouwerman, Poussin, Delacroix, etc. etc.“[38] Aus dem Brief wird jedoch nicht ersichtlich, zu welchem Zweck diese Übergabe erfolgte – möglicherweise ebenfalls, um Sitzungsräume oder ähnliches damit auszustatten, oder aber, um die Bilder zu sichern. Bei der Einnahme von Paris durch die Versailler Truppen im Mai 1871 seien ihm dann, so Courbet weiter in seinem Brief, 33 Kisten mit eigenen Werken sowie die „tableaux anciens du Vieux-Colombier“ gestohlen worden.[39] Ein *Saint Pierre aux liens* kam 1880 in der Auktion Robardet zwar zum Aufruf, was auf den Rückerhalt des Konvoluts hindeutet; die Namen Vouet, Wouwerman oder Delacroix lassen sich aber in späteren Inventaren nicht finden.

In Paris hatten Durchsuchungen und Konfiszierungen bereits am 1. Juni 1871, ein paar Tage vor Courbets Verhaftung, eingesetzt: So wurden in der Passage du Saumon Nr. 14, wo er, nachdem sein Atelier in der Rue d’Hautefeuille bombardiert und er bei einer gewissen Adèle Girard untergekommen war,[40] neben 206 eigenen Werken auch ein „panneau ancien“ sowie „deux caisses pleines de tableaux“, deren Inhalt nicht weiter bestimmt werden kann, konfisziert.[41] Wie sich bald herausstellte, hatte zudem die Hauswirtin zahlreiche Bilder Courbets entwendet und diese weiterverkauft. Ob sich darunter auch Altmeisterkopien befanden, ist indessen nicht bekannt. Blondon berichtet später, aus der Rue du Vieux-Colombier seien etwa hundert alte Gemälde verschwunden.[42] Auch seine Schwester Zoé und Eugène Reverdy, die das Appartement während Courbets Inhaftierung als Wohnung genutzt hatten,[43] bezichtigte Courbet, Werke entwendet zu haben,[44] sodass hier ein weiteres Dunkelfeld besteht.

Nach seiner Haftentlassung und dem anschließenden Klinikaufenthalt bemühte sich Courbet verbissen, auch mittels der erwähnten Prozesse, seine in viele Richtungen zerstreuten Besitztümer wiederzuerlangen.

38 Chu 1996, S. 487, 75-14 (An Étienne Baudry, 18.06.1875). Ein Delacroix war bereits in einem Pressebericht über die Sammlung Naylies erwähnt worden. Da es sich um ein zeitgenössisches Werk handelt, dürfte von seiner Authentizität auszugehen sein.

39 Ebd. Ob die Werke in Grenelle oder aus der versiegelten Wohnung gestohlen wurden, geht aus dem Brief nicht eindeutig hervor.

40 Riat 1906, S. 293.

41 Ebd., S. 309.

42 Charles Blondon, „Recherches des tableaux“ (Papiers Blondon).

43 Lindsay 1977, S. 250.

44 „Les Reverdy à Ornans vendent les tableaux qu’ils m’ont volés rue du [Vieux-]Colombier et dans mon atelier du passage du Saumon“ (Chu 1996, S. 504, 76-12 (An Castagnary, 09.04.1876)).

Die Bestände verlassen Paris

Im 24. Januar 1873, einige Monate vor dem Urteil zur Vendôme-Säule, äußerte Courbet gegenüber seinem Vertrauten Jules Castagnary erstmals die Überlegung, seinen Besitz aus der Rue d'Hautefeuille und der Rue du Vieux-Colombier zu seiner Freundin Lydie Joliclerc in Pontarlier nahe der Schweizer Grenze schicken zu lassen.[45] Am 28. Januar forderte er Castagnary auf, er solle die Bilder – nun nach Montbéliard – schicken: „Le premier envoi sera composé des toiles peintes par moi-même. Immédiatement après vous me ferez parvenir les tableaux anciens, qui ne sont pas de moi."[46] Erst nach der Sicherung seiner eigenen Werke hätten die Altmeister ebenfalls verschickt werden sollen. Am 31. März 1873 erteilte Courbet Castagnary und Alphonse Legrand, einem Mitarbeiter des Kunsthändlers Durand-Ruel, endgültig den Auftrag, sowohl das Atelier in der Rue Hautefeuille als auch das ‚Depot' in der Rue du Vieux-Colombier zu räumen.[47] Dieser scheint jedoch nicht oder nur teilweise durchgeführt worden zu sein, denn im Juni 1873, nachdem das Finanzministerium die Pfändung seines Besitzes final beschlossen hatte,[48] wandte sich Courbet an seine Schwester Zoé, die trotz zunehmender Differenzen noch immer den Schlüssel zum Pariser Atelier verwahrte, mit der Bitte, man solle seine eigenen, noch verbliebenen Werke nach Morteau (ebenfalls nahe der Schweizer Grenze) schicken und die Alten Meister an Doktor Blondon, einen langjährigen Freund Courbets, nach Besançon.[49] Diese Transporte wurden schließlich durchgeführt, noch bevor im Juli 1873 die Polizei beide Pariser Standorte Courbets versiegelte und dort nur noch sehr wenige zurückgelassene Gegenstände beschlagnahmen konnte.[50]

45 Ebd., S. 422, 73-5 (An Jules Castagnary, 24.01.1873). In einem Brief vom 25. Januar an Mathilde de Swazzema erläutert er seine Beweggründe: „On m'écrit de Paris qu'il faut que je fasse passer immédiatement tous mes tableaux en Suisse ou autre part." (Carrez/Guilleray/Hartwig 2025, S. 187, Nr. 67).

46 Chu 1996, S. 423, 73-6 (An Jules Castagnary, 28.01.1873).

47 Riat 1906, S. 343. Vgl. dazu auch Lindsay 1977, S. 298. Sowie Chu 1996, S. 437, 73-25 (An Jules Castagnary, 31.03.1873).

48 Vgl. die Bekanntmachung über die Beschlagnahmung: Order vom 19.06.1873 in verschiedenen Tageszeitungen (Polizeiakten).

49 Chu 1996, S. 442, 73-32 (An Zoé Reverdy, 15.06.1873). Die Möbel aus seinem Pariser Atelier sollten hingegen an Jules Cusenier, Inhaber eines weltweit operierenden Destillationsbetriebes, in Ornans gesendet werden. Zoé Reverdy reklamierte später für sich, die Werke im Pariser Atelier verpackt und an Blondon verschickt zu haben. In Besançon seien diese dann in einer Remise in der Rue du Porteau Nr. 2 [sic] aufgestapelt worden. Manche der Kisten hätten bis zu 1400 Kilo gewogen (vgl. Lindsay 1977, S. 299). Ein Polizeibericht vom 22. Juni 1873 meint zu wissen, dass einige Kisten aus Courbets Appartement vom Boulevard Saint-Germain aus zur Gare du Nord transportiert worden seien (Polizeiakten). Die Lagerung in Besançon scheint Courbet bereits Anfang März 1873 vor Ort organisiert zu haben: „J'arrive de Besançon où j'ai passé cinq jours. J'ai fait cessation des biens de ma mère et j'ai cherché à sauver mes tableaux." (Carrez/Guilleray/Hartwig 2025, 10.03.1873, S. 228, Nr. 91).

50 Vgl. Riat 1906, S. 364. Der Staat hatte die Räume angeblich nur versiegelt, um zu prüfen, ob sich dort aus Staatsbesitz stammende Werke befänden, die Courbet sich während der Commune unberechtigt angeeignet haben sollte (vgl. *Le Pays*, 22.02.1873).

Über die aus diesen konfiszierten Beständen gespeiste, bereits erwähnte, erst drei Jahre später durchgeführte Auktion bei Drouot Ende 1877, war Courbet schlecht informiert. So schrieb er an Castagnary, er wisse gar nicht, was dort überhaupt versteigert werden solle, da ihm kein Inventar über die im Juli 1873 vorgenommene Beschlagnahmung vorliege. Er nennt jedoch einige Werke, die dort zurückgeblieben waren: „Il y a dans mon atelier des choses qui vont être vendues et qui ont été laissées volontairement par Reverdy; elles le seront à vil prix. Exemple: le *Portrait de Dupont*, un portrait de moi, des tableaux anciens de Le Sueur, Van Dyck, Mignard, etc. etc.“[51] Es waren also eigene wie fremde, niedrigpreisige Kunstwerke von seinem Schwager zurückgelassen worden – ob aus Zeitnot oder um dem Staat ein gewisses Maß an Satisfaktion zu gewähren, muss heute offenbleiben.[52] Verschränkt man die Angaben aus Auktionskatalog und Brief, können die anonym versteigerten Werke *Das Innere von Pompeii*, die Aktstudie und eine Studie für ein Frauenporträt mit den im Brief genannten Künstlern in Verbindung gebracht werden.[53] Tatsächlich sind Darstellungen von Jean-Baptiste Lesueur von Pompei bekannt.[54] Pierre Mignard, der als Porträtmaler wirkte, könnte unter Umständen als Urheber des Frauenkopfes angenommen werden. Somit bliebe van Dyck als potentieller Autor der Aktstudie zu vermuten. Die Zuschlagpreise für diese drei Bilder bewegten sich jedoch, wie ein annotierter Katalog der Auktion in Courbets

51 Chu 1996, S. 537, 77-22 (An Jules Castagnary, 17.11.1877). Die Antwort Castagnarys vom 28. November 1877 hat sich erhalten. Dort berichtet er über einzelne Objekte (Console, Pendule, Flambeau, Mannequin), aber nicht über „tableaux anciens“ (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département des cartes et plans, Yb3-1739, im Folgenden „Papiers Courbet“, Schachtel 7).

52 Madeline interpretiert den Umstand, dass einzelne Werke im Pariser Atelier zurückgelassen wurden, hingegen als Bestätigung dafür, dass Courbet selbst an deren Wert zweifelte (Madeline 2014, S. 150). Sie verkennt damit, dass Courbet mit der eigenmächtigen Handlung seines Schwagers nicht einverstanden gewesen war. An anderer Stelle deutete Courbet zwar an, er würde einen Teil seiner Güter der Regierung „en proie“ überlassen, „comme assouvissement et pour constater leur sottise.“ (Chu 1996, S. 434, 73-21 (An Lydie Joliclerc, Ende Februar 1873)). Bei den Beschlagnahmungen in seinem Pariser Atelier hatte er aber letztlich keinen Handlungsspielraum. Über die 1877 bei der Auktion erzielten Ergebnisse informiert ein Artikel in *Le Rappel*: Das Dupont-Porträt brachte 305, *Cheval et chien* 2000 und das *Portrait de Proudhon et sa famille* 1500 Francs. Insgesamt wurden 12118,50 Francs erzielt. Überraschend kam nach Ende der Auktion ein Konvolut aufgerollter Leinwände zum Vorschein, das nicht im Katalog erfasst worden war (*Le Rappel*, 28.11.1877, S. 2). Ein Artikel in *Le Reveil* vom 29. November präzisiert, dass es sich um acht vollendete Werke handelte, die im Katalog lediglich als grundierte Leinwände gelistet gewesen seien und für 75 Francs zugeschlagen wurden (Polizeiakten, Bl. 510). Riat erläutert weiter: Die Bilder seien von einem gewissen Kapitän Gabriel Laviron, einem Nachbarn Courbets, 1849 vor einem Militäreinsatz in Italien in Courbets Atelier deponiert worden. Nach Lavirons Tod in den Kämpfen um Rom seien die Werke dort verblieben. Diese waren „enroulées autour d'un bois, que les employées du Domaine, lors de la saisie, n'avaient déroulé qu'à moitié, pour les cataloguer en hâte, au petit bonheur.“ (Riat 1906, S. 376).

53 Madeline hingegen schließt eine Verbindung zwischen den drei Katalog-Nummern und den „tableaux anciens“, die Courbet im Brief nennt, aus (Madeline 2014, S. 155, Anm. 28).

54 Vgl. Jean-Baptiste Ciceron Lesueur, *Voyage en Italie*, Tafel 77 [Zeichnungskonvolut z. B. https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/15-632741]. Courbet besaß auch einen Christus-Kopf, den er ebenfalls Lesueur zuschrieb. Damit dürfte aber Eustache Le Sueur gemeint gewesen sein. Siehe dazu unten.

Polizeiakte belegt, in einem sehr niedrigen Bereich, sodass nicht davon auszugehen ist, dass es sich bei van Dyck und Lesueur um ‚Originale' handelte.[55]

Über welche Werke Courbet im Schweizer Exil verfügte

Neben seinen eigenen Werken konnte auch ein Teil der Altmeister-Sammlung vor dem staatlichen Zugriff ausgelagert und über die Franche-Comté nach La Tour-de-Peilz am Genfer See, wo sich Courbet Anfang des Jahres 1874 niedergelassen hatte, verbracht werden. So berichtete Courbet im April 1874 von dort an Castagnary, er verfüge (wieder) über einen Watteau, einen Girardon, einen Steen, zwei Frauenköpfe von Guido (Reni) sowie einen Tintoretto.[56] Bei dem angeblichen Steen dürfte es sich um das Bild *Barbier*, bei Tintoretto um ein *Bacchanale*, bei Reni um die beiden Frauendarstellungen *Hérodias* und *Jézebel* gehandelt haben.[57] Auf den Watteau wird noch gesondert zurückzukommen sein. Die übrigen Werke waren wahrscheinlich im August 1873 über Besançon in die Schweiz gelangt.[58] Es handelte sich dabei wohl um eine Selektion, vermutlich der wertvolleren Gemälde, da der weit größere Teil der Altmeisterbestände mit dem Einverständnis Courbets zur Einlagerung in Besançon verblieb. Dieser wurde erst nach Courbets Tod aufgefunden, wovon unten noch die Rede sein wird.

Der Schweizer Bestand Courbets wurde öffentlich gezeigt, in einem nicht überlieferten handschriftlichen Katalog und zwei erhaltenen Nachlassinventaren erfasst sowie von einigen Zeitzeugen beschrieben, sodass sich hier ein durchaus anschauliches Bild rekonstruieren lässt.

Mittels Zeitungsannoncen kündigte Courbet die öffentliche Ausstellung seiner Sammlung in seinem Haus Bon Port in La Tour-de-Peilz ab 15. August 1875 an: „Exposition de 130 tableaux anciens, modernes, parmi lesquels, outre les toiles du soussigné G. Courbet, le public remarqua avec plaisir des

55 Demzufolge wurden nicht einmal die Aufrufpreise erreicht: Die *Etude d'homme* wurde statt für 10 für 4, die *Etude de femme* für 5,50 statt für 20 und das *Intérieur de Pompéi* für 15 statt der angesetzten 20 Francs zugeschlagen. Die Namen und Adressen der Käufer wurden dort ebenfalls notiert (Polizeiakten, Bl. 503).

56 Chu 1996, S. 466, 74-8 (An Jules Castagnary, 13.04.1874).

57 Zu den nach Courbets Tod angefertigten Inventaren, aus denen sich diese Zuordnungen erschließen lassen, siehe unten. Eine möglicherweise vergleichbare Kopie nach Renis „Herodias" (heute Salomé) wurde 1891 vom Musée des Ursulines in Mâcon erworben, siehe Joconde [https://pop.culture.gouv.fr/], numéro de référence 01720007495.

58 Vgl. Lindsay 1977, S. 298; sowie Charles Blondon, „Tableaux Disparues", ohne Datum (Papiers Blondon): Courbet habe eine Liste vom 15. August 1873 vorgelegen, aus der hervorging, welche der Bilder in Besançon verblieben und welche in die Schweiz verschickt worden waren. Es ist daher davon auszugehen, dass deren Versendung ebenfalls im August 1873 stattgefunden hatte. Ein Polizeibericht eines gewissen „Noros" vermeldet am 2. Oktober 1873, dass in Genf Werke Courbets sowie Altmeister ausgestellt werden sollten, die er aus Frankreich erwarte, darunter Werke, von denen man vermute, sie seien gestohlen: „des tableaux, que l'on présume avoir été volés dans les musées par Cluseret" (Polizeiakten, Bl. 350).

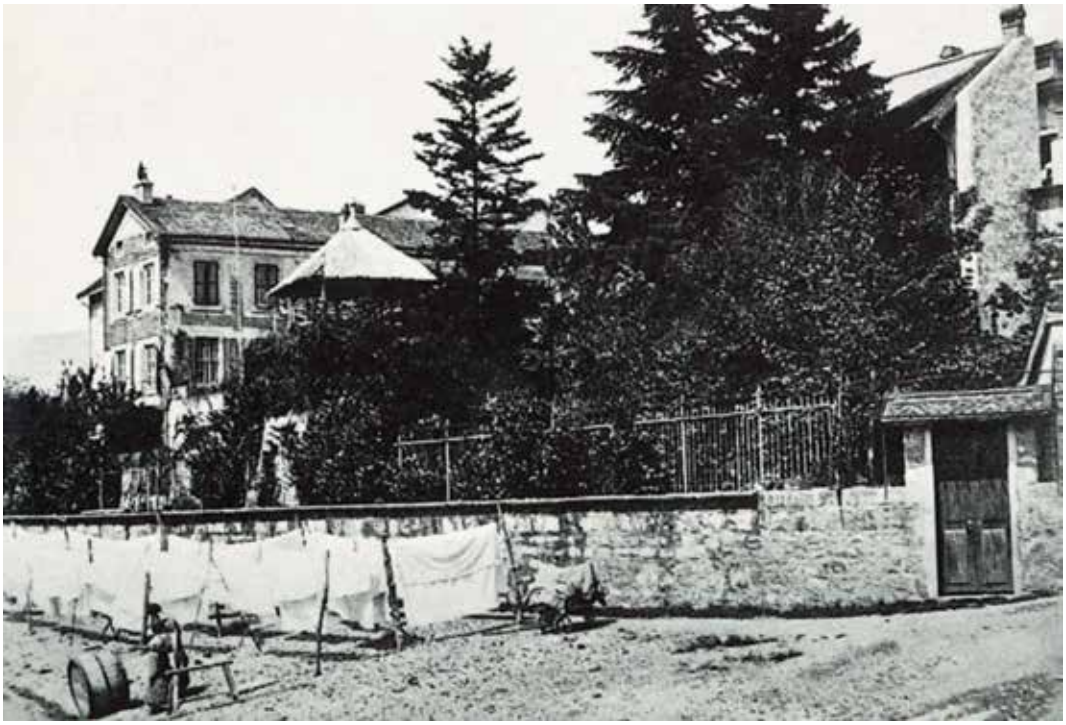


Abb. 1
Unbekannter Fotograf, *La Tour-de-Peilz, Bon-Port*, nicht datiert, Schwarz-Weiß-Fotografie, Maße unbekannt, Les Amis de Gustave Courbet, Ornans

œuvres des plus célèbres maîtres, (Murillo, Van Dyck, Véronèse, Rembrandt, Rubens, etc. etc.).“[59] Parallel zur Eröffnung dieses kleinen Privatmuseums, das im Obergeschoss des am Seeufer gelegenen Hauses zu besichtigen war (Abb. 1),[60] wurde das von Courbet modellierte Monument *La Liberté* am zentralen Kirchplatz feierlich eingeweiht. Wie viele der genannten 130 Werke von Courbet und wie viele von anderen Künstlern stammten, ist nicht belegt, da sich der von Courbet selbst angefertigte handschriftliche Katalog dieser Präsentation nicht erhalten hat. Gemäß den Reiseaufzeichnungen eines namentlich nicht bekannten deutschen Gastes in La Tour-de-Peilz diente dieser

59 Die Anzeige „Inauguration. Exposition“ war im *Journal de Vevey* vom 12.08.1875 erschienen (vgl. Madeline 2014, S. 155, Anm. 3); eine zweite im *Feuille d'Avis de Vevey* am 13.08.1875 (vgl. Pierre Chessex (Hg.), *Courbet et la Suisse*, Ausst.kat. Château, La Tour-de-Peilz 1982, S. 51, Kat.-Nr. 91).

60 Collin erinnert sich, dass im Obergeschoss Atelier und Galerie untergebracht waren (Collin 1878, S. 88). Laut Lindsay zeigte Courbet in einem großen Raum, der Salon und Atelier kombinierte, eigene Arbeiten und einige seiner „Alten Meister“. Einen Beleg für die polyvalente Raumnutzung gibt Lindsay jedoch nicht an, sodass diese Information als unsicher gelten muss (vgl. Lindsay 1977, S. 303).

Katalog der Instruktion der Besucher und umfasste 200 bis 300 Nummern[61] – also deutlich mehr, als in der Eröffnungsanzeige angekündigt. Docteur Collin, der später einen ausführlichen Bericht über die letzten Tage Courbets verfasste, erinnerte sich hingegen nur an 150 Werke.[62]

Die in der Anzeige angekündigten Meister können im Abgleich mit den Nachlassinventaren mit konkreten Werken identifiziert werden: Als von „van Dyck" stammend finden sich dort ein Selbstporträt, ein Engelskopf, eine Maria lactans und eine Bacchantin; von Rembrandt ein Soldat und eine *Tête d'un juif*, von Rubens angeblich der *Triumph der Caterina de' Medici*, eine *Anna lehrt Maria das Lesen*, eine Grablegung, ein Selbstporträt sowie ein Bildnis seiner ersten Frau, eine Judith, ein Heiliger Sebastian und ein Männerporträt. Murillo zugeschrieben wurden eine *Auffindung des Moses* sowie eine Kopie nach einem *Jakob* von Raffael. Eine Abendmahlsdarstellung galt als Veronese. Mit den in der Anzeige publizierten Namen rief Courbet also die spanische, niederländische und venezianische Malerei auf, was von einer zunehmend kunsthistorisch informierten Öffentlichkeit nicht nur als bloßes ‚name dropping' verstanden, sondern auch als Selbstpositionierung Courbets innerhalb der antiidealistisch respektive naturalistisch ausgerichteten, historischen Malereischulen gelesen werden konnte.

Zwei Monate vor Courbets Tod wurde von Juliette Courbet und dem Ehepaar Morel, das mit Courbet in Bon Port lebte,[63] ein Auszug („relevé") dieses Besucher-Kataloges erstellt und bei einem Notar (vermutlich Louis Ansermet in

61 „un cahier grifonné: c'était le catalogue de la collection Courbet tracé d'une main jeune encore;" ([unbekannter Autor], Erinnerungen an einen Besuch bei Courbet in der Schweiz, ca. 1876, 8 S., INHA, Paris, Autographes 10,4, S. 1, im Folgenden: „Papiers Mantz" (ausgegliederte Unterlagen aus dem Gesamtbestand von Paul Mantz, ebenfalls im INHA; der Verfasser war ein deutscher „homme de lettre" in Begleitung einer Malerin aus Bayern; ich danke Pierre Chessex für den Hinweis, dass es sich evtl. um Albert von Keller handeln könnte)). Vgl. dazu auch Madeline 2014, S. 155, Anm. 4 sowie Lindsay 1977, S. 309. Bei Riat ist von 300 Gemälden die Rede sowie von einem handschriftlichen Katalog (Riat 1906, S. 359). Der deutsche Besucher erinnerte sich, dass die Bilder großteils ohne Rahmen präsentiert worden waren: „La plupart des tableaux n'avaient pas de bordures et ceux qui étaient encadrés avaient de modestes encadrements, en partie perforé par le vers…". (Auch zit. bei Marie-Thérèse des Forges, „Biographie", in: [Hélène Toussaint (Hg.)], *Gustave Courbet (1819–1877)*, Ausst.kat. Grand Palais, Paris, Royal Academy of Arts, London 1977/78, Paris 1977, S. 21–50, S. 49; vgl. dazu auch Lindsay 1977, S. 310). Die Rahmen waren offenbar für den Transport entfernt und im Pariser Atelier zurückgelassen worden. Damit korrespondiert, dass bei der Drouot-Versteigerung im November 1877 eine Vielzahl gebrauchter Rahmen zum Aufruf kam, wie ein Artikel erklärt: „Il est vrai qu'on a vendu une grande quantité de cadres sans tableaux et des châssis sans toiles; ceux qui veulent tout expliquer prétendaient que le maître, en prévision de la réclamation fiscale, avait décloué ses principales œuvres, les avait roulées et mises en lieu sûr. – Cette opinion n'est pas invraisemblable." (*Le Bien public*, 28.09.1879, Polizeiakten, Bl. 509) Ein weiterer Zeitungsbericht nennt etwa 50, ein anderer 115 Rahmen (vgl. die nicht weiter bezeichneten Dokumente P132325, P132326 und P132329, „Papiers Courbet", Schachtel 7).

62 „Courbet aimait à montrer sa galerie. Elle renfermait cent cinquante tableaux environ et parmi ces tableaux il y en avait de fort beaux." (Collin 1878, S. 89).

63 Zu Morel vgl. Chu 1996, S. 485, 75-12, Anm. 9.

La Tour-de-Peilz) hinterlegt.[64] Dieser Auszug, der wohl dazu diente, Courbets Angst vor einem Verlust der Sammlung zu beschwichtigen, wurde bislang nicht aufgefunden. Es existieren jedoch zwei Nachlassinventare, die auf dessen Grundlage nach Courbets Tod angefertigt wurden. Das erste postume Verzeichnis vom 8. Mai 1878 listet neben Kleidung und Möbeln 151 Gemälde auf,[65] darunter 64 Altmeister.[66] Das Inventar bildet den Gesamtbestand jedoch nicht mit völliger Sicherheit ab, da möglicherweise einige Werke noch vor der ersten notariellen Erfassung abhandenkamen.[67]

Die interessanterweise nicht nach Werken Courbets und Werken Dritter getrennte Listung der Gemälde erfolgte dabei parallel zu einer fortlaufenden Nummerierung des Gesamtinventars („Nos. par d'ordre") nach zwei weiteren separaten Nummerierungen, die offenbar aus älteren Verzeichnissen, worauf die Anmerkungen „Nos. de catalogue en rose" und „Nos. blancs" am Rand hinweisen, übernommen wurden. Dies lässt darauf schließen, dass es ursprünglich zwei Kataloge, einen auf rosafarbenen sowie einen auf weißem Papier, gegeben haben dürfte.[68] Da die 62 Nummern des rosafarbenen Kataloges die Kategorie „nicht für den Verkauf bestimmt" bildeten, scheint es sich hierbei

64 So führt Collin aus: „Courbet n'a pas, que je sache, laissé de testament; mais il existe un relevé exact des tableaux et des esquisses qui composaient sa galerie. Ce relevé a été dressé deux mois avant le décès du peintre, par un notaire de la Tour de Peilz, sur la demande de la sœur de Courbet, Mme Juliette, et de ses amis M. et Mme Morel, qui avaient voulu ainsi calmer les inquiétudes de Courbet, très-amoureux de ses tableaux et craignant toujours qu'on ne vint les lui enlever." (Collin 1878, S. 91–92). Vgl. dazu auch Madeline 2014, S. 155, Anm. 1.

65 „Inventaire après décès, dans onglet des inventaires de la justice de paix du cercle de la Tour-de-Peilz", 08.05.1878, Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renons, S 98/83, dossier 33. Vgl. dazu Madeline 2014, S. 139 und S. 155, Anm. 1 und Kat.-Nr. Arch. 30. Laut Madeline sei auch Morel bei dessen Erstellung anwesend gewesen. Unterschrieben haben indessen nur der Anwalt von Juliette Courbet und Courbets Vater Régis, Auguste Fumey aus Besançon, der „greffier" Ansermet aus La Tour-de-Peilz, der Friedensrichter Bény sowie Juliette Courbet.

66 Von den 65 Bildern anderer Künstler sind die Arbeiten „Etude de paysage. Forêt de Fontainebleau par un élève de Courbet", eine „Pochade de Bonvin" und „Un effet de neige par Pata" nicht der eigentlichen (Altmeister-)Sammlung zuzurechnen, da es sich um zeitgenössische Werke aus dem unmittelbaren künstlerischen Umfeld Courbets handelte. Zwei Werke wurden in dieser Liste zunächst fälschlich als Courbets geführt: Zu den Werken Dritter ist neben der falschen Zuschreibung eines Boucher an Courbet der Eintrag „Femmes romaines passant le Tibre par Courbet" (Nr. 31, rosafarbene Nummerierung) zu zählen, da Courbets Œuvre keine italienischen Bildthemen aufweist. In einer späteren Liste bezeichnet auch Blondon das Bild als „fälschlicherweise Courbet zugeschrieben". Vgl. „Liste des tableaux de M. G. Courbet remis par le docteur Blondon à Mlle Juliette Courbet les 3 et 4 avril 1882" (Papiers Courbet, Schachtel 2). Nach Hinzurechnung dieser beiden Arbeiten stehen also insgesamt 64 Altmeister zur Diskussion. Madeline hingegen zählt nur 54 Bilder „des maîtres anciens" (Madeline 2014, S. 139).

67 Niederschrift vom 31.12.1877, Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renons, S 98/83, dossier 33. Die Siegel seien, wie ein weiteres amtliches Dokument vom 3. Januar 1878 belegt, aufgebrochen worden: „Monsieur le Juge de paix avisé qu'ensuite d'accident les scellés apposés sur la porte de la galerie des tableaux Courbet ont été rompues délègue M. Beny vice président afin de s'apposer lesdits scellés." Des Weiteren wurde im Inventar ein Werk Courbets separiert, das zwar verkauft, aber noch nicht abgeholt worden war, sowie einige „Alte Meister" und andere Werke Courbets, die ihm ebenfalls nicht gehörten.

68 Dass es sich ursprünglich um Kataloge in rosafarbener bzw. weißer Schrift gehandelt hat, ist unwahrscheinlich, da weißer Text auf weißem Papier nicht lesbar wäre. Auch die Vermutung, dass es sich um Beschriftungen, beispielsweise mit rosafarbener und weißer Kreide auf den Rückseiten der Gemälde handelte, ist nicht wahrscheinlich, weil die zweite Fassung des Inventars zwar die Zweiteilung übernimmt, dann aber von einer blauen und einer weißen Nummerierung die Rede ist.

möglicherweise um den bereits erwähnten Auszug („relevé") zu handeln. Diese rosa Liste enthielt neben den Werken Courbets zwanzig alte Meister. Der 89 Nummern umfassende „weiße" Bestand hingegen war als zum Verkauf bestimmt deklariert, darunter 42 historische Gemälde.[69] Ein Großteil dieser Werke mit christlicher Motivik, wie zum Beispiel das unter Nr. 9 (weiß) gelistete, angeblich von Zurbarán stammende Porträt des von Naylies besonders geschätzten Saint-Vincent de Paul,[70] wie die anderen Spanier und Italiener sowie die erwähnten Rubens zugeschriebenen Gemälde, dürften mit großer Sicherheit aus der Sammlung Naylies stammen.[71] Zudem sind andere Erwerbungszusammenhänge rekonstruierbar: So berichtet Edouard Ordinaire am 22. März 1874 an Castagnary, Courbet habe in Genf bei einem italienischen Schrotthändler für immerhin 8000 Francs ein Bild gekauft, das eine antikisch gewandete Frau mit entblößter linker Brust zeige, die umgeben von drei Dämonen in einem Kreis tanze.[72] Courbet war, wie er selbst an Castagnary am 26. März schreibt, der Überzeugung, es handele sich bei dem Bild um eine *Circé* von Prud'hon, deren Wert er auf bis zu 400.000 Francs schätze. Seinen Pariser Freund beauftragte er, nach dem 2,20 auf 1,80 Meter großen Bild in den Grafikbeständen der Bibliothèque Nationale zu recherchieren und ihm gegebenenfalls eine Fotografie zu übersenden.[73] Er zog sogar in Erwägung, das Werk für eine geplante Pariser Prud'hon-Ausstellung als Exponat vorzuschlagen.[74] Auch Collin bestätigte in seinem Bericht, dass Courbet in Genf für 8000 Francs ein angeblich drei Meter hohes Tafelbild erworben hatte: „une magicienne dansant au milieu d'un cercle et entourée de visions". Courbet habe dieses, so Collin, für einen Watteau im Wert von 200.000 Francs gehalten.[75] Im April 1874 schrieb Courbet, wie bereits erwähnt, an Castagnary, er verfüge unter anderem über einen „Watteau", möglicherweise hatten die Recherchen Castagnarys dies zu diesem Zeitpunkt ergeben. In den beiden

69 Die Zweiteilung kommt damit eindeutig einer Bewertung der Bestände gleich und spiegelt nicht etwa, wie ja auch zu vermuten stünde, die Aufteilung der Hängung auf verschiedene Räume oder die Sortierung nach Größen für den Versand.

70 Ein möglicherweise ähnliches Porträt befindet sich heute im Château de Bussy-Rabutin (Bussy-le-Grand), Inv.-Nr. BUS1929000207.

71 Auch Riat ist der Auffassung, dass in die Schweizer Hängung Teile der Planhol-Sammlung integriert waren (Riat 1906, S. 352).

72 Zit. nach Lindsay 1977, S. 309. Ein Brief Courbets an Paul Pia, in dem die *Circé* erstmals erwähnt wird, legt nahe, dass Courbet das Bild in Genf über Pias Kunsthandlung, zusammen mit einem weiteren Bild, erworben hatte (Chu 1996, S. 461, 74-2 (An Paul Pia, 20.03.1874)). Möglicherweise ist mit dem „italienischen Schrotthändler" also Pia gemeint.

73 Ebd., S. 462, 74-3 (An Jules Castagnary, 26.03.1874). In einem weiteren Brief erinnert Courbet Castagnary daran, diese Recherchen durchzuführen (Ebd., S. 466, 74-7 (An Jules Castagnary, 09.04.1874)).

74 Ebd., S. 466, 74-8 (An Jules Castagnary, 13.04.1874). Castagnary nahm entsprechende Recherchen auf (ebd., Anm. 3). Am 28. April übersandte Courbet Castagnary eine Fotografie des Gemäldes, nun mit der Bezeichnung „La Sibylle" bzw. „La Magicienne". Das Bild stamme von einem „intendant des Napoli", so Courbet weiter, aus dessen Schloss „de Castellane" bei Marseilles und sei dort als „Prud'hon" katalogisiert. Courbet habe außerdem Kenntnis von einem Männer-Porträt Prud'hons, das in Genf zum Verkauf stünde (Ebd., S. 467, 74-9 (An Jules Castagnary, 28.04.1874)). Eine Prud'hon-Ausstellung fand 1874 tatsächlich in Paris statt, zeigte aber laut Katalog kein Werk, das sich mit der *Magicienne* Courbets identifizieren ließe.

75 Collin 1878, S. 91.

Nachlass-Inventaren ist das Werk hingegen als Carle van Loo deklariert und mit einem Wert von 1000 Francs immerhin als wertvollstes unter den Altmeistern taxiert.[76] Tatsächlich dürfte es sich bei der Tafel aber um eine gemalte Fassung einer im Stich überlieferten Bildfindung von Charles-Antoine Coypel handeln (Abb. 2).

Im kostspieligen, spekulativen Ankauf des Bildes spiegelt sich nicht nur Courbets Hoffnung wider, möglicherweise mit einem Schlag die ihm auferlegten Kosten für die Wiedererrichtung der Vendôme-Säule tilgen zu können, sondern auch seine frühere Auseinandersetzung mit romantischen Sturm-und-Drang-Themen, wie er sie selbst – beispielsweise in seinem Gemälde der Walpurgisnacht, dessen Übermalung er zeit seines Lebens bedauerte – aufgegriffen hatte.[77]

Genannt wird in den Inventaren sowie in einem Brief an Castagnary auch ein Werk Prud'hons mit dem Titel *Joseph et Potiphar*,[78] das genauer als *Joseph et la femme de Potiphar* bestimmt werden kann. Von diesem sind mehrere Vorstudien überliefert (Abb. 3). Dass 1896 Paul Gauguin die Prud'hon'sche Bildfindung aufgriff, zeigt, dass das Motiv auch später noch in Avantgarde-Kreisen geschätzt wurde.[79] Das von Prud'hon in seiner Ambiguität von gleichzeitiger physischer Nähe und Abwehr subtil umgesetzte Thema dürfte auch mit einigen von Courbets Werken, wie dem *Homme blessé* oder *Les amants de la Campagne* sinnvoll korrespondiert haben – und dies unabhängig davon, ob es sich bei ‚seinem' Prud'hon um ein ‚Original', eine ‚Studie' oder eine ‚Kopie' gehandelt hat.

Ein zweites Inventar, zu dessen Erstellung am 12. Dezember 1878 man zusätzlich den am Genfer See ansässigen Künstler François Bocion und Courbets ehemaligen Mitarbeiter Slom (André Słomczyński) als Kunstexperten hinzuzog, teilt die Bestände weiterhin nach den zwei Nummerierungen, nun in blau und weiß unterschieden, auf und enthält außerdem Schätzpreise.[80]

76 Möglicherweise verwechselte Collin „Watteau" mit „van Loo" und Courbet meinte einen anderen Watteau aus seiner Sammlung, als er an Castagnary schrieb.

77 Vgl. Sylvain Amic, Florence Hudowicz, „Courbets ‚Klassische Walpurgisnacht' – Ein verschwundenes Gemälde", in: Klaus Herding, Max Hollein (Hg.), *Courbet. Ein Traum von der Moderne*, Ausst.kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Ostfildern 2010, S. 43–51.

78 Chu 1996, S. 466, 74-8 (An Jules Castagnary, 13.04.1874).

79 Das Motiv zirkulierte auch in einem Stich, ca. 1850, vgl. British Museum, Inv.-Nr. 1880,0710.18.

80 Zweites Inventar mit Schätzpreisen, Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renons, S 98/83, dossier 33. Vgl. auch Ausst.kat. *Les années suisses*, Abb. auf S. 153. Im ersten Inventar ist als Nummer 3 der rosafarbenen Nummerierung eine *Fantaisie* von Courbet gelistet, was im zweiten Inventar zu „Bouché" korrigiert wurde. Nummer 61 (weiß) ist erst als „Etude italienne", dann als „Etude vénitienne" deklariert. Eine Abschrift dieses zweiten Inventars findet sich auch in den Papiers Courbet (Schachtel 7) der BNF. Diese weist keine nennenswerten Abweichungen zum Original auf.

Abb. 2
Nicolas Henry Tardieu nach Charles-Antoine Coypel, *La Magicienne*, 1719, Kupferstich, 8 × 9,8 cm, Bibliothèque Nationale de France, Paris

Abb. 3
Pierre-Paul Prud'hon, *Joseph et la femme de Potiphar*, 1795?, schwarze und weiße Kreide, braune Tinte mit Feder auf blauem Papier, 23 x 28,5 cm, Privatsammlung

In Hinblick auf die Altmeisterkopien erscheint interessant, dass eine im ersten Inventar noch genannte Kopie von Tizians *Danaë* nun einem privaten Eigentümer zugeordnet wird, ebenso wie ein Frauenporträt, „école française". Da zwei Familienporträts (von Courbets Vater Régis und von seiner Schwester Juliette) in diesem zweiten Inventar nun ebenfalls als „à un particulier" ausgewiesen sind, womit die Porträtierten selbst ihren Besitzanspruch reklamierten, ist nicht auszuschließen, dass die Familie auch auf die beiden Kopien private Ansprüche erhob. Eine Radierung von Nattier hingegen wurde mit dem Vermerk „nul" ganz aus der Liste ausgesondert. Dieser Umstand sowie ein von 34 auf 20 Flaschen geschwundener Weißweinbestand könnten möglicherweise darauf hinweisen, dass auch zwischen erster und zweiter Inventarisierung die versiegelten Räume nicht unbetreten geblieben sind.

Selbst nach dem Tod Gustaves bestanden weiterhin Forderungen des französischen Staates gegenüber der Familie Courbet. Erst nach der Amnestie für ehemalige Kommunarden im August 1880, von der Courbet freilich selbst nicht mehr profitierte, konnte die Familie frei über seinen ehemaligen Besitz verfügen, und damit auch über die Erlöse der Auktion Robardet.[81] So erklärt es sich auch, dass einem anonym in der Zeitschrift *L'Ordre de Paris* veröffentlichten Reisebericht zufolge Courbets Schweizer Museum „comme l'indique le catalogue, ‚n'appartient pas à M. Courbet, bien que M. Courbet en fasse l'explication aux visiteurs'" – das Museum also Courbet gar nicht selbst gehöre –, sondern: „Il est placé sous le nom d'un tiers – l'homme maigre qui remplit les fonctions de majordome dans la maison."[82] Unter den genannten Umständen war es offenbar sinnvoll erschienen, nominell einen Dritten als Eigentümer der Galerie anzuführen, nämlich Alfred Alexandre Morel, der in Bon Port als eine Art Hausmeister fungierte. Auf diese Weise sollten die Werke vermutlich vor staatlichem Zugriff geschützt werden, den Courbet jederzeit befürchtete und den auch seine Hinterbliebenen versuchten zu umgehen.

81 Vgl. Lindsay 1977, S. 338. Eine rückwirkende Restitution oder Entschädigung für die bereits durch den Staat veräußerten Bestände konnte Juliette Courbet allerdings nicht erwirken (vgl. eine Meldung in *Le Peuple français*, 25.06.1880, S. 2).

82 Zit. nach Pierre Chessex, „1873-1877, l'éxil en Suisse", in: Ausst.kat. *Les années suisses*, S. 65-96, S. 83. Chessex vermutet als Quelle des Zeitungsausschnitts, der sich in den Polizeiakten befindet und nur mit *L'Ordre* bezeichnet ist, die Zeitschrift *L'Ami de d'ordre*. Es handelt sich jedoch um einen Beitrag für das Magazin *L'Ordre de Paris* vom 1. Juni 1876. Der Artikel stammt von einem Korrespondenten des *Salut Public*.

Was nach ihrer Entdeckung in Besançon mit dem zweiten Teil der Altmeister-Sammlung geschah

Der nach Besançon verschickte, umfangreichere Teil der Altmeister-Sammlung aus der Rue Vieux-Colombier erlitt ein noch wesentlich verwickelteres Schicksal als der Schweizer Bestand und gab sogar Anlass für einen Presseskandal: So wurde dieser überhaupt erst Anfang September 1878, also etwa fünf Jahre nach seiner Verschickung und ein Dreivierteljahr nach Courbets Tod, in einem Lagerraum in Besançon wiederentdeckt, wie mehrere Zeitungsartikel berichteten.[83] Während die konservative Presse den Wert des Fundes stark aufbauschte und zugleich argwöhnte, unter den aufgefundenen Objekten befänden sich möglicherweise Kunstwerke aus Pariser Museen, die Courbet während der Commune entwendet haben solle,[84] stellte sich das Konvolut letztlich als von eher durchschnittlicher Bedeutung heraus. Ein gleichzeitig öffentlich ausgetragener Rechtsstreit zwischen den Schwestern Juliette Courbet und Zoé Reverdy über die „succession Courbet" sorgte für zusätzliche Unruhe.[85]

Über diese wiederentdeckten Bestände wurde gut ein Jahr später, am 21. November 1879, ein Inventar mit Schätzpreisen angefertigt, das insgesamt 501 Nummern umfasst.[86] Unter den Nummern 1 bis 14 sind dort Fotografien,

83 Vgl. Charles Blondon, „Le mystère des caisses de G. Courbet expliqué", I und II, Zeitungsausschnitte, ohne Datum (Papiers Courbet, Schachtel 7). Weitere Artikel: [ohne Autor], „La succession de Courbet", in: *Union franc-comtoise*, 10.10.1878 (= Wiederabdruck eines Artikels aus *Le Moniteur*); Charles Blondon, „Succession Courbet", in: *La démocratie franc-comtoise,* 13.10.1878. Als Beweis, dass Courbet rechtmäßiger Besitzer der Kisteninhalte war, legte Blondon den Behörden Briefe von Madame de Planhol sowie des Zwischenhändlers, eines gewissen Méniel, vor, die jedoch nicht mehr erhalten sind. Weitere Aufzeichnungen Blondons in der Sache finden sich in den Papiers Blondon (Verzögerung durch die Behörden aufgrund der unklaren Besitzverhältnisse; Trittbrettfahrer, die von weiteren Verstecken wissen wollten u. ä.).

84 So druckte die Zeitung *L'Univers* am 16. März 1879 (S. 3) folgende Meldung ab: „On lit dans l'*Indépendance du Doubs*: ‚On se souvient qu'à la suite d'un jugement rendu par le tribunal de Besançon à la fin d'octobre dernier, l'administration des domaines, représentant l'Etat, créancier de la succession de Courbet, le peintre d'Ornans, fit apposer les scellés sur neuf caisses qui avaient été découvertes dans une certaine maison, en ville. On disait que ces caisses renfermaient des objets d'art précieux, tels que statues et toiles de maîtres, et qu'elles appartenaient à Courbet, qui les avait expédiées clandestinement de Paris, et les cachait pour les soustraire à la saisie de son créancier, l'Etat. – Cette découverte fit assez de bruit à ce moment-là, et chacun pensait qu'on allait enfin savoir ce que ces caisses renfermaient. – Or, il y a de cela plus de quatre mois, et les caisses sont encore à la même place, toujours sous le scellé. L'opinion publique, dont la curiosité a été singulièrement éveillée, commence à s'émouvoir de cette situation. Des bruits assez graves circulent à ce sujet dans la ville. – C'est ainsi qu'on prétend maintenant que les objets d'art renfermés dans ces neuf caisses ne seraient pas la propriété de Courbet comme on l'avait cru tout d'abord, mais proviendraient, au contraire, de vols et pillages, soit dans nos musées, soit dans les propriétés des environs de Paris, au moment de la Commune. – Le retard que l'on met à éclaircir cette affaire ne s'explique réellement pas.'"

85 Zur Position von Zoé Reverdy in der Sache vgl. Polizeiakten. Dort unter anderem ihr Brief an den Polizeipräfekten vom 30. Januar 1878, in dem die Aneignung der Altmeister-Sammlung durch Juliette Courbet als unrechtmäßig dargestellt wird. Vgl. dazu auch Zoé Reverdy, [ohne Titel], in: *L'Indépendance de Baume*, 22.03.1879.

86 Madeline 2014, S. 139. Dort keine Angabe zum Aufbewahrungsort dieses Inventars, das sie auf September 1879 datiert. Es handelt sich mit großer Sicherheit jedoch wohl um das Dokument „Inventaire après le décès de M Gustave Courbet", 21.11.1879, Archives départementales du Doubs, Besançon, 3E34.

Druckgrafiken, zwei bildhauerische Arbeiten Courbets und verschiedene Gebrauchs- und Ausstattungsgegenstände, darunter die 1880 versteigerte Statuette von Jules Droz, aufgeführt; die Nummern 15 bis 457 listen insgesamt 443 Altmeisterkopien, auf die mit den Nummern 458 bis 501 Gemälde, Zeichnungen und Skizzen Courbets sowie weitere Ausstattungsstücke folgen. Der Gesamtwert des Inhaltes der neun Kisten wurde auf 6807 Francs geschätzt, bei den Kopien setzten die Gutachter Preise zwischen 1 und 400 Francs an. Das mit 400 Francs höchsttaxierte Bild stellte Nr. 454 dar, das als „Peinture sur toile sans cadre, St. Benoit couche sur des épines, école espagnole, hauteur: un mètre vingt un centimètres, largeur: un mètre soixante un centimètres" beschrieben wird.[87] Vergleicht man die Liste mit dem Katalog der Auktion Robardet, so lässt sich feststellen, dass – bis auf zwei Ausnahmen – alle 138 dort zur Versteigerung gebrachten Gemälde sowie die Figur von Droz aus dem Kistenfund stammten.[88] Als Auswahlkriterium war offenbar ein Schätzpreis von mindestens 5 Francs zugrunde gelegt worden, da fast alle ausgewählten Werke über dieser Marke lagen. Die gut 300 nicht in die Auktion gegebenen Bilder hielt man offenbar für ungeeignet, um damit nennenswerte Umsätze zu erzielen. Möglicherweise wollte man aber auch Courbets ohnehin zweifelhaften Ruf als Kunstsammler durch die schlechte Qualität und den beklagenswerten Erhaltungszustand vieler Bilder nicht weiter beschädigen.[89]

Genauere Informationen über den Gesamtfund lassen sich einigen Zeitungsartikeln entnehmen: So erläuterte am 27. November 1879 *Le Moniteur universel*,[90] dass die 1878 aufgefundenen Kisten vom Staat, der immer noch Entschädigungsansprüche gegen Courbets Familie erhob, versiegelt worden waren und diese nun (nach über einem Jahr) unter Anwesenheit von Experten geöffnet worden seien und ein Inventar erstellt worden sei. Es habe sich dabei um Leinwände, Skizzen, Medaillons und Skulpturen von unterschiedlichem Wert gehandelt. Der unbekannte Autor konstatiert den schlechten Zustand der Bilder aufgrund feuchter Lagerung, bemerkt, dass es sich bei den Bildern überwiegend um solche mit religiöser Thematik handele, und listet einzelne Hauptwerke: „1. *Réconciliation de Laban et de Jacob*, avec cette

87 Laut Madeline indes sei das Gemälde mit der höchsten Taxierung Nr. 457 (350 Francs) gewesen, siehe ebd.

88 Die Nummerierung des Robardet-Kataloges ist leider falsch, so fehlen die Nummern 90 bis 99. Es handelte sich also nicht, wie dort angegeben, um 148, sondern um 138 Altmeisterkopien, zu denen noch zwei skulpturale Arbeiten, darunter die von Droz, zu zählen sind. Außerdem kamen die Courbet-Statuette von Lebœuf sowie vier skulpturale Arbeiten von Courbet zur Versteigerung, von denen aber nur zwei aus dem Kistenfund stammten.

89 Gaston Coindre, der dem Kistenfund angeblich persönlich beigewohnt hatte, schrieb später: „Trésor médiocre: un ramassis de toiles inauthentiques que les camarades de Courbet s'étaient empressés de mettre à l'abri." (Gaston Coindre, *Mon vieux Besançon. Histoire pittoresque et intime d'une ville*, Bd. 1, Besançon 1900, S. 273–274). Madeline nennt 310 Gemälde, die nicht versteigert wurden (Madeline 2014, S. 143).

90 Anonymer Beitrag, in: *Le Moniteur universel*, 27.11.1879 [o. S.]

inscription: *P. de Cortone, sa meilleure composition* (et le titre ci-dessus)“,[91] eine der besten Kompositionen Cortonas, die bei der Robardet-Auktion als Nr. 4 geführt wird. „2. un portrait de Mme de Chantal, inscription: *Philippe de Champagne authentique*“;[92] sowie „3. une assez bonne toile avec cette inscription: ‚Par Champagne. L'abbesse du monastère des bénédictines (Catherine de Bay à la tête de sa communauté, proclame la Sainte Vierge abbesse du monastère. La Vierge avec couronne et manteau de reine.'“ Dieses Bild sei besonders gut gemalt. Aufgerufen wurde es in der Auktion Robardet als Los 13 unter der schlichten Bezeichnung „abbesse et bénédictines“. „4. Esquisse attribué à Rubens avec cette inscription: ‚Cette belle esquisse de Rubens est mentionnée dans la *Vie des Peintres* de Piles, Apothéose den Henri IV.'“ Hier zitiert der Autor wohl aus den Annotationen von Naylies, versteigert wurde das Werk unter Nr. 147. Des Weiteren „5. Ecole de Murillo, *Saint Bruno couché sur des épines que les anges changent en roses.*“ Hier dürfte es sich um die im Inventar erwähnte Darstellung des ebenfalls auf Dornen gebetteten Heiligen Benedikt handeln. „6. *Tête d'Hérodiade*, bonne peinture. Au dos on lit: ‚Avant le rentoilage on lisait: *Par le Titien*'.“ Auch hier handelt es sich wahrscheinlich um eine durch Naylies vermittelte Information. Es folgt „7. *Conversion de la Madeleine,* attribué à Holbein; bonne peinture sur bois“, ein Bild das im Inventar als Nr. 150, dort aber ohne Angaben zum vermutlichen Urheber und zum Bildträger gelistet ist. „8. *Lapidation de saint Etienne*, attribué à Paul Véronèse“ und „9. Tableau attribué à Vélasquez, au dos on lit: ‚Joseph expliquant avec douleur au vieux roi Pharaon, que dans trois jours il serait perdu. Ayant appartenue à M. de Trogoff.'“ lassen sich sowohl im Inventar als auch im Auktionskatalog mit den gleichen Angaben zur Provenienz identifizieren. „10. *Charlemagne,* par Claude Vignon“ und „11. *Saint-Etienne*, attribué à Guerchin“ wurden nicht in die Auktion gegeben. Bei „12. Un beau et grand panneau représentant la *Cène*, rappelle celle de Léonard de Vinci, école italienne, 16e siècle. Ce tableau *est criblé de plombs*“ handelte es sich offenbar um ein während der Commune durch Bleikugeln beschädigtes Bild, das auf der Auktion als Nr. 26 aufgerufen wurde. „12. [sic] Panneau sur bois, d'un côté la *Désolation de saint Denis,* de l'autre *saint Denis lui-même*“ kam nicht zur Versteigerung, während „14. Toile assez bonne avec cette inscription: *David établit Salomon roi à la prière de Bethsabée*, Tableau dont la gravure se trouve à la page 217 de la Bible de Royaumont, édition de 1724“ als Nr. 6 aufgerufen wurde. „15. *Tableau attribué* à Vélasquez:

91 Eine weitere Kopie des Bildes findet sich heute im musée de Tessé in Le Mans, siehe Joconde [https://pop.culture.gouv.fr/], numéro de référence 0770000007F.

92 Bei dem Bild von Champagne dürfte es sich um eine „Ste Jeanne de Chantal“ handeln, die auch in der Auktion Robardet zum Aufruf kam. Ein vergleichbares Bild findet sich in Joconde [https://pop.culture.gouv.fr/], numéro de référence 10480003085.

Saint François recevant la communion de la main des anges" wurde bei der Versteigerung nur mehr als Schule des Vélasquez bezeichnet.[93] „16. Toile signé: Durand Brager, *Sainte Hélène d'après nature, 15 octobre 1840, Départ des cendres de Napoléon 1er*" kam mit einer ähnlich ausführlichen Beschreibung in die Auktion. Des Weiteren seien, so der Artikel weiter, etwa zehn unvollendete Bilder respektive Skizzen Courbets in den Kisten enthalten gewesen sowie ein Bündel von 37 aufgerollten Leinwänden mit Porträts von Heiligen, Bischöfen, Äbten, Königen etc. Zuletzt erwähnt der Autor eine Salvator Rosa zugeschriebene, ebenfalls von einer Gewehrkugel durchschossene *Vertreibung aus dem Paradies*, die mit dieser Zuschreibung in den Auktionskatalog aufgenommen wurde. Den Artikel schließt der Verfasser mit der Bemerkung, dass das Inventar noch nicht abgeschlossen sei, da noch etwa zwanzig Bilder begutachtet werden müssten.[94] Die im Artikel wiedergegebenen Bewertungen, wie „sa meilleure composition" oder „authentique", wie auch die ikonografischen Erläuterungen oder die Hinweise auf *La Vie des Peintres* von Roger de Piles oder die *Bible de Royaumon* ebenso wie konservatorische Informationen („Avant le rentoilage") oder Provenienzangaben dürften auf Informationen zurückgehen, die bereits Naylies zu seinen Sammlungsstücken recherchiert hatte und die offenbar den Titulae und/oder den Rückseiten der Bilder zu entnehmen waren. Es ist daher anzunehmen, dass der Autor des Artikels den Inhalt der Kisten selbst in Augenschein nehmen konnte.

Des Weiteren gibt eine 1882 erstellte Liste von Blondon über an Juliette Courbet zurückgegebene Altmeisterwerke Hinweise, wo die Werke des „Kistenfunds" nach der Auktion Robardet verblieben.[95] Diese Liste ist aufgeteilt in eine Rubrik „Tableaux anciens avec de gros numéros", die 36 Werke umfasste. Diese waren allesamt in der Auktion Robardet zum Aufruf gekommen und auch deren Nummerierung entspricht der des Auktionskataloges; sowie in die 68 Werke umfassende Rubrik „Tableaux anciens avec de petits numéros" von Werken, die nicht im Auktionskatalog erscheinen und eine eigene, lückenhafte Nummerierung bis 453 aufweisen. Diese Durchnummerierung ist weitestgehend mit dem Inventar der in Besançon aufgefundenen Werke identisch, entspricht also dem Teil der Bilder, der 1880 nicht zur Versteigerung kam.

93 Es dürfte sich jedoch wohl eher um die Ikonografie „saint Bonaventure recevant la communion des mains d'un ange" handeln.

94 Leider ließ sich kein Folgeartikel eruieren. Die Kisten wurden über mehrere Tage hinweg nach und nach geöffnet und das Inventar sukzessive erstellt. Vgl. auch: Anonyme Meldung, in: *Le Rappel*, 28.11.1879, S. 2 (in den Papiers Courbet (Schachtel 7) ist der sonst nicht weiter annotierte Zeitungsausschnitt fälschlicherweise mit „octobre 1879" bezeichnet).

95 „Liste des tableaux de M. G. Courbet remis par le docteur Blondon à Mlle Juliette Courbet les 3 et 4 avril 1882", Papiers Courbet, Schachtel 2.

Die 103 Werke, die von der Auktion nicht an Juliette Courbet zurückgingen, wurden vermutlich zugeschlagen, was meines Erachtens darauf hinweist, dass die Auktion Robardet kein völliger Misserfolg war.[96] Unklar bleibt indessen, was mit den 236 Bildern, die nicht in die Auktion kamen und auch nicht an Juliette Courbet restituiert wurden, geschehen ist.

Im Nachgang der Auktion entspinnt sich ein kleinlicher Briefwechsel zwischen einer (über-)ambitionierten Juliette Courbet und einem angesichts der verwickelten Umstände nicht weniger überfordert wirkenden Dr. Blondon. Diese Korrespondenz trägt insgesamt zwar wenig zu Erhellung des Verbleibs der 104 an Juliette Courbet zurückgegangenen Werke bei. Und auch, dass sich Zoé Reverdy erneut in die Angelegenheit gerichtlich und publizistisch einmischte, führte lediglich zu immer umständlicheren Rechtfertigungen Blondons. Ähnlich wie ihre jüngere Schwester hielt Zoé Reverdy jedoch an der Überzeugung fest, dass es sich bei den Altmeistern um sehr wertvolle Kunstwerke handeln müsse, während Blondon deren monetäre Bedeutung stark herunterspielte.[97] Die Wahrheit liegt, setzt man heutige Maßstäbe an, wohl in der Mitte: Tatsächlich war die Wertschätzung von Kopien und Repliken gegen Ende des 19. Jahrhunderts schlagartig gesunken, da ein neuer Originalitätsbegriff auf dem Kunstmarkt und in den Museen Einzug gehalten hatte. Die Courbet'sche Sammlung vermochte man nicht mehr als wertkonstituierend zu erkennen. Insbesondere die konservative Kritik etablierte ein Bild von Courbet als einem unkundigen und verblendeten Ignoranten, der nicht in der Lage war, gute von schlechter Malerei zu unterscheiden. Dieses Narrativ wurde teils auch auf die beiden Schwestern Courbets übertragen, deren scheinbare Verranntheit nicht selten als ererbte Familieneigenschaft

96 Die Schlussfolgerung Madelines, die Auktion Robardet sei ein Misserfolg gewesen, ist insofern zu revidieren, als Blondon nicht 110 Werke vom *Auktions*bestand, wie sie schreibt, sondern vom *Gesamt*bestand zurückgab, vgl. Madeline 2014, S. 143.

97 Während sich Courbet, Castagnary und Étienne Baudry nach den Wirren der Commune vor allem darum bemühten, die verstreuten Werke Courbets wiederaufzufinden, scheint es, als hätten Juliette Courbet und auch ihre Schwester Zoé Reverdy in erster Linie nach den abhanden gekommenen Altmeistern gesucht. So meldete Madame Reverdy am 6. April 1878 an die Polizeipräfektur in der Angelegenheit „recherche de la galerie de tableaux anciens de Courbet", dass im Hôtel Drouot ein Frans Hals zum Aufruf käme, der ihrer Auffassung nach ihrem Bruder gehört habe: „Ce Frans Hals important, dont Courbet a beaucoup parlé, et l'estimait une somme considérable, étant une œuvre remarquable, doit représenter une Sorcière et un hiboux. Je le connais, je l'ai beaucoup vu chez mon frère qui ne l'a jamais ni vendu, ni donné pas plus que les trois cent tableaux de sa galerie, Madame Naylies de Planhol, habitant Bayeux-Calvados veuve d'un magistrat l'a vendue à Courbet. Elle veut nous voir à Paris et apprenait les vols faits d'une trentaine de ces tableaux nous assura que si elle les voyait elle les reconnaitrait." Zoé Reverdy ist der Auffassung, dass sich noch weitere Gemälde aus Courbets Sammlung in der genannten Auktion befänden und bei Drouot früher schon Bilder aus seinem Besitz zur Versteigerung gekommen wären. Als Einlieferer hat sie insbesondere Castagnary und Blondon in Verdacht sowie Dr. Collin, von dem sie behauptet, er sei weniger Arzt als Kunsthändler. Letztlich spricht aus ihrem Brief eher Hilflosigkeit als Sachkompetenz: So scheint sie nicht in Kenntnis darüber gewesen zu sein, dass es sich bei der beschriebenen *Malle Babbe* von Frans Hals nicht um einen Altmeister oder eine alte Altmeisterkopie handelte, sondern um eine Kopie, die Courbet selbst in München angefertigt hatte. Insofern verwundert es nicht, dass die durch die Polizei aufgenommenen Recherchen ergebnislos verliefen. Auch andere Hinweise an die Polizeipräfektur, darunter von einem gewissen M. Ajasson de Grandsagne, trugen nicht zur Wiederauffindung von Altmeisterwerken bei (Polizeiakten).

beschrieben wurde. Heute dürfte man sich jedoch einig sein, dass ein Erhalt des Bestandes wünschenswert gewesen wäre, auch um die Funktion der Altmeister-Sammlung innerhalb von Courbets Gesamtwirken nachvollziehen zu können. So stellt die Zerstreuung der Courbet'schen Bildersammlung weniger aufgrund des Verlusts einzelner Werke einen kulturgeschichtlichen Schaden dar, sondern aufgrund des verlorenen gegangenen Gesamtzusammenhangs.

Leider ist nur wenig dazu überliefert, wie die Erben Courbets mit den zurückerhaltenen Kopien weiter umgingen. Über den Sohn von Courbets Anwalt Auguste Fumey aus Besançon erfahren wir zwar, dass sich Juliette Courbet, die sich nach dem Tod des Vaters schließlich auch mit Blondon überworfen hatte,[98] angeblich mit Letzterem einigte, von diesem nicht die Kunstwerke ihres Bruders zurückzuerhalten, sondern stattdessen die übrigen Artefakte, darunter, wie Fumey sich ausdrückte, einiges an „Schund" („elle reçut les objets d'art et quelques ‚navets' de second plan".[99] Allerdings deckt sich diese Information nicht mit der von Blondon erstellten Rückgabeliste, in der auch eine ganze Reihe wichtiger Bilder Courbets genannt ist.[100]

Diese Liste enthielt auch die weiterhin nach „rosa" und „weiß" getrennten Werke aus La Tour-de-Peilz. Auffallend ist, dass bei diesen Schweizer Beständen Nummern blockweise fehlen: Sieben aufeinander folgende Werke der rosafarbenen Nummerierung und 19 der weißen. Dies lässt den Rückschluss zu, dass der Schweizer Bestand zwischen mehreren Parteien (vermutlich Juliette Courbet und Zoé Reverdy – aber auch Blondon, die Morels oder Collin kommen als Begünstigte infrage) pauschal aufgeteilt wurde.[101]

98 Aufgrund der in Frankreich seinerzeit noch bestehenden Geschlechtsvormundschaftsregelungen war Juliette Courbet als unverheiratete Frau vor Gericht nicht rechtsfähig. Es ist anzunehmen, dass sie nicht zuletzt aus diesem Grund – insbesondere nach dem Tod ihres Vaters 1882 – die Verlobung mit Blondon einging, die dann aber in Argwohn umschlug und in einen Gerichtsprozess mündete. Pierre Chessex hat mich außerdem darauf hingewiesen, dass Ernest Courbet (1837–1916) aus Besançon, ein entfernter Verwandter, Dr. Blondon als Testamentsvollstrecker nachfolgte. Es sollte bei der Bewertung der teils irrational erscheinenden Handlungen der beiden Schwestern Courbets ihre relative Machtlosigkeit aufgrund ihres Geschlechtes mitberücksichtigt werden. Die auch heute noch oft genug betriebene Pathologisierung ihres Verhaltens müsste vielmehr durch eine Forschung korrigiert werden, die ihren rechtlichen Status genauer untersucht. Es ist zu hoffen, dass eine geplante Ausstellung im Musée Courbet in Ornans zu Juliette Courbet hier mehr Klarheit schafft.

99 Fumey zit. nach Georges Grand, „Souvenirs sur la famille de Courbet (séance du 21 février 1953)", in: Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon (Hg.), *Procès-verbaux et mémoires*, Bd. 172 (1947–1957), Besançon 1958, S. 81–84, hier S. 83.

100 „Liste des tableaux de M. G. Courbet remis par le docteur Blondon à Mlle Juliette Courbet les 3 et 4 avril 1882", Papiers Courbet, Schachtel 2.

101 Eine weitere Liste („Collection Courbet. 35 Tableaux anciens", Papiers Blondon) dürfte dieser Aufstellung vorangegangen sein. Auch sie enthält bereits nur mehr 35 Werke. Die Werkangaben decken sich in dieser Liste noch mit denen des Schweizer Inventars, das auf den eigenhändigen Katalog Courbets zurückging. Die Titel in Blondons Rückgabeliste von 1882 hingegen weichen davon deutlich ab. So wurde beispielsweise eine „Bohémienne" von Boucher zu „Une famille en voyage" oder „un buste, peinture allemande" zu „un magistrat". Die verzeichneten Werke selbst sind jedoch, bis auf zwei Ausnahmen, als identisch anzusehen.

Juliette Courbet, die schließlich ihren Alleinerbeanspruch durchsetze, bemühte sich, das Atelier Courbets in Ornans zu einem Museum auszubauen. Dazu hat sich eine nicht datierte Exponatenliste mit dem Titel „Musée Courbet“ erhalten, die auch einige wenige historische Werke aufführt: Neben zwei Tapisserien[102] finden sich unter Nr. 5 ein Tableau „Le Christ en contemplation“ sowie unter Nr. 15 ein Tableau „Vierge endormie“, die aufgrund der christlichen Sujets eigentlich nicht Courbet zuzuschreiben, sondern leicht mit einigen der Altmeister zu identifizieren wären. Nicht auszuschließen ist jedoch, dass Juliette Courbet Werke ihres Bruders im Sinne ihrer eigenen katholischen Weltanschauung umbenannte. Informationen über die Ausstattung des Ateliers in Ornans nach Courbets Tod liegen zwar anhand von Listen vor. Darüber jedoch, wie es unter der Ägide Juliette Courbets um 1910 eingerichtet war, gibt allein eine Beschreibung bei Charles Léger Auskunft.[103] Als Kunstwerke aus fremder Hand werden dort nur „deux reproductions de sujets galants de Watteau“ erwähnt. Bei diesen Werken, vermutlich Druckgrafiken, ist nicht auszuschließen, dass sie aus der ehemaligen Sammlung Courbets stammten.

Es scheint jedoch, als habe Juliette Courbet den mühsam erkämpften und von Blondon restituierten, mehreren hundert Altmeisterkopien letztlich doch nur wenig Wertschätzung entgegengebracht. Ob man ihr aber die endgültige Zerstreuung der Werke anlasten kann, bleibt fraglich. Immerhin findet sich in den Listen, die ihren eigenen Nachlass (vom 18. Januar 1916 an Madame De Tastes) regeln,[104] eine Landschaft mit Kühen „d’après Cuyp“, die möglicherweise bereits im Robardet-Katalog unter der Nummer 60 firmierte.[105] Von den übrigen Werken jedoch, darunter auch die beschriebene *Magicienne*, verliert sich indes jegliche Spur.

102 Vermutlich eine davon stiftete Juliette Courbet später an das Hôpital de Saint Louis in Ornans, wo sich der Gobelin noch heute – in sehr schlechtem Zustand – befindet.

103 Charles Léger, *Au pays de Gustave Courbet. Lettre à l’Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Besançon*, Meudon 1910, S. 5.

104 „Partage des Biens et Valeurs de la Succession de Mademoiselle Courbet“, 18.01.1916, musée Gustave Courbet, Ornans (document d’archive issu du fonds de Tastes).

105 Merkwürdigerweise wurde diese Landschaft mit Kühen, wie ansonsten nur Kat.-Nr. 59 (ein Lemoine zugeschriebener *Triumph der Venus*) jedoch weder im Kisten-Inventar, noch in der Rückgabeliste von Blondon verzeichnet. Es könnte sich daher um zwei Bilder handeln, die aus einem anderen Bestand zur Versteigerung hinzugenommen wurden. Dieses oder ein ähnliches Bild befindet sich heute in der Sammlung Marie und Bernard Cola in Montrond-Le Château und wurde 2021/22 im Musée Courbet in Ornans in der Ausstellung *Un atelier à soi* gezeigt.

Der Zweck, den das „musée" für Courbet erfüllte

Kehren wir noch einmal in das Jahr 1870, also zum Zeitpunkt des Erwerbs der Sammlung, zurück. Was zunächst wie ein spontaner, vielleicht etwas übereilter Gelegenheitskauf anmutet, dürfte, bedenkt man Courbets sorgenvolle Bemühungen um deren Erhalt sowie seinen späteren proaktiven Umgang mit dem Bestand, möglicherweise strategischer motiviert gewesen sein, als auf den ersten Blick zu vermuten steht.

Denkbar ist, dass Courbet sein Pariser „Museum" von Beginn an als kollaboratives Projekt begriff, denn in dem eingangs zitierten Brief an seine Schwester erwähnt er eine „dame de notre pays qui voulait acheter avec moi un musée." Er habe die Frau aus Mamirole, die mit ihm gemeinsam das Museum erwerben wollte, allerdings nie wiedergetroffen, und die Sammlung daher ohne sie gekauft.[106] Da Courbet finanziell nicht auf eine Beteiligung einer weiteren Person angewiesen war, liegt die Annahme nahe, dass er das „musée" zusammen mit besagter Landsmännin betreiben wollte. 1872 holte er, laut einem österreichischen Pressebericht, bei den Behörden die Genehmigung für eine permanente Dauerausstellung ein.[107] Als Örtlichkeit könnte durchaus die Rue du Vieux-Colombier infrage kommen. Bis auf die Versammlungen des Cercle Robinet ist dort jedoch kein öffentlicher Publikumsverkehr nachzuweisen, was mit den unruhigen Zeitumständen zusammenhängen dürfte. Eine breitere Öffentlichkeit sprach Courbet erst mit der Schweizer Galerie direkt an. Dass dort Courbets ‚Mitbewohner' Alfred Morel als offizieller Eigentümer der Sammlung genannt wurde, korrespondiert ebenfalls mit der Idee kollektiven Kunstbesitzes.

Im Ankauf der Sammlung sehen wir, jenseits ökonomischer oder pragmatischer Überlegungen, auch zwei topische Motive bedient – die im Übrigen beide von Balzac etabliert wurden: Einmal das des mittellosen Sammlers, der aufgrund seiner speziellen, eigenständig erworbenen Sachkenntnis auch ohne Vermögen in der Lage ist, eine hochkarätige Sammlung zusammenzutragen, wie es in Balzacs Roman *Le Cousin Pons* entwickelt wird;[108] und zum anderen das Motiv des moralisch rechtmäßigen Besitzes einer Kunstsammlung, der vor allem denjenigen zukommt, die von den Kunstwerken praktischen Gebrauch machen, und nicht denjenigen, die auf Gewinne spekulieren – ein Motiv, das Balzac in *La Rabouilleuse (Junggesellenwirtschaft)* am Beispiel

106 Chu 1996, S. 331, 70-13 (An Juliette Courbet, 11.05.1870). In ebd., 70-11 wurde „Mamirole" nicht transkribiert. Der Name lässt sich jedoch aus dem Originaldokument, einer Briefabschrift, eruieren (Brief von Gustave an Juliette Courbet, vom 29.04.1870, Papiers Courbet, Schachtel 1).

107 Anonyme Meldung, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 2745 (16.04.1872), S. 2: „Der Maler Courbet ist bei der Polizei-Präfectur um die Erlaubniß eingekommen, eine selbstständige und permanente Ausstellung seiner Werke eröffnen zu dürfen."

108 Honoré de Balzac, *Der Vetter Pons*, Berlin 1952 [franz. 1846/47].

des jungen Malers Joseph entfaltet, der unverhofft und trotz bösartiger Intrigen seines raffgierigen älteren Bruders in den Besitz einer wertvollen Altmeister-Sammlung gelangt.[109]

Courbet war sicherlich nicht frei von derartigen Vorstellungen, sondern dürfte durch den Umstand, dass Naylies seine Sammlung, wie Vetter Pons, angeblich während der Zeit des Terreur begründet hatte, von ihrer Authentizität überzeugt gewesen. Auch dass Naylies zum neuen Adel zählte, angeblich sogar ein „Botschafter" war, festigte vermutlich seine Meinung, dass es sich um – allein schon wegen ihrer Provenienz – wertvolle Objekte handelte. Den Kaufpreis von 3500 Francs konnte Courbet mit dem Verkauf eines einzigen eigenen Werkes erwirtschaften, sodass der Kauf aus ökonomischer Perspektive für ihn kein Risiko darstellte. Der niedrige Preis erlaubte es ihm vielmehr, sich selbst ebenfalls als gewieften, kennerschaftlich versierten Sammler präsentieren zu können. Aufgrund des topischen Charakters dieser Rolle ist es, bedenkt man Courbets allgemeinen proaktiven Umgang mit derartigen Stereotypen, gut vorstellbar, dass er genau diesen Aspekt in seiner Kommunikation übertrieb, um für sich und seine Sammlung entsprechende Aufmerksamkeit zu erzeugen. Die für Courbet typischen Übertreibungen sind also nicht unbedingt auf ‚echte' Fehleinschätzungen zurückzuführen, sondern möglicherweise als gezielt überspitzte Kommunikationsstrategie zu bewerten.

Die spätere Rezeption der Courbet'schen Sammeltätigkeit scheint indessen von einem weiteren von Balzac etablierten Negativbild geleitet gewesen zu sein. So konstatierte dieser 1840 in seinem in der Franche-Comté angesiedelten Roman *Albert Savarus*: „Für die Philosophen unter den Ärzten, die sich dem Studium des Irrsinns gewidmet haben, gilt der Sammeltrieb als ein erstes Stadium der Geistesstörung, wenn er sich auf Nichtigkeiten erstreckt."[110] Die Abwertung von Courberts Sammlung ist damit Teil der allgemeinen Pathologisierung Courbets, wie sie nach der Commune stattfand.[111]

Faktisch lag der Wert der Bilder für Courbet aber vor allem in ihrer Gebrauchsfunktion. Darauf weist seine Bemerkung gegenüber seinem Schwager Eugène Reverdy hin, der während seiner Inhaftierung die Bilder von der

109 Ders., *La Rabouilleuse*, Paris 1843 [verfasst 1840].

110 Ders., *Albert Savarus. La Vendetta*, München 1965 [franz. 1842], S. 6. Dies bezieht Balzac auf das Sammeln von Muscheln, Insekten und Bruchstücken von Gestein, die er seine Romanfigur M. de Watteville in der Umgebung von Besançon zusammentragen lässt.

111 Vgl. dazu Linda Nochlin, „The De-Politicization of Gustave Courbet: Transformation and Rehabilitation under the Third Republic", in: *October,* Nr. 22 (Herbst 1982), S. 64–74.

Rue du Vieux-Colombier in die Rue Hautefeuille bringen sollte: „il y a des petites choses sans apparence qui sont utiles."[112] Courbet scheint also durchaus bewusst gewesen zu sein, dass der Nutzen bestimmter Gegenstände nicht unbedingt auf den ersten Blick und für jedermann erkennbar war, sondern vor allem in ihrem jeweiligen Gebrauch, also in ihrer spezifischen Funktion begründet lag. Dies legt den Schluss nahe, Courbet habe, ähnlich wie Naylies, die Bildersammlung als utilitäres ‚Instrument' respektive Werkzeug begriffen und weniger als Repräsentationsobjekt. Während der Commune formulierte Courbet den interessanten Gedanken, in den Ruinen des Tuilerienpalastes ein „musée d'outils", ein Werkzeug-Museum, einzurichten, „oú les ouvriers étudiéront les instruments de leur travail".[113] Objekte also allein wegen ihres Gebrauchscharakters auszustellen, und nicht etwa wegen ihres Kunstwertes, war ihm demnach ein geläufiger Gedanke. Dies entspricht nicht zuletzt dem literarischen Topos des ‚legitimen' Besitzens einer Kunstsammlung – denn nicht die Wertschöpfung macht eine Sammlung zu einer moralisch gerechtfertigten Angelegenheit, sondern deren sinnvolle Nutzung. Diese konnte für Handwerker/innen im Studium ihrer Werkzeuge liegen, für Künstler/innen im Studium und Kopieren alter Meister.

Wie Courbet sein eigenes Werk mittels der Altmeisterkopien kuratorisch rahmte

Schon im Februar 1873 hatte Courbet, der sich zu diesem Zeitpunkt noch in Ornans aufhielt, den Gedanken formuliert, in Wien auf Einladung des Österreichischen Kunst-Vereins eigene Werke in Verbindung mit einer Auswahl Alter Meister seiner Sammlung zu zeigen.[114] Das Projekt kam zwar nur in äußerst reduzierter Form zustande, der programmatische Anspruch, den Courbet ursprünglich damit verbunden hatte, kann jedoch anhand der überlieferten Korrespondenz nachgezeichnet werden, und ist vor allem deshalb von kunsthistorischer Bedeutung, weil Courbet hier dezidiert als Künstlerkurator agierte, der sein Werk insbesondere durch die Einbeziehung von Altmeisterkopien gezielt im Kanon der Kunstgeschichte verankern wollte. Dies stellt meines Erachtens ein Novum in der Konzeption von Ausstellungen dar.

Bereits Ende Januar 1873 erklärte Courbet seinem Freund, dem Kunstkritiker Jules Castagnary, dass er die Wiener Ausstellung als gemischte Hängung

112 Chu 1996, S. 382, 71-28 (An Eugène Reverdy, 15.07.1871).

113 Riat 1906, S. 308, nach einer Erinnerung von Alfred Darcel.

114 Christian Huemer, „‚Une exposition (in)complète': Courbet in Vienna, 1873", in: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 11, 2 (Sommer 2012), https://www.19thc-artworldwide.org/summer12/christian-huemer-courbet-in-vienna (05.03.2024). In seiner Rekonstruktion wird die Funktion der Altmeisterkopien nicht erwähnt.

plante: „On peut mettre vingt noms de peintres différents dans les vieux tableaux.“[115] Man könne mithilfe alter Gemälde zwanzig Namen verschiedener Maler in die Ausstellung integrieren. Im Februar 1873 schlug er dann dem Direktor des Kunstvereins eine Halb-Halb-Hängung von vier nicht weiter bezeichneten, eigenen Bildern gemeinsam mit „4 tableaux anciens“ vor.[116] Castagnary gegenüber nannte Courbet das überschaubare Projekt „une exposition retrospective avec mes tableaux anciens“, betonte also deren rückblickenden Charakter.[117] Bald beabsichtigte er, auch seine beiden eigenen Meisterkopien nach Werken von Rembrandt und Frans Hals, die er 1869 in München angefertigt hatte, sowie erneut eine größere Zahl historischer Bilder zu integrieren, wie er gegenüber Alphonse Legrand, dem Mitarbeiter von Durand-Ruel, am 11. Februar 1873 ausführte:

Tout cela sont des particularités curieuses comme exposition rétrospective. Mon beau-frère peut vous livrer la *Mise au tombeau* de Rubens sur cuivre; son esquisse du tableau de *Catherine de Médicis traînée par des lions;* le *Portrait de Rabelais*, portrait du temps, le nom du peintre m'échappe; une tête de Christ par Le Sueur; un *Visitation* par Rubens, un Bonington; une *Vierge* par Murillo; un Van Dyck, le *Christ aux liens, Madeleine au désert,* etc. Nous pouvons faire avec mes tableaux une exposition rétrospective au Cercle, proposez-leur. Elle sera très complète, un Claude Lorrain, etc. etc.[118]

Er habe interessante Besonderheiten („particularités curieuses“) für eine retrospektive Ausstellung und sein Schwager könne diverse Werke liefern. Legrand solle dem Kunstverein vorschlagen, mit den genannten Bildern eine retrospektive Ausstellung zu machen.

Den Ausdruck „Retrospektive“ bezog Courbet hier also nicht nur auf seine eigenen Werke, im Sinne einer Rückschau auf sein bisheriges Lebenswerk, sondern verwendete ihn im Sinne einer allgemeinen Rückschau auf die Malerei, in die er neben seinen eigenen Bildern die in seinem Besitz befindlichen Kopien nach Rubens, Le Sueur, van Dyck und anderen integrieren wollte.

Es ist denkbar, dass Courbet die Idee zu einer solchen Retrospektive in München gekommen war, als er dort 1869 in der *Ausstellung von Gemälden älterer Meister* zwei seiner Meisterkopien anfertigte. Die Schau war unter Federführung des Kunsthistorikers Adolph Bayersdorfer zusammengestellt worden, der mit der Präsentation von Originalen aus Privatbesitz unter anderem

115 Chu 1996, S. 424, 73-8 (An Jules Castagnary, Ende Januar 1873).
116 Ebd., S. 425, 73-9 (An „directeur de l'Union des arts autrichiens de Vienne“, Anfang Februar (?) 1873).
117 Ebd., S. 427, 73-11 (An Jules Castagnary, 09.02.1873).
118 Ebd., S. 429, 73-14 (An Alphonse Legrand, 11.02.1873).

kunsthistorische Kennerschaft anregen und herausfordern wollte.[119] Dass 1873 in Wien der erste internationale kunsthistorische Kongress im Umfeld der Weltausstellung stattfand, könnte Courbet daher ebenfalls motiviert haben, seine eigenen Werke sowie seine Kopien in direktem Vergleich mit alten Meistern zu zeigen.

Es ging ihm dabei, wie Courbet in einem weiteren Brief an Legrand schreibt, darum, „une petite exposition" zu arrangieren, die „tous les genres de peinture" umfassen sollte, „qui fasse rivalité avec la grande",[120] eine Ausstellung also, die alle Genres umfassen und dem Kanon der „grande peinture", hier repräsentiert durch die Weltausstellung, eine Alternative entgegenstellen sollte.[121] Legrand solle sich zu diesem Zweck die Altmeister, die sich noch bei Courbets Schwager in Paris befänden, ansehen: „Il y a des Rubens, etc. et tout en petit. C'est curieux, et très précieux. C'est le moment de les faire voir en Vienne."[122] Legrand und Castagnary sollten, so Courbets Anweisung weiter, eine „choix curieux et excentrique de peinture" zusammenstellen.[123] Diese Auswahl solle mit der offiziellen Weltausstellung rivalisieren, „ce que j'aime infiniment mieux que leur exposition officielle". So begründete Courbet in einem weiteren Brief auch die Anzahl von 60 Bildern „qui sera égale à celle du gouvernement français, à la grande exposition, qui n'a droit qu'à soixante tableaux."[124]

Aber nicht nur die Rivalität zur offiziellen Ausstellung scheint für Courbet Anlass gewesen zu sein, seinen Bestand Alter Meister zu integrieren, sondern er beabsichtigte damit auch, um sein eigenes Werk herum, einen neuen, programmatischen Bedeutungszusammenhang zu ‚kuratieren': Dieses sehr avanciert gedachte ‚Framing' seines eigenen Œuvres griff zum einen mit der *Grablegung* und Le Sueurs *Christus-Kopf* die von Courbet bereits früh etablierte messianische Ikonografie auf, wie er sie insbesondere in seinem Selbstporträt mit Pfeife zugespitzt hatte; der *Christ aux liens* konnte, ähnlich wie die büßende Magdalena, ebenfalls als eine Art Märtyrer-Motiv, und damit als Anspielung auf politische Verfolgung und Exil Courbets, gelesen werden. Auch

119 *Ausstellung von Gemälden älterer Meister im k. Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in München 1869*, Ausst.kat. Kunstausstellungsgebäude München, München 1869.

120 Chu 1996, S. 429, 73-15 (An Alphonse Legrand, 16.02.1873).

121 Im vorausgegangenen Brief ist dieser Gegensatz direkt auf die Weltausstellung bezogen: „Je peux faire au Cercle de Vienne une petite exposition complète, comme la grande officielle." (Ebd., S. 429, 73-14. (An Alphonse Legrand, 11.02.1873)). Den Begriff „exposition complète" verwendete er auch in einem Brief an Mathilde de Swazzema vom 15.02.1873: „Voilà maintenant qu'il faut que j'envoie une exposition complète de mes tableaux à Vienne." (Carrez/Guilleray/Hartwig 2025, S. 201, Nr. 77).

122 Chu 1996, S. 430, 73-15 (An Alphonse Legrand, 16.02.1873).

123 Ebd.

124 Ebd., S. 434, 73-21 (An Lydie Joliclerc, Ende Februar 1873). Da Courbet in der Schweiz später ebenfalls über etwa 60 Altmeister verfügte, ist nicht auszuschließen, dass es sich dabei um diese bereits für Wien getroffene Auswahl handelte.

die Auswahl vieler Vertreter des *colore* sowie die Hinzunahme der eigenen Kopien nach Rembrandt und Hals, zeigt, dass Courbet die historischen Werke gezielt einsetzte, um seinen Realismus schlüssig als deren Fortsetzung anzuschließen. Das Werk von Richard Parkes Bonington mit dem Titel *Amoureux de Shakespeare* hätte zudem die Verbindung zur romantischen Phase Courbets hergestellt.

Courbets Inszenierungswille zeigt sich damit nicht nur mit der allgemein historistischen Praxis der Aufwertung der eigenen künstlerischen Position durch Historisierung und Genealogiebildung verbunden, sondern auch mit dem Versuch, eine politisch-gesellschaftliche Botschaft transportieren, ja gar das bestehende Narrativ einer „grande peinture", die Courbet mit dem Idealismus gleichsetzte, umschreiben zu wollen. Diesem wollte er in Wien offenbar ein antiidealistisches Bild der Malerei- und Ideengeschichte entgegenstellen. Dazu konnte insbesondere auch das Porträt Rabelais' in Anspruch genommen werden, der als unklassischer Autor ‚die Renaissance' in einem antiidealistischen Sinne repräsentierte. Diese naturalistisch-realistische Programmatik amalgamierte er mit eigenen biografischen Themen und Motiven zu einer konzeptuell dichten Gegenerzählung.

Bei den meisten Werken handelte es sich um Reduktionen,[125] also um Kopien in deutlich kleinerem Format als das Original. Deren Substitutionsfunktion schien für Courbet kein Problem dargestellt zu haben, sondern kam seinem Anliegen, der ‚großen' Malerei eine ‚kleine' gegenüberzustellen, möglicherweise sogar entgegen.[126] Denn einen Originalitätsbegriff, wie ihn wenig später ‚die Moderne' etablieren sollte, teilte Courbet nicht, sondern sah in der Kopie ein legitimes und gleichwertiges Mittel der Malerei.[127]

Die Ausstellung in Wien kam in der geplanten Form zwar nicht zustande, das Konzept einer Kombination eigener Werke mit Alten Meistern griff Courbet aber in seinem Schweizer Wohnsitz am Ufer des Genfer Sees wieder auf.[128]

125 So wurden im Katalog der Robardet-Auktion von 1880 nur besonders große Bilder eigens mit Maßangaben versehen. Diese liegen allerdings nie über den klassischen Galeriegrößen, was den Schluss nahelegt, dass die übrigen Werke kleiner dimensioniert gewesen sein dürften.

126 Dieser Substitutionsaspekt blieb auch den späteren Besuchern seiner Schweizer Galerie nicht verborgen, wie sich der bereits zitierte deutsche Besucher erinnerte: „Les tableaux, qui portent ces grands noms, me semblaient être [...] des substitutions." (Papiers Mantz), vgl. auch Madeline 2014, S. 150.

127 Vgl. Daniela Stöppel, „Courbets Repliken. Erschaffung und Aufhebung des Originals in der Kopie", in: Verena Krieger/Sophia Stang (Hg.), *Wiederholungstäter. Die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne*, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 29–47. Auch Madeline bringt die plausible These vor, es könne sich um ein Unterlaufen des Authentizitätsbegriffes handeln. Vgl. Madeline 2014, S. 149.

128 Madeline sieht aufgrund dieses Vorlaufs die Schweizer Galerie Courbets zurecht als Resultat eines längeren Reflexionsprozesses (Madeline 2014, S. 150).

Auch in der Schweiz spielte die Gegenüberstellung von Altmeisterkopien mit eigenen Werken eine zentrale Rolle: Schon im bereits erwähnten Brief von 1874, in dem er von seinen 80 wiedererhaltenen eigenen Bildern berichtet, fügte er hinzu, diese könnten „rivaliser avec la tradition et les écoles anciennes."[129] Madeline sieht hierin eine kompetitive Höherstellung seiner eigenen Gemälde über die traditionellen Malerschulen. So geht sie bei der Schweizer Hängung von einem separierten ‚digest' des Courbet'schen Werkes aus, der mit den alten Meistern verglichen werden sollte.[130] Insbesondere die Erinnerung eines Besuchers legt diese Interpretation nahe: „Le peintre d'Ornans a réuni [...] une collection de toiles d'anciens maîtres – celles-ci sans doute pour mieux faire ressortir celles-là."[131] Die Idee der Konkurrenz sieht Madeline schon 1867 präfiguriert, als Courbet Alfred Bruyas vorschlug, seine Werke mit der Galerie von Bruyas zusammenzuführen, um damit den Louvre, die Champs-Elysées, das Luxembourg und das Marsfeld zu übertreffen. Courbet sei, so Madeline, daher „illoyal" mit seinen Altmeisterkopien, da er über diese triumphieren zu können glaubte. Dies habe er bereits 1867 gegenüber Bruyas angekündigt: „Je triomphe non seulement sur les modernes, mais encore sur les anciens."[132]

Courbets Ausdrücke des ‚Rivalisierens' und ‚Triumphierens' sollten indes nicht zu wörtlich genommen werden, wie ein genauerer Blick auf die Schweizer Galerie, deren antiidealistisches Programm bereits an der Anzeige ablesbar war, zeigen kann: Dass das Schweizer Inventar nicht zwischen den Werken Courbets und den Altmeisterkopien unterscheidet, sondern diese im gemischten Wechsel aufführt, lässt nicht nur einen gleichwertigen Status vermuten, sondern könnte auch der gemeinsamen Präsentation in Bon Port entsprechen. Aufgrund der bereits vorgebrachten Argumente ist es wahrscheinlich, dass die rosafarbenen, nicht verkäuflichen Nummern die Quintessenz dieser Mischhängung darstellten.[133]

Die 62 Werke dieses unverkäuflichen Schweizer Kernbestandes dürften folgendes Programm vermittelt haben:[134] Zum einen zeichnen insgesamt sechs Selbstporträts Courbets nicht nur seine malerische Entwicklung nach, sondern auch seinen persönlichen Lebensweg von einer romantisch geprägten Jugendphase bis hin zur Haft in Sainte Pélagie. Mindestens acht weitere

129 Chu 1996, S. 473, 74-18 (An J. Granger, 22.11.1874). Madeline nennt als Adressat dieses Briefes fälschlicherweise Legrand.
130 Madeline 2014, S. 148.
131 *L'Ordre de Paris*, 01.06.1876, S. 1. Vgl. Madeline 2014, S. 150.
132 Chu 1996, S. 280, 67-17 (An Alfred Bruyas, 28.05.1867).
133 Madeline nimmt in ihrer Analyse nur die Courbet'schen Werke in den Blick, ohne die Kopien zu berücksichtigen, Madeline 2014, S. 148.
134 Dem verkäuflichen Bestand hingegen ist eine konzeptuelle Stringenz in weniger starkem Ausmaß nachzuweisen.

Porträts zeigen wichtige Wegbegleiter/innen Courbets und enge Familienmitglieder. Zusätzliche, anonym präsentierte Porträts sollten seine malerischen Fähigkeiten auf diesem Gebiet vermutlich weiter verdeutlichen. Die im Verhältnis wenigen Landschaften und auch einzelne Aktdarstellungen verweisen auf das Tätigkeitsfeld des Landschafters und auf verschiedene Wirkungsstätten, wie die Franche-Comté, Bougival oder Saintes, sowie sein Talent auf dem Gebiet einer sinnlichen „Fleischmalerei". Auffallend ist, dass sich keine Schweizer Landschaften oder Themen in der Auswahl ausmachen lassen – diese waren sämtlich im ‚weißen', verkäuflichen Bestand zu finden. Drei Werke befreundeter Künstler (von Bonvin, Pata und einem „Schüler"), vermutlich im Tausch erworben, repräsentierten zudem Courbets unmittelbares künstlerisches Umfeld.[135] Explizit politische Themen dürften sich durch den *Mendiant* und den *Prisonnier de l'Algérie* vermittelt haben. Dieser Werkauswahl Courbets, die zum einen offensichtlich kommemorative Funktionen erfüllte, aber auch die besonderen künstlerischen Fähigkeiten des Künstlers vor Augen führen sollte, stand eine Selektion von Altmeistern gegenüber, die vor allem durch Rubens, der mit fünf Werken, darunter mehrere Porträts, vertreten war, bestimmt wurde. Weitere Niederländer, wie van Dyck, Teniers und Potter waren ebenso integriert wie Rembrandt und Hals, die Courbet mit seinen beiden 1869 in München angefertigten Meisterkopien vergegenwärtigte. Boucher, als französischer Vertreter des 18. Jahrhunderts, lässt sich in diese malerisch-bukolische Traditionslinie schlüssig einbinden, während mit dem Rabelais-Porträt und einer Leonardo da Vinci zugeschriebenen *Himmelfahrt* zwei unorthodoxe, in Frankreich wirkende Universalgenies der Renaissance aufgerufen wurden, die einen gewissen Vorbildcharakter für Courbet gehabt haben dürften. Einzig Raffael, der in einer Kopie von Murillo zu sehen war, sowie Giulio Romano scheinen nicht ganz in dieses antiidealistisch geprägte Gesamtbild zu passen. Eine Rezeption Raffaels ist in Courbets Werk jedoch durchaus nachweisbar, bei der dieser jedoch als Gegenbild zum gängigen Ideal interpretiert wird.[136] So ist es nicht unbezeichnend, dass Raffael in der hispanisierten Form von Murillo repräsentiert war.

Insgesamt erscheint die Auswahl stark von der Porträtmalerei geprägt, die etwa die Hälfte der Werke ausmachte, sodass man den Kernbestand sogar als eine Art persönliches „Pantheon" bezeichnen könnte. Bei seinen eigenen Werken mag die private Beziehung zu den Dargestellten, aber auch die Qualität der Malerei den Grund für ihre Unverkäuflichkeit dargestellt haben. Bei

135 Dem lohnenswerten Thema „Werktausch unter Künstler/innen" kann hier nicht nachgegangen werden. Courbet interessierte sich durchaus für die Kunst seiner Zeitgenossen: Aus einem Brief wissen wir beispielsweise, dass Courbet 1866 eine Landschaft von Constant Troyon gegen eine eigene Arbeit eintauschen wollte, siehe Chu 1996, S. 245, 66-3 (An Alfred Bruyas, Anfang Januar 1866). Ein Bild von Troyon, das in Courbets Besitz gewesen wäre, ist jedoch nicht aktenkundig.

136 Daniela Stöppel, *Das vergessene Tal*, München 2019.

Abb. 4
Unbekannter Künstler, *Kopie nach Tizians Danaë*, 2. Hälfte 18. Jhdt., Öl auf Leinwand, 122 x 172 cm, Musées d'Art et d'Histoire, Genf

Abb. 5
Gustave Courbet, *La Dame de Munich*, 1869, Öl auf Leinwand, 160 x 352 cm, Privatsammlung, Japan

den Altmeisterkopien könnte zwar möglicherweise auch ihr angenommener künstlerischer und damit monetärer Wert eine Rolle für die Selektion gespielt haben, zugleich dürfte jedoch insbesondere ihre Funktion, ein antiidealistisches Bezugssystem herstellen zu können, ihren Status als unverkäuflich begründen haben. So wird es sich beispielsweise bei dem Rabelais-Porträt kaum um eine besonders qualitätvolle Malerei gehandelt haben, wie andere überlieferte Porträt-Fassungen des Humanisten zeigen[137] – für Courbets Selbstpositionierung innerhalb der Kunst-Geschichte scheint es dennoch unverzichtbar oder zumindest „très utile" gewesen zu sein.

Courbet ging es mithin weniger um eine Konkurrenz oder ein Ausstechen der Alten Meister, sondern um die Inszenierung sinnstiftender Zusammenhänge. Diese zielten natürlich auch auf die Aufwertung seines eigenen Werkes – und weniger der Alten Meister; letztere wurden damit aber dennoch nicht abgewertet oder übertroffen, sondern letztlich gerade in ihrer spezifisch historischen Funktionalität in ihrer Wertigkeit bestätigt.

Dass die Mischhängung eine besonderes rezeptionsästhetisches ‚Setting' darstellte, belegen die anonymen Erinnerungen eines Besuchers, der in seiner Aufzeichnung meint, Courbets *Dame nue de Munich* sei „peinte en Danaé couchée". Eine (geliehene) Kopie von Tizians *Danaë* war tatsächlich Teil der Galerie und vermischte sich in der Erinnerung mit dem Rückenakt Courbets (Abb. 4, 5). In vergleichbarer Weise ähnelte der Besucher ein Selbstporträt Courbets (heute in Besançon) mit der Charakterisierung „fait dans le style des anciens maîtres" den Altmeisterwerken an.[138] Dies zeigt, dass die gemeinsame Hängung von eigenen und älteren Werken die Rezeption von Courbets Bildern mitbestimmte und die reziproke Bedeutungsaufladung zu einer Vermengung der Inhalte führte: Die *Femme nue de Munich* konnte als die mythologische Danaë gelesen werden, wie umgekehrt Tizians *Danaë* als eine einfache „femme nue"; und auch die „clairs-obscurs" des Selbstporträts erinnerten den Besucher so stark an Rembrandt, dass die beiden Malerpersönlichkeiten offenbar miteinander verschmolzen.

Sogar Kunstwerke anderer Eigentümer integrierte Courbet in seine Schweizer „galérie": die Kopie einer Jagdszene nach Tizian und einen Frauenkopf, beide aus dem Besitz von Henri Vessler aus Lutry, sowie, als Leihgaben von „M. Delachaume" aus Vevey, eine *Tête sous Louis XIV*, ein *Tableau flamand, école*

137 Vgl. beispielsweise ein Ölbild, das unter Joconde [https://pop.culture.gouv.fr/], numéro de référence 000PE007588 erfasst ist.

138 [Unbekannter Autor], *Erinnerungen an einen Besuch bei Courbet in der Schweiz*, S. IV, Papiers Mantz. Auch zit. bei Riat 1906, S. 360.

de Brugel sowie eine *Tête d'homme de Karavash*.[139] Courbet ‚kuratierte' also zu seinem eigenen Bestand Werke der naturalistischen Schulen aus fremdem Besitz hinzu und verstärkte dadurch den programmatischen Anspruch seiner Präsentation.[140]

Zu Recht sieht Madeline in Courbets Galerie eine Parallele zu den Sammlungen von Rubens und Rembrandt, die ebenfalls Kopien von Vorbildern enthielten. Ihrer Interpretation, dass Courbet mit seiner Galerie eine Art ironischen Kommentar auf die großen Kunstsammler abgeben wollte, ist jedoch nicht zuzustimmen. Zwar meinte der Zeitgenosse Gaston Coindre, Courbet habe sich über das Sammlertum seiner Zeit lustig gemacht: „[Courbet] si dédaigneux des œuvres anciennes s'amusait à mystifier la manie des collectionneurs et ne négligeait point les profits du brocantage."[141] Und auch Henri-Flamans Aebischer, ein Schweizer Weggefährte Courbets, verbreitete 1927, es habe sich bei dessen Sammlung um „pure brocante en termes ironiques" gehandelt, um Trödel, mit dem Courbet die Museen verhöhnen wollte.[142]

Diese Einschätzungen greifen jedoch, wie die hier vorgebrachten Ausführungen zu zeigen versucht haben, deutlich zu kurz. So ist Courbets Sammlungstätigkeit weniger als ironische, antagonistische Negation zu verstehen, sondern eher im Sinne einer aneignenden, ‚parodistischen' Übernahme, die er hintersinnig mit seiner eigenen Programmatik verknüpfte. Seine eigene Rede von einem „choix curieux et excentrique de peinture" trifft diesen Aspekt des Unkonventionellen und Mokanten daher sicherlich besser.[143]

Aus den insgesamt etwa 600 Bildern, die mit der Sammlung Naylies erworben worden waren, hatte Courbet letztlich eine programmatische Auswahl von nur etwa zwanzig Bildern getroffen, die sein eigenes Werk inhaltlich wie formal sinnvoll ergänzten. Courbets später nicht selten ins Lächerliche gezogenen Bemühungen um sein „musée" erweisen sich mithin weniger als ‚Spleen', sondern als der übergeordneten Idee einer kunsthistorisch-kuratorischen Rahmung seines eigenen Werkes verpflichtet, die man als durchaus innovativ einschätzen darf.

139 Hier zit. nach Madeline 2014, S. 148. Meines Erachtens könnte man im handschriftlichen Manuskript statt „Vessler" auch „Kessler" oder „Nessler" lesen und das „Tableau Flamand, Ecole de Brugel" als „Ecole de Bruges" entziffern.

140 Courbet verfügte auch über zwei seiner eigenen Werke aus dem Besitz von Baudry, von denen aber nicht bekannt ist, aus welchen Gründen sie in La Tour-de-Peilz waren und ob sie in die Hängung integriert waren.

141 Coindre 1900, S. 273–274. Siehe auch Madeline 2014, S. 148.

142 Henri-Flamans Aebischer, „Les grands peintres à Fribourg", in: *Nouvelles étrennes fribourgeoises* (1927), hier zit. nach Madeline 2014, S. 148.

143 Chu 1996, S. 430, 73-15 (An Alphonse Legrand, 16.02.1873).

REKONSTRUKTIONEN

DIE SAMMLUNG ALS INSTRUMENTARIUM

SAMMELN UND KUNSTGESCHICHTSENTWÜRFE

GRENZEN DES SAMMELNS

Zu der Antikensammlung Andrea Bregnos (1418–1503), dem Torso vom Belvedere und Michelangelos Lehrmeister

Thomas Pöpper

Vorweg: Horten, Sammeln und Ausstellen

Im Englischen sind die Verben *to gather* und *to collect* gebräuchlich. Beide lassen sich mit ‚sammeln' übersetzen. Ersteres meint das Zusammentragen, das Horten oder Anhäufen, kurz, das Ver- oder besser: Ansammeln, vor allem von Dingen. Letzteres bringt ‚sammeln' im Sinn von ‚vereinigen' und ‚eine Sammlung anlegen' auf den Begriff. Demnach spricht man von *the gathering* (dt.: Ver- oder Ansammlung, auch von Personen) beziehungsweise *the collection* (dt.: Kollektion oder Sammlung, vor allem von Artefakten). Unterscheidungsmerkmale sind einerseits die zweckbestimmende Voraussetzung, das heißt, ob und in welchem Maß plan- und absichtsvoll vorgegangen wird, und andererseits das materialisierte Ergebnis selbst, sprich die Kontingenz beziehungsweise Kohärenz der solcherart formierten Ansammlung oder Kollektion.

Hunderte von auf Flohmärkten erworbenen Topflappen könnten ein typisches Beispiel im Sinn von *gathering* abgeben, handelt es sich doch augenscheinlich um das mehr oder minder wahllose Anhäufen von Zufallsfunden. Anders liegt der Fall, wenn vorsätzlich mehrfarbig rundgehäkelte Topflappen zusammengelesen, also herausselektioniert werden. Arrangiert man diese beispielsweise nun zu einer Wandinstallation, so entsteht etwas genuin Neues und kategorial Anderes: ein Display oder Präsentationsmodus, in dem die Topflappen, im Hegel'schen Sinn, aufgehoben werden. Platziert man diese Hängung nicht in der häuslichen Küche, sprich dem natürlichen Topflappenhabitat, sondern in einem *white cube*, einem kulturell kodierten Ausstellungs- und Bedeutungsraum und versieht das nunmehr kunstmäßige Tableau mit einem konzeptuellen Titel, so wird aus dem Topflappenhort eine *collection*, das heißt, eine intelligible Sammlung mit suggestiver Wirkung, kurz, ein repräsentatives Werk eigenen Rechts (gewissermaßen das Display zweiter Ordnung). Die hier schlagwortartig zu nennenden Bedeutungsgeneratoren wie *selection*, *shape/arrangement*, *frame* und *code* gelten für Readymades, andere Objets trouvés und gleichermaßen für Artefakte und Kunstwerke im engeren Sinn, unerheblich, ob sie im Singular erscheinen oder im Plural versammelt werden. Trifft Letzteres zu, formatieren sich die Stücke unabwendbar auf einer Metaebene, vereinigen sich zum Ensemble und konditionieren ihre Perzeption *en groupe*.

Abb. 1
Anu Tuominen, *Real Colour Circles (Oikeita väriympyröitä*), 1997–2020, Topflappen, gefunden auf Flohmärkten, Ausstellungsinstallation in der Taidehalli, Helsinki

Um diese museologischen Schulweisheiten auf den Punkt zu bringen, ließe sich festhalten: Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile oder der Haufen wird zum System (Abb. 1). Die Installation der finnischen Künstlerin Anu Tuominen (geb. 1961) sei in diesem Sinn als Merkbild für ein effektvolles Emergenz-Ereignis im Hinterkopf behalten.[1]

Doch soll es hier nicht um Topflappen gehen. Im Folgenden wird auf die *collezione* des lombardischen Frührenaissance-Bildhauers Andrea Bregno ge-

1 Der vorliegende Text stellt das überarbeitete Manuskript des Online-Vortrags dar. Unerlässliche Referenzen und wenige, zumeist jüngere Literaturhinweise wurden nachgetragen. Sie sollen es ermöglichen, die ältere Forschung selbständig zu erschließen und neue Impulse weiterzudenken. Auf eine umfassende wissenschaftsgeschichtliche Einordnung der im Titel genannten Größen – Bregno, Michelangelo und der *Torso* – musste verzichtet werden. Auf grundlegende Titel wird im Folgenden vielfach rekurriert, zu häufig, um dies in jedem Fall anzuzeigen; zu Bregno: Thomas Pöpper, *Skulpturen für das Papsttum. Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 2010; zu Michelangelo: Frank Zöllner/Christof Thoenes/Thomas Pöpper, *Michelangelo, 1475–1564. Das vollständige Werk*, überarb. und ergänzte Neuaufl., Köln 2014 [2007]; zum Torso: Raimund Wünsche, „Der Torso. Ruhm und Rätsel", in: ders. (Hg.), *Der Torso. Ruhm und Rätsel*, Ausst.kat. München/Rom, München 1998, S. 21–100. Vgl. zur genannten Installation: Anu Tuominen, *Thinkables*, Tallinn 2008, S. 87; taidehalli.fi/events/anu-tuominen/ (23.09.2021). Die Künstlerin beschreibt ihr Vorgehen selbst als „gathering", www.anutuominen.fi/en/texts (*Should I stop gathering?* [2012]; 21.09.2021).

schaut werden.[2] Ich bemühe den italienischen Begriff, um zu kennzeichnen, dass das Phänomen zunächst neutral betrachtet und eine Vorfestlegung auf entweder (noch) ‚Haufen' oder (schon) ‚System' vermieden werden sollen. Auch, dass ‚geschaut' werden soll, ist wörtlich zu nehmen. Im Blick auf grafische, vor allem zeichnerische Bildquellen, die Dritte von besagter *collezione* angefertigt haben, frage ich: Handelt es sich um eine im Rom des späten 15., frühen 16. Jahrhunderts wahllos gehortete Ansammlung von steinernen Relikten? Mit einem Wort um ein Lapidarium, eine Steinsammlung, in der Bregno Antiken speicherte wie sie ihm zufielen? Oder aber handelt es sich um ein Antiquarium, eine Kollektion von Altertümern also, und das heißt auch, um eine bewusste Präsentation (der Sammlung) beziehungsweise – und damit verbunden – um eine selbstbewusste Exposition (ihres Sammlers)? Liegt dieser Sammlung somit eine Intention und Ordnung zugrunde? Und, wenn ja, ließe sich deren Programmatik als ein womöglich antiquarisch-kunsttheoretisches System beschreiben – ‚System' hier verstanden als Generierung von ableitbarer Bedeutung? Wie übrigens, *mutatis mutandis*, auch an den Tuominen'schen Topflappen zu beobachten: Dank ihres Präsentationsmodus und Werktitels können (und sollen) sie womöglich Assoziationen mit abstrakten Farbkreis-Theorien wecken und die Sammlerin als konzeptionell und selbstreferenziell arbeitende Künstlerin markieren (die Installation wurde von ihr „Oikeita väriympyröitä" beziehungsweise „Real Colour Circles" betitelt).

Die Frage stellen, heißt, sie zu bejahen. Doch können wir es, natürlich, nicht mit dieser Kurzantwort bewenden lassen. Bevor ich sie ausführlich begründe, noch ein Wort zur Relevanz des Themas: Der Bildhauer, um den es geht, umgab sich nicht nur mit seinerzeit prominenten, sondern mit bis heute denkwürdigen Antiken, darunter der *Adonis-Sarkophag* (heute Mantua, Palazzo Ducale), der augusteische *Laren-Altar* und, last, but not least, der wohl zu Recht als unbegreiflich apostrophierte *Torso vom Belvedere* (beide heute Vatikanstadt, Vatikanische Museen; der *Torso* dort ehedem im Belvedere-Hof aufgestellt, daher sein Name) (Abb. 2).

In Hinsicht auf die letztgenannte Skulptur wird man, ohne zu übertreiben, sagen dürfen, dass die abendländische Kunst und Ästhetik(-geschichte) ohne ihre Kenntnis und Lesart als ein Paradigma des Altertums einen anderen Verlauf genommen hätten. Erinnert sei nur an Auguste Rodins (1840–1917) epochal gewordene *Torso*-Adaptionen – mit ihnen lässt die Kunstgeschichte das Zeitalter der modernen Bildnerei beginnen – oder an Johann Joachim

2 Vgl. Pöpper 2010, S. 306–324, die dort auf S. 324 geäußerten Bedenken, Bregnos Antikenkollektion als „Lehrsammlung" zu adressieren, werden im Folgenden korrigiert; Federico Rausa: „Un nuovo disegno con marmi antichi della collezione di Andrea Bregno", in: *Xenia Antiqua*, 6 (1997), S. 153–158; Timo Strauch, „‚in casa di maestro Andrea scarpellino'. Die Antikensammlung des Bildhauers Andrea Bregno und ihre Einbindung in die ‚Census'-Datenbank", in: *Das Altertum*, 61 (2016), S. 297–308.

Abb. 2
Apollonios von Athen, *Torso vom Belvedere*, 1. Jahrhundert v. Chr., Marmor, H. 1,59 m, Vatikanstadt, Vatikanische Museen

Winckelmanns „auf das Ideal" gelenkte *Torso*-Beschreibung (1759),[3] die man, etwas überspitzt vielleicht, aber nicht zu Unrecht, als das Gründungsdokument einer „Kunstgeschichte als Trauerarbeit vor versehrten Körperbildern" gedeutet hat.[4] Wie dem auch sei, nicht zuletzt wegen des dem *Torso* nicht erst im 18. Jahrhundert zugeschriebenen Totalitätsanspruchs, die Kunst selbst zu materialisieren, das heißt, die Idee und Essenz von Skulptur an und für sich zu verkörpern, gilt der etwas beriebene und teilweise abgewitterte Mannesrumpf als eine der wichtigsten Antiken überhaupt – und das, bemerkenswerterweise, nicht obwohl, sondern weil er ein Fragment ist. Seine Bewunderung, oder sollte man sagen: Verehrung eignet bis auf den heutigen Tag ein nachgerade kunstreligiöser Zug. Um den *Torso* zu betrachten, ‚pilgern' jedes Jahr ungezählte Menschenscharen in den Vatikan.

Schon die Reihe der Besucher, die nicht nur, aber vor allem wegen des *Torsos* vor 1503 dessen Vorbesitzer Bregno aufsuchten, ist lang und illuster. Den Namen eines mutmaßlichen Studientouristen nennt die Überschrift: Michel-

3 Adolf H. Borbein, „Über die rechte Art, ‚die Augen zu öffnen'. Karl Philipp Moritz zu Winckelmanns Statuenbeschreibungen", in: Stephanie-G. Bruer/Detlef Rößler (Hg.), *Festschrift für Max Kunze. ‚… die Augen ein wenig zu öffnen'. Der Blick auf die antike Kunst von der Renaissance bis heute*, Ruhpolding/Mainz 2011, S. 71–77, hier S. 71.

4 Johannes Grave/Hubert Locher/Reinhard Wegner, „Einleitung. Der versehrte Körper der Kunst", in: dies. (Hg.), *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, Göttingen 2007, S. 7–12, hier S. 7.

Abb. 3
Jean-Léon Gérôme, *Michelangelo wird zum Torso geführt*, 1849, Öl auf Leinwand, 52,1 x 37,5 cm, New York, Dahesh Museum of Art

angelo (1475–1564).[5] Ob seine Visite in Bregnos Werkstatt (im Bereich der heutigen Via della Dataria gelegen, unweit des Trevi-Brunnens) tatsächlich stattfand, ob und wann Michelangelos Blick hier womöglich erstmals auf den *Torso* fiel, ist allerdings unbekannt. Ein Vorschlag zu diesem Problem, das für die Michelangelo-Forschung eine vertrackte Kontroverse darstellt, sei in der Coda unterbreitet. Hier nur so viel: Das Gewicht des Disputs lässt sich ermessen, wenn man weiß, dass der *Torso* wahlweise als „Michelangelos Lehrmeister" oder der Künstler als dessen „Schüler" etikettiert wurden. Dieser Topos, der sich in mehr als einem formalen, technischen Sinn unter anderem auf Michelangelos zwischen 1509 und 1511 freskierte *Ignudi* der *Sixtinischen Decke* bezieht, entstand bereits sehr früh, spätestens zum Ende des 16. Jahrhunderts.[6] Jüngeren Datums und eindeutig legendären Charakters sind indes die Narrative, wonach Michelangelo zum einen den *Torso* in Rom als Erster entdeckt haben soll, sei es als Arbeitsblock in einer Schusterwerkstatt oder sei es als Eckstein an einem Handwerkerhaus. Gleichfalls aus der Luft gegrif-

5 Zu Michelangelos erstem Rom-Aufenthalt vgl. Zöllner/Thoenes/Pöpper 2014, S. 20–37; Thomas Pöpper, *Michelangelos Requisiten. Beobachtungen zum ‚Bacchus' (Florenz), zum ‚Hl. Petronius' (Bologna) und zu einem Seligen des ‚Jüngsten Gerichts' (Vatikanstadt). Text zweier Vorlesungen*, [Zwickau] 2021, v. a. S. 9–30; Claudia Echinger-Maurach, *Michelangelo*, München 2023, v. a. S. 18–26.

6 Vgl. Zöllner/Thoenes/Pöpper 2014, S. 418–420, hier S. 418; Christa Schwinn, *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann*, Bern/Frankfurt a. M. 1973, v. a. S. 34–37.

fen ist zum anderen die Unterstellung, der schon zu Lebzeiten unüberbietbar als *divino* (der Göttliche) adressierte Künstler habe noch als hochbejahrter, erblindeter Greis danach verlangt, den *Torso* zu betasten.[7]

Die Anekdote, deren homoerotische Facette einer Bezichtigung gleichkommt, lässt ein Maler des 19. Jahrhunderts – es handelt sich um Jean-Léon Gérôme – bezeichnenderweise in einem Atelier spielen (Abb. 3):[8] Im Raumdunkel der unaufgeräumten Bildhauerwerkstatt, die kalkuliert unprätentiös und bodenständig wirkt (man beachte den Marmorsplitt, die umherliegenden Werkzeuge und die am Boden stehenden Zeichenmappen), jedenfalls in keinem herauspräparierten Museumskontext findet die Begegnung von aufgesockeltem Marmorkoloss und gebeugtem Renaissance-Titan statt. Die Vermittlung zwischen beiden Schwergewichten fällt einem *garzone* (Werkstattburschen) im romantisierten Troubadour-Kostüm zu. Niemand wird Gérômes künstlerische Lizenz zur Diskussion stellen wollen; auch ich nicht. Nichtsdestotrotz, oder gerade auch deswegen, ließe sich, wie bei derartig topischen Mythen fast immer, zu erkunden versuchen, ob nicht ein Körnchen Wahrheit in dem Setting stecken könnte. Das Gérôme'sche Gemälde sei in diesem Sinn das zweite Merkbild, das wir – wohlgemerkt: mit einem Augenzwinkern – in Erinnerung behalten sollten.

Zurück zur Ausgangsfrage nach der Existenz eines Ordnungsentwurfs oder Systems der Bregno-*collezione*. Mein Begründungsversuch gliedert sich in sechs beziehungsweise sieben Abschnitte: Erstens skizziere ich, wer der Künstler und *collezionista* (Sammler) war. Zweitens referiere ich, was dieser Bildhauer, außer den bereits genannten Stücken, in seiner *collezione* vereinte, und drittens rekonstruiere ich, wie diese *anticaglie* (Altertümer) angeordnet, sprich aufgestellt waren. Im vierten, zentralen Abschnitt wird die Frage nach der mutmaßlichen Programmatik behandelt. Hier werde ich für meine These argumentieren, dass die assoziative Summa auf einer bislang ungesehenen konzeptionellen Metaebene verortet ist. Nach einem kurzen Exkurs zu einem Spezialfall der künstlerischen Antikenaneignung und dem pointierten Resümee meiner Überlegungen (Abschnitte fünf und sechs) sei, wie bereits erwähnt, eine Coda angefügt (siebter Abschnitt). Sie fokussiert einerseits das herausragende Stück, den *Torso*, und andererseits das Problem, unter welchen Umständen möglicherweise Michelangelos *Torso*-Entdeckung, oder besser: -Erstsichtung stattfand.

7 Vgl. Wünsche 1998, S. 33, 35 f.

8 Vgl. Dominique de Font-Réaulx, „Michel-Ange", in: Annie Dufour (Hg.), *Jean-Léon Gérôme (1824–1904). L'Histoire en spectacle*, Ausst.kat. Los Angeles/Paris/Madrid, Paris 2010, S. 40 f.; Sonia Maffei, „L'aneddoto di Michelangelo cieco, l'Iconologia di Ripa e i valori tattili della scultura", in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 42 (2015/16), S. 277–296.

Abb. 4
Antonio Bregno (?), *Grabmal des Andrea Bregno*, 1506, Marmor, Rom, Santa Maria sopra Minerva

Wer war Andrea Bregno?

Um diesen Punkt bündig abzuhandeln, beginnen wir mit des Bildners Ende beziehungsweise Schlussstein:[9] Die Inschrift seines Grabepitaphs in Santa Maria sopra Minerva, der römischen ‚Künstlerkirche',[10] nennt Bregno ebenso vollmundig wie anspielungsreich einen „zweiten Polyklet" (Abb. 4). Dieser Rufname wurde in der Renaissance nicht wenigen Bildnern beigelegt. Auch im Falle Bregnos stellt das Epitheton eine maßlose Übertreibung dar, aber

9 Vgl. Thomas Pöpper, „Una nova proposta sull'epigrafe funeraria di Andrea Bregno e alcune ipotesi per le future ricerche", in: Mirko Moizi/Andrea Spiriti (Hg.), *Scultori dello Stato di Milano (1395–1535)*, Cinisello Balsamo 2023, S. 190–203.

10 Vgl. Ulrich Pfisterer, „La tomba di Bramante accanto a Fra Angelico, Andrea Bregno e Raffaello", in: *Fontes*, 2 (2021), S. 5–17.

nicht zwingend auch eine leere Floskel. Seine Zeitgenossen sahen Bregno nicht nur als einen der besten Bildner, sondern womöglich auch als einen ‚Systematiker' vom Schlag des „Vielberühmten" (dt. für *Polýkleitos*). Denn besagter Über-Name an Bregnos prominent mit Mess- und Kontrollinstrumenten dekoriertem Grabmal beinhaltet – möglicherweise schon deshalb – eine anschauliche Anspielung auf den *Kanon*, jener polykletischen Lehrschrift, von der zwar kein Satz erhalten ist, die aber mehrfach dokumentiert wurde. Sie enthielt demnach Aussagen zur bildhauerischen Praxis und den Grundlagen figürlicher Skulpturen, besonders zu deren Maßverhältnissen.[11] Allzu kurzschlüssig schiene mir dessen ungeachtet, wollte man, wie bisher geschehen, das Epitheton allein als ein hochgestimmtes Kunstlob auf die harmonische Proportion im bregnesken Œuvre lesen. Möglich ist, dass es in einem umfassenden Sinn Bregnos Wirken adressierte.

In der Tat war Bregno nicht nur einer der meistbeschäftigten Künstler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Innerhalb seines Metiers, dem *all'antica*, also renaissancehaft antikisch gebildeten Wandnischengrabmal für die geistigen und geistlichen Eliten Roms, war er beinahe Monopolist.[12] Humanisten und vor allem Kleriker, darunter Bischöfe, Kardinäle und sogar Päpste, zählten zu seiner Kundschaft. Auch privat verkehrte Bregno in gelehrten Kreisen: Pomponio Leto, seinerzeit der führende Latein-Epigrafiker, Proto-Archäologe und Gründer der Accademia Romana, stand Bregno wortwörtlich nahe. Er war sein Nachbar am Quirinalshügel.[13] Der erste Präfekt der Vatikanischen Bibliothek, Bartolomeo Sacchi (gen. Il Platina), und der Kunstsachverständige zur Beurteilung der Sixtina-Fresken, Bartolomeo de Bollis, ebenfalls ein Bibliophiler und Familiar Papst Julius' II., dürfen zu Bregnos Freunden gezählt werden (Letzterer hat wohl das Grabepigramm gedichtet und fungierte als Bregnos Testamentsvollstrecker). Giovanni Santi, der Vater Raffaels, hat Bregno mit seiner *Cronaca rimata* sogar ein papiernes Denkmal gesetzt – ob aus echter Bewunderung oder aus Reimnot, sei dahingestellt.[14]

11 Vgl. Hanna Philipp, „Zu Polyklets Schrift ‚Kanon'", in: Herbert Beck/Peter C. Bol/Maraike Bückling (Hg.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Ausst.kat. Liebieghaus/Museum alter Plastik, Frankfurt a. M., Mainz 1990, S. 135–155.

12 Vgl. Thomas Pöpper/Tamara Tolnai: „Le eccezioni confermano la regola. Collaborazioni e ‚famiglie' di monumenti sepolcrali nella scultura romana del Quattrocento", in: Claudio Crescentini/Sergio Risaliti (Hg.), *La scuola scultorea romana del Quattrocento*, Rom 2018, S. 41–57; Tamara Tolnai, „Geteilte Aufträge an römischen Wandgrabmälern der zweiten Quattrocentohälfte. Phänomenologie und Deutungsversuche", in: Magdalena Bushart/Henrike Haug (Hg.), *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Wien/Köln/Weimar 2020, S. 55–78; Michael Kühlenthal, *Memoria in Stein. Das römische Wandgrabmal der Frührenaissance*, 2 Bde., München 2024, I, S. 148–173; Joachim Poeschke, *All'antica. Bauornamentik der Frührenaissance in Italien*, 2 Bde., Berlin/Boston 2024, I, S. 504–513, v. a. S. 511 f.

13 Vgl. Flavia De Nicola, „Nuove acquisizioni sulla prima attività romana di Michelangelo Buonarroti connessa con l'Umanesimo dei Pomponiani", in: *Icoxilòpoli*, 2 (2020), S. 605–636.

14 Vgl. Kim E. Butler, „La ‚Cronaca rimata' di Giovanni Santi e Raffaello", in: Lorenza Mochi Onori (Hg.), *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, Ausst.kat. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Mailand 2009, S. 38–43.

Doch lassen wir das Namedropping. Feststeht, Bregnos persönliche Netzwerke und mehr noch sein künstlerisches Œuvre legen mit klarer Sprache Zeugnis davon ab, dass der Bildhauer nicht nur den zeittypischen Antikenenthusiasmus zu seinem Geschäftsmodell gemacht und dabei einen Stil kultiviert hat, dem zuweilen eine akademisch anmutende Klassizität nicht fremd war. Auch Bregnos kennerschaftliche Kunst-Expertise – was um 1500 gleichbedeutend ist mit: Antiken-Expertise – war unter Intellektuellen offenbar geschätzt. Kurz, der „vielberühmte" Künstler hatte zweifellos seinen Anteil am *making of* des römischen Quattrocento, im Praktischen wie im Theoretischen. Einige Forscher:innen wollen wohl auch deshalb Bregnos Schlüsselrolle in der Herzkammer des Renaissance-Papsttums glorifiziert sehen – und zwar malerisch verewigt im Staffagepersonal der Sixtinischen Wandfresken, namentlich in Pietro Peruginos *Schlüsselübergabe* (um 1481/82). Ein Beweis für diese Geistersichtung steht allerdings noch aus.[15]

Was befand sich in Bregnos *collezione*?

Auf sichererem Boden stehen wir mit der Frage nach der Existenz von Bregnos *collezione*. Dass sie dessen Expertise, sprich sein *connoisseurship* materialisierte und exponierte, ja gleichsam petrifizierte, ist strenggenommen auch nur eine Annahme. Aber eine vernünftige. Als Binse darf gelten, dass es sich bei dieser *collezione* nicht nur um eine der frühesten bekannten und identifizierbaren, sondern auch um eine der bedeutendsten eines Frührenaissance-Bildhauers handelt. Dabei beansprucht nicht vor allem ihr Umfang Geltung. Den Quellen nach zu urteilen, war sie überschaubaren Zuschnitts. Groß war sie in Hinsicht auf die Qualität und Relevanz der *anticaglie*. Woher wir das wissen? Nun, besagte *collezione* – sofern es sich um antike Marmorskulpturen handelte – wird zu einem Großteil von dem Bologneser Maler und Bildhauer Amico Aspertini in das nach seinem heutigen Verwahrort *Codex Wolfegg* genannte Zeichenbuch übernommen, das heißt, nach in Bregnos Haus vor 1503 angefertigten Skizzen akribisch ins Reine gezeichnet und teilweise beschriftet. Ähnlich auch das Vorgehen weiterer anonymer Künstler, die gleichzeitig um 1500 vor allem den *Torso* nach dem Original kopierten.[16] Auch eine Reihe früher Adaptionen (in allerdings nur schwer datierbaren Kleinbronzen nach dem *Torso*) und sogar textliche Erwähnungen belegen, dass Bregnos Antiken *in toto* veritable Attraktionen darstellten. Zur literarischen Quellengruppe

15 Vgl. Pöpper 2010, S. 57.

16 Vgl. Gunter Schweikhart, *Der Codex Wolfegg. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini*, London 1986, hier S. 98, 154; Ursula V. Fischer-Pace, „Codex Wolfegg", in: Bernd M. Mayer/Tilman Falk (Hg.), *Europäische Meisterzeichnungen aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg*, Ausst.kat. Städtische Galerie, Ravensburg 2003, S. 44–49.

rechnen unter anderem eine Inschriftensammlung,[17] ein Rom-Itinerar und ein Poem. Letzteres, *Antiquarie prospet[t]iche romane* betitelt, wurde vielleicht schon zur Mitte der 1490er Jahre von einem Maler aus dem Umkreis Leonardos da Vinci in 133 Strophen verfasst (Leonardo ist der Inkunabel-Druck gewidmet, und er besaß ihn nachweislich auch). Es preist Bregnos *collezione* als die erste von sechszehn Adressen in der Ewigen Stadt (13. Terzine).[18] Und der genannte Stadtführer fordert (Kunst-)Pilgernde sogar imperativisch auf: „andate in c[h]asa mastro Andrea marmorario et vedrete […]" (geht zum Haus des Steinbildhauers Andrea und seht …).[19] Neben die grafischen und literarischen Notate Dritter treten vergleichsweise einsilbige Selbstzeugnisse – vorausgesetzt, man möchte das notarielle Testament und seine Kodizillen (Nachträge) überhaupt als solche rubrizieren.[20]

Nimmt man alle diese Zeugnisse zusammen, so ist die *collezione* widerspruchsfrei rekonstruierbar. Demnach befanden sich in Bregnos Besitz um das Jahr 1500 – ‚Besitz' hier verstanden als juristischer Terminus, denn möglicherweise befanden sich nicht alle genannten Antiken zugleich in Bregnos Eigentum (siehe Coda):

a) Der bereits erwähnte, exzellent erhaltene antoninische *Adonis-Sarkophag*,[21]
b) eine wegen ihrer speziellen Bild-Text-Kombination seit dem 15. Jahrhundert viel beachtete, heute verlorene hadrianische *Grabstele* des Thraex-Gladiators Marcus Antonius Exochus,[22]
c) der im *Codex Wolfegg* und weiteren Nachzeichnungen wiedergegebene, bereits erwähnte *Laren-Altar*, dessen Motiv das zentrale Thema der römischen Staatsreligion darstellt, die Apotheose (nicht unwahrscheinlich ist übrigens, dass man im 16. Jahrhundert, fehlgeleitet

17 Vgl. Strauch 2016, S. 299.

18 Vgl. Adolfo Tura, „Paralipomeni prospettici. Ancora sulle Antiquarie stampate a Roma alla fine del Quattrocento", in: *Gutenberg-Jahrbuch*, 91 (2016), S. 75–80; Giovanni Agosti/Dante Isella (Hg.), *Antiquarie prospetiche romane*, 2. Aufl., Parma 2006 [2004]; Gilberto Govi, „Intorno a un opuscolo rarissimo della fine del secolo XV, intitolato: Antiquarie prospettiche romane composte per Prospettivo Milanese dipintore", in: *Atti della Reale Accademia dei Lincei*, 2, 3 (1875/76), S. 39–66.

19 Vgl. Agnese Fantozzi (Hg.), *Nota d'anticaglie et spoglie et cose maravigliose et grande sono nella cipta de Roma da vederle volentieri (B.I.A.S.A. Ms. 51 A)*, Rom 1994, S. 22, 57 f.

20 Vgl. Pöpper 2010, S. 367–378; vgl. grundlegend zum Bregno-Testament und seinem Quellenwert: Thomas Pöpper, „Understatement. Zu einem unterschätzten Problem des frühneuzeitlichen (Künstler:innen-)Testaments", in: Joanna Smereka (Hg.), *Mittelalterliche und frühneuzeitliche Testamente im interdisziplinären Dialog*, Göttingen 2025, S. 329–350.

21 Abbildungen und den Forschungsstand zu einzelnen Antiken, ihrer Rezeption und Provenienz bietet die Datenbank *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* der Humboldt-Universität zu Berlin; https://database.census.de. Zum Nachweis wird im Folgenden jeweils die Identifikationsnummer angegeben; hier CensusID 158000. Umfassende archäologische Informationen stellt die Datenbank *iDAI.objects arachne* des Deutschen Archäologischen Instituts bereit. Einträge werden, wo sinnvoll, wie folgt angegeben: Einträge werden, wo sinnvoll, wie folgt angegeben: arachne.dainst.org/entity/[…], hier 1215498, also https://arachne.dainst.org/search?q=1215498 (alle Einträge zuletzt aufgerufen am 25.07.2022).

22 CensusID 157304; vgl. Strauch 2016, S. 301 f.

durch eine Inschrift, überzeugt war, der Altar sei niemand Geringerem als Kaiser Augustus oder dessen Genius dediziert),[23]

d) ein bislang nicht identifiziertes *Statuen- oder Relieffragment* eines Unterschenkels mit aufwendiger Schnürsandale, wobei besonders die vestimentäre Realie, die von Imperatorenfiguren bekannt ist, detailliert ausgearbeitet gewesen zu sein scheint und, wohl deshalb, von mehreren Zeichnern minuziös kopiert wurde,[24]

e) eine offenkundig großformatige und seinerzeit wohl vollständig erhaltene, heute aber nicht sicher zu identifizierende *Henkelvase mit Greifen*, die allein Aspertini zweifach nachzeichnete,[25]

f) zwei stattliche Hermen, eine gut erhaltene *Körperherme* des Halbgottes Herkules und eine weibliche *Mantelherme* (beide in Neapel, Museo Archeologico Nazionale),[26]

g) ferner, wenn auch nicht vollends gesichert, so doch sehr wahrscheinlich jene *Apoll-Herme*, die sich noch heute in Rom befindet (Villa Medici),[27]

h) sowie der bereits mehrfach genannte *Torso*.[28]

Bregnos Letzter Wille, niedergeschrieben im September 1503, unmittelbar vor dem Tod des Bildners, macht von dieser – man kann es nicht anders sagen – kleinen, aber feinen *collezione* nicht viel Aufhebens. Im Gegenteil, von einzelnen Stücken ist hier nicht die Rede. Die Nachlassregelungen zählen darauf, dass der Kreis der Begünstigten weiß, worum es sich handelt. So liest man von „gemmis et pecuniis et monetis et rebus aliis aureis et argenteis ac lapidibus et statuis tam novis quam antiquis et tam marmoreis quam tiburtinis, quam etiam alterius minere“ (antiken [?] Gemmen, Münzen und sonstigen goldenen oder silbernen Dingen sowie neuen und antiken Steinen und Statuen, seien diese aus [antikem?] Marmor, aus [neuem] Travertin oder sonstigem Gestein).[29] Dieser lapidare Vermerk ist alles, was wir über die *collezione* – die, das sei betont, das Testament an keiner Stelle so nennt – erfahren. Nur eine entlegene Marginalie ist noch anzuführen. Es handelt sich um eine in Ferrara aufgesetzte Erbauseinandersetzung.[30] Sie wirft ein Schlaglicht auf

23 CensusID 159219; arachne.dainst.org/entity/1081150; zur Inschrift: Paul Zanker, „Der Larenaltar im Belvedere des Vatikans“, in: *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 76 (1969), S. 205–218, hier S. 213 f.

24 CensusID 159092.

25 CensusID 159223; vgl. Matilde De Angelis d'Ossat, „La conoscenza dell'antico. Scultori e collezionisti a Roma nel XV secolo“, in: Claudio Crescentini/Claudio Strinati (Hg.), *Andrea Bregno. I senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, Florenz 2008, S. 265–275, hier S. 272 f.

26 CensusID 59906, 59907, 157622, 160858.

27 CensusID 160859.

28 CensusID 46098, 151526; arachne.dainst.org/entity/1080638.

29 Pöpper 2010, S. 373.

30 Vgl. ebd., S. 378–384, hier S. 378 f.; Thomas Pöpper, „Sicherung des Seelenheils und Verteilung des irdischen Besitzes im Spiegel einer ferraresischen Erbauseinandersetzung von 1504“, in: Markwart Herzog/Cecilie Hollberg (Hg.), *Seelenheil und irdischer Besitz. Testamente als Quellen für den Umgang mit den ‚letzten Dingen'*, Konstanz 2007, S. 199–211.

den Alleinerben der *anticaglie*.[31] Dieser ist ein Verwandter Bregnos – und, im übertragenden Sinn, ein *no name* der Kunstgeschichte. Der Steinmetz, der den Taufnamen (Giovanni) Antonio trägt, war zum Zeitpunkt von Bregnos Tod nicht in Rom ansässig, und die Reise dorthin konnte er sich aus finanziellen Gründen nicht leisten. Ob er sein Erbe antrat, ist fraglich. Es will den Anschein haben, dass die *collezione* post mortem in Rom verblieb, womöglich in der Obhut der Witwe und Erbin des Hauses, einer gewissen Catarina (der Mutter von Bregnos früh verstorbenem Sohn). Erst nach ihrem Tod, vielleicht um das Jahr 1521, scheint sie in Auflösung zu geraten. Die *collezione* wird, soweit sich das rekonstruieren lässt, verstreut. Manche Stücke blieben für immer in der Stadt (wie etwa der *Torso*), einige sogar lange Zeit im unmittelbaren Nahfeld der ehemaligen Bregno-Werkstatt (wie beispielsweise die *Grabstele*). Doch sollen uns derartige, teilweise recht gut nachskizzierbare Migrationsbewegungen hier nicht weiter beschäftigen.[32]

Formulieren wir ein Zwischenfazit, ganz bewusst in vorsichtiger Frageform: Spricht aus dem Testament, das die *anticaglie* unter Wert als Steine und Statuen („lapidibus et statuis") camoufliert, ein selbstdistanziertes, jedenfalls nicht unsympathisches Understatement? Oder handelt es sich bei der Formulierung vielmehr um eine Form von affektierter Bescheidenheit? Oder verbietet sich solch eine moralisierende Beurteilung dem Grunde nach, weil für den Handwerker Bregno seine *collezione* ganz selbstverständlich zum Werkstattinventar gehörte? Als, wenn man so will, betrieblicher Vermögenswert stand die traditionelle Vererbung *en famille* vielleicht gar nicht zur Disposition? Wenn man dies bejahen möchte – und dafür könnte einiges sprechen –, erhebt sich die Frage nach dem berufspraktischen Anwendungsbezug und künstlerischen Mehrwert der *collezione*: Waren die *anticaglie* – jede für sich oder, mehr noch, alle zusammen – Muster oder vorbildhafte Lehrstücke? Standen sie solcherart als Referenzwerke für technische Spitzenleistungen oder auch, auf einer abstrakteren Ebene, für unterschiedliche Skulpturentypen und -gattungen? Das Faktum, dass die großformatigen Antiken unbedingt *en bloc*, als eine Einheit vererbt werden sollten, könnte dies nahelegen. Der Letzte Wille bewehrt diese Intention des Erblassers in mehreren, teils redundanten Klauseln. Prägte die *collezione* in den Augen Bregnos also nur als (konzeptionelles) Konvolut eine Emergenz (‚System') aus, einen Kanon gar? Das führt zum nächsten Problem:

31 Eine zweite, nicht näher bezeichnete Gruppe von „statuas, figuras et ymagines" (sinngemäß: [antiken?] Bildwerken) soll unter Freunden („eius amicis") verteilt werden und zwar nach Gutdünken des Testamentsvollstreckers. Wahrscheinlich handelte es sich hierbei um kleinformatige Stücke, die vielleicht in einem *studiolo* (Arbeitszimmer) verwahrt worden waren; vgl. Pöpper 2010, S. 374.

32 Vgl. Strauch 2016, S. 303.

Wie waren Bregnos *anticaglie* aufgestellt?

Vom Arrangement, dem Präsentationsmodus also, dürfen wir Aufschlüsse nicht nur zum Zweck der *collezione* erwarten. Auch ihre Lesart und die in ihr und durch sie ‚aufgehobene' (Zuschreibung von) Bedeutung wird in der Exposition erkennbare Widerlager finden – und dies sowohl in Hinsicht auf die entitätischen Einzelstücke als auch auf die mutmaßlich emergente *collezione*-Installation als Ganzes. Zunächst zu Ersterem. Unbestreitbar dürfte sein, dass nahezu jedes der Stücke als ein Referenzwerk der Frührenaissance-Kunst (und darüber hinaus) gelten kann. Die Zahl der Adaptionen ist, wie oben angedeutet, Legion, vor allem im Medium der Zeichnung. Eine nicht hintergehbare Voraussetzung für diese Art Prominenz (auch im Sinn von Reichweite) stellt nicht nur die Bekanntheit der Antiken in Künstler- und Humanistenkreisen dar. Auch ihre Zugänglichkeit beziehungsweise Sichtbarkeit ist eine Conditio sine qua non. Schauen wir also im Folgenden genauer auf die Standortbedingungen.

Den *Adonis-Sarkophag* zeichnete nicht nur Aspertini. Bereits die Granden (aus dem Kreis des) Gentile da Fabriano und Antonio Pisanello sowie der sogenannte Anonymus der Ambrosiana haben ihn in ihre Hefte übernommen. Später wurde er von Jüngeren nicht weniger ausgiebig studiert, erwähnt seien nur Baldassare Peruzzi und (der Kreis des) Giulio Romano.[33] Man darf sagen, die zuerst bei Bregno nachweisbare Antike wurde von Künstlerkollegen wie ein Gemeinplatz aufgesucht; womöglich galt sie diesen als ein ‚must see'. Als Shootingstar in diesem Sinn wird auch die *Henkelvase* gelten müssen. Sie zählte im 16. Jahrhundert zu den am meisten bewunderten Stücken ihrer Art. Eine Reihe von variierenden Nachzeichnungen und anderen Reproduktionen belegt dies. Hier sei nur auf den Stich des Agostino da Musi hingewiesen. Instruktiv ist, dass er später als ein genuines Dessin, das heißt als eine Ornamentvorlage fehlinterpretiert wurde. Anders ausgedrückt, die antike ‚Bregno-Vase' wurde als ein fantastisches Werk des Manierismus angesehen.[34] Dazu konnte es nur kommen, weil das üppig dekorierte Gefäß keine der typischen, von der Frührenaissance bevorzugten Antiken darstellt. Dem, wenn man so sagen will, Durchschnittsgeschmack um 1500, dem Mainstream gewissermaßen, stand die *Henkelvase* ebenso fern wie der *Torso* (um Letzteren für die Kunstrezeption zu beglaubigen, musste erst, wie oben angedeutet, jener Entdeckungsmythos kreiert werden, der den fragmentierten Heros als das Momentum der michelangelesken Hochrenaissance inaugurierte). Das 15. Jahrhundert bevorzugte demgegenüber das Relief, besonders das Sarkophag- und

33 Vgl. Schweikhart 1986, S. 86 f.

34 Vgl. Gerhart Egger, „Agostino da Musi und das Verhältnis zur Antike im Ornamentstich des Cinquecento", in: *Alte und moderne Kunst*, 26, 178/179 (1981), S. 11–15, hier S. 13.

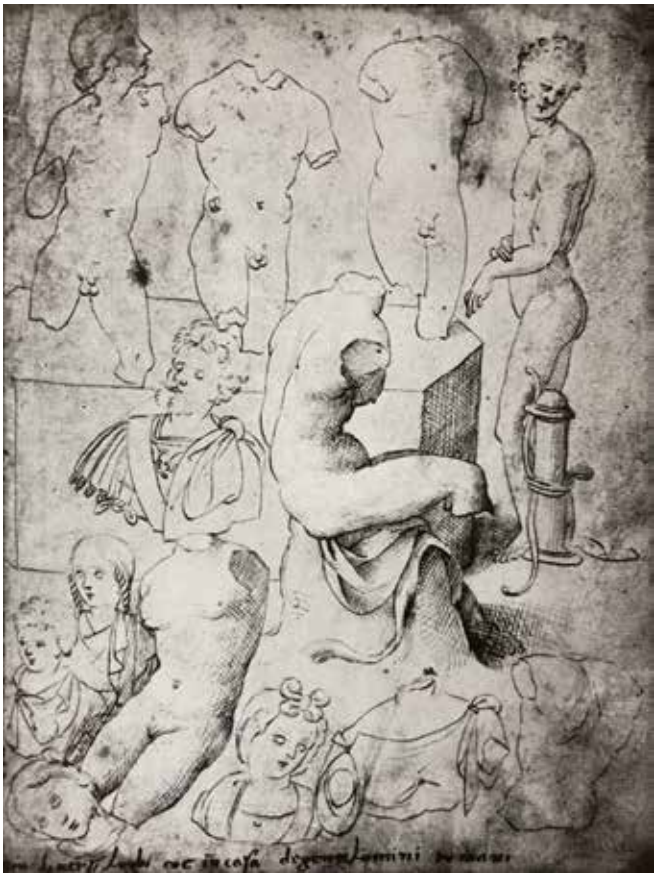


Abb. 5
Amico Aspertini, *Codex Wolfegg, fol. 42*, Schloss Wolfegg, Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg

Historienrelief als Referenzobjekte. Der *Adonis-Sarkophag*, aber auch der *Laren-Altar* stellen hervorragende Exempel dar. Das vollrunde, freistehende Werk, aber auch das Fragmentarische schätzte die Bregno-Zeit nicht im gleichen Maß. Dies entspricht der Stilentwicklung innerhalb der Quattrocento-Skulptur selbst, zu deren Hervorbringungen – von herausragenden Einzelwerken abgesehen – die Freiskulptur noch nicht gehörte. Auch im nicht kleinen Bregno-Œuvre ist der Typus der Freifigur mit keinem einzigen Beispiel vertreten. Alles dies sollte eine Schlussfolgerung nahelegen: Der schon von Zeitgenossen und erst recht von Nachgeborenen durch ihre Adaptionen bezeugte Rang der bregnesken Antiken, modern gesprochen: ihr Impact-Faktor, dokumentiert zugleich den exquisiten und exklusiven Gusto des Sammlers. Bregno besaß offenbar eine seiner Zeit (und seinem eigenen Schaffen) weit vorauseilende Antikenwahrnehmung und -kennerschaft. Vielleicht könnte man den *collezionista* Bregno als Antiquar (und weniger den *marmorario* Bregno als Bildhauer) markig einen Trendsetter nennen. Visionär war sein Fundus allemal.

Damit zur Sichtbarkeit der *anticalie* im engeren Sinn. Unter diesem Aspekt fokussieren wir vor allem zwei repräsentative Stücke, den *Laren-Altar* und den *Torso*. Zunächst zu Letzterem. Ganz offenkundig hatte Bregno das mannshohe Rumpffragment in seiner Werkstatt aufgerichtet. Das beweist der Ansichtswinkel, unter dem die Statue frontal aufgenommen werden konnte. Der Zeichner des in Privatbesitz befindlichen sogenannten *Umbrischen Skizzenbuchs* gibt sie leicht erhöht sitzend wieder, verzichtete aber auf die Angabe des Felssockels. Bregno musste den Koloss folglich gegen eine Stütze gelehnt haben. Für eine mehr oder minder freie Aufstellung spricht auch das Zeugnis Aspertinis. Es zeigt den *Torso* von der Seite, stellt ihn dabei auf dem Blatt frei und lässt den spektakulären Rücken immerhin erahnen (Abb. 5).[35]

Warum das bemerkenswert ist? Die buchstäbliche Aufstellung des *Torsos* war wahrlich keine Kleinigkeit und noch weniger war sie eine Selbstverständlichkeit. Von selbst konnte die eineinhalb Tonnen wiegende Sitzstatue nicht gerade stehen. Wegen einer Unwucht, verursacht durch den unregelmäßig verbrochenen Sockel, war ihre natürliche Haltung das seitliche Liegen. Am Stein restauriert und ergänzt wurde der Block übrigens zu keinem Zeitpunkt, nicht in der Bregno-Werkstatt und, was noch bemerkenswerter scheint, auch später von Michelangelo beziehungsweise dessen Mitarbeiter Giovanni Angelo da Montorsoli nicht. Geschah dies aus Respekt vor der (ideellen) Größe des *Torsos*? Womöglich ja. Eine aufrechte, freistehende Präsentation setzte jedenfalls immer einen erheblichen technischen Aufwand sowie, zuvorderst, einen antiquarischen Vorsatz voraus. Dieser Idealismus in der Sache scheint für das Setting in Bregnos Werkstatt zuzutreffen. Es handelt sich hier offenkundig um eine angelegentlich sorgsame, ja um eine, im Wortsinn, kuratierte Aufstellung. Wäre es Bregno allein um die Ikonografie des *Torsos* zu tun gewesen – in der Renaissance und lange darüber hinaus wurde der Heros als Herkules identifiziert –, dann wäre eine aufrechte Aufstellung nicht notwendig gewesen. Hierzu hätte das Vorweisen des als Löwenhaut missinterpretierten Raubtierbalgs, auf dem die Figur sitzt, ausgereicht. Erinnert sei in diesem Zusammenhang ferner an das Faktum, dass Bregno mit der *Körperherme* (in der Aufzählung f) bereits ein Belegstück jenes hypervirilen Olympioniken besaß, der in der Renaissance als antiker Tugendheld schlechthin galt. Insofern bediente die platzintensive Freistellung des *Torsos* augenscheinlich ein anderes Bedürfnis, wahrscheinlich ein ästhetisches.

35 Vgl. Annegrit Schmitt, „Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance", in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3, 21 (1970), S. 99–128; Markus Ewel/Ilse von zur Mühlen, „Katalog", in: Wünsche 1998, S. 145–199, hier S. 153 f. Die hier geäußerte Annahme, die Zeichnungen seien möglicherweise vor *Torso*-Repliken entstanden, scheint mir abwegig.

Nehmen wir die durch die Zeugnisse der Studientouristen verbürgte Zugänglichkeit einerseits und andererseits die in Bregnos ‚offenem Haus' realisierte Allansichtigkeit des monumentalen *Torsos* ernst, so liegt der Gedanke an ein hehres, ideelles Movens nicht fern. Ich möchte daher fragen: Handelte es sich bei Bregnos *bottega* (Werkstatt) um einen regelrechten Ort der frühneuzeitlichen *sociability*, einen Treffpunkt für Connaisseurs und bei ‚seinem' *Torso* um ein dementsprechend inszeniertes (Kunst-)Denkmal oder (Skulptur-)Monument *sui generis*? Oder anders gewendet, erkannte schon Bregno in dem *Torso* die *statua* par excellence, ein Werk, das die Natur übertraf? Wenn ja, wäre Michelangelo und seinen Epigonen, aber auch eifernden Kunsttheoretikern, die, wie oben angedeutet, den *Torso* zum Gegenstand einer veritablen Kunstreligion machen sollten, in diesem Punkt das Prä genommen. Indizien scheinen darauf hinzudeuten.[36]

Die Sonderheit der bregnesken *Torso*-Exposition jedenfalls ist ein Faktum. Heute scheint uns die Aufrichtung eine Banalität zu sein, wenn nicht gar ein Gebot. Befremdlich wirkt daher der Umstand, dass der *Torso* 1536 im vatikanischen Belvedere-Hof, der berühmtesten Antikensammlung der frühneuzeitlichen Welt, am Boden lag.[37] Die Aufmerksamkeit der von nah und fern heranströmenden Künstler:innen hat daran lange nichts geändert. Eine Zeichnung des Niederländers Marten van Heemskerck ist der emblematisch gewordene Beleg für die unsachgemäße Lage.[38] Zur Aufstellung im Sinne von Aufrichtung kam es wohl erst in den 1540er Jahren; nachweisbar ist das Ende der Fehllagerung sogar erst 1550. Bis dahin musste man bei der Betrachtung, oder sollte man sagen: Verehrung des *Torsos* im Vatikan die Knie beugen und sich den Hals verrenken.

War Bregno mit seinem regelrechten In-Szene-Setzen, das eine ‚aufrechte' Begegnung mit und eine ebensolche Beurteilung des *Torsos* erlaubte, ein Pionier, vielleicht gar ein Ausstellungsmacher *avant la lettre*?[39] Ja, vielleicht.

36 Erstmals 1665 dokumentiert ist der Michelangelo zugeschriebene Ausruf: „Wahrlich, das hat ein Mensch gemacht, der weiser war als die Natur. Ein Unglück, daß es ein Torso ist". Er soll getan worden sein, als der Künstler vor dem *Torso* weltabgewandt kniend, in stille Betrachtung versunken angetroffen wurde; Pablo Schneider/Philipp Zitzlsperger (Hg.), *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, Berlin 2006, S. 21. Schon der Autor des oben erwähnten Rom-Itinerars notierte allerdings anlässlich seines Besuchs in Bregnos Haus zu dieser Antike: „[…] cosa [gemeint ist der *Torso*] che non vi parrà de mano d'uomini ma più tosto vi parrà divina"; Fantozzi 1994, S. 22. Möglich ist, dass hiermit die früheste Stilisierung des *Torsos* als etwas Übermenschliches, Göttliches vorliegt – und nicht unwahrscheinlich scheint mir, dass die denkwürdige Sentenz zwar aus der Feder des Reise-Autors, doch ursprünglich aus dem Mund Bregnos stammte. Jedenfalls sucht ihre Literarizität im Itinerar ihresgleichen.

37 Vgl. Paolo Liverani, „Der Statuenhof im Belvedere", in: Wünsche 1998, S. 13–19.

38 smb.museum-digital.de/object/96766 (23.07.2022); vgl. Tatjana Bartsch/Peter Seiler (Hg.), *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532–1536/37*, Berlin 2012.

39 Vgl. zur späteren Aufstellungspraxis von Torsos im Allgemeinen: Gunter Schweikhart, „Der Torso im frühen 16. Jahrhundert", in: Matthias Winner/Bernard Andreae/Carlo Pietrangeli (Hg.), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Mainz 1998, S. 315–325.

Denn offenkundig genoss auch der *Laren-Altar* unter seiner Kuratel eine vergleichbare Sonderstellung. Drei Seiten des Blocks gibt Aspertini wieder. Die vierte Seite fehlt. Ebenso wie das Folgeblatt seines Zeichenbuchs.[40] Hier darf die fehlende Reliefszene vermutet werden. Sehr wahrscheinlich kopierte Aspertini den Altar also vollständig. Voraussetzung dafür war, dass auch dieser freistehend, allseitig umschreit- und betrachtbar in Bregnos Werkstatt aufgestellt war. Geht es zu weit, wenn wir mutmaßen, dass die augusteische *ara* (Altar) solcherart als Manifestation des paganen Ritus, wenn nicht als liturgisches Gerät präsentiert wurde? Man möchte fantasieren, dass Bregnos Nachbar Leto und die Mitglieder seiner Accademia, die sogenannten Pomponiani (darunter auch hochrangige Kleriker wie der Kardinalkämmerer Raffaele Riario), an einem derartigen Reenactment sicher Gefallen gefunden hätten.[41] Doch das bleibt Spekulation. Sicher ist, dass die antiquarische Sensibilität der bregnesken Präsentation bereits ein Zeitgenosse anlässlich seiner Aufnahme des Altars notierte: Der anonyme Zeichner vermerkt, dass die *ara* „da|ogni canto", von allen Seiten Reliefs darböte, und er kartiert darüber hinaus genauestens alle Fehl- und Bruchstellen (was übrigens ein Novum in der Geschichte der Antikenaufnahme darstellt).[42]

Was ist zur Programmatik der *collezione* zu vermuten?

Behalten wir bei der Beantwortung der Frage nach der Programmatik die soeben ausschnitthaft rekonstruierten Standortbedingungen, aber auch die Stücke selbst im Fokus. Letztere scheinen, mustert man sie kursorisch, beachtenswert verschiedenartig, wenn nicht sogar maximal heterogen: Bregno besaß ein (Sarkophag-)Relief (in der Aufzählung a), eine Stele (b), eine *ara* (c), eine Dekorationsskulptur (e), ferner Bau- und Landschaftsskulpturen (f, wohl auch g) sowie Statuenfragmente, wie sie unterschiedlicher kaum sein könnten (h, wohl auch d). Kaum eine dieser Kategorien ist doppelt repräsentiert. Alle aber sind mit mindestens je einem herausragenden Stück präsent.

Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit befand sich die schon in diesem Sinn exemplarische *collezione* an einem Ort, an dem sie, bildlich gesprochen, immer wieder in einem feinen Nebel aus Marmorpulver und Schmutz versank, jenen Staub, den der geschäftige Werkstattbetrieb im Rhythmus von

40 Vgl. Schweikhart 1986, S. 112 f.
41 Vgl. Pöpper 2021; Stefania Pasti, „Il cardinal camerlengo Raffaele Riario committente d'arte fra tradizione e innovazione", in: *Roma nel Rinascimento. Bibliografia e note*, 2019, S. 31–41.
42 Vgl. Strauch 2016, S. 299.

unablässig hämmernden Meißelschlägen aufwirbelte. Denn der Wortlaut des Testaments legt nahe, dass die *anticaglie* kein (Quasi-)Museum, keine (Pseudo-)Galerie, ja überhaupt keinen vom Rest der *casa* gesonderten Muße- oder Musenraum bewohnten. Auch die ausweislich einer Zeichnungsaufschrift „nel|orto", im Garten, das heißt im Freien platzierten Hermen machten von diesem Mitten-im-Leben-Arrangement sicher keine Ausnahme.[43] Im Gegenteil, bot besagter (Hof-)Garten, wie wir ebenfalls aus dem Letzten Willen lernen, doch vor allem Platz für einen Brunnen, ein Hühnergatter sowie einen Schuppen. Dazu kommt ein verbrieftes Wegerecht. Alles dies lässt vor dem geistigen Auge eher das Bild eines halböffentlichen Nutzgartens, keineswegs aber das eines Skulpturenparks entstehen. Die Vorstellung einer *bottega* unter offenem Himmel wird das Richtige treffen, in etwa also das, was wir heute zuweilen unter einem offenen Workshop verstehen. Dass Bregno mit der Aufstellung seiner Pfeilermale im Freien deren antiken Nutzungskontext durchaus zutreffend rekonstruierte (Hermen waren vor allem Wegzeichen), passt überdies gut zu dem Bild eines Antiquars. Amüsant ist der Gedanke, dass die *Apoll-Herme*, sprich der Gott der Künste höchstselbst, in des Bildners Garten über die Lagerflächen für Marmorblöcke, Werkzeuge, Gerüste, Wagen und dergleichen mehr wachte.

Solcherart ebenso sensibel wie kenntnisreich arrangiert, war die *collezione* aber sicher kein heterotopischer Ort im Foucault'schen Sinne. Sie hatte ihren Sitz im Leben und Tun des Handwerkers. Altes und Neues stand hier *vis-à-vis* und sollte womöglich solcherart wechselseitig in referenzielle Verweisbeziehungen treten. Dieses kontextualisierende Nebeneinander suggeriert das Testament sogar *expressis verbis*, wenn es „lapidibus et statuis tam novis quam antiquis" in einem Atemzug nennt.[44] Die inspirierende, Gedanken und Gespräche motivierende (Showroom-)Atmosphäre wird kaum ein Zufall, also das Resultat von Kontingenz gewesen sein. Sie war – das ist meine Kernthese – etwas Intentionales, bewusst Arrangiertes. Mehr noch, sie hatte Kohärenz. Das legt meines Erachtens die analytische Betrachtung der *collezione* auf der Metaebene nahe; damit komme ich zum hypothetischsten Teil meiner Überlegungen. Sicher ist, die unprätentiöse, gewissermaßen Hands-on-Aufstellung formatierte das antiquarische Verständnis in einer radikalen Weise. Undenkbar, dass die Antiken solcherart in einem geschichtsteleologischen oder christlich-moralischen Sinn als überwundene Relikte oder als gefallene Idole rezipiert werden sollten (wie beispielsweise später die päpstlichen Antiken

43 Vgl. ebd., S. 300.
44 Pöpper 2010, S. 376.

im vatikanischen Belvedere-Hof, mit dem *Torso* seit dem 17. Jahrhundert in ihrer Mitte).[45] Überhaupt scheint ein dezidiert kontemplativer Zugang fraglich. Mir will vielmehr plausibel scheinen, dass sie ihrem *collezionista* zuvorderst als bildhauerische Anschauungsobjekte und als lehrreiche Muster gegolten haben – um nicht zu sagen: als kanonische Exempel.

Die hier insinuierte Programmatik ließe sich – wohlgemerkt: mit aller gebotenen Reserve – sowohl in der beispielhaften als auch vollständigen Repräsentation aller jener antiken Kunstgattungen und Skulpturenfunktionen erkennen, die für Bregno als Grabmalspezialist eine herausragende Rolle gespielt haben. In dieser Perspektivierung ließe sich beispielsweise der Sarkophag (in der Aufzählung a) als Symbol der Sepulkralkunst *per se* lesen und die Grabstele (b) als Platzhalter für das Phänomen der inschriftlichen und abbildlichen *memoria* (Erinnerungskultur) – rituellen Praktiken also, in denen einerseits den Denkfiguren des *cursus honorum* (Ämterlaufbahn), des *vir* (im Sinne von Männlichkeit) und der *virtus* (Tugend) sowie andererseits dem lebendig wirkenden Totenporträt besondere Rollen zukamen. Die lebensgroßen Liegefiguren (sogenannte *gisants*) und die ausführlichen Grabinschriften der Renaissance, besonders jene der römischen Kardinalsgrabmäler aus Bregnos Werkstatt, reanimierten diese antikischen Konzepte auf ebenso anschauliche wie beredte Weise. Weiterhin ließe sich die *ara* (c) als ein Erinnerungszeichen für den Kultus, die Liturgie oder auch die *religio* (Gottesverehrung) im Allgemeinen deuten. Während das beschuhte Beinfragment (d) für das mimetische Ideal der Antikenimitation einstehen könnte – ein Ziel, das Bregno nachweislich nicht nur bei der Darstellung von Stiefeln, sondern auch sonst tunlichst erfüllte (hierzu siehe den Exkurs). Die Vase und die Hermen (e–g), die Schmuck- und Freiraumskulpturen also, könnten für die, im Wortsinn, dekorative, das heißt, um *decorum* (Angemessenheit, Schicklichkeit) bemühte Ornamentierung, vielleicht auch für den hochverfeinerten Schmuckwert der Bregno-Kunst an und für sich stehen. Beides, *decorum* und *ornamentum* (Zierrat) muss als die Signatur von Bregnos Grabmonumenten gelten. Sie erst machten seinen Stil unverwechselbar.

Brechen wir die – zwar sicher spekulative, gleichwohl hoffentlich plausible – Argumentation an dieser Stelle ab. Ich frage, oder eigentlich: ich mutmaße auf den Punkt gebracht: Ließen sich möglicherweise die untereinander heterogenen *anticaglie* als Gruppe kohärent im Sinne von *exempla* deuten? Repräsentierten sie als ‚System' die panoramatische Produktpalette der Bregno-Werkstatt im Speziellen wie auch den ideellen Referenzrahmen der Bildnerei der römischen Quattrocento-Kunst im Allgemeinen? Waren sie in

45 Vgl. Winner/Andreae/Pietrangeli 1998; Liverani 1998, S. 18.

diesem Sinn sozusagen von kalkuliertem und universellem (Lehr-)Wert? Füglich könnten die Gemmen, Schmuckstücke und Münzen, die das Testament ebenfalls summarisch nennt (siehe oben), den Kanon komplettierten, indem sie das Ideal eines preziösen Raffinements materialisierten – eine Spezialität besonders von Bregnos Werken der 1470/80er Jahre.[46] So verstanden, fungierte die Werkstatt womöglich in einem Doppelsinn als Schau- und als Resonanzraum von *antiquitas*, das heißt von vorbildlicher antiker Kunst einerseits und von stupender *all'antica*-Stilisierung, wo nicht *-imitatio* (Nachahmung) andererseits. Beides galt in den Augen der Zeitgenossen alles. Dennoch wird der Bregno-Workshop nicht bloß ein referentielles Vexierspiel oder ein Marketing-Trick gewesen sein.[47] Das Arrangement hatte, wie ich weiter annehmen möchte, einen immanenten Bekenntnischarakter. Die *collezione* widerspiegelte womöglich zugleich Ursprung und Ziel von Bregnos Selbstverortung, seine Ambition als Künstler. Anders gesagt, die *collezione* war, im übertragenden Sinn, sein eigentliches *signature piece*.

Sicher dürfte jedenfalls sein, dass sie – um die eingangs ventilierten Begriffe wiederaufzugreifen – eine veritable Sammlung und ein echtes Antiquarium abgab. Und nimmt man die nachweislich magnetische Anziehungskraft der bregnesken Altertümer auf Künstler ernst, so wird es kaum übertrieben sein, endlich von einer Art kanonischem ‚Skulpturen-Lehrpfad' zu sprechen, einer Exemplifikation mittels repräsentativen Belegstücken, mithin von einer Exposition auch im rhetorischen Sinn des Wortes.

Vorbildliche Nutzung der *collezione*

Nicht trotz, sondern wegen ihrer unterstellten didaktischen Funktion war auch eine ganz konkrete Nutzung der Exponate nicht ausgeschlossen. Im Gegenteil, einige Antiken informierten nachweislich die *all'antica*-Produktion direkt, das heißt, jene wurden für diese zum Formenreservoir. Hierzu zwei Beispiele: Augenfällig ist ein Reflex des antiken *Beinfragments* (in der Aufzählung d). Der Stiefel mitsamt Schmuckapparat wurde nahezu eins-zu-eins jenem der Tapferkeitsallegorie am Grabmal des Kardinals Philippe de Levis

46 Vgl. Thomas Pöpper, „Le opere di Andrea Bregno ed alcune opere di altri scultori", in: Miarelli Mariani/Maria Richiello (Hg.), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, 2 Bde., Rom 2009, I, S. 225–255; Poeschke 2024, I, S. 511 („Zusammenfassend lässt sich sagen, dass mit Bregno in Rom eine neue Art von Ornamentik […] heimisch zu werden begann […]" und „[…] stärker bemerkbar ist […] die unmittelbare Orientierung an antiken Mustern, deren Motivik und Machart Bregno sich gründlich zu eigen gemacht und zu seinem Markenzeichen erhoben hat […]").

47 Für den nicht unähnlichen Fall eines Workshops als konzeptionellem Kunstraum im Florenz des 15. Jahrhunderts siehe Thomas Pöpper, „Artistic self-representation and the perception of art in the Florentine Renaissance. Mino da Fiesole's sculptures in the Badia as ‚exempla artis' for an ‚artist's museum'?", in: *The Sculpture Journal*, 25, 1 (2016), S. 29–44. Erwähnt sei, dass beide Bildhauer, Mino und Bregno, in Rom zeitweilig einen Werkstattverbund betrieben, jedenfalls gleichzeitig und gemeinsam an Skulpturen arbeiteten; siehe Pöpper/Tolnai 2018.

in Santa Maria Maggiore eingeschrieben. Das Monument wurde wahrscheinlich um 1478 vollendet. Insofern sei damit ein Terminus ante quem für die Akquise des Fragments durch Bregno vorgeschlagen.[48]

Etwas früher kam wahrscheinlich die *Grabstele* (b) in Bregnos Sammlung, vermutlich noch vor 1471. Denn der Bildner zitiert das Athletenbildnis in dem Erzengelrelief des Grabmals des Kardinals Louis d'Albret in Santa Maria in Aracoeli. Nicht nur in seiner gestischen Haltung, sondern auch in den Rüstungsdetails wird der Hl. Michael solcherart triumphal als ein Gladiator Gottes ausgeprägt – eine espritvolle Pointe, die lange unbemerkt blieb.[49]
Doch stellen derartige Zitate und Adaptionen Ausnahmen dar. Insofern Bregnos Kunst weder zur Akt- noch zur Kolossalfigur tendierte, insofern konnte beispielsweise das Menschenbild des *Torsos* ihm nicht zum Vorbild gereichen. Im Gegenteil, wüsste man es nicht besser, so müsste man mit Blick auf sein Œuvre annehmen, Bregno hätte diese Ausnahmeantike nie zu Gesicht bekommen. Regel- oder routinemäßig diente die Sammlung also nicht als konkreter Motivschatz. Sie hatte, wie oben dargelegt, zuvorderst eine andere, signifikant abstraktere Funktion.

Der Kanon des Bregno?

Die eigentlichen Motivationen des Sammelns sind wohl immer diffus, doch sicher nicht nur irrational. Verständige Auswahl und Kennerschaft und ein der eigenen Zeit vorauseilender Blick für Qualität und Relevanz, wie sie Andrea Bregnos Antiquarium auszeichnen, sind das Ergebnis, nicht die Ursache der Beschäftigung mit der antiken Bildnerei. Wer Bregno einerseits als *collezionista* anspricht, der sich sicher in dem kulturellen, humanistisch-antiquarischen Milieu der Papststadt bewegte, und andererseits als Connaisseur, der das *saper vedere*, das sprichwörtliche Auge für das Besondere besaß, der wird nicht fehlgehen. Dass der ‚vielberühmte' Bregno darüber hinaus mit seiner (Lehr-)Sammlung und deren Präsentation systematische, ja ‚kanonische' Ansätze verfolgte, wie ich sie oben entwickelt habe, muss vorerst Hypothese bleiben. Meines Erachtens deuten viele ernst zu nehmende Indizien in diese Richtung. Nicht zuletzt dieses: Das Epitheton ‚Polyklet' und die damit verbundene *Kanon*-Allusion ist eine Zuschreibung an Bregno, die nicht erst postmortal erfolgte oder bloß dem speziellen Textgenre des Grabepigramms genügte (siehe oben). Auch der unter dem Notnamen Prospettivo Milanese

48 Vgl. Thomas Pöpper, „Virtus-Personifikationen an römischen Kardinalsgrabmälern des Quattrocento. Die Monumente für Antonio Martinez de Chiavez, Astorgio Agnensi und Philippe de Levis", in: Joachim Poeschke/Britta Kusch/Thomas Weigel (Hg.), *Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, Münster 2002, S. 211–231.

49 Vgl. Pöpper 2023.

bekannte Autor des erwähnten Poems bemüht sie, und zwar bereits in den 1490er Jahren: Er empfiehlt darin Leonardo da Vinci, wolle er etwas über antike Skulptur lernen, in Rom das Antiquarium eines „Policreta" aufzusuchen (10. Terzine). Und nur ein paar Zeilen später nennt er diesen namentlich: „mastr'Andrea", ‚unseren' Meister Andrea, in dessen Werkstatt, so der Prospettivo Milanese weiter, man den *Torso* bewundern müsse.[50]

Eine Fantasie sei mir gestattet: Ich stelle mir vor, wie dieser ‚zweite Polyklet' in seiner Werkstatt als Cicerone zwischen den Statuen hin und her lief und seine Sammlung sowie *en passant* sein eigenes Schaffen den weitgereisten Antikenliebhabern, Künstlerkollegen und potentiellen Kunden präsentierte. Er mag dabei mit zunehmend altersschwach und zittrig leise gewordener Stimme (Bregno wurde 85 Jahre alt) die Größe der ‚heidnischen' Antike beschworen und zugleich die christliche Renaissance(-Kunst) als deren Vervollkommnung gepriesen haben – sowie, wenn er nicht allzu bescheiden war, das eigene Schaffen als ihr Gipfelkreuz.

Dieses *all'antica*-Propädeutikum hat, der nachdrücklichen Aufforderung des Prospettivo Milanese zum Trotz, Leonardo wohl niemals wahrgenommen – im Gegensatz zu so vielen anderen wissbegierigen Künstlern. Ihnen gegenüber hat Bregno seine *anticaglie*, vor allem den *Torso*, in der Werkstattatmosphäre seiner Bildhauersammlung nachweislich präsentiert (man mag sich hier des Gérôme'schen Gemäldes erinnern). Solcherart ebenso handwerklich-technisch wie lehrmeisterlich-ideell geframt, hat er damit womöglich jene ästhetische Rezeption programmiert, die, beginnend bereits im 16. Jahrhundert, in dem *Torso* vor allem eins erkannte, das Paradigma der figürlichen *statua* an und für sich. Insofern wäre die quattrocenteske Bregno-*bottega* nachgerade als der Inkubator eines zentralen europäischen Ästhetikkonzepts und Kunstnarrativs zu identifizieren – mit den bekannten Folgen für die Geistes- und Kunstgeschichte bis hinab ins 20. und 21. Jahrhundert.[51] Aber das ist eine andere Geschichte.

50 Vgl. Schmitt 1970, S. 108 f.; Agosti/Isella 2006, S. 8 f., 46–48 mit der nicht überzeugenden Deutung des Begriffs „Policreta" als Antonomasie für „il meglio della scultura" bzw. „Roma"; Govi 1875/76, S. 13, 20 f.

51 Vgl. Wünsche 1998, S. 31–59. Die jüngeren Beispiele könnten von den von der Londoner Royal Academy of Arts ausgegebenen Medaillen mit *Torso*-Motiv (z. B. 1901; bezeichnet „STVDY") über die am „Tag der deutschen Kunst" anlässlich der Grundsteinlegung des Münchner Hauses der Deutschen Kunst in einer Parade mitgeführte *Torso*-Replik, oder besser: -Trophäe (1933; bezeichnet „SCVLPTVR"), bis auf Jeff Koons *Gazing Ball (Belvedere Torso)* (2013) reichen; vgl. Ian Jenkins, „‚Gods without Altars'. The Belvedere in Paris", in: Winner/Andreae/Pietrangeli 1998, S. 459–469, hier S. 467; Ewel/von zur Mühlen 1998, S. 176; https://www.jeffkoons.com/artwork/gazing-ball-sculptures (06.11.2021).

Der Torso als Dauerleihgabe?

Zu der Frage, auf welchen Wegen der *Torso* in Bregnos Besitz und dann zu einem unbestimmten Zeitpunkt zwischen 1530/33 und 1536 in die Vatikanische Sammlung gelangte, soll abschließend ein Fingerzeig gegeben werden: Bregno war sicher weder der Entdecker noch der Erstbesitzer dieser Antike. Nach dem ältesten diesbezüglichen Zeugnis, der Inschriftensammlung des Cyriacus von Ancona, in die um 1432/34 die griechische Bildhauersignatur des *Torsos* übernommen wurde, kommt das Prä einem Römer zu, nämlich dem Kardinal Prospero Colonna (gest. 1463). Als der Epigrafiker diesen besuchte, befand sich der *Torso* im Garten von dessen am Quirinalshügel, bei der Kirche Santi Apostoli gelegener Residenz, wohl im Bereich der Loggia des sogenannten Palazzo Vecchio (oder dell' Olmo).[52] In der unmittelbaren Umgegend des Anwesens, das bis 1503 Kardinal Giovanni Colonna bewohnte, haben wir Bregnos Werkstatt (und auch Letos Haus) zu lokalisieren. Als der *Torso* hier wahrscheinlich bei Baugrabungen gefunden wurde, war Bregno mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit noch nicht in Rom (seine Übersiedelung ist für die mittleren oder späten 1460er Jahre anzunehmen). Möglich wäre also, dass der *Torso* aus dem Colonna-Eigentum, wahrscheinlicher aber aus dem Nachlass des Kardinals Prospero Colonna in Bregnos Obhut überging – fast möchte man sagen: übern Gartenzaun.

Die Gründe hierfür können vielfältig sein: Einerseits ist denkbar, dass der Bildhauer, wie oben ausgeführt, die Statue als *exemplum* für das damals im Aufbau befindliche Antiquarium begehrte und seinen Nachbarn darum bat. Andererseits stellen die teilweise Enteignung der Colonna durch Papst Pius II. (1462) und die nachweisliche Veräußerung von Colonna-Antiken (z. B. 1463, darunter auch die berühmte Gruppe der *Drei Grazien*)[53] sowie, rund zwanzig Jahre später, die angedrohte und tatsächlich erfolgte (Teil-)Verwüstung des Colonna-Palastes mitsamt Loggia durch Girolamo Riario handfeste Anlässe dar (1484; dabei wurde auch Letos Haus zerstört) – Anlässe zumindest, die die Colonna-Familiaren bewogen haben mochten, Mobilien zu Geld zu machen oder, wahrscheinlicher, gegen Begehrlichkeiten und Zerstörungswut zu sichern. Die Beweise für den Aufenthalt des *Torsos* in Bregnos Haus seit den 1490er Jahren sind jedenfalls, wie oben dargelegt, zahlreich und unzweifelhaft. Bedenkt man ferner den Umstand, dass diese Antike später, nach dem Sacco di Roma (1527), mit großer Wahrscheinlichkeit als Gabe an Papst Clemens VII. Verwendung findet, und erwägt man weiter, dass als Schenkende

52 Vgl. Georg Schelbert, *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*, Norderstedt 2007, v. a. S. 152–166, 315–317.

53 Vgl. CensusID 153873.

im besonderen Maß die Colonna-Familie in Betracht kommt (die Gründe können hier nicht entwickelt werden),[54] so könnte der Schluss naheliegen, dass der *Torso* zuvor möglicherweise eine Art Dauerleihgabe der Colonna an das Antiquarium des Bildhauers darstellte.

Diese Hypothese findet ihren Halt in einem in diesem Zusammenhang bislang überlesenen Hinweis in dem oben erwähnten Rom-Itinerar. Der geflissentliche Autor vermerkt nämlich angelegentlich seines Besuchs in der Bregno-Werkstatt und bei der Erwähnung des *Torsos* dessen eigentlichen Inhaber: „un torso anticho che è del chardinale della Colonna". Die Aussage ist unmissverständlich. Offenkundig hat Bregno selbst dem Wissbegierigen diese Information zu den Eigentumsverhältnissen gegeben. Ebenso wird der auskunftsfreudige Cicerone auch den ursprünglichen Fundort mündlich mitgeteilt haben. Denn auch diesen notiert der Studientourist gewissenhaft in einer Randbemerkung: „Vedemolo nel giardino di sancto Appostolo, chosì ci fu detto" (man sah ihn [den *Torso*] [zuerst] im Garten bei SS. Apostoli, so wurde uns gesagt).[55] In seinem palastnahen Lager überstand der *Torso* glücklicherweise die erwähnten Angriffe und konnte seine künstlerische, ja paradigmatische Wirkung im – oder sollte man sagen: durch das – ‚System' des bregnesken Antiquariums entfalten. Übrigens, für die Dokumentation der Objektkategorie ‚Dauerleihgabe' stellt der erwähnte Vermerk, soweit ich sehe, die erste Referenz der Nachantike dar – ein Umstand, der Bregnos Charakterisierung als Ausstellungsmacher *avant la lettre* abermals rechtfertigen könnte.

Vager müssen die Umstände und das Datum des Erstkontakts von *Torso* und Michelangelo bleiben. Dass Michelangelo, damals 21 Jahre alt, bei seinem ersten Rom-Besuch begierig Antikensammlungen aufsuchte, ist gewiss. Schon am ersten Tag war er, wie er in einem Selbstzeugnis mitteilt, stundenlang mit dem Antikenstudium befasst (es handelt sich um den ältesten erhaltenen Brief Michelangelos überhaupt).[56] Dass er als ‚young professional', der soeben den Auftrag für den *Bacchus* (heute in Florenz, Museo Nazionale del Bargello) erhalten hatte – mithin der ersten nachantiken, allansichtigen Kolossalskulptur einer paganen Gottheit –, dass er also als noch wenig beleumdete Nachwuchskraft den Kontakt zu Roms führendem Bildhauer suchte, ist nicht nur

54 Vgl. Liverani 1998, S. 16. – Die von mir hier erstmals entwickelte These heilt das Argument, das Schmitt (1970, S. 109 f.) und in der Folge Wünsche (1998, S. 27) so vehement verwerfen: Der *Torso* war mit großer Wahrscheinlichkeit von seiner Entdeckung beziehungsweise Hebung bis zu seiner Überführung in den Vatikan durchgängig im Eigentum der Colonna-Familie und konnte deshalb von ihr dem Papst als eine Art Schadenersatz beziehungsweise Wiedergutmachung angeboten werden.

55 Fantozzi 1994, S. 22; vgl. in puncto Oral History auch unsere Anm. 36.

56 Vgl. Kathleen Weil-Garris Brandt/Nicoletta Baldini, „Cronologia ragionata", in: Kathleen Weil-Garris Brandt/Cristina Acidini Luchinat (Hg.), *Giovinezza di Michelangelo*, Ausst.kat. Palazzo Vecchio/Casa Buonarroti, Florenz, Mailand 1999, S. 435–451, hier S. 442–444.

naheliegend, sondern sehr wahrscheinlich (Michelangelos erster römischer Auftraggeber war übrigens der oben als Pomponiano erwähnte Kardinal Riario).[57]

Ein konkreter Anlass für einen Besuch könnte noch hinzugekommen sein. Der Kardinal und nachmalige Papst Pius III., Francesco Todeschini-Piccolomini, hatte Bregno 1481 den Auftrag erteilt, eine der größten Skulpturen des Quattrocento zu schaffen. Gemeint ist der sogenannte *Piccolomini-Altar* (Siena, Dom).[58] Doch konnte der Bildner ihn aus Altersgründen nicht vollenden. 1501, im Alter von 83 Jahren und zwei Jahre vor seinem Tod, ließ Bregno, bildlich gesprochen, den Meißel sinken. Damals war die fassadenartige Rahmenarchitektur und ihr Altar vollendet, nicht aber der Skulpturenschmuck für die 15 Nischen. Erst sollte Pietro Torrigiani (der nur eine halbfertige Skulptur lieferte), dann Michelangelo die Vollendung besorgen. Doch die Hoffnung war vergeblich: Auch Michelangelo, der sich bis Mai 1501 in Rom aufhielt, lieferte später nur vier weitere Statuen. Wichtig ist, dass die Dokumente mit klarer Sprache zu erkennen geben, dass Bregno wahrscheinlich bis zu seinem Tod nicht vollständig aus dem Kontrakt entlassen worden war, auch nicht nach dem Vertragsschluss mit Michelangelo. Bregno behielt zeitlebens die Aufsicht und technische Leitung der auswärtigen Baustelle. Sein Ausführungsplan sollte Gültigkeit behalten, wie es in dem Vertrag sogar ausdrücklich heißt. Zwischen 1501 und 1503 bildeten der greise Bregno und der jugendliche Michelangelo mithin ein ungleiches Bildhauerkollektiv oder besser gesagt: eine Zweck- und Zwangsgemeinschaft.

Vor dieser Folie sehr gut vorstellbar, wenn nicht sogar wahrscheinlich, aber nichtsdestotrotz unbeweisbar ist Michelangelos Visite beim „Policreta" zwischen dem Sommer 1496 und seiner Rückkehr nach Florenz. Sollte sie stattgefunden haben, wird Michelangelo den *Torso* kaum übersehen haben. Einen unmittelbaren Reflex zeitigte die im Nachhinein zur Epiphanie verklärte Erstsichtung allerdings nicht. Deutlich später lässt sich die Kenntnis des *Torsos* für Michelangelos malerisches und skulpturales Schaffen mit guten Gründen voraussetzen, wenngleich nur indirekt und keinesfalls zwingend (so z. B. im Blick auf die oben erwähnten *Ignudi*).[59] Doch spricht das nicht grundsätzlich gegen den unterstellten Besuch und die damit einhergehende (Früh-) Datierung des ersten *Torso*-Kontakts. Niemand Geringeres als Michelangelos Freund und Biograf Giorgio Vasari berichtet in seinen *Le vite de' più eccellenti*

57 Vgl. Pöpper 2021, S. 9–30; zu Michelangelos Tätigkeit für Kardinal Riario vgl. Thomas Pöpper, „Skandalöse Dionysien. Zu Michelangelos ‚Bacchus' als Theaterfigur und seiner ‚tazza' als Requisit. Nebst einer Anmerkung zu Jean Cocteaus Illustrationen seiner gleichnamigen Tragikomödie", in: Joanna Olchawa/Julia Saviello (Hg.), *Requisiten. Die Inszenierung von Objekten auf der ‚Bühne der Kunst'*, Merzhausen 2023, S. 97–116.

58 Vgl. Pöpper 2010, S. 87–107.

59 Vgl. Wünsche 1998, S. 26 f.

pittori, scultori e architettori betitelten Lebensbeschreibungen (1550/68), über welche mnemonischen Fähigkeiten der *divino* verfügte: „Michelangelo besaß ein ausgezeichnetes und umfassendes Gedächtnis […]", weiß Vasari. Und er fügt hinzu: „[…] es genügte ihm, die Werke anderer nur einmal anzusehen, um sie perfekt im Gedächtnis zu behalten und sie sich bei Gelegenheit in einer Weise zunutze zu machen, daß es kaum jemandem auffiel".[60] Mag sehr wohl sein, dass dies auch – wenn nicht sogar in besonderem Maß – auf die Anverwandlungen des *Torsos* zutrifft. Doch können wir dieses Thema hier nicht weiterverfolgen.

Um, wenngleich scherzhaft, nochmals auf Gérômes Gemälde zurückzuschauen, ließe sich sagen: Hier stimmt zwar prinzipiell das Lokal. Aber das Personal könnte vertauscht sein: Der steinalte Greis sollte Bregno und der kecke *garzone* Michelangelo als junger Twen verkörpern. Und so erhellte sich am Ende auch, wer im Angesicht des *Torsos* wessen Lehrmeister war!

60 Giorgio Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, neu übers. von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Caroline Gabbert, Berlin 2009, S. 205 f.

Lorenzo Lottos flüchtige Sammlung

Henry Kaap

Künstler sammeln. Dieser Umstand überrascht kaum. Wenig verwunderlich scheint auch der Zusammenhang von Sammelakt und Schöpfungsprozess: Neue Objekte treten in die bestehende Ordnung einer Künstlersammlung ein und finden Rezeption in der Kreation neuer Artefakte. Oder anders formuliert: Ein als sammlungswürdig erachteter und darin mit Wert versehener Gegenstand regt zur Erzeugung neuer Wertobjekte an. Ein dynamischer Vorgang – so weit, so gut. Doch was bedeutet es, wenn sich eine Sammlung nicht als stabil, sondern als flüchtig erweist? Dieser Frage wird im Folgenden nachgegangen. Wobei der Fokus auf dem venezianischen Maler Lorenzo Lotto (1480–1556/57) liegt, dessen Sammlung sich als ‚flüchtig' oder ‚fluid' bezeichnen lässt.[1]

Der erste und offensichtlichste Grund hierfür ist dem Umstand geschuldet, dass Lottos Sammlung nicht erhalten geblieben ist. Eine Annäherung an seine einstigen Besitztümer erfolgt daher zuvorderst vermittels der Auswertung einiger überlieferter Schriftdokumente, denen hier einzelne seiner Kunstwerke schlaglichtartig anbei gestellt werden. In Bezug auf Lottos Besitztümer sind zwei Testamente, jenes von 1531 und jenes von 1546, sowie sein *Libro di spese diverse* von besonderem Interesse.[2] Letztgenanntes Rechnungsbuch deckt den Zeitraum von 1540 bis 1556 und damit das finale Lebensviertel des Malers ab.[3] Dem erhaltenen *Libro* muss mindestens ein früheres vorausgegangen sein, denn Lotto verweist auf ein solches bereits im Testament von 1531.[4] Was hierin gleichsam aufscheint, ist, dass Lotto beide Dokumentarten

1 Zu Lottos Sammlung vgl. Francesca Cortesi Bosco, „Autografi inediti di Lotto. Il primo testamento (1531) e un codicillo (1533)", in: *Bergomum*, 93/1–2 (1998), S. 7–73; Francesco De Carolis, „Una piccola collezione. Le gemme con i 'segni celesti' di Lorenzo Lotto", in: *Intrecci d'arte* 2 (2013), S. 43–50; Raffaella Poltronieri, „I gioielli di Lotto. Pietre, cammei e sigilli", in: Francesca Coltrinari/Enrico Maria Dal Pozzolo (Hg.), *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, Treviso 2019, S. 375–389.

2 Zu den erhaltenen Testamenten Lorenzo Lottos vgl. Lorenzo Lotto, *Il „Libro di spese diverse" con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, hg. v. Pietro Zampetti, Venedig/Rom 1969, S. 301–305; Cortesi Bosco 1998, S. 8–12; Roberta Battaglia/Matteo Ceriana (Hg.), *Omaggio a Lorenzo Lotto. I dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, Ausst.kat. Gallerie dell'Accademia, Venedig 2011, S. 160–167.

3 Rechnungsbücher sind zugleich Handlungsbücher. Zu Lottos Rechnungsbuch siehe zuletzt die umfangreich kommentierte Edition Lorenzo Lotto, *Libro di spese diverse*, eingel. u. komm. v. Francesco De Carolis, Triest 2017. Sämtliche im vorliegenden Beitrag angeführte Zitate aus Lottos Spesenbuch sind zitiert nach besagter Neuedition (De Carolis 2017).

4 Der vorliegende Aufsatz bezieht sich auf Francesca Cortesi Boscos Transkription des Testaments von 1531 sowie des Kodizills von 1533. Vgl. Cortesi Bosco 1998, S. 8–12.

als miteinander verwobene Schriftstücke verstanden hat, denn auch im späteren Testament verweist er auf zuvor getroffene Abkommen, die im „libro mio“ – in „meinem Buch“ verzeichnet stehen und nachzulesen seien.[5]

Der zweite Grund für die Bezeichnung als ‚flüchtige Sammlung‘ ist Lottos Umgang mit seinen Besitztümern selbst. Es ist kein Geheimnis, dass Lottos Karriere keine klassische Erfolgsgeschichte darstellt: Zwar beginnt sein künstlerisches Unternehmertum vielversprechend mit prestigeträchtigen Beschäftigungen in unterschiedlichen Städten Italiens und führt ihn sogar kurzzeitig an den Papsthof in Rom.[6] Ab den 1540er Jahren geht der letzte Lebensabschnitt dieses mobilen Künstlers aber dennoch mit wiederkehrenden Phasen finanzieller Engpässe einher. Engpässe, die er durch das wiederholte Verpfänden einiger Besitztümer auszugleichen versucht. In einer Vorform der doppelten Buchführung hat Lotto seine Einkünfte und Ausgaben zumeist auf den Tag genau in seinem *Libro di spese diverse* niedergeschrieben. Diese Eintragungen erlauben es uns, ein gutes Bild von seinen einstigen Habseligkeiten sowie Einblick in seine Ordnungs- und Bewertungskriterien zu erhalten. Der vorliegende Aufsatz zielt auf eine Verknüpfung der schriftlich festgehaltenen Gegenstände mit Lottos Kunstproduktion. Hierbei soll nachfolgend rekonstruiert werden, was im Einzelnen als Sammlungsstück gelten konnte.

5 Für das Testament von 1546 wurde hier auf die Transkription durch Agata Brugesan (vgl. Battaglia/Ceriana 2011, S. 165–166) sowie jene in Zampetti 1969, S. 301–305, zurückgegriffen.

6 Zu Lottos ‚Geopolitik ‘ bzw. zu seinem künstlerischen Schaffen in den unterschiedlichen Regionen Italiens siehe Enrico Maria Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, Mailand 2021, S. 21–93; Stephen J. Campbell, *The Endless Periphery. Towards a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto's Italy*, Chicago/London 2019; David Young Kim, *The Traveling Artist in The Italian Renaissance. Geography, Mobility, Style*, New Haven/London, 2014, S. 11–38, 181–194; Peter Humfrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven/London 1997; David Frapiccini, „Lorenzo Lotto tra frequentazioni curiali e strategie mercantili“, in: Valter Curzi (Hg), *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo 2000, S. 149–173; Giorgio Mascherpa, „Due momenti del Lotto tra Bergamo e le Marche“, in: *Notizie da Palazzo Albani* 9 (1980), S. 39–45. Zu Lotto in Rom siehe Arnold Nesselrath, „Il periodo romano del Lotto“, in: Loretta Mozzoni (Hg.), *Lorenzo Lotto nelle Marche*, Florenz 2009, S. 22–37; Carlo Volpe, „Lotto a Roma e Raffaello“, in: Pietro Zampetti/Vittorio Sgarbi (Hg.), *Lorenzo Lotto*, Treviso 1981, S. 127–145; Roberto Longhi, „Lorenzo Lotto acanto Raffaello a Roma“, in: *Notizie da Palazzo Albani* 9 (1980), S. 105–131; Emma Zocca, „Le decorazioni della stanza dell'Eliodoro e l'opera di Lorenzo Lotto a Roma“, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 2 (1953), S. 329–340.

„Kunstgegenstände von einigem Wert"

Mit dem Namen ‚Lotto' dürften heutige Kunstsammlerinnen und -sammler neben den Gemälden besagten Renaissancemalers vor allem eine Gruppe türkischer Teppiche verbinden.[7] Analog zur Bezeichnung ‚Holbein-Teppich' wurde der Begriff ‚Lotto-Teppich' im 19. Jahrhundert durch Kunsthistoriker geprägt, die vordringlich in der europäischen Renaissancemalerei geschult waren. In Lottos Gemälden tauchen mehrere türkische Teppiche auf, die er so akkurat dargestellt hat, dass sie als Dokumente für die Geschichte der Teppichwebkunst herangezogen wurden.[8] Solche Teppiche sind für den Export nach Europa hergestellt worden und tauchen in großer Zahl in venezianischen Inventaren auf.[9] Lottos *Libro di spese diverse* können wir entnehmen, dass der Künstler zwar ebenfalls einen großen „türkischen Teppich" besaß,[10] in den testamentarischen Aufstellungen jener Besitztümer, die er selbst als besonders wertvoll erachtete, finden solche Teppiche jedoch keine Erwähnung.[11] Als eigene Sammlerobjekte sind Teppiche für Lotto somit also vom Tisch.

Welchen Objekten Lorenzo Lotto eine hohe Wertschätzung entgegenbrachte, darüber gibt sein Testament von 1531 Auskunft. Darin tätigt der Maler eine Vielzahl an Anweisungen, weshalb im Folgenden eine Beschränkung auf die

7 Zu den sog. Holbein- und Lotto-Teppichen sowie zur Darstellung von ‚Orientteppichen' in Lorenzo Lottos Gemälden, siehe David Young Kim, „Lotto's Carpets. Materiality, Textiles, and Composition in Renaissance Painting", in: *The art bulletin* 98/2 (2016), S. 181–212; Eva Troelenberg, „Lorenzo und der Prächtige. Wann entdeckte Europa den Orientteppich?", in: *Weltkunst* 77/5 (2007), S. 165–177; Rosamond Mack, „Lotto. A Carpet Connoisseur", in: David Alan Brown/Peter Humfrey/Mauro Lucco (Hg.), *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance*, Ausst.kat. National Gallery of Art, Washington, New Haven/London 1997, S. 59–67; Charles Grant Ellis, „On ‚Holbein' and ‚Lotto' Rugs", in: *Oriental Carpet and Textile Studies* 2 (1986), S. 163–176; ders., „The ‚Lotto' pattern as a fashion in carpets", in: Anneliese Ohm/Horst Reber (Hg.), *Festschrift für Peter Wilhelm Meister*, Hamburg 1975, S. 19–31.

8 Diese ‚Lotto-Teppiche' haben ein ausweislich anatolisches Design, dessen Ursprung vermutlich in der Ushak-Region zu verorten ist. Die Mittelfelder dieser Teppiche sind kunstvoll gestaltet, haben aber keinen festen Anfang und kein festes Ende und sind, wie hier, oft mit pseudo-kufischen Bordüren versehen. Vgl. Kim 2016, S. 182–184; Donald King/David Sylvester (Hg.), *The Eastern Carpet in the Western World. From the 15th to the 17th century*, London 1983, S. 16, 67–70.

9 So etwa in jenem von Francesco Badoer, der 1521 acht solcher Teppiche besaß. Vgl. Kim 2016, S. 182–183, mit der Aufzählung weiterer Beispiele von Teppichen in venezianischen Privat- oder kirchlichen Sammlungen.

10 1548 verpfändet Lotto diesen Teppich im Ghetto von Venedig, um einem Freund Geld zu leihen: „in Venetia / adì primo zenar del 1548 a servicio de Joanne Francesco da Monopoli per ducati tre die dar / in getto el bancho posto in pegno un tapedo tur/chescho da mastabe alto de pelo et forma largo et un saio negro de pano / venetiano nego novo falduto over crespato tuti doi posti per ducati 3, / el boletino sta in nome mia et apresso a mj / L 18 s 12" (51vG); er erhält den Teppich aber bereits wenig später zurück: „dì ultimo april del 1548, die haver el contrascritto Joan Francesco de Monopoli / rescossj le robe mie et tapedo et saio de soj denarj et restituitomj le / mie robe da christianj saporj, et lui pagato la usura et il capital / de li ducati tre / L18 s 12." (52rG), zit. n. De Carolis 2017, S. 172–173. Vgl. Kim 2016, S. 183–186.

11 Es erscheint wahrscheinlicher, dass die Teppiche auf Lottos Gemälden den jeweiligen Auftraggebern gehört haben, so zeigte sich der Künstler nichtsdestotrotz für ihre Ästhetik empfänglich. David Y. Kim hat in Bezug auf die Teppiche speziell in Lottos Altarbildern, denn auch darauf hingewiesen, dass in diesen die figurative und chromatische Struktur der gesamten Komposition wiederholt und zusammengefasst wird. Vgl. Kim 2016, bes. S. 186–189.

von ihm erwähnten Kunstgegenstände erfolgt.[12] Für den Fall seines Ablebens legt der Künstler 1531 fest, dass seine noch unfertigen Gemälde aus offenen Aufträgen, wie sie in seinem Rechnungsbuch nachzulesen seien, dem Veroneser Maler Bonifazio de' Pitati (1487–1553) überlassen werden sollen, einhergehend mit der Bitte, Bonifazio möge Lottos unerledigte Geschäfte zu Ende führen. Anschließend verhandelt Lotto die, wie er schreibt, „Kunstgegenstände von einigem Wert". Dazu zählt er:

[...] die großen Kartons der fertiggestellten oder fertigzustellenden Werke, die Medaillen aus Silber und Metall, einige ungravierte Kameen. Und Steine eingefasst und nicht eingefasst, und ein Putto auf großer antiker Kamee sowie ein Putto mit verdrehtem Bein im Halbrelief, und auch der Laokoon aus Wachs mit seinen Söhnen: und andere ähnliche Dinge: [bezüglich dieser] berate man sich mit Messer Sebastiano Serlio, Architekt aus Bologna, sowie mit Messer Paolo Vidalba, Karneolschnitzer und Münzenschneider: Das Gleiche gilt für die Ultramarin- und Lapislazuli-Blaupigmente, die, wenn sie nicht von besagtem Lapis stammen, besser für Medizin geeignet sind. Bezüglich der fertigen niederländischen Gemälde und der meinigen in gutem Zustand, berate man sich ebenfalls mit obengenannten [Personen].[13]

Des Weiteren legt Lotto fest, dass das Werkstattmaterial, einschließlich der Zeichnungen und Modelle in Wachs und Gips, zu gleichen Teilen zwischen seinen drei aktuellen Schülern aufgeteilt werden soll.[14] Knapp eineinhalb Jahre später, am 15. Januar 1533, fügt Lotto dem Testament ein Kodizill zur Spezifizierung einer Zahlung an seine Haushälterin[15] sowie zur Änderung der Empfänger des Werkstattmaterials an.[16]

12 Verfasst am 25. März 1531 in Venedig, im Haus von Carlo Ruzzini, in welchem Lotto derzeit lebte, verfügt er, im Falle seines Ablebens im Habit der Dominikaner im Konvent der Kirche Santi Giovanni e Paolo, oder wenn ihm dies verwehrt werden würde, neben den Armen des Krankenhauses derselben Kirche ohne große Zeremonie beigesetzt zu werden. Sein hinterlassenes Geld soll an Bedürftige verteilt werden, nachdem seinem Gehilfen und seinen beiden Haushälterinnen noch deren Gehalt ausgezahlt wurde. Für die jüngere der beiden, Armellina da Saraval, sieht er des Weiteren eine Mitgift, bestehend aus Geld, einem Bett und Bettwäsche sowie einigen Haushaltsutensilien vor. Vgl. Enrico Maria Dal Pozzolo, „Lorenzo Lotto's Handwritten Will", in: ders./Miguel Falomir (Hg.), *Lorenzo Lotto. Portraits,* Ausst.kat., Museo Nacional del Prado, Madrid 2018, Kat. 1, S. 182–184, hier S. 182.

13 „Item Cose de l'arte de qualche respetto. Como li cartoni grandi de le opere fatte o da fare medaie d'arzento et mettalo, alcuni camei non forniti. et prede ligate et disligate et un putin in Cameo grande antiquo zoe un putin de mezo rilievo con una gambeta rota etiam el Laocoonte de cerra con i suoi figlioli: et altre Cose simile: sia consultate con miser Sebastiano Arselio architecto bollognese: et miser Paulo Vidalba intaiador de Corniole e Cavatone dinari: cussi de azuri ultremarini et lappis lazuli quali si non derano ditti lappis meglio a speciari de medicine:/ Item li quadreti fiamengi finiti et mei in boni temino sia Consultato con loro ut supra", zit. n. Cortesi Bosco 1998, S. 9. Übersetzung HK.

14 Namentlich führt er Francesco Bonetti aus Bergamo, Giulio Vergari aus Amandola und Piero Veneziano aus Ragusa an. Alternativ sollen die Utensilien zwischen Girolamo Santacroce, einem venezianischen Maler, und seinen beiden zu jener Zeit eingestellten Assistenten aufgeteilt werden. Vgl. Cortesi Bosco 1998, S. 10.

15 Das Kodizill wurde am 15. Januar 1533 im Haus des Pfarrers von San Moisè verfasst und enthält einige Angaben zur Mitgift von Armellina da Saraval, die 40 Goldscudi erhalten sollte, die von den geistlichen Beratern Bartolomeo Bonipieri, einem Holzhändler, Bruderschaftsmitglied und Schatzmeister des Hospitals, und Francesco Ognibene verwaltet wurden, die diesen Betrag in Treviso eintreiben sollten, wo Lotto zu dieser Zeit offensichtlich Gläubiger hatte. Vgl. Cortesi Bosco 1998, S. 11–12; Dal Pozzolo 2018, S. 182.

16 Diese Utensilien der Werkstatt sollen nun an Alessandro Oliverio und Girolamo Santacroce gehen, die beide zu dem Zeitpunkt in Venedig tätig waren. Vgl. Cortesi Bosco 1998, S. 11–12; Dal Pozzolo 2018, S. 182.

Durch die von Lotto gewählte Bezeichnung „Kunstgegenständen von einigem Wert“ nimmt er eine Kategorisierung vor und setzt hierin einige wenige Objekte von seinen übrigen Besitztümern ab. Der Grund dafür scheint darin begründet, dass er betreffenden Objekten im Moment der Testamentserstellung keinen festen Geldwert zuschreiben kann oder – wohlmöglich aus sentimentalen Gründen – nicht zuschreiben will. Zumindest legt er deren Beurteilung in die Hände zweier befreundeter Künstlerkollegen, auf deren Urteilsfähigkeit und Ehrlichkeit Lotto vertraut, was er an anderer Stelle im Text explizit macht.[17] Der Wert der übrigen Gegenstände liegt hingegen im praktischen Nutzen, etwa bei den Werkstattutensilien, oder wurde bereits vorab vertraglich festgelegt, was sich im Rechnungsbuch nachschlagen ließe.

Lottos „Kunstgegenstände“ – Versuch einer Annäherung

Ob es sich bei dem von Lotto erwähnten „Laokoon aus Wachs mit seinen Söhnen“ um ein eigenhändiges Werk oder aber um das eines anderen Künstlers handelt, lässt sich nicht mit letzter Gewissheit sagen.[18] Der Umstand aber, dass Lotto den Wachs-Laokoon von den übrigen Modellen, die er zu den Werkstattmaterialien zählt, absetzt, sowie die Tatsache, dass er direkt zu Beginn seines Rechnungsbuchs Jacopo Sansovinos (1486–1570) Rezept für eine Wachsmasse notiert hat, welche sich besonders für das Modellieren von Reliefs eignet,[19] macht offensichtlich, dass in Lottos künstlerischem Arbeitsprozess neben Entwurfszeichnungen auch plastische Entwürfe bei der Findung der finalen Gemäldefassung zum Einsatz kamen. Hier ließen sich etwa Parallelen zu Federico Barocci (1535–1612) ziehen, über den Giovanni Bellori (1613–1696) in dessen Vita schreibt: „Sobald die Zeichnung fertiggestellt war, formte er die Modelle der Figuren in Ton oder Wachs“.[20] In seinem Beitrag zu Benedetto Varchis (1503–1565) Schrift zum ‚Rangstreit der Künste‘ (Paragone), welche 1549 in Florenz erschien, erwähnt der Goldschmied und Bildhauer

17 Sebastiano Serlio und Paolo Vidalba werden von Lotto als seine „besten Freunde“ und „Männer guten Glaubens“ bezeichnet, die sich durch ihr „perfektes Urteilsvermögen“ ausweisen. Sie werden über die Begutachtung der Wertgegenstände hinaus mit der Aufgabe betraut, seine Entwürfe für die Intarsien des Chors von Santa Maria Maggiore in Bergamo, von denen ihm aktuell nur sechs kleine Zeichnungen vorlägen, von denen aber noch 25 weitere in Bergamo existierten, ebendort aufzuspüren und für nicht weniger als 125 Dukaten zu verkaufen. Vgl. Cortesi Bosco 1998, S. 9–10; Dal Pozzolo 2018, S. 182.

18 Obschon das ergänzende Kodizill auf Januar 1533 datiert ist und somit das Testament von 1531, abgesehen den im Kodizill deklarieren Änderungen, bestätigt, scheint sich Lotto in der Zwischenzeit von einigen der „Kunstgegenstände von Wert“ getrennt zu haben. Zumindest attestiert ein notarielles Schreiben, welches im Sommer 1532 in Treviso aufgesetzt worden ist, Lottos Verkauf von vier Gemälden und einem Laokoon „cum filiis adiunctis“ an Giovanni del Saon. Vgl. Cortesi Bosco 1998, S. 63; Dal Pozzolo 2018, S. 182.

19 „cerra da scultori da lavorar de releva che non atacha et morbida, videlicet del Sansovino“ (1r1-11), zit. n. De Carolis 2017, S. 309.

20 „[…] Fatto il disegno formava li modelli delle figure di creta o di cera […]“, Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* [1672], hg. v. Evelina Borea, Turin 1976, S. 205. Übersetzung HK.

Benvenuto Cellini (1500–1571) die Praxis, Gemälde nach plastischen Modellen zu arbeiten, auch in Bezug auf Michelangelo (1475–1564), welcher, laut Cellini, gerade deshalb der größte aller Maler sei.[21]

Eine Rezeption der Laokoon-Gruppe durch Lotto betreffend, hat die kunsthistorische Forschung im Besonderen die Altartafel mit den *Hll. Christophorus, Rochus und Sebastian* aus der Santa Casa di Loreto ins Spiel gebracht sowie das Detail der drei Steine werfenden Männer aus der Darstellung des Martyriums des Hl. Stephanus auf der rechten Predellentafel der *Pala Martinengo* in Bergamo.[22] Wie diese Beispiele ersichtlich machen, erfolgt eine Orientierung am Vorbild des Laokoons dabei lediglich im Sinne einer Assimilation kompositorischer Grundelemente, die Lotto kreativ neu ins Bild setzt.[23] Knapp ein Jahr nach Erstellung des Testaments, aber noch vor dessen Ergänzung um erwähntes Kodizill, verkauft Lotto im Sommer 1532 einen Laokoon „cum filiis adiunctis" an Giovanni del Saon in Treviso.[24] Del Saon erwirbt ebenfalls vier Gemälde aus Lottos Besitz: Zwei der Bilder zeigten den Hl. Hieronymus, eines den Hl. Christophorus, während das vierte im Kaufvertrag als „Inferno" bezeichnet wird. Ein solches Bildsujet erscheint für Lottos Œuvre eher ungewöhnlich, weshalb die These Francesca Cortesi Boscos überzeugt, dass es sich hierbei um eines jener niederländischen Gemälde, der „quadretti fiamenghi" aus Lottos Besitz gehandelt haben dürfte.[25] Solche Gemälde waren in Norditalien sehr beliebt und für venezianische Kunstsammlungen lassen sich mehrere Beispiele anführen.[26] Für Lottos Kunstproduktion ist daher auch eine Orientierung an niederländischen Landschaften in Anschlag gebracht

21 Zu Varchis Paragone-Schrift und dessen Künstlerumfrage siehe Benedetto Varchi, *Paragone – Rangstreit der Künste*, hg., eingel., übers. und komm. von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen, Darmstadt 2013, bes. S. 35–42, sowie zu Cellinis Brief an Varchi, ebd. S. 272–277.

22 Zu Lottos ‚Laokoon' und zur Rezeption der antiken Laokoon-Gruppe durch Lotto, vgl. Cortesi Bosco 1998, bes. S. 52–53; Brown/Humfrey/Lucco 1997, Kat. 14, S. 108–112, hier S. 112; Kim 2014, S. 18. Zu den genannten Beispielen ließen sich die Altarfragmente mit dem *Hl. Sebastian* und dem *Hl. Rochus*, die in der Gemäldegalerie Berlin aufbewahrt werden, ergänzen. Zur *Pala Martinengo* allgemein, vgl. zuletzt Henry Kaap, *Lorenzo Lotto malt Andrea Odoni. Kunstschaffen und Kunstsammeln zwischen Bildverehrung, Bildskepsis, Bildwitz*, Berlin 2021, S. 116–119, Tafel XX–XXI; Dal Pozzolo 2021, Kat. I.33, S. 166–171; Campbell 2019, S. 37–43, fig. 2.3.

23 Ein weiteres Beispiel für eine wahrscheinliche Kooperation zwischen Lotto und Sansovino stellt eine Reihe von Werken dar, die *Christus als blutspendenden Erlöser* in Szene setzen. Aus Sansovinos Werkstatt stammen mindestens drei solcher Bronzereliefs, die den blutspendenden Erlöser darstellen. Das Früheste ist für die Medici entstanden. Ich beziehe mich hier jedoch auf die Version in Berlin und ganz prominent die Sakramentstür in San Marco in Venedig. In der Zusammenschau der drei Werke lässt sich meinem Empfinden nach aber ganz gut die Wechselwirkung beider Medien ausmachen, d. h. das *rilievo* der Malerei Lottos sowie die geradezu malerische Weichheit (*morbidezza*) der Bronzearbeiten Sansovinos.

24 Cortesi Bosco 1998, S. 37, 52–52, 63; Francesco De Carolis, „Lorenzo Lotto e l'incisione. Tra *modus operandi* e nuove aperture", in: Francesca Coltinari/Enrico Maria Dal Pozzolo (Hg.), *Lorenzo Lotto: contesti, significati, conservazione*, Treviso 2019, S. 325–339, hier S. 334–335.

25 Vgl. Cortesi Bosco 1998, S. 63–64.

26 So besaß beispielsweise der venezianische Kunstsammler Andrea Odoni das ein oder andere „Inferno"; siehe Michiel, in: *Notizia d'opere*, S. 62: „tela delli Mostri e Inferno alla Ponentina" und „ L'inferno con el Cupidine, che tiene l'arco, fu de man de Zuan del Zannin Comandador, & è la tela avea Francesco Zio". Vgl. Kaap 2021, S. 213; Monika Schmitter, *The Art Collector in Early Modern Italy. Andrea Odoni And His Venetian Palace*, Cambridge 2021, S. 129–140.

Abb. 1
Detail aus Lorenzo Lotto, *Heiliger Nikolaus in der Glorie*, 1527–1529, Öl auf Leinwand, 335 x 188 cm, Venedig, Santa Maria dei Carmini

worden, wie das Beispiel des Altarbilds des *Hl. Nikolaus in der Glorie* in Santa Maria dei Carmini in Venedig verdeutlicht (Abb. 1).[27] Im unteren Abschnitt von Lottos Altarbild erstreckt sich eine Landschaft, die in der Komposition des gewählten Ausschnitts und in der dargestellten Atmosphäre starke Ähnlichkeiten zu einem Landschaftsgemälde mit biblischer Historie von Jan van Scorel (1495–1562) aufweist, welches in den 1520er Jahren entstanden sein dürfte und sich noch heute in einer Privatsammlung in Mailand befindet.[28] Obschon dieses Beispiel letztlich nicht erhellen kann, welche Sujets die niederländischen Gemälde trugen, die sich einst in Lottos Besitz befanden, so wird seine künstlerischen Praktiken betreffend hingegen erneut ersichtlich, dass es sich bei Lotto um einen Künstler handelt, dessen malerische Fähigkeit sich durch eine hohe Erfindungsgabe bei der umschreibenden Anverwandlung der Vorlagen seiner Modelle auszeichnet. Er konnte unterschiedliche Register der kreativen Nachahmung bedienen, was – wie das Beispiel des *Hl. Nikolaus* hingegen auch zeigt – jedoch nicht immer das geforderte Maß an Verschleierung der zitierten Vorbilder erfüllt. Denn über genau dieses Altarbild wird sich Lodovico Dolce (1508–1568) 1557 überaus kritisch äußern,

27 Vgl. Humfrey 1997, S. 96; Cortesi Bosco 1998, S. 64; Klaus Krüger, „Malerei als Poesie der Ferne im Cinquecento", in: ders./Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, S. 99–121, hier S. 101–103; Christian Hecht, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003, S. 192–195; Roberta Battaglia, „San Nicola in gloria tra i santi Giovanni Battista e Lucia (pala dei Carmini)", in: Gianluca Poldi/Giovanni C. G. Villa (Hg.), *Lorenzo Lotto in Veneto*, Ausst.kat. Scuderie del Quirinale, Rom, Cinisello Balsamo 2011, S. 70–81; Dal Pozzolo 2021, S. 274–275.

28 Für eine Abbildung von Jan van Scorels *Untergang des Pharaos* von ca. 1520 siehe Schmitter 2021, S. 135, Abb. 73.

indem er Lotto ‚schlechte Farben' – „cattive tinte" attestiert und damit indirekt, im Rahmen der *disegno-colore*-Debatte, Lottos *venezianità* infrage stellt.[29]

Eine kleine Sammlung von Schmuckstücken

Vor dem Hintergrund, dass es sich bei Lorenzo Lotto um einen Künstler handelt, der dafür bekannt ist, nicht allzu lange Zeit an einem Ort zu verweilen und immer wieder seinen Lebens- und Arbeitsmittelpunkt an unterschiedliche Orte zwischen Nord- und Mittelitalien zu verlegen, erscheint es nachvollziehbar, dass die bisher genannten Objektgruppen – Webarbeiten, Kleinplastiken, Gemälde – sich nur temporär in seinem Besitz befanden. Die regelmäßigen Ortwechsel gingen offenbar mit der Veräußerung größerer bzw. unhandlicher und damit die Mobilität des Malers einschränkenden (Kunst-) Gegenständen einher. Wenn wir also nach Lottos tatsächlicher Sammlung fragen, ist es nur allzu verständlich, dass wir den Blick auf jene Objekte legen müssen, die sich durch eine gewisse Handhabbarkeit auszeichnen und sich leicht transportierten lassen. Aufschluss hierüber geben mehrere Einträge in das Rechnungsbuch des Künstlers sowie das zweite erhaltene Testament von 1546. Auch in dieser Verfügung legt Lotto kleinteilig mehrere Bedingungen fest.[30] Dann kommt er auf seine Wertgegenstände zu sprechen, wobei diese Objektgruppe nunmehr weniger heterogen erscheint und sich auf eine kleine Sammlung von Schmuckstücken beschränkt, die Lotto wie folgt beschreibt:

[…] die 12 Himmelszeichen in verschiedenfarbigen Kameen, die von der Natur geschaffen wurden und in welche das [jeweilige] Zeichen eingraviert ist, alle getrennt und nicht eingefasst; sie sind modern und nicht antik. Gleicher Art existieren 4 weitere Kameen, auch von der Natur gefärbt und mit Köpfen [graviert], ebenfalls modern und nicht eingefasst. Und ein antiker weißer Kameo, mit einem antiken leicht angerauten Putto, in Gold eingefasst für ein Barettmedaillon. Sowie ein goldener Ring eingefasst [mit] einem schönen antiken Karneol mit einem hochfliegenden Kranich, mit einem Joch zu seinen Füßen und im Schnabel das Zeichen des Merkur, Sinnbild für das aktive und das kontemplative Leben, mit Meditationen und spirituellen Studien, um sich von der Knechtschaft der irdischen Dinge zu befreien.[31]

29 „[…] queste cattive tinte parmi che si vegga assai notabile esempio in una tavola di Lorenzo Lotto", Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* [1557], zit. n. Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bd. 1, Bari 1960, S. 184. Vgl. Humfrey 1997, S. 96.

30 Erneut möchte er im Habit der Dominikaner beigesetzt werden. Im besten Fall bei den Mönchen von Santi Giovanni e Paolo in Venedig. Die Kunstmaterialien sollen wiederum an zwei junge Maler, die sich als moralisch integer bewiesen haben, zur Weiterverwendung übergeben werden. Vgl. Battaglia/Ceriana 2011, S. 166.

31 „[…] li 12 segni Celesti in camei de varii colori fati dala natura et in essi intagliato el segno tuti separati et dislegati, et sono moderni, e non antichi. Medesimamente sono 4 altri pezi de camei pur de tal natura colorati con teste, pur moderni et desligati. Et un cameo bianco antico, con un putin antico alquanto coroso, ligato in oro per medaia da beretta. Ancora uno anello doro ligato, una bellissima corniola antica con una gruva che leva a volo con iugo ai piedi et in becho el segno de Mercurio, significato per la vita activa e la contemplativa, con le meditatione e studii spirituali, levarsi da la servitù de le cose terrene.", zit. n. Zampetti 1969, S. 304. Übersetzung HK.

Eine noch konkretere Beschreibung seiner kleinen Schmucksammlung liefert ein Eintrag im Rechnungsbuch vom 16. Juni 1548. Wobei hier wiederum die antike Kamee mit einem Putto auftaucht, die bereits im Testament vom 1531 erwähnt wird:

Meine Kameen, die ich als Schaustücke verpfändet habe, das sind die 12 Himmelszeichen, die von der Natur in den vorteilhaftesten Farben in orientalischem Achat geschaffen wurden, dann aus dem Flachrelief herausgeholt worden sind; getrennt voneinander sind alle in etwa von gleicher Größe. Des Weiteren [haben wir] einen Putto auf einer antiken Kamee, in mehr als Halbrelief, in Gold eingefasst für eine Medaille, die am Barett getragen werden kann. Ferner vier Köpfe in orientalisch gefärbten Kameen; und 8 Phiolen [Tiegel?] mit Lapislazuli; und alles wird zur Präsentation ausgeboten, auch ein goldener Ring, in den ein schöner antiker Karneol eingefasst ist mit einem hochfliegenden Kranich mit einem Joch zu Füßen und im Schnabel das Zeichen des Merkur.[32]

Abb. 2
Darstellung eines abfliegenden Kranichs. Wachssiegel auf dem Kodizill vom 15. Januar 1533, Ergänzung zu Lorenzo Lottos Testament vom 25. März 1531, Venedig, Archivio di Stato di Venezia

Mit dem zuletzt erwähnten Schmuckstück versiegelte Lotto bestimmte Dokumente, wie etwa das bereits dreizehn Jahre zuvor erstellte Kodizill zum Testament von 1531 (Abb. 2).[33] Der Symbolgehalt, den Lotto dem Bild des abfliegenden Kranichs zuschreibt, steht dabei ganz offensichtlich im Zusam-

32 „Item die dar li mei camei che jo l'ho dati a tener in vendita per mostra, cioè li 12 segni/ celesti fati dala natura neli colori convenientj in agate orientali, cavati poi de basso rilievo/ et separati l'un da l'altro tuto a una grandeza in circha. Etiam un putino in cameo/ antico de più che mezo rilievo, ligato in oro per una medaia da portar su bereta./ Etiam quatro teste in camei colorati orientalj, etiam pezi 8 de canellj de lappis lazulj,/ et tuto tiene per mostra da vendersj et anche uno anello d'oro ligata una bellissima/ corniola anticha con una gruva che si leva a volo con un jogo a piedj et in becco il segno di mercurio." (64vJ), zit. n. De Carolis 2017, S. 194. Übersetzung HK.

33 Später wird dieser Edelstein mehrmals in seinem *Libro di spese diverse* erwähnt, wo Lotto stets notiert, wenn er ihn als Kredit verpfändet und in einem Moment ernster wirtschaftlicher und existenzieller Schwierigkeiten versucht, ihn zu verkaufen. Zum Verkauf scheint es nie gekommen zu sein, da der Ring in einer Notiz von 1554 unter Lottos Besitztümern aufgeführt wurde. Vgl. Poltronieri 2019, bes. S. 379–380, 385–386.

menhang mit dem Inhalt des Testaments: Geht es in besagtem Schriftstück doch darum, sich von den weltlichen Belangen und Besitztümern zu distanzieren.[34] Eine solche Distanzierung scheint Lotto jedoch schwergefallen zu sein, denn er verfasste das Testament von 1546 zu einem Zeitpunkt, an dem sich die im Dokument erwähnten Kameen gar nicht in seinem tatsächlichen Besitz befanden, da er sie 1541, also bereits fünf Jahre zuvor, verpfändet hatte. Die Auslösung der Schmuckstücke erfolgte erst im späteren Verlauf des Jahres 1546 und damit mehrere Monate nach Erstellung des Testaments.[35] Was sich hier bereits abzeichnet und was Lottos Verhalten in den folgenden Jahren charakterisiert, in denen er immer wieder angehalten ist, seine Wertobjekte aufgrund finanzieller Engpässe zu verpfänden, ist ein ambivalentes Verhältnis von faktischem und gefühltem Besitz in Bezug auf seine Edelsteine – „li mei camei", wie Lotto sie knapp über ein dutzend Mal in seinem Rechnungsbuch bezeichnet.[36] Die ‚Flüchtigkeit' seiner kleinen Schmucksammlung drückt sich folglich darin aus, dass sich die Objekte aber und abermals im Besitz anderer Personen befanden, dass der herumreisende Lotto sich zum Teil in anderen Städten aufhielt als seine eigene Sammlung, oder dass ebendiese Schmuckstücke zum Teil unabhängig von ihm umherreisten, etwa wenn er sie nach Rom verschickte, in der Hoffnung auf bessere Konditionen der dortigen Pfandleiher.[37] Stets jedoch holte sich der Maler seine Steine ein ums andere Mal zurück, bis er alle wieder ‚eingesammelt' hatte.

Edelsteine und Geldströme: die Sammlung als Kapitalanlage

Lottos Kameen-Sammlung steht dabei zum einen in einer gewissen Tradition des Sammelns kleiner transportabler Bildwerke, seien sie antik, antikisierend oder modern. Der Giorgione (um 1478–1510) zugeschrieben Fries in der Casa Marta-Pellizzari, innerhalb welchem Kameen als ganz selbstverständlich zu einem Künstlerstudio gehörenden Materialien aufgeführt werden, mag dies verdeutlichen.[38] Zum anderen macht Lottos Verpfändungspraxis offensichtlich, dass er seine Schmucksammlung stets auch als Versicherungswert ver-

34 Vgl. Dal Pozzolo 2018, S. 182–183.

35 Vgl. Poltronieri 2019, S. 381; De Carolis 2017, S. 179 (c. 58rG), 290 (c. 198v).

36 Vgl. De Carolis 2017, passim.

37 Vgl. De Carolis 2017, S. 124–125 (7vA, 8rA).

38 Zum Fries Giorgiones in der Casa Marta-Pellizzari siehe jüngst Simona Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Leiden u. a. 2014, hier S. 173–198, bes. S. 177, fig. 75. Die humanistische Auseinandersetzung mit Kameen und anderen geschnitzten Steinen kann mit dem Sammeln von Bronzemedaillen dahingehend verglichen werden, dass ihnen die Qualität zugeschrieben wurde, als „materialisiertes Zeichen sozialer Relationen und Absichten" zu gelten, vgl. Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008, bes. S. 251–256, hier S. 255. Gleiches gilt für Miniaturbildnisse, die zudem wie Gemmen und Kameen als Schmuckstücke am Körper getragen wurden, vgl. Marianne Koos, „Wandering Things. Agency and Embodiment in Late Sixteenth-Century English Miniature Portraits", in: *Art History* 37/5 (2014), S. 836–859.

stand und quasi als Spekulationsobjekte und Kapitalanlage einsetzte, die sich in Geldwerte auflösen und in zirkulärer Bewegung wieder rückerwerben lassen, stets mit dem Ziel, Gewinn zu generieren. Wie Frank Fehrenbach in seiner Auseinandersetzung mit Tizians (um 1488/90–1576) *Porträt des Kunstsammlers Jacopo Strada* (1507–1588) überzeugend herausgestellt hat, wird in der Frühen Neuzeit sowohl der Kunst als auch dem Geld aufgrund ihrer Konvertibilität zugesprochen, Medien zu sein, die zwischen tot und lebendig oszillieren.[39] Das Tauschmedium Geld – als in Leon Battista Albertis Worten „(Lebens-)Nerv aller Professionen" – stellt das Bindeglied zwischen Besitz und Begierde, zwischen Eigentümer und Käufer, zwischen Künstler und Kunde her.[40] Dem innerhalb dieses Kontinuums aus Kunstvermittlung und Kunsthandel agierenden und stets auf die eigene pekuniäre Liquidität bedachten Lorenzo Lotto dient sein *Libro di spese diverse* dabei als Register, als Rechtfertigungsbasis und als Navigationsmittel zur Kontrolle der eigenen Finanzströme: Was fließt herein? Was fließt hinaus?

In Bezug auf die eigene Wirtschaftskraft haben Metaphern der Fluidität eine lange Tradition. So setzt bereits der Hl. Ambrosius von Mailand (um 339–397) in seiner Schrift *De Tobia* die Geldwirtschaft mit den Meeresfluten gleich, welche manchmal ruhen und manchmal Wellen schlagen.[41] Die Steuermannskunst der Seefahrer und das Schiff selbst werden hierbei im übergreifenden Sinne zum Symbol für die Fähigkeit, das eigene Leben zu meistern. Oder anders gewendet: Das Steuern auf dem Fluidum fungiert als Metapher für die Erklärung des Oikos, sprich für das Vermögen zur Regierung des eigenen Haushalts und für die eigene Betriebsamkeit (*industria*).

39 Frank Fehrenbach, *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021, S. 243–276, hier S. 263–264.

40 Im dritten Buch der *Libri della famiglia* heißt es über das Geld, dieses sei der „nervo di tutti i mestieri". Siehe Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, hg. von Ruggiero Romano et al., Turin 1994, S. 302. Vgl. Fehrenbach 2021, S. 264.

41 Vgl. Ambrosius, *De Tobia*, 5,16: „Das Geld gleicht den Meeresfluten, nicht der Frucht […]. Selbst das Meer ruht bisweilen bei Windstille; nicht aber die Welle des Wuchers". Für den exakten Wortlaut siehe Ambrosius, „De Tobia", in: Migne PL 14, Sp. 803: "Non novit pecunia feneratoris uno diutius loco stare, solita transire per plurimos. Uni terneri sacculo nescit, versari ac numerari expetit: usum requirit, ut acquirat usuram. Fluctus quidam est maris, non fructus. Pecunia nunquam quiescit. Labitur, velut scopulo illisia, ita gremoum debitoris percutit, et continuo relabitur eo unde processit. Cum murmure venit, cum gemitu revertitur. Frequenter tamen placidum stat ventis mare, semper fenoris unda jactatur. Mergit naufragos, exspuit nudos, verstitos exuit, insepultos relinquit. Nummum ergo petis, et naufragium auscipis. Hinc Charybdis circumstrepit, hinc Sirenae quae voluptatis specie, et canorae dulcedinis suavitate in vada deductos caeca, repetendae domus, ut ferunt fabulae, spe et cupiditate fraudabant." Auf die Gleichsetzung von Meeresfluten und Geldstrom hat jüngst Emmanuel Alloa hingewiesen, vgl. Emmanuel Alloa, „Fluctus non fructus. Über Liquiditätsprobleme der Moderne", in: Matthias Schulz/Victoria von Flemming (Hg.), *Vom Fließen der Dinge: Konzepte, Motive und Paradigmen von Fluidität aus frühneuzeitlichen und gegenwärtigen Perspektiven*, Heidelberg 2024, S. 41–52, hier S. 51–52.

Abb. 3
Lorenzo Lotto, *Allegorischer Bilddeckel zum Porträt von Bernardo de'Rossi* (*Allegorie von Tugend und Laster*), 1505, Öl auf Holz, 56,5 x 42,2 cm. Washington, D.C., National Gallery of Arts, Samuel H. Kress Collection

Dass Lotto ein solches Denken nicht fremd war, macht seine allegorische Darstellung evident, die als Bilddeckel für das Porträt des Bischofs Bernardo de' Rossi (1468–1527) angefertigt wurde (Abb. 3).[42] Dem unsteten Lebenswandel im Bildvordergrund rechts wird das Schiffsunglück im unsteten Meer gleichgesetzt. Linkerhand wiederum werden diese Szenen in Dialog gebracht mit dem harten Studium der *artes liberales* und der hintergründigen Stetigkeit des Gottesbergs, dessen Erklimmen den Lohn des Studiums darstellt. Verkürzt gesagt: Auf dem Deckelbild des de' Rossi-Porträts werden Profit und Schiffbruch einander gegenübergestellt: potentieller Profit in geistigen Angelegenheiten und möglicher Schiffbruch in weltlichen Belangen. Beide Bereiche sind dabei nicht als einander ausschließende moralische Kategorien zu verstehen, sondern werden von Lotto als Allegorie auf die Peripetie der Lebensführung in einem einzigen Bild zusammengeführt und hierin auf Dauer gestellt.[43] Der allegorische Bilddeckel lässt Bernardo de' Rossi in seinem darunterliegenden Porträt als selbstbewussten Navigator erscheinen, der durch die unwegsamen ‚Gewässer des Lebens' manövriert.

Ohne das an dieser Stelle vertiefen zu können, so scheinen hier Parallelen zu religiös begründeten frühkapitalistischen Theorien auf, nach denen Religion und Staat stabil sein müssen, damit der Strom der Wirtschaft fließen kann.[44] Gerade in Venedig mangelt es nicht an Fluiditätsmetaphern, war doch die *industria* der Serenissima wie in kaum einer anderen europäischen Stadt vor allen Dingen vom Meer abhängig. Die Bewohnerinnen und Bewohner Venedigs waren aus genau diesem Grund stets darum besorgt, dass ihre Regierung ein ‚sicherer Hafen' bleibt.[45] Die Sorge der Menschen vor dem möglichen Unglück, das ein hereinbrechender Sturm verursachen mag, sowie die Flucht in den sicheren Hafen sind gleichsam die Themen von Lottos eingangs erwähnter *Pala di San Nicola* (Abb. 1), dessen unterer Bildabschnitt diese Furcht adressiert. Den vor dem Altar knienden Gläubigen wird die eigene Besorgnis so unmittelbar vor Augen geführt und die betende Hinwendung zu den wolkenschwebenden Heiligengestalten als rettender Ausweg nahegelegt. In *Über die Seelenruhe* verwendet auch Leon Battista Alberti (1404–1472) die

42 Vgl. dazu Dal Pozzolo 2021, S. 106–109; Kaap 2021, S. 43–51.

43 Vgl. Kaap 2021, S. 51.

44 Zum Zusammenhang von Bild und Geld bzw. von Kunst und Kapitalwirtschaft sowie zur Verhandlung derer Verquickung in frühneuzeitlichen Gemälden vgl. Fehrenbach 2021, S. 252–264; Holger Kuhn, *Die leibhaftige Münze. Quentin Massys' „Goldwäger" und die altniederländische Malerei*, Paderborn 2015, hier bes. S. 285–344; Christina von Braun, *Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte*, Berlin 2012, hier bes. S. 112–161, 277–299.

45 Zu der Herausforderung für traditionelle kunsthistorische Narrative, die die maritimen Bild- und Dingkulturen mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Hafenstädte wie Venedig darstellen, siehe Hannah Baader/Gerhard Wolf, „Kunstgeschichte", in: Mihran Dabag (Hg.), *Handbuch der Mediterranistik. Systematische Mittelmeerforschung und disziplinäre Zugänge*, Paderborn 2015, S. 253–290.

Metapher des ‚sicheren Hafens' in Bezug auf die Regierung des eigenen emotionalen Haushalts. Der Aufforderung zur Selbstkontrolle geht jedoch die Aufforderung zur Selbsterkenntnis voraus.[46]

Die eigene Sammlung als Versicherung des Selbst

Aus Lorenzo Lottos Testament von 1546 stammt die in der kunsthistorischen Forschung vielzitierte Aussage des Malers, er sei: „solo, senza fidel governo et molto inquieto de la mente" – „allein, ohne treue Regierung, und sehr ruhelos im Geiste".[47] Wird die rhetorische Wendung des „ohne treue Regierung", wie im Vorhergehenden dargelegt, weniger auf ein allgemeines melancholisches Temperament Lottos, sondern vielmehr auf seinen Oikos, also auf die Fähigkeit, den eigenen Haushalt zu ‚regieren', bezogen, bedarf es der wertenden Bestandsaufnahme der eigenen Besitztümer, worin zugleich die ethisch-emotionale Affektionskraft der Objekte zum Vorschein tritt. Wenn Lotto also in besonderen Lebenseinschnitten sein Testament verfasst, gibt er dem Bedürfnis der ‚Überschwemmung der eigenen Gefühle' Herr zu werden nach, und nimmt mittels der testamentarischen Verschriftlichung den Versuch einer metastabilen Einhegung seiner Emotionen vor. Im wechselhaften Lebensverlauf stellt dabei sein Rechnungsbuch Lottos stummen Begleiter und steten Referenzpunk dar, beim Versuch, seinen Besitz zusammenzuhalten.[48] Die Erstellung des Testaments hingegen markiert einen Fixpunkt, an dem sich der Künstler seiner eigenen Existenz besinnt, zu welcher auch seine irdischen Habseligkeiten zählen, von denen es sich zu lösen gilt. Beide Quellengattungen müssen folglich in den Kontext der *cura sui*, d. h. in Bezug zu Lottos ‚Sorge um sich' und sein Leben gestellt und demnach als Dokumente zur eigenen Selbstversicherung verstanden werden.[49]

46 Vgl. Leon Battista Alberti, *Über die Seelenruhe*, hg., eingel. u. komm. v. Hana Gründler mit Katherine Stahlbuhk und Giulia Baldelli, übers. v. Victoria Lorini, Berlin 2022, S. 45, 152–153, Anm. 109.

47 Vgl. Renzo Fontana: „‚Solo, senza fidel governo et molto inquieto de la mente'. Testimonianze archivistiche su alcuni amici di Lotto processati per eresia," in: Pietro Zampetti/Vittorio Sgarbi (Hg.), *Lorenzo Lotto: atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, Treviso 1981, S. 279–297. Übersetzung HK.

48 Unter den Eintragungen in sein *Libro di spese diverse* finden sich daher immer wieder kurze tagebuchartige Einlassungen, aber eben auch sorgfältige Auflistungen über Anzahl, Material und Aussehen der verpfändeten Gegenstände sowie zum Datum von deren Rückerhalt. Vgl. De Carolis 2017, passim.

49 Mein Anliegen ist der Versuch einer Verortung jener Quellendokumente, in denen die Sammlungsobjekte Lottos erwähnt werden, und durch welche wir seine Sammlung von Wertgegenständen heute hauptsächlich wahrnehmen können. Das heißt, den Konnex jener Trias, bestehend aus künstlerisch-wirtschaftlicher Betriebsamkeit, privatem Eigentum sowie deren emotionaler Aufladung aufzuzeigen. Die drei genannten Bereiche hängen unweigerlich mit dem Leben an sich und der Wandelbarkeit von dessen Verlauf zusammen, sodass es sich bei angesprochenem Konnex nicht um eine stabile Verbindung, sondern um ein wechselhaftes Verhältnis handelt. Zur ‚Sorge um sich', vgl. Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 3: *Die Sorge um sich*, übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1986. Zu Jacopo Pontormo und seinem *Libro mio* als weiteres Beispiel für einen Künstler, der ein asketisches Leben führt und den Akt der schriftlichen Aufzeichnung zur Selbsterkenntnis nutzt, siehe Hana Gründler, *Die Dunkelheit der Episteme. Zur Kunst des aufmerksamen Sehens*, Berlin 2019, hier S. 162–180.

Abb. 4
Zusammenstellung mehrerer Werke Lorenzo Lottos, in denen der auf einer Waage balancierende Putto Einsatz findet.
Von oben links entgegen des Uhrzeigersinns:
Holzintarsie *NOSCE TE IPSUM*, 1524–1527, Chorsgestühl der Kirche S. Maria Maggiore, Bergamo;
Mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien und weitere Heilige, 1524, Öl auf Leinwand, 115 x 98 cm, Rom, Palazzo Barbarini;
Detail aus *Mystischer Vermählung* mit Putto am Gewand der hl. Katharina;
Bildnis eines Mannes, um 1546, Öl auf Leinwand, 96,5 x 81 cm, Rom, Palazzo Doria-Pamphilj

Fragen nach Selbsterkenntnis und Selbstversicherung tauchen in Lottos Œuvre wiederholt auf.[50] Im Besonderen verbindet er die Losung „NOSCE TE IPSUM" – „Erkenne dich selbst!" mit einem auf einer Waage balancierenden Genius als Sinnbild für die ausgeglichene Seele (Abb. 4). Dieses Motiv setzt der Maler immer wieder variierend ein, weshalb die Vermutung naheliegt,

50 Hier ließe sich auch ein Bezug zu frühneuzeitlichen Mnemotechniken herstellen. Vgl. Cortesi Bosco 1998, S. 17–18, die Lottos zwölf Himmelszeichen („segni celesti") mit Giulio Camillos *L'Idea del Teatro* (1550) und der Kreisform des ‚Theaters der Erinnerung' in Beziehung setzt. Francesco De Carolis verwirft diese These Cortesi Boscos, vgl. De Carolis 2013, S. 45–50, hier S. 46: „Se in Giulio Camillo i segni dello zodiaco hanno uno specifico valore all'interno delle sue teorie, nelle pietre di Lotto è invece evidente un legame irrinunciabile con il materiale sui quali sono incisi."

Abb. 5
Lorenzo Lotto, *Bildnis eines Mannes in drei Ansichten*, um 1525/35, Öl auf Leinwand, 52 x 79 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

es gehe auf die Vorlage eines der sich in Lottos Besitz befindlichen Kameen mit eingraviertem Putto zurück.[51] Zwar lässt sich diese Annahme nicht final klären, im Hinblick auf Lottos Affinität zu gravierten Edelsteinen erscheint sie jedoch plausibel. Gerade auch, da die Aufforderung zur Selbsterkenntnis in Lottos Porträtgemälden häufig in Zusammenhang mit einer Zurschaustellung von Schmuckstücken auftritt. Solche Objekte sind qua Anbringung an der Kleidung auf das Engste mit dem Körper des Trägers oder der Trägerin verbunden. Am Körper als ‚Wohnstatt der Seele', wie Leonardo da Vinci (1452–1519) ihn bezeichnet,[52] findet die Vorstellung von der Verwobenheit von Besitz und eigenem Selbst ihren merklichsten Ausdruck. Diesen Vorstellungshorizont verdeutlichen mit Edelsteinen besetzte Fingerringe besonders deutlich.

So berichtet bereits die *Schedelsche Weltchronik* (1493) über Prometheus, dass er sich im Anschluss an die Erschaffung des Menschenbildes die Ringe erdacht und den Menschen anempfohlen habe, diese am vierten Fingerglied

51 Ausführlich zum Motiv des Putto auf der Waage in Lottos Œuvre, vgl. Kaap 2021, S. 54–57.

52 Zum Topos des Körpers als ‚Gefäß der Seele' sowie den Transformationen dieser Metapher von der Antike bis zur Frühen Neuzeit siehe Hannah Baader, „Marcus Tullius Cicero: Der Körper als Gefäß der Seele. Transformationen einer Metapher (45 v. Chr.)", in: Rudolf Preimesberger/dies./Nicola Suthor (Hg.), *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 2: *Porträt*, Berlin 1999, S. 91–95.

zu tragen, um das Herz zu symbolisieren.[53] Die Verbindung des Herzens, als Sitz der Emotionen und des Begehrens, mit diesem allerersten Wert- und damit Sammlungsgegenstand, der zum Statussymbol und Objekt der Begierde gereicht, erfolgt demnach erst durch die Hand als Vermittlungsinstanz. In den Porträtgemälden Lottos lässt sich die hier angesprochene Verquickung von Subjekt und Objekt im doppelten Bewegungsverlauf der Hände der Dargestellten wunderbar nachvollziehen (Abb. 5): Während die eine Hand zum Herzen führt und darin die eigene Innenwelt andeutet, bietet die andere den Betrachtenden im Bildaußen wertvolle Kleinodien dar.[54] Der Chiasmus der Handbewegungen deutet gleichermaßen Verinnerlichung und Veräußerlichung an und lädt darin den direkten Blick aus dem Bild, der ein Gegenüber sucht, mit der Ahnung eines Versprechens auf, in die intimen Geheimnisse des Porträtierten eingeweiht zu werden. Diese Bildstrategie Lottos dürfte sich vor allen aus dem Umgang mit seiner eigenen Sammlung an Schmucksteinen gespeist haben; denn so gilt für beides: je kleiner das Objekt, desto größer das Enigma.

Lottos eigene Sammeltätigkeit, die vom wiederholten Verkauf und Rückerwerb seiner edlen Steine geprägt ist, bestätigt gleichsam die von Werner Muensterberger aufgestellte These, nach der „[d]er Zweck des Sammelns [darin liegt], mit einem tiefen Gefühl des Unbehagens, wenn nicht Zweifels an sich selbst fertig zu werden, dem Bedürfnis nach Selbstorientierung."[55] Wie bei anderen Sammlern auch, scheint das Sammeln bei Lorenzo Lotto „unentwirrbar verstrickt mit einem inneren Bedürfnis nach ständigem Nachschub zur Steigerung des Selbstwertgefühls" zu sein.[56] Anders jedoch als jene Sammler, die ständig neue Objekte begehren, die sie erwerben können, um darin Selbstbestätigung zu erlangen, agiert Lotto vielmehr als eine Art Spekulant, dessen Besitzstreben den erwähnten Sammlern zwar im grundsätzlichen Getriebensein ähnelt, dessen Selbstwert sich jedoch erst in der

53 In Hartmann Schedel, *Schedel'sche Weltchronik*, Nürnberg 1493, Blatt XXVIII heißt es: „Promotheus reichßnet zu disen zeiten in Archadia. ein man scharpffer sinreichigkait vnd grosser erfarung. der die vngeschickten vnd groben lewt zu zierlicheren sytten schicket. vnd zum ersten auß der erden pildnus der menschen formiret. vnd die gleich als hetten sie einen gaist beweglich machet. vnd darnach als er in dem ho°hsten des bergs caucasi wonet vnd astrologey gelernet het. do leret er die zu erst die assirier. Diser ist auch der erst der dz fewr auß den kislingstain slug. Er hat auch erstlich den geprauch des (aber eysnin) fingerleins an dem vierden finger zu eren der hertz adern zetragen erdacht. Aber nach verscheinung ettlicher zeit gienge bey den ro°mern ein gesetz auß das sich die gefreyten vnd burger eins gulden fingerleins vnd die kinder der gefreyten eins silbereins. vnnd die knecht eins eysnens geprauchten." Auf den „Sammler als Prometheus" verweist bereits Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S. 26–33, hier bes. S. 26–27.

54 Zu Lottos *Porträt eines Mannes in drei Ansichten*, zuletzt Dal Pozzolo 2021, Kat. I.90, S. 302–303.

55 Vgl. Werner Muensterberger, *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft*, Frankfurt a. M. 1999, S. 360; von Braun 2012, S. 284.

56 Vgl. Muensterberger 1999, S. 207, 282; von Braun 2012, S. 284.

beständigen Wiederholung von Entäußerung und Wiederaneignung der persönlichen Wertobjekte beweist. Im Akt des Verpfändens seiner Schmuckstücke richtet Lotto seine ‚Finanzanlage' auf die Zukunft aus, legt sich selbst auf eine nach vorn gerichtete Perspektive fest und lebt hierdurch in ständiger Erwartung auf gesteigerten Rückgewinn.[57] Dieses Changieren zwischen Flüchtigkeit und Materialisierung in Bezug auf Geld und das eigene Selbst ist der beschriebenen Porträtbildstrategie Lottos vergleichbar: Entäußerung und (Wieder-)Aneignung, Veräußerlichung und Verinnerlichung – das Sammlungsobjekt wird zum Bindeglied, verheißt Stabilität und begründet so den Antrieb des Kunstsammelns an sich.

57 Vgl. von Braun 2012, S. 284, zur Vergleichbarkeit von Spekulanten und Sammlern in Bezug auf die „Zentrierung auf das Selbst".

Lessons from the Studio: François Boucher's Collection at the Louvre

Jessica Priebe

In her often-cited essay "The View from the Studio," art historian Svetlana Alpers describes the studio as a site that both supported and challenged artists of the early modern era.[1] Alpers argues that—in contrast to the twentieth-century post-studio condition, in which the traditional atelier had been rendered partially obsolete—the enclosed workspaces of the seventeenth, eighteenth, and early nineteenth centuries were places where artists became absorbed in their creative practices and assumed forms of identity.[2] In this way, the studio functioned as an apparatus for art making, one in which people, objects, and practices were co-opted into the painting process. For Alpers, the physical constraints of the studio can be productive, especially when a painting brings that space into focus, thereby making the viewer aware of its existence. Painting, she contends—and especially seventeenth-century Dutch still life—often bears the visible trace of the studio in its lighting and composition. Likewise, when objects enter the studio, they are examined by the artist and then reimagined in new contexts on the surface of the canvas. While Alpers acknowledges that the artist rarely works alone, she maintains that the studio offers a retreat from the outside: closed off from the world, the artist may pursue projects of interest and contemplate the higher purpose and role of art.

The model of the studio proposed by Alpers is that of a social yet also discrete workplace and locus for creative practice. While Alpers focuses primarily on the studios of the Dutch painters Rembrandt and Vermeer, her findings are instructive for understanding the conceits of the Musée du Louvre's *logements*, the apartments occupied by artists and artisans during the seventeenth and eighteenth centuries. In addition to providing guaranteed, free accommodation for life, the Louvre's *logements* came equipped with studios that artists were allowed to decorate according to their individual tastes and requirements. On any given day, these studios functioned not only as workrooms

1 Svetlana Alpers, "The View from the Studio," in: Mary Jane Jacob and Michelle Grabner, eds., *The Studio Reader: On the Space of Artists* (Chicago: University of Chicago Press, 2010), pp. 126–149.

2 While the term "post-studio" is ubiquitous in contemporary art, its origins lie in the emergence of conceptual art in the 1960s and in the critique of the studio that followed, especially in the writings of Daniel Buren (although he did not use the term directly). Daniel Buren, "The Function of the Studio," in: *October* 10 (Autumn 1979), pp. 51–58.

but also as spaces of instruction and as shops or galleries in which to receive prospective buyers. The location and condition of the tenant's dwellings reflected his or her success and perceived service to the arts.[3]

Some of the most celebrated artists of this period lived and worked at the Louvre, including François Boucher. During his eighteen-year tenure, Boucher's luxuriously appointed studio on the first floor of the northwest corner of the Cour Carrée became a well-known destination for artists, writers, and collectors. The studio, which he transformed into a staging area for his magnificent collection of around 13,500 objects, adjoined Boucher's residence, together encompassing over three thousand square feet. Assembled over thirty years, "with as much taste as expenditure," Boucher's collection was recognized by his peers as containing the signature of the artist in its constitution and arrangement, as well as in the way it informed his paintings and drawings.[4]

Adopting Alpers's characterization of the studio as an extension of the artist's practice, this chapter examines Boucher's collection at the Louvre in relation to his reputation as one of the preeminent artist-turned-collectors of his generation. An examination of firsthand accounts of those who visited his *logement* demonstrates how his studio came to be viewed as a performance of his identity as an artist-collector. This chapter also explores how Boucher utilized his collection as a creative resource for his paintings and drawings, especially in his later pictures of the artist in the studio. In these works, Boucher draws attention to the studio as a site of invention, a repository for objects, and a place in which to fantasize about visual and material things. He also references a well-known object from his collection in order to thematize artistic emulation and the intellectual debates surrounding the Renaissance *paragone*, as it pertains to the rivalry between painting and sculpture. While uncovering a visible trace of Boucher's studio and its contents provides valuable information about the artist and his collecting activities, even more interesting is the way he resists the temptation to reveal too much of himself, his studio, and its products. Instead, his images of the artist at work engage with the function of the studio as a microcosm of artistic and collecting practices.

3 On artists living at the Louvre, see Germain Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris* (Paris: Nicolas Le Gras, 1698), vol. 1, pp. 68–82; and Jules Guiffrey, "Logements d'artistes au Louvre," in: *Nouvelles archives de l'art français* 2 (1873), pp. 63–135.

4 "avec autant goût que de dépense." J.-G. Wille, *Mémoires et journal* (Paris: Renouard, 1857), vol. 1, p. 470. All translations are by the author, unless otherwise noted.

The Artist as Collector

Boucher began collecting as a young artist in the mid-1730s when he was making a living as a designer and engraver. What began as a modest accumulation of keepsakes, gifts, and studio resources quickly evolved into an impressive assemblage of local and international art, decorative objects, curiosities, and *naturalia*. The sale of Boucher's collection in 1771, nine months after his death, raised just under 100,000 livres at auction. Held in his studio at the Louvre, the sale attracted widespread attention and was attended by the city's preeminent collectors. Many who visited his studio during the event remarked on the artist's extraordinary wealth and capacity for spending.[5] Divided into 1,865 lots, many with multiple listings, the collection contained 6,500 attributed paintings, drawings, prints, and sculptures from the Italian, Netherlandish, and French schools of art, with additional minor representations from Germany, Spain, and China. It also incorporated many categories of both imported and locally produced porcelain, lacquer, bronze, terracotta, and marble, along with elegant pieces of furniture and exotic curios that Boucher had sourced from specialist dealers in Paris.[6]

The highlight of the collection was the artist's natural history cabinet, which was well known in collecting circles across Europe. Highly regarded by his peers, his name can be found on two separate lists of the principal natural history collectors in eighteenth-century Europe.[7] Accounts of his cabinet appear in collecting guides, as well as in the memoirs of those who knew Boucher or who attended his estate sale.[8] The dealer Pierre Rémy, for example, remarked that it was generally agreed by "everyone" that Boucher's natural history cabinet was "one of the richest and most pleasant ever seen in Paris."[9] Visitors, he noted, would be "surprised and enchanted by the rich and immense variety of forms and colors."[10] Similarly, the engraver Johann Georg Wille reported that the number and diversity of objects astounded those present.[11]

5 On the sale of Boucher's collection, see Jessica Priebe, *François Boucher and the Art of Collecting in Eighteenth-Century France* (Abingdon / New York: Routledge, 2021), pp. 1–3.

6 Details of Boucher's collection are found in the catalogue of his estate sale. Pierre Rémy, *Catalogue raisonné […] le cabinet de feu M. Boucher* (Paris: Musier, 1771).

7 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Conchyliologie nouvelle et portative* (Paris: Regnard, 1767), pp. 312–313; and Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *La conchyliologie, ou histoire naturelle des coquilles de mer, d'eau douce, terrestres et fossiles, avec un traité de la zoomorphase, ou répresentation des animaux qui les habitent* (Paris: De Bure, 1780), vol. 1, p. 236.

8 Joseph-Henri Costa de Beauregard, *Journal de voyage d'un jeune noble savoyard à Paris en 1766–1767*, ed. Patrick Michel (Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2013), pp. 94–95 and pp. 99–100.

9 "Son Cabinet passoit à juste titre, & de l'aveu de tout le monde, pour une des plus riches & des plus agréables collections que l'on voit à Paris." Rémy 1771, preface, n. p.

10 "on étoit étonné & enchanté au premier aspect de cette riche & immense variété de forms & de coulers." Ibid.

11 Wille 1857, p. 470.

As the essays in the current volume attest, Boucher is not unique as an artist-turned-collector. Indeed, many of his contemporaries formed new and noteworthy art collections. Jean-François de Troy, Edmé Bouchardon, Jean-Baptiste Oudry, and Philippe Cayeux, for instance, collected art and objects for a range of reasons, including professional development, connoisseurship, and the pursuit of social status. Like Boucher, they purchased art and decorative objects from luxury dealers and at public estate auctions. However, from the middle of the eighteenth century a new group of artist-collectors emerged who were looking to capitalize on their perceived expertise in selecting works of art for aristocratic and middle-class patrons. They formed what Colin B. Bailey describes as "working collections," whereby artists bought, sold, and exchanged works on behalf of a third party, sometimes to offload unsold stock.[12] For artists and craftsmen like François-Louis Colins and Charles Cressent, collecting and selling art supplemented their incomes and established their reputations as experts in certain genres.[13]

Despite Boucher's active role in the commercial market for art and luxury, there is no evidence to support the idea that he dealt in masterworks, other than his own. Likewise, there is nothing to suggest that he used his collection to supplement the income he derived from a combination of state and private commissions. Except for one recorded sale in 1741, Boucher showed no interest in selling his collectables for a profit. According to his student Johann Christian von Mannlich, Boucher only traded what he needed to in order to acquire either more items or better versions of existing objects.[14] Consequently, his contemporaries recognized his collection for communicating specific information about Boucher. In his eulogy of 1771, Desboulmiers maintained that Boucher's collection represented "one of the most interesting in Europe for its variety and also for capturing his taste and his knowledge."[15] Boucher's peers understood his collection as a statement about the artist and his interests as a collector. While this may be a common goal for artist-collectors in general, Boucher actively fostered cohesion between his artistic and collecting practices to brand himself as a purveyor of luxury, both in the objects he collected and in those he represented on the canvases he sold to

12 Colin B. Bailey, *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris* (New Haven: Yale University Press, 2002), p. 21.

13 On the artist-dealer, see François Marandet, "Pierre Rémy: The Parisian Art Market in the Mid-Eighteenth Century," in: *Apollo* 158, no. 498 (2003), pp. 32–44.

14 Johann Christian von Mannlich, *Histoire de ma vie (1741–1822)*, ed. Karl-Heinz Bender and Herman Kleber (Trier: Spee-Verlag, 1989), vol. 1, p. 156.

15 "le cabinet de curiosité […] qui sans contredit est un des plus intéressans de l'Europe par sa variété, atteste également son goût & ses connaissances." [Jean-Augustin Julien des Boulmiers] Desboulmiers, "Éloge de M. Boucher, premier peintre du roi et directeur de l'Académie royale de peinture & sculpture, mort le 30 mai 1770," in: *Mercure de France* (September 1770), pp. 188–189.

wealthy clients.[16] The careful cultivation of his twin personas as an artist and a collector evolved as a successful strategy for selling art and for acquiring the work of others. A case in point is Boucher's loyal patron Paul Randon de Boisset, who arranged for the artist to accompany him on an art-buying trip to Amsterdam in 1766.[17] While Boucher's role on the trip was to share his expertise as an artist-collector, he also found time to purchase a streetscape by Jan van der Heyden for his private holdings.[18]

Boucher's opulent collection served him well in his capacity as a commercial artist painting for and about luxury markets. It also formed an important part of his development as an artist. His collection was an abundant resource of different styles and techniques that he adopted in his work as well as in the teaching of others. When Boucher began acquiring objects in the 1730s, his collection was split among the various studios and homes he had occupied over the years with his family. However, in 1752 Boucher was awarded a long-awaited *logement* in the Louvre following the death of the painter Charles-Antoine Coypel.[19] The move allowed Boucher to consolidate his domestic and professional spaces under one roof for the first time. Spread over five rooms, the Louvre apartment provided Boucher with ample opportunity to display his collection. While some objects must have been set aside to furnish the residence, reports suggest that the studio became the main repository for his collection as well as the primary site for his artistic production.[20]

A 1752 plan of the studio area of the apartment (Fig. 1) reveals the layout of the space Boucher inherited from Coypel. The studio consisted of three separate rooms. In the center was the *grand atelier*, which operated as the primary workspace for Boucher. At the eastern end of the studio was a large *cabinet* that adjoined the *grand atelier* through a door. To the west was a smaller room where Coypel had stored wood to heat the apartment. The main entrance to the studio was via the long corridor that ran along the northern side of the *logement*. The corridor connected the studio, on the eastern side of the apartment, to two additional rooms on the western end (not shown on the plan), where Boucher and his family lived. A narrow passageway running south

16 For a corresponding argument, see Ewa Lajer-Burcharth, *The Painter's Touch: Boucher, Chardin, Fragonard* (Princeton: Princeton University Press, 2018), p. 80.

17 On Boucher's trip abroad, see Priebe 2021, pp. 129–131.

18 Boucher's purchase of the painting is discussed in François-Antoine Robit's 1801 estate sale catalogue. See Alexandre Joseph Paillet, *Catalogue d'une riche collection de tableaux des plus grands maîtres des trois écoles* (Paris: A. Paillet et H. Delaroche, 1801), lot 48.

19 Guiffrey 1873, p. 92.

20 Beauregard, *Journal de voyage*, pp. 94–95 and pp. 99–100; Dezallier d'Argenville 1767, pp. 312–313; and Dezallier d'Argenville 1780, p. 236.

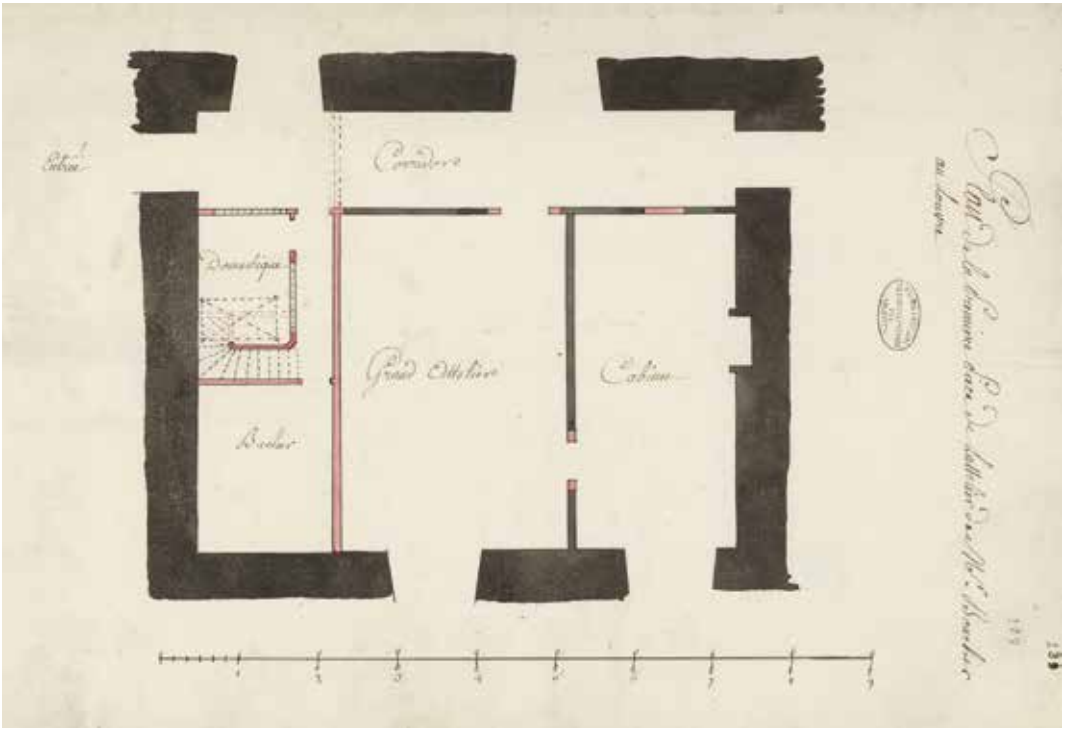


Fig. 1
Plan of Boucher's Studio at the Louvre, 1752, pen and ink, Archives nationales, France, O/1/1907/139

from the main corridor provided the only point of entry to the wood room as well as to the spiral staircase that led to a chamber for Boucher's servant on a mezzanine level between the first and ground floors.[21]

Notwithstanding a comment by the artist Jean-Baptiste Massé that the apartment promised to be "very comfortable" for Boucher, there were problems with the space.[22] The main issue was that the *grand atelier* and *cabinet* were entirely cut off from the western side of the apartment, with access only possible via the northern corridor. Similarly, the western wall that separated the *grand atelier* from the kitchen stairs made for a narrow passageway to the all-too-remote wood room. The awkward layout, which exacerbated the

21 On the layout of the Cour Carrée, see Pierre-Édouard Latouche and Jean-François Bédard, "A Plan of the Louvre's Cour Carrée and the Making of the *Architecture Française*," in: "Louvre Local," special issue, *Journal18* 2 (Fall 2016), https://www.journal18.org/934. Boucher employed two servants at the Louvre, one of whom spent 476 livres at the artist's estate sale on drawings by Jacob van Ruisdael and Antonie Waterloo. See Rémy, Catalogue raisonné, lots 223, 269, 270–271.

22 As cited in Alexandre Ananoff and Daniel Wildenstein, *François Boucher* (Lausanne: La Bibliothèque des arts, 1976), p. 54.

logement's already diminished domestic functionality, reflected the fact that Coypel had used the apartment primarily for its studio, choosing to live in his family's much larger *logement* in the Louvre's Grande Galerie. It was in this more spacious dwelling that Coypel displayed his art collection, along with a selection of the king's paintings that he oversaw in his role as keeper of the royal collection.[23] The additional rooms available to Coypel at the Louvre speak to his dynastic lineage. A member of the Coypel family of artists, Charles had lived at the Louvre since the age of three. After the death of his father, Antoine, in 1722, he inherited his family's *logement* and royal position. Charles also took possession of the first-floor apartment in the Cour Carrée, which his grandfather Noël Coypel had occupied; later, in recognition of Antoine's service to the king, the space was expanded into a double apartment.

Unlike Coypel, Boucher did not inherit a collection or a royal position. The son of a minor painter and member of the Académie de Saint-Luc, Boucher's beginnings were comparatively modest. He was the first in his family to be awarded a prestigious apartment inside the palace, bringing with him a growing studio practice, a wife, and three teenage children. With no evidence to suggest that he was given access to additional rooms on the floor directly above his *logement*, as Charles and Antoine Coypel had before him, Boucher required every available inch of the apartment for the purposes of living and working.[24] Furthermore, he needed enough space to display his collection of art and nature, most of which could be neither hung nor stored flat. Already on Boucher's first viewing of the apartment, in mid-1752, it must have dawned on him that he would be forced to make significant modifications to the studio area if it were to meet his needs as both an artist and a collector.

Staging the Collection

Beginning in late October 1752, Boucher carried out a series of renovations at a cost of nine thousand livres.[25] The results are captured in the fourth volume of Jacques-François Blondel's *Architecture françoise* (1756), which features an updated plan of the first floor of the Cour Carrée. With the renovated apartment, designated on the plan with the letter I (Fig. 2), Boucher succeeded in his goal to create a more generous layout and to customize the studio to meet

23 On Coypel at the Louvre, see Katie Scott, "Parade's End: On Charles-Antoine Coypel's Bed and the Origins of Inwardness," in: Ewa Lajer-Burcharth and Beate Söntgen, eds., *Interiors and Interiority* (Berlin / Boston: De Gruyter, 2017), pp. 17–47.

24 Esther Bell, "A Curator at the Louvre: Charles Coypel and the Royal Collections," in: "Louvre Local," special issue, *Journal18* 2 (Fall 2016), http://www.journal18.org/986.

25 An estimate for the renovation was submitted to the Crown on October 16, 1752. See Ananoff / Wildenstein 1976, pp. 56–57.

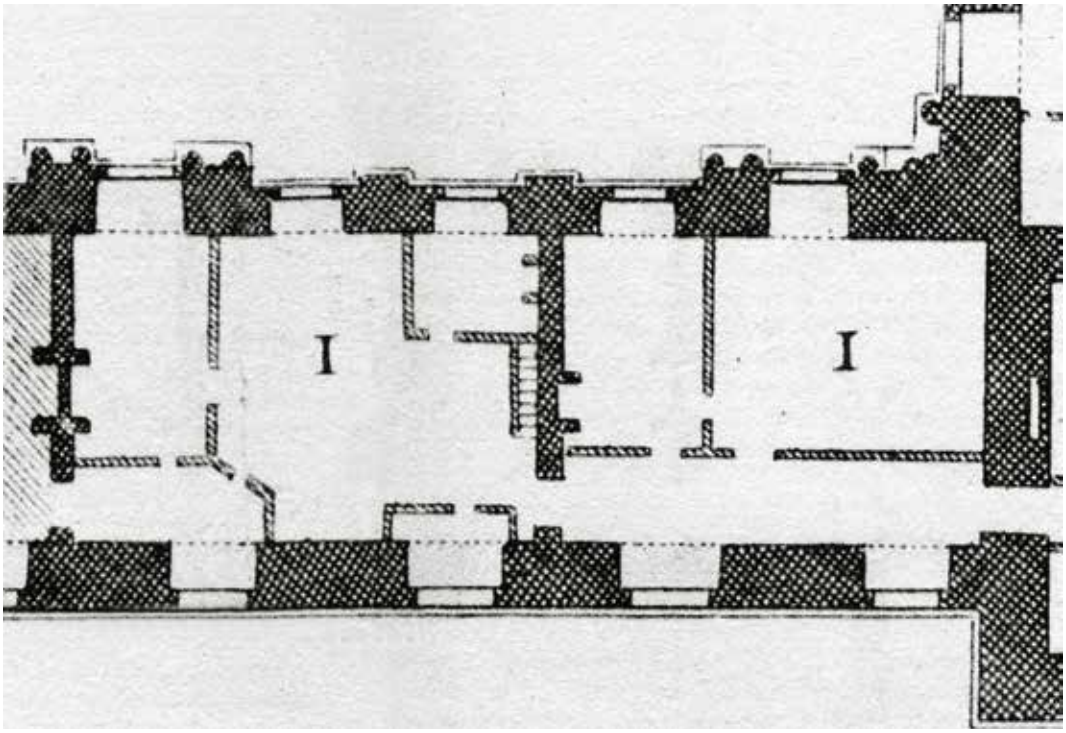


Fig. 2
Plan au premier étage, de la distribution du Louvre, detail, 1756, etching on paper, Jacques-François Blondel, *Architecture Françoise,* vol. 4, Paris 1756, plate 6. Bibliothèque nationale de France, Paris

his specific requirements as an artist-collector. In the accompanying text, Blondel applauded Boucher's efforts to modernize the *logement*: "The Atelier of the late M. Coypel, premier Peintre du Roi, occupied today by M. Boucher, is one in which this celebrated Artist has renovated a very handsome lodging, containing infinite curiosities that merit the attention of connoisseurs."[26] While the scale of the renovation reflects Boucher's rising status as an artist, Blondel's comments imply that the project was in fact carried out with his collection firmly in mind.

Boucher's vision for the redevelopment of the studio included both structural and cosmetic changes that can be understood within the context of his ambitions as an artist-collector. These modifications shed new light on the role his collection played in the advancement of his studio practice. For instance,

26 "Atelier de feu M. Coypel, premier Peintre du Roi, occupé aujourd'hui par M. Boucher & dans lequel ce célèbre artiste s'est pratiqué un fort beau logement, contenant une infinité de curiosités qui méritent l'attention des connoisseurs." Jacques-François Blondel, *Architecture françoise* (Paris: Jombert, 1756), vol. 4, p. 36.

a comparison between the 1752 and 1756 plans reveals that Boucher significantly enlarged the footprint of the studio by removing the northern partition wall in the *grand atelier*. This had the advantage of opening the space of the studio into the external corridor. He also created a new door on the eastern end of the *grand atelier*, circumventing the need for visitors to access the studio via the residence. To expand the space even further, he removed a section of the western wall in the *grand atelier* and replaced the winding, geometric kitchen staircase with a more efficient set of straight stairs. By far the most ambitious aspect of Boucher's renovation was the conversion of the wood room into a study for the artist. While we do not know what or how objects were arrayed in Boucher's study, it is likely that the space was used to store his collection of around five thousand attributed prints and drawings, including his own. These took the form of both single-leaf works and bound albums and, when displayed together with Boucher's books, would have amounted to a substantial reference library for the artist.

The redesign of the apartment in 1752 produced a custom-made environment in which Boucher could assert his identity as an artist and collector. In the enlarged space of the studio, Boucher exhibited his collection of finely crafted furniture enriched with gilding, lacquer, and marble. Apart from signaling the artist's taste for high-end luxury, the furniture served a functional role as the primary storage system for his collection. Objects were placed on, in, and under the furniture, always being shown to their best advantage. In addition, Boucher installed a series of glass-fronted cupboards along the side of the room.[27] These wall units showcased his holdings of trophies, toys, military models, masks, lacquer boxes, bronze statues, and mounted porcelain vases, several of which featured gilded mounts executed after Boucher's own designs.[28]

The *grand atelier* was also home to Boucher's collection of Chinese objects, including weapons, furniture, musical instruments, and clothing, as well as forty-five of the figurines known to period collectors as *pagodes*.[29] Some of the *pagodes* were displayed on shelves, while others had spring-loaded parts that allowed them to move and wobble about his studio. Such objects provided Boucher with an aestheticized experience of China. They stimulated his artistic imagination and prompted him to recreate Chinese figures from the French perspective.[30] The imprint of Boucher's Chinese collection is found

27 Beauregard 2013, pp. 99–100.
28 Priebe 2021, pp. 163–166.
29 Rémy, *Catalogue raisonné*, lots 659–683 and 697.
30 On Boucher's assimilation of Chinese themes and subjects, see Priebe 2021, pp. 25–55; and Nicolas Surlapierre, Yohan Rimaud, Alastair Laing, and Lisa Mucciarelli, eds., *Une des provinces du rococo: La Chine rêvée de François Boucher* (Paris: In Fine éditions d'art, 2019).

across his painted and graphic oeuvre, most notably in his chinoiserie designs and genre paintings from the 1740s. *Pagodes* appear in the background of works such as *The Luncheon* (Paris, Musée du Louvre), *A Lady on Her Daybed* (New York, Frick Collection), and an engraved trade card from 1740 advertising Edme-François Gersaint's chic boutique on the Pont Notre-Dame, where these imported figurines could be purchased along with other luxury items. Boucher's *pagodes* also feature in a print series from this period titled *The Book of Diverse Chinese Figures from the Cabinet of François Boucher [...] Drawn and Engraved by Him* (ca. 1738–1745). In summoning the word "cabinet" in its title, the series purports to offer unparalleled access—both real and imagined—to Boucher's collection, then located in his house on the Rue Saint-Thomas-du-Louvre.[31]

Painting for and about the luxury market was central to Boucher's authority as an artist-collector. As Ewa Lajer-Burcharth argues, Boucher's studio and its contents were part of a carefully orchestrated program of self-promotion that succeeded in its mission to achieve greater "consistency" among his artistic practice, his collection, and the spaces that defined them.[32] This cyclical form of self-aggrandizement allowed Boucher to broaden his appeal to his clientele, especially those of royal and aristocratic lineage, whose commissions ranged from painted and graphic imagery to designs for fans, dolls, theater sets, costumes, and even hand-painted Easter eggs. When purchasing a work from the artist's elegantly appointed studio, collectors encountered a proprietary form of luxury that went well beyond the normative practices associated with owning a work by Boucher. Understanding the nature of these kinds of experiential transactions is useful for thinking about the strong following of patrons, collectors, and amateurs that Boucher cultivated during his tenure at the Louvre. Patrons like Gaspard de Sireul frequently visited Boucher's studio, where he watched the artist create works that he would later procure for his collection.[33] Surrounded by carefully selected art and precious objects, Sireul and others experienced Boucher's collection as a living installation that reinforced the privilege that came with the artist-patron relationship. In this way, the renovation succeeded in its larger mission to unite the professional with the personal under a single brand that had significant commercial benefits for the artist.[34]

A similar brand of luxury operated in the renovated *cabinet* at the eastern end of the studio. Here, Boucher created a dedicated space for his natural

31 Boucher moved to the Rue de-Grenelle-Saint-Honoré in 1743.

32 Lajer-Burcharth 2018, p. 80.

33 Nicolas-François-Jacques Boileau, *Catalogue des tableaux et dessins précieux qui composent le cabinet de M. de Sireul* (Paris: De l'Imprimerie de Demonville, 1781), n.p.

34 Lajer-Burcharth 2018, p. 80.

history collection. The *cabinet* contained over five thousand specimens, along with a selection of *objets d'art* chosen by Boucher to enhance the decorative potential of the display. According to the playwright Antoine Bret de Dijon, the artist "spent his final years perfecting his cabinet of natural history [...]. His rich collection offered the eyes of collectors only the rarest and most perfectly chosen pieces from every genre."[35] Boucher's *cabinet* was both a place of retreat for the artist and a destination for like-minded collectors. This dual function of the space was attested by the painter Johann Christian von Mannlich, who visited Boucher at the Louvre in 1765. Accompanied by his patron Christian IV, the duke of Zweibrücken, Mannlich recalled finding "the painter of the French graces in his cabinet of natural history," the arrangement of which he described as "unique."[36] According to Mannlich, the trio remained in the *cabinet*, where they discussed mineralogy for some time. The visit concluded with the duke agreeing to send Boucher a case of quicksilver minerals from his native Zweibrücken in appreciation for accepting Mannlich as his student.[37]

The ability of Boucher's natural history cabinet to function as a site of sociability and discursive learning was a key component of the artist's vision for the redevelopment of the studio. As the 1756 plan shows, Boucher installed a new door that led directly from the *cabinet* to the external corridor. Previously, access to the space had been restricted to the internal door that connected the *cabinet* to the *grand atelier*. The new door was located on the northern wall of the *cabinet*, next to the new entrance to the studio. By creating an external entrance, Boucher legitimized the *cabinet* as an independent destination. The artist's reputation as a convivial host and tour guide for visitors to the *cabinet* was central to the success of the space. As Rémy pointed out, "the only thing more seductive" than Boucher's *cabinet*, was the "*honnêteté*, inherent politeness, affability, fine wit, and cheerfulness of its owner."[38] Those lucky enough to receive an invitation to view the *cabinet* were treated to a spectacular display of art and nature. The *comte* de Beauregard, for example, proclaimed it to be "the most wonderful thing,[...] where everything is arranged with great art and taste."[39] Similarly, the Polish aristocrat Michel Mniszech described the *cabinet* as "an immense storehouse of curiosities from art and nature,

35 "Il avait employé les derniers années de sa vie à se faire un Cabinet d'Histoire naturelle... Sa riche collection offrira aux yeux des Curieux ce que ce genre peut avoir de rare, & sur-tout ce qu'il peut réunir de plus parfait dans chaque espece." Cited in Ananoff / Wildenstein 1976, p. 137.

36 Mannlich 1989, p. 56.

37 Priebe 2021, pp. 131–134.

38 "mais ce qui séduisoit toujours le plus, étoient l'honnêteté, la politesse naturelle, l'affabilité, la finesse d'esprit & la gaieté du propiétaire." Rémy 1771, n.p.

39 Beauregard 2013, pp. 94–95.

uniquely arranged for the pleasure of the eye."[40] Admired for its decorative and scientific qualities, the arrangement was at once a tasteful spectacle and an attempt by Boucher to showcase his knowledge of contemporary natural history.

For the most part, the disposition of objects in the *cabinet* followed the principles set out in Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville's *La conchyliologie* (1742), which featured Boucher's design as its frontispiece.[41] While Boucher adhered to Dezallier d'Argenville's formal criteria for classifying objects by size, shape, and geographical origin, he also experimented with grouping objects of different colors in order to test their aesthetic relationship. For example, he brought together three different types of marine fire coral, red in color, with smaller spongy stems of bright purple fungi, a mushroom coral that grows on the forest floor.[42] The interplay between the marine and woodland corals presumably appealed to Boucher's artistic sensibility and perhaps inspired him to create the spectacular purple, yellow, and red mushroom coral bouquet listed in his estate catalogue.[43] As Bret de Dijon noted, such artifice gave Boucher's natural history cabinet "a charming look," which he argued could only be "the work of a soul sensitive to the harmony of colors."[44]

Boucher's ability to think aesthetically about nature can be understood as part of the wider decorative aims of the *cabinet*. For instance, in the intervals between the wall cupboards, Boucher hung his ceremonial arms and instruments from China, India, and Turkey.[45] Next to the internal door that led back to the *grand atelier*, he placed an antique white marble bust on an ornate porphyry pedestal.[46] Additional vases carved from porphyry were situated on pedestals and display tables around the room.[47] The vases in the *cabinet* belonged to a larger collection of hard stone vessels made from a variety of mediums including jade, amber, and rock crystal.[48] Chosen for their material connection to nature, the hard-stone vases in Boucher's holdings highlighted the artist's taste for collecting singular objects that playfully engaged with the relationship between art and nature.

40 "est un immense magasin de curiosités de l'art et la nature, rangés uniquement pour le coup d'oeil." Michel Mniszech, "Un gentilhomme polonais à Paris en 1767," in: *Revue rétrospective* 6 (1887), p. 109.
41 On Boucher's design, see Priebe 2021, pp. 72–81.
42 Rémy 1771, lot 1569.
43 Ibid., lot 1581.
44 "l'ouvrage que d'une ame sensible à l'harmonie des couleurs." Cited in Ananoff / Wildenstein 1976, p. 137.
45 Beauregard 2013, p. 100.
46 Ibid.
47 Ibid.
48 Rémy 1771, lots 902–942.

Fig. 3
Augustin de Saint-Aubin, after Gabriel de Saint-Aubin, frontispiece for Pierre Rémy, *Catalogue raisonné des tableaux, estampes, coquilles et autres curiosités, après le décès de feu Monsieur Dezallier d'Argenville*, Paris 1766, 1757, engraving, Bibliothèque de l'INHA, Paris, collections Jacques Doucet

In the center of the room, Boucher installed a long table topped with a glass inlay. Reports of the table suggest that it was similar in design to the one pictured in Gabriel de Saint-Aubin's frontispiece for the estate sale of Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (Fig. 3). In the shallow compartments beneath the glass, Boucher displayed his collection of smaller shells, minerals, and butterflies.[49] On top of the long table, he created a spectacular centerpiece consisting of several specially chosen shells placed around a large red bird from the Indian subcontinent.[50] The arrangement indicates that, in his *cabinet*, Boucher's scientific concerns were not strictly pedagogical; rather, they were focused on inciting tensions in the relationship between art and nature through his own carefully constructed artistic display.

In addition to bringing together different groups of natural objects in the *cabinet*, Boucher experimented with various artistic devices in the form of mirrors, porcelain, and gilding to present a more artful vision of nature. For

49 Beauregard 2013, p. 99.
50 Ibid.

example, on a gilded pedestal Boucher placed a glass box containing a group of small birds resting on a bouquet of porcelain flowers.[51] The combination of the delicate birds and the artifice of the ceramic flowers embodied the acute tensions between art and nature in the *cabinet*. Boucher's fascination with the artful effects of nature is also evident in his presentation of sixteen different shell tables covered with mirrors.[52] According to Dezallier d'Argenville, Boucher succeeded in creating an "enameled parterre capable of rivaling nature."[53] Such stylized shell configurations were not unique to Boucher. Presenting nature in good order was a persistent feature of the curiosity cabinets of the late seventeenth and early eighteenth centuries, with collectors such as the Dutch garden architect Simon Schijnvoet drawing inspiration from the French formal garden to create striking parterre formations within their shell cabinets.[54] By the 1740s, parterre-style arrangements were common among French shell enthusiasts like Joseph Bonnier de la Mosson, whose well-ordered drawer of shells Gersaint praised as imparting "entirely the idea of a beautiful and varied parterre through the liveliness and luster of the various colors."[55] While Boucher's shell parterres connect to established modes of natural history display, the open mirrored tables represent a departure from the drawer system of his ornate shell cabinet.[56] If the arrangements in the drawers were best viewed from above, the uncovered shell tables, by comparison, could be seen from multiple viewpoints in the *cabinet*. These panoramic displays highlighted Boucher's creativity and his ability to achieve subtle and pleasing visual effects by his own hand. As Rémy argued, visitors would "recognize the picturesque style and graces of M. Boucher, a taste that few people can claim."[57] Indeed, just as individual objects in Boucher's collection served as inspirations for his wider artistic practice, his experience as a painter led him to create arrangements that exhibited the distinct mark of the artist.

Boucher's artistic agency over his collection can be better understood through his engagement with the renovated space of the studio. As Mannlich recalled, Boucher worked across each of the three rooms in the studio, his

51 Ibid., p. 100.

52 Rémy 1771, lot 1021.

53 "un parterre émaillé qui semble le disputer à la nature." Dezallier d'Argenville 1767, pp. 312–313.

54 See Bert van de Roemer, "Art Opens the Book of Nature: Skilfulness and Knowledge in Dutch Curiosity Cabinets around 1700," in: Gero Seelig ed., *Medusa's Menagerie: Otto Marseus van Schrieck and the Scholars* (Munich: Schwerin 2017), 127–139. I am grateful to Ulrike Keuper for drawing my attention to the connection with Schijnvoet's collection.

55 "ce qui donne tout-à-fait l'idée d'un beau parterre varié par la vivacité & l'émail des couleurs differentes." Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné d'une collection considérable […] dans le Cabinet de feu M. Bonnier de la Mosson* (Paris: J. Barois, 1744), p. 173.

56 Boucher's shell cabinet was veneered in violet wood by [Jean-François] Oeben, with bronze mounts by Philippe Caffiéri. See Rémy 1771, lot 1863.

57 "l'on reconnoissoit le goût pittoresque & plein de graces de M. Boucher, goût auquel peu de gens peuvent pretender." Ibid., preface, n.p.

collection forming an integral part of his artistic process: "In the morning, he took his chocolate in his *cabinet*, amusing himself or retouching a design. After this, he positioned himself in front of his easel in his study, where he painted the smallest accessories found in nature: something neither I nor my friend Ménageot nor any other collector, however enlightened, would have known had we not seen it every day."[58] In customizing the space of the studio, Boucher found a way to assimilate his interests as an artist and a collector. The integrative and at times mobile nature of Boucher's collection attests to the function of the studio as an extension of his artistic practice. As Mannlich insisted, it was not unusual for Boucher to reproduce objects from his collection, even if he painted them with such artifice that they became unrecognizable to his audience.[59]

The Art of Emulation

In the absence of either a household inventory or Boucher's own account of the collection, the period reports together with the catalogue of his estate sale provide valuable information about the artist's holdings and his engagement with the space of the studio. A locus for creativity, the Louvre studio played an integral role in the development of Boucher's artistic production and in the social relationships he formed with the artists, writers, patrons, collectors, and dealers who visited him there. Boucher reportedly promoted a congenial atmosphere.[60] According to Bret de Dijon, his studio was a place where eager collectors and aspiring artists could drop by at a moment's notice.[61] Boucher left neither a written description of these encounters nor of the art and objects that shaped them. However, during this period he executed several paintings and drawings of the artist at work that explore—via existing artworks, including those in his studio at the Louvre—ideas relating to artistic creativity.

A case in point is *Sculpture* (Fig. 4), part of a decorative series featuring twenty children as playful allegorical personifications of the arts and sciences. As its title suggests, the painting depicts a young boy dressed as a sculptor in his studio surrounded by busts, reliefs, and studio casts in marble, clay,

58 "Le matin, tout en prenant du chocolat dans son cabinet, il s'amusait à faire ou à retoucher un dessin […] Apres celà il se mit devant son chévalet dans son cabinet d'étude, ou il peignoit jusqu'aux moindres accessoires d'apres la nature: ce que, certainement ni moi, ni mon ami Ménageot ni aucun amateur tant soit peu éclaireé ne pouvoit déviner si nous ne l'avions vu tous les jours." Mannlich 1989, p. 157.

59 Ibid.

60 Rémy 1771, preface, n.p.

61 Antoine Bret de Dijon, "Éloge de M. Boucher, premier peintre du roi," in: *Le nécrologe des hommes célèbres de France* 6 (1771), pp. 47–70.

Fig. 4
François Boucher, *Sculpture*, detail from *The Arts and Sciences: Painting and Sculpture*, c.1760, oil on canvas, The Frick Collection, New York, Henry Clay Frick Bequest

and plaster. He holds an iron hammer and a chisel, the tools of the sculptor's trade. The boy is pictured putting the final touches on a marble bust after Jacques Saly's *Bust of a Young Girl* (New York, Frick Collection), a work that achieved widespread acclaim at the Salon of 1750 for its modern portrayal of childhood.[62] With multiple copies existing in marble, plaster, terracotta, and bronze, Saly's bust, as it is represented in Boucher's painting, makes a statement about sculpture as a vital attribute of the arts. The youth of the depicted artist renders *Bust of a Young Girl* a symbol of the midcentury revitalization of French sculpture as reflected in the writings of the critic Denis Diderot, who highlighted the medium's potential to reproduce the achievements of antiquity.[63] While the reference to *Bust of a Young Girl* pays homage to the French school, it also acknowledges artistic emulation as a cornerstone of an artist's visual and intellectual development in the studio. As copying was central to artists' education, Boucher's inclusion of a finished replica of Saly's bust shows the pedagogical structure of artistic emulation as it extended beyond

62 On the identity of Saly's bust and its portrayal of Enlightenment attitudes toward childhood, see Ronit Milano, *The Portrait Bust and French Cultural Politics in the Eighteenth Century* (Leiden / Boston: Brill, 2015), pp. 92–122.

63 In his Salons of 1765, Diderot argued explicitly in favor of sculpture and its role in progressing the arts of nation-states. John Goodman, *Diderot on Art* (New Haven: Yale University Press, 1995), vol. 1, pp. 156–177.

the teaching practices of the academy and into the studio of the newly established sculptor.

In addition to *Bust of a Young Girl*, the painting references another well-known work of art. Propped up on an easel on the right side of the canvas is a painted reproduction of François Duquesnoy's marble bas-relief *Children Playing with a Goat* (ca. 1628). The relief is thought to have formed part of the exterior decoration of the Villa Doria Pamphili in Rome, which Boucher must have seen when he visited the villa during the late 1720s.[64] Depicting a group of eight children or putti playing with a goat beneath the vines, Duquesnoy's relief draws on both literary and pictorial sources from antiquity and the Renaissance. The work belongs to the Renaissance tradition of *all'antica* imagery of bacchanalian putti, for which Virgil's second *Georgic* (ca. 29 B.C.) is an important source.[65] In his explanation of the sacrifice of the goats to the god Bacchus, Virgil warns of the damage caused by the animals as they graze on the vines.[66] In Duquesnoy's representation of the text, several children move to restrain the goat, while another attempts to scare it away by covering his face with a chimerical mask.

While *Sculpture* recalls the marble relief Boucher had seen in his youth, it is likely that the artist drew inspiration from a framed bronze version of *Children Playing with a Goat* in his own collection.[67] According to Rémy, Boucher's relief was not a copy but had been executed by Duquesnoy himself.[68] The current location of the object is not known. However, extant bronze copies of Duquesnoy's design offer insight into the probable appearance and material effect of the one in Boucher's collection. While there is no record of purchase, Boucher may have acquired the relief in Rome, where Duquesnoy had spent most of his life making copies of Greek and Roman sculptures before shifting to commissions for influential Italian patrons.[69]

Boucher was not the only artist to collect work by Duquesnoy. Seventeenth- and eighteenth-century French painters and sculptors held his designs in high esteem. The previous occupant of Boucher's Louvre *logement*, Charles Coypel, was the custodian of an eighteenth-century bronze copy of a terracotta model of *Children Playing with a Goat* that belonged to the collection of the

64 Estelle Lingo, *François Duquesnoy and the Greek Ideal* (New Haven: Yale University Press, 2007), p. 49 and p. 53. On Boucher's visit to the villa, see Alastair Laing, J. Patrice Marandel, and Pierre Rosenberg, eds., *François Boucher, 1703–1770*, exh. cat. (New York: Metropolitan Museum of Art, 1986), p. 57 and p. 59.

65 Lingo 2007, p. 51.

66 Ibid.

67 Rémy 1771, lot 628.

68 Ibid.

69 Lingo 2007, p. 49.

Baron de Thiers.[70] Similarly, the sculptor François Girardon owned twenty-six models of children by Duquesnoy, captured in the 1708 series of engravings representing Girardon's *galerie*.[71] The popularity of Duquesnoy's is connected to a broader pictorial tradition of emulation dating from the seventeenth century. Duquesnoy's relief appears as part of a stone niche in at least ten works by the Flemish artist Gerrit Dou. Dou's repeated imitation of Duquesnoy's relief can be read in the context of the *paragone*. As Peter Hecht argues, in these paintings Dou flexes his "pictorial wit" by covering sections of Duquesnoy's relief with painted details such as carpets, rugs, vegetables, felled game, and even water to create a trompe l'oeil effect in a way that only a painter can.[72]

Layers of emulation as they relate to Duquesnoy, Dou, and the *paragone* are also present in works by eighteenth-century French artists. For example, Jean-Siméon Chardin, whose work often invites comparisons with that of Dou, reproduced Duquesnoy's relief in two separate paintings from this period. First, in 1731, it appeared as a terracotta relief in the foreground of *Attributes of the Arts*, an overdoor painting for a library (Paris, Musée Jacquemart-André). At the Salon de la Jeunesse the following year, Chardin exhibited a trompe l'oeil painting (1732; Paris, private collection) of a bronze cast of Duquesnoy's *Children Playing with a Goat*, which he later sold to the painter Jean-Baptiste van Loo.[73] The response to Chardin's *grisaille* painting was overwhelmingly favorable, with Louis-Guillaume, baron de Baillet de Saint-Julien, remarking on the work's illusionistic qualities.[74] Indeed, by mimicking the aesthetic effect of the bronze and the sculptural quality of figures carved in relief, Chardin showcased his facility as a painter. In doing so, he challenged the achievements of Duquesnoy as well as of his imitators.

Considering these approaches, Boucher's painted depiction of Duquesnoy's relief can be understood in several ways. The inclusion of the relief signals the virtues and attributes of sculpture and its history in the mechanical and liberal arts. Yet, by referring to a real object from his collection, *Sculpture* also establishes a direct connection between Boucher's collecting and artistic practices. In this way, the relief exists as an extension of Boucher's studio in

70 Pierre-Jean Mariette, *Catalogue des tableaux, dessins, marbres, bronzes, modèles […] du cabinet de feu M. Coypel* (Paris, 1753), lot 186.

71 On Girardon's collection, see Ulrike Keuper, "Die 'Gallerie' des Bildhauers François Girardon. Ein Sammlungskatalog als Medium der Selbstmusealisierung," in: Matthias Krüger, Léa Kuhn, and Ulrich Pfisterer, eds., *Pro domo. Kunstgeschichte in eigener Sache* (Paderborn: Brill | Fink, 2021), pp. 53–87.

72 Peter Hecht, "Art Beats Nature, and Painting Does So Best of All: The *Paragone* Competition in Duquesnoy, Dou and Schalcken," in: *Simiolus* 29, 3–4 (2002), pp. 184–201, p. 199.

73 The painting was also exhibited at the Salon of 1755. See Pierre Rosenberg, *Chardin* (New Haven: Yale University Press, 2000), pp. 149–152.

74 Ibid., p. 69.

the Alperian sense of the artist's atelier. Finally, by incorporating a representation of a well-known sculpture into his painting, Boucher acknowledges both the role of emulation in the education of artists and the academic debates surrounding the age-old rivalry between painting and sculpture. To this end, Boucher makes a claim for artistic excellence and signals painting's ability to triumph over sculpture in a way that recognizes contemporary depictions of *Children Playing with a Goat* by Chardin and others. It is worth noting that while Chardin's trompe l'oeil painting of 1732 faithfully imitates Duquesnoy's composition, Boucher shows only a partial view of the design. Using the worked-clay relief of the seated man, Boucher hides the goat and four of the eight children. The man is reminiscent of the figures in Boucher's series of life drawings, published in a book of engravings titled *Livre d'académies dessinées d'après le naturel par François Boucher* (1749). The section not shown is key to identifying the symbolism of the scene as an allegory of restrained lust. In Boucher's painting, what remains instead are four children whose focus has shifted from scaring the goat to engaging the man in the clay relief.

By partially obscuring Duquesnoy's *Children Playing with a Goat*, Boucher disrupts the field of view and displaces its meaning. While Dou, Alexandre-François Desportes, and even Chardin in *Attributes of the Arts* employ similar artistic devices to hide sections of the relief, these artists make sure that the goat always remains visible. Meanwhile, having usurped the goat, the seated man in Boucher's canvas turns to face the children, who crowd around the edge of the relief. Boucher juxtaposes the comparatively darker clay relief with the lighter figures of the children, whose arms and legs weave under and over the clay, generating an illusion of depth. Tone, light, shade, and form all give rise to the trompe l'oeil effect created at the intersection of the two reliefs. Boucher's ability to trick the viewer into reimagining these reliefs in dialogue with each other is reinforced by the child shown in the act of holding up a mask, a long-held symbol of art's ability to deceive.[75]

The mask alludes to the function of mimesis in Western art, which rests on the idea that art trumps nature.[76] However, in Boucher's canvas, the child's use of the mask to frighten the clay figure invites the viewer to think about the role of reproduction and imitation, especially as it relates to artistic traditions around copying Duquesnoy's relief. In a not-so-subtle allusion to this practice, Boucher includes another mask accompanied by two smiling children on the shelf directly above the relief. The children, one of whom is lying

75 Hecht 2002, p. 196.

76 This refers to the well-known competition between the ancient Greek painters Zeuxis and Parrhasius. See Pliny the Elder, *Natural History,* eds. John Bostock, Henry T. Riley, Karl Friedrich Theodor Mayhoff (London: Taylor and Francis, 1855), book 35, chapter 36.

Fig. 5
François Boucher, *Sculpture*, 1760, black chalk drawing with stumping on cream laid paper, 26.8 × 32.1 cm, The Frick Collection, New York

flat on his or her stomach, lean toward each other as they watch the little sculptor from the shelf. Their animated poses recall the mischievous children of Duquesnoy's relief below, while also serving to remind the viewer of the playful subtext of Boucher's painted series at large. The presence of the mask to the left provides context for the figures on the shelf, whose teasing gestures poke fun at the child sculptor by reminding him that he, too, is a product of artifice. The objects on the shelf represent Boucher's fluid and spontaneous handling of paint. Indeed, a preparatory chalk sketch for *Sculpture* (Fig. 5) reveals an empty shelf above Duquesnoy's relief, suggesting that Boucher added these items in the process of painting.

The objects on the shelf in *Sculpture* function as a record of the progress from sketch to finished canvas. However, they can also be thought of as artifacts that result from the integration of Boucher's collection with his painting practice at the Louvre. Like a distortion within a photographic image, the mask and figures materialize on the surface of Boucher's canvas as an aberration produced by the conditions of the studio. An avid collector of masks and figurines, Boucher displayed these objects in the *grand atelier* alongside his mechanical toys and other assorted curiosities. While the reference to the masks and figurines is not as explicit as in the Duquesnoy relief itself, the decision

to include them in the finished version of *Sculpture* points to the character of Boucher's collection as an extension of his artistic practice. By staging a connection on his canvas between the child sculptor, the property with which he is depicted, and the real-world collection he himself (the painting's maker) amassed, Boucher presents an imaginative response to the idea of artistic invention and emulation. In the process, he reveals things about himself and his studio practice that signal his identity as an artist-collector.

Lessons from the Louvre

Exploring the relationship among the artist, the studio, and its products invites a reassessment of Boucher in ways that both confirm and test the limits of Alpers's model. Redesigned by the artist to accommodate his vast holdings of art and *naturalia*, Boucher's studio at the Louvre evolved as a space of performance in which he communicated his knowledge and taste in the arts and sciences and advertised his services as a purveyor of luxury. As a semipublic space with a multitude of designated functions, Boucher's studio absorbed people, objects, and things—elements of which he recreated in his art. To this end, the studio and its contents became an extension of his artistic practice, as it had been for generations of painters before him. However, the process by which Boucher's collection became absorbed into his art was not altogether unconscious but rather served as a disruptive force that advanced Enlightenment notions of art, creativity, and the nature of emulation. While visible traces of Boucher's collection are found across his paintings and drawings, it is his images of the artist at work that give the most complete picture of his ideas about the studio and the process of art making. In these works, the slippage between the real world of the studio and the one imagined by Boucher is evident in his engagement with the truths and fictions of everyday life in the studio. In this way, Boucher asserts his modernity as an eighteenth-century artist-collector who envisions a studio that responds to the market and, at the same time, fantasizes about its potential as a sanctuary for art and creativity. Inadvertently, he foreshadows the changes that would take place in the studio in the years to come, as the artist's space became an increasingly valorized site of isolation, before falling out of critical discussion in a postmodern inversion of this romantic conception. Thus, in remaking his studio at the Louvre, Boucher offered a lesson in perception, as real and fictive worlds converged in new and performative ways that continue to provide insight into the visual and material culture of the artist's studio.

REKONSTRUKTIONEN
DIE SAMMLUNG ALS INSTRUMENTARIUM
SAMMELN UND KUNSTGESCHICHTSENTWÜRFE
GRENZEN DES SAMMELNS

Abb. 1
Robert Le Vrac gen. Tournières, *Porträt des Goldschmieds Nicolas Delaunay im Kreis seiner Familie*, 1696–1704,
Öl auf Holz, 56 x 70,2 cm, Musée des Beaux-Arts, Caen

Coram publico. Pariser Künstler*innensammlungen um 1700 und das Paradigma der Öffentlichkeit

Ulrike Keuper

Wer das Kabinett des Goldschmieds Nicolas Delaunay (1646–1727) (Abb. 1) im Louvre aufsuchte, etwa wegen dessen berühmter Sammlung von Münzprägestempeln, der fand sich im Vorzimmer zunächst vor einem mächtigen, kunstvoll verzierten Schrank wieder. Dieser verbarg eine Bildermaschine: Mit einer Kurbel ließen sich Gemälde, die auf einer bronzenen Welle montiert waren, aus den Tiefen des Schranks nach vorne befördern. Insgesamt zehn Kopien nach den *Stanzen* des Raffael konnte man so in einem selbstgewählten Tempo an sich vorbei defilieren lassen.[1] Ein Kennzeichen von Sammlungen der Frühen Neuzeit ist, wie Barbara Welzel ausgeführt hat, dass diese sich zumeist eben nicht auf einen Blick offenbarten, sondern gewissermaßen der Aufführung bedurften[2] – etwa durch das sukzessive Enthüllen von Gemälden, die für diesen Zweck mit Vorhängen versehen wurden und als dessen mechanisierte Variante man die Delaunay'sche Bildermaschine wohl betrachten könnte. Sammlungen von Künstlerinnen und Künstlern machten da keine Ausnahme. Der effektsteigernde Einsatz von Bildvorhängen etwa wird im Porträt des Kupferstechers und passionierten Sammlers Michel Lasne (1590–1667) ins Bild gesetzt (Abb. 2).[3] Gerade dieses Porträt, das die in die Darstellung eingeschlossenen Bilder mehr andeutet und hinter Stoffen verbirgt, als dass es sie zeigt, lässt erahnen, worin der besondere Gewinn des Verhüllens für den Besitzer der Gemälde lag: Schließlich konnte dieser mithilfe der Vorhänge gleichsam als Regisseur seiner Sammlung auftreten; in seiner Hand lag es, was er wann und für wen sichtbar werden ließ. Und auch eine weitere Darstellung eines Künstlers in seiner Sammlung vergegenwärtigt einen solchen ereignishaften Sammlungsgebrauch: Der Kupferstecher Sébastien Leclerc (1637–1714) hat sich auf einer Vorzeichnung selbst porträtiert, inmitten seiner Sammlung wissenschaftlicher Instrumente führt

1 Vgl. Nachlassinventar Nicolas Delaunay, 22. August 1727, Nr. 118, f. 82r, Paris, Archives Nationales, Minutier Central. Den Raffael-Kopien vorausging „un tableau [...] représentant plusieurs morceaux d'architecture orné de figures du Poussin" von Laurent de la Hyre, das ebenfalls auf der Welle montiert war.

2 Barbara Welzel, „Verhüllen und Inszenieren. Zur performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlungen", in: Robert Felfe/Angelika Lozar (Hg.), *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006, S. 109–129.

3 Charles Le Brun, *Porträt von Michel Lasne*, ca. 1660, Privatsammlung, Frankreich; vgl. Bénédicte Gady, „Du sens du récit au sens du décor", in: Dies./Nicolas Milovanovic (Hg.), *Charles le Brun. Le peintre du Roi-Soleil*, Ausst.kat. Musée du Louvre-Lens, Lens, Dijon 2016, S. 18-25, hier S. 21.

Abb. 2
Charles Le Brun, *Porträt des Kupferstechers Michel Lasne*, gegen 1660,
Öl auf Leinwand, 149 x 129 cm, Privatsammlung, Frankreich

er als Gastgeber einer Gruppe von Besuchern ein Stück seiner Sammlung vor (Abb. 3).[4] Die Kastenperspektive verleiht dem Kabinett kaum zufällig den Charakter einer Theaterbühne.

Einladende Gesten, das Enthüllen von Bildern, Experimente vor Zuschauern – alle drei Bilder betonen die performative Dimension des Sammelns. Formuliert wird hier ein inszenierungsfreudiger Sammlertypus, der die Interaktion mit dem Publikum sucht. Damit konterkarieren die Darstellungen die Vorstellung, Künstler sammelten bar jeder Eitelkeit nur für den Eigengebrauch,

4 Hierin folge ich Préauds Deutungsansatz: Maxime Préaud, „Le cabinet de Sébastien Leclerc", in: *Nouvelles de l'estampe,* 249 (2014), S. 16–39. Inwiefern der Stich bzw. die Vorzeichnungen tatsächlich Leclercs eigene Sammlung repräsentieren, ist Gegenstand von Diskussionen. Katy Barrett spricht sich dafür aus, dass sie vielmehr die Sammlung der Académie Royale des Sciences darstellt; hierfür zieht sie eine bislang unbeachtete, der Zeichnung der ENSBA sehr ähnliche Zeichnung des Londoner Science Museum und deren Deutung durch den Wissenschaftshistoriker George Gabb hinzu – allerdings m. E. ohne Préauds Deutung zu entkräften. Vgl. Katy Barrett, „George Gabb and ‚Le Cabinet de M. Le Clerc'. Art, science, and the visual production of knowledge", in: *Art history*, 45, 2 (April 2022), S. 370–393.

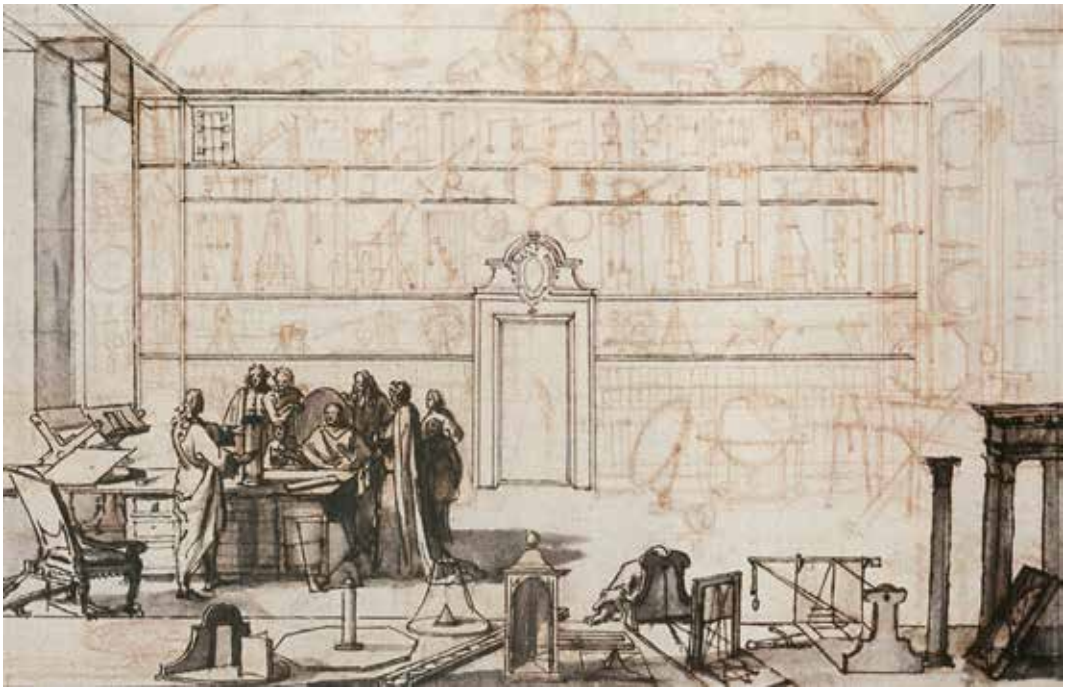


Abb. 3
Sébastien Leclerc, *Das Kabinett des Sébastien Leclerc*, erste Vorzeichnung für einen Stich, ca. 1713, Bibliothèque nationale de France, Paris

so wie sie von Pierre-Jean Mariette etwas später als allgemeingültiges Kennzeichen künstlerischen Sammelns formuliert wurde.[5] Auch Nachlassinventare, Besucherberichte und andere Quellen zu den Sammlungen der Künstler*innen des sogenannten Grand Siècle (1600–1715) vermitteln nicht gerade den Eindruck, als wäre das Zusammentragen von Inspirationsmaterial ihr einziges Interesse gewesen. Zumindest die Elite der Künstler*innen besaß Sammlungen von internationalem Renommee, die in repräsentativer Ausstellungsarchitektur dargeboten und in Reiseführern angepriesen wurden und die Besucher bis in die höchsten Gesellschaftsschichten anzogen. Die Zusammenschau der drei Bildbeispiele gewinnt auch deshalb an Aussagekraft, da es die einzigen aus jener Zeit bekannten Darstellungen französischer Künstler*innen in ihren Sammlungen sind.

5 Mariettes Überlegungen entzünden sich an Charles-Antoine Coypel, dem Spross der das Grand Siècle prägenden Maler-(und Sammler-)Dynastie. Vgl. Charles-Philippe de Chennevières-Pointel/Anatole de Montaiglon (Hg.), *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, 6 Bde., Paris 1853–1862, Bd. 2, S. 33–34.

Der vorliegende Beitrag nimmt die Sammlungen Pariser Künstler*innen in den Fokus, die um 1700 im Umkreis des königlichen Hofs tätig waren. Er verfolgt die These, dass diese weder nur für sich noch allein für ihr unmittelbares Umfeld – andere Künstler*innen, Kunstliebhaber*innen, (potenzielle) Auftraggeber*innen – sammelten, sondern dass sie vielmehr mit ihren Sammlungen erstmals eine abstrakte Zeitgenossenschaft und allgemein die Nachwelt adressierten. Im Folgenden sollen, ausgehend von den Salon-Auftritten zweier Akademiemitglieder, die Sammelpraktiken dieser Künstler*innengeneration im Kontext einer neu aufkommenden Ausstellungskultur beleuchtet werden, für die „die Öffentlichkeit" („le public") zu einer zentralen Instanz avancierte. Es soll auf die Wechselwirkungen zwischen öffentlichem Interesse und den Sammlungen der Künstler*innen dieser Generation geblickt werden, der auch die hier angesprochenen Nicolas Delaunay und Sébastien Leclerc angehörten. Wie sich anhand einer Reihe von Beispielen zeigen wird, sind diese Sammlungen alles andere als kontingente Anhäufungen von Arbeitsmaterial; vielmehr leisten sie einen wichtigen Beitrag zur Schaffung einer öffentlichen Persona und damit zu einer für Künstler*innen spezifischen Form der Selbstrepräsentation. Das Zeigen – oder eben auch das Nicht-Zeigen – von Sammlungsstücken soll im Folgenden also auf diese Funktion hin befragt werden.

Eine Antike im Salon

Zu den Ausstellungen der Académie Royale de peinture et de sculpture, die 1699 und 1704 in der Grande Galerie des Louvre stattfanden, den späteren „Salons" (wie sie auch im Folgenden der Einfachheit halber genannt werden sollen), wurden allein aktive Mitglieder der Akademie zugelassen. Diese waren zudem angehalten, dort möglichst rezente Arbeiten zu zeigen – zuvor hatte man sich bereits ausdrücklich dagegen entschieden, „tableaux des anssiens Maistres" aufzunehmen.[6] Im Zentrum der Werkschau von François Girardon (1628–1715), königlicher Bildhauer und Kanzler der Akademie, stand 1699 jedoch kein atelierfrischer Entwurf, sondern gewissermaßen dessen Gegenteil: eine Antike – ein zur Büste erweiterter Porträtkopf aus Porphyr, der bis ins 20. Jahrhundert hinein als authentisch zeitgenössisches Bildnis

6 Vgl. Dominique Brême, „Les premières heures du Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture", in: Dominique Brême/Frédérique Lanoë (Hg.), *1704. Le salon, les arts et le roi*, Ausst.kat. Musée de l'Île-de-France, Sceaux, Cinisello Balsamo 2013, S. 28–44, hier S. 33–34.

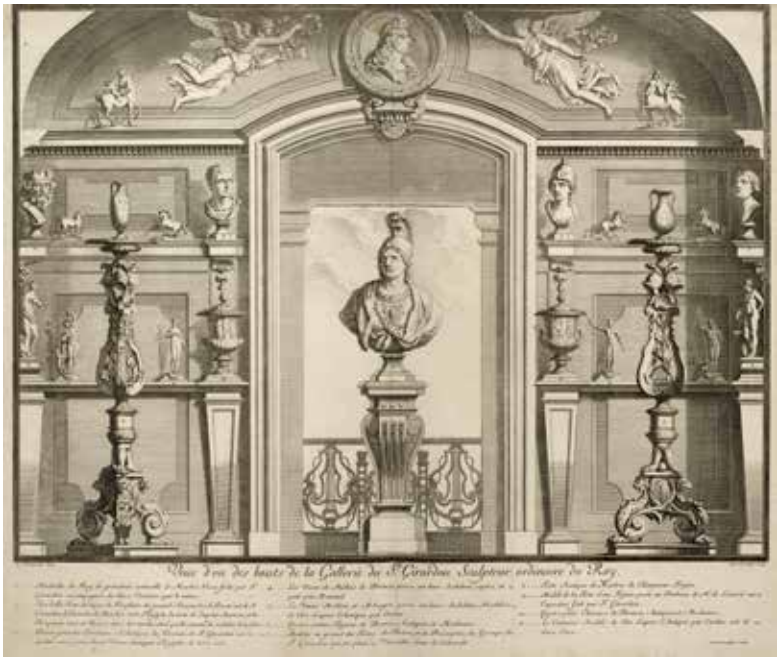


Abb. 4
Nicolas Chevalier, nach René Charpentier und Gilles-Marie Oppenord, *Veüe d'un des bouts de la Gallerie du Sr. Girardon (…)*, aus: *La Gallerie de Girardon (…)*, 1709/10, Bibliothèque nationale de France, Paris

Alexanders d. Großen galt.[7] Hierin liegt ein nicht unerhebliches Irritationsmoment: Was hatte das Werk eines „antiken" Bildhauers ausgerechnet in der größten Leistungsschau aktueller französischer Kunst jener Zeit zu suchen?

Formal ließ sich die Präsenz dieses historischen Exponats damit rechtfertigen, dass Girardon – anlässlich der Ausstellung? – den Kopf um bebuschten Helmkamm, Brustpanzer, Draperie und Sockel ergänzt hatte, womit die Büste durchaus als Ausweis von Girardons bildnerischem Schaffen zu werten ist, zu dem etwa auch die Restaurierung der Antiken der königlichen Sammlung gehörte.[8] Und doch dürfte die Wahrnehmung des Stücks als Antike vorherrschend gewesen sein; als „faite de son temps" wird das Bildnis des Alexander schließlich auch im offiziellen Ausstellungskatalog, dem sogenannten

7 Als Antike figuriert der Kopf noch in Richard Delbrueck, *Antike Porphyrwerke*, [Berlin/Leipzig 1932] Rom 2007, S. 60–61. Die Büste befindet sich heute in der Sammlung des Château de Versailles. Dort schreibt man den Kopf einem unbekannten italienischen Künstler des 17. Jahrhunderts zu. Die Überlegungen zu Girardons Auftritt im Salon greifen auf meine bereits veröffentlichten Erkenntnisse zurück, vgl. Ulrike Keuper, „Die ‚Gallerie' des Bildhauers François Girardon. Ein Sammlungskatalog als Medium der Selbstmusealisierung", in: Léa Kuhn/Matthias Krüger/Ulrich Pfisterer (Hg.), *Pro domo. Kunstgeschichte in eigener Sache. Vertraute – Freunde – Parteigänger*, Paderborn 2021, S. 53–87.

8 Auf vergleichbare Weise hatte Girardon gegen 1685 bereits eine Reihe von zwölf römischen Cäsarenköpfen aus Porphyr aus der königlichen Sammlung ergänzt. Vgl. Alexandre Maral, *François Girardon (1628–1715). Le sculpteur de Louis XIV*, Paris 2015, S. 155.

Livret, eingeführt.[9] Zudem entstammte es der Sammlung Richelieus, schon aufgrund seiner Herkunft war ihm daher bereits eine gewisse Prominenz beschieden.[10] Girardon entschied sich folglich, ein zentrales Stück seiner Antikensammlung, das er auch prominent in seiner *Gallerie*-Stichserie abbilden ließ (Abb. 4), zum Mittelpunkt seiner Werkschau zu machen.[11]

Neben dem Alexanderkopf repräsentierte ein weiteres dort ausgestelltes Werk Girardons Sammeltätigkeit, ein Ensemble von drei Statuetten auf gemeinsamem Sockel, im *Livret* beschrieben als „Groupe de bronze représentant un Christ, Moïse & S. Jean Baptiste, posez sur une Plinte de marqueterie; ce qui signifie l'union de l'ancien & du nouveau Testament par la venue de J. C. / Le Christ est de François Flamand, le Moïse de Michel Ange, le S. Jean de M. Girardon."[12] Girardon nahm also bekannte Bildwerke von (in seiner Sammlung vertretenen) Künstlern – Michelanglos *Moses* als Reduktion und Duquesnoys *Christus an der Geißelsäule* –, komplettierte sie um ein eigenes Werk und stellte das Ensemble unter ein neues Thema. Die in Dreiecksform komponierte Gruppe changiert zwischen drei Meisterwerken in Miniatur und einem Meisterwerk aus drei Miniaturen, in das der kunstvolle, möglicherweise von André-Charles Boulle geschaffene Sockel einbezogen wird.[13] Ebenso wie die Alexanderbüste war das Werk außerhalb des Salons in Girardons Skulpturengalerie im Louvre ausgestellt.

Indem er zwei von ihm selbst künstlerisch überformte Stücke seiner Sammlung in seine eigene Werkretrospektive im Salon integrierte, zeigte sich der Bildhauer somit in einer Doppelrolle als Künstler und (Antiken-)Kenner bzw. Sammler. Im Folgenden soll es darum gehen, welche Gründe Girardon hierfür gehabt haben könnte und inwiefern sein Salon-Auftritt aussagekräftig ist hinsichtlich des Stellenwerts, den Sammlungen für Künstler*innen jener Zeit einnahmen. Ein „antikes" Sammlungsstück in der eigenen Werkretrospektive ist freilich eine besonders markante Setzung, dennoch platzierte neben Girardon ein weiteres Akademie-Mitglied ein Stück der eigenen Sammlung im Salon – wenn auch über den Umweg einer schöpferischen Aneignung.

9 *Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture, exposez dans la grande Gallerie du Louvre, par Messieurs les Peintres, & Sculpteurs de l'Académie Royale, en la presente année 1699*, Paris 1699, S. 5.

10 Den „Alexanderkopf" bekam Girardon nach 1675 von Richelieus Nichte, der Duchesse d'Aiguillon, gemeinsam mit anderen Antiken, um das von ihm geschaffene Grabmal Richelieus abzugelten.

11 Zur Stichserie vgl. Keuper 2021 sowie Anne-Lise Desmas, „The ‚Gallerie du S.r Girardon Sculpteur Ordinaire du Roy'", in: Malcolm Baker/Inge Reist (Hg.), *Sculpture Collections in Europe and the United States 1500–1930*, Leiden/Boston 2021, S. 157–173.

12 Liste des tableaux 1699, S. 7.

13 Vgl. François Souchal, „La collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès", in: *Gazette des Beaux-Arts*, 82 (Juli–August 1973), S. 1–98, hier S. 39.

Abb. 5
Elisabeth-Sophie Chéron, nach Gaetano Zumbo, *Beweinung*, 1710, Kupferstich, Radierung, 45,5 x 61 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris

In der Ausstellung von 1704, die auf jene von 1699 folgte, präsentierte die als Porträtmalerin aufgenommene Elisabeth-Sophie Chéron (1648–1711) inmitten von elf Porträts ein Gemälde, das die Grenzen herausforderte, die weiblichem Kunstschaffen institutionell gesetzt waren: eine *Beweinung Christi,* also ein religiöses Historiengemälde mit einem männlichen, zumal erotisierten, Akt in seinem Zentrum.[14] Das Gemälde selbst hat sich nicht erhalten, seine Komposition jedoch ist in einem ebenfalls von der Künstlerin geschaffenen Kupferstich von 1710 überliefert (Abb. 5). Vorlage des Gemäldes, und damit auch des Stichs, war eine Wachsfigurengruppe des sizilianischen Wachsbossierers Gaetano Zumbo, die sich, gemeinsam mit ihrem Pendant, einer *Anbetung der Hirten*, seit kurzem in Chérons privatem Kabinett befand. Es waren diese beiden (ebenfalls nicht erhaltenen) Wachsfigurengruppen, die Chérons

14 Vgl. zu Chérons Salon-Auftritt: Ulrike Keuper, „‚… le plaisir que je prens à nourrir ma curiosité'. Elisabeth-Sophie Chéron (1648–1711), die Künstlerin als Sammlerin", in: Thomas Kirchner/Sophie Raux/Marlen Schneider (Hg.), *L'art de l'Ancien Régime. Sortir du rang!*, Heidelberg 2022, S. 173–194.

Sammlung, die ansonsten in erster Linie aus Gemälden bestand, zu einer Pariser Sehenswürdigkeit machten.[15] Das heißt, Chérons Gemälde bietet zwei Lesarten an: einmal die eines religiösen Historiengemäldes und einmal die einer Übersetzung einer Wachsplastik ihrer Sammlung in die Malerei (deren Freiheiten wir in Ermangelung von Vergleichsstücken heute nicht mehr erfassen können).

Der Ausstellungskatalog, der Besucherinnen und Besuchern die Werke aufschlüsselte, schweigt sich indessen über diesen Zusammenhang aus und lässt die *Kreuzabnahme* als eigene Invention Chérons erscheinen – ein Gutteil der Besucherschaft musste also geglaubt haben, vor dem Historiengemälde einer Frau zu stehen.[16] Die Kollegen der Akademie und andere Kunstliebhaber*innen hingegen dürften das Werk Zumbos in dem Gemälde problemlos wiedererkannt haben, schließlich hatte es bereits einiges Aufsehen erregt, als es drei Jahre zuvor mit dem Künstler in Paris eingetroffen war.[17] Dank der Wachsfiguren konnte sich Chéron im Salon als zweifache Pionierin feiern lassen: Als Vertreterin der angesehensten und zudem dem männlichen Geschlecht vorbehaltenen Gattung (für jene, die in Unkenntnis über die Vorlage waren), sowie, an die Adresse Eingeweihter, als Vorreiterin in Geschmacksfragen, schließlich war es ihr gelungen, die weithin als Meisterwerke gefeierten Wachstableaus – die einzigen ihrer Art in Paris – in ihren Besitz zu bringen.

Girardon und Chéron waren genau besehen nicht die einzigen, die in einer Doppelrolle als Künstler*in und Sammler*in im Salon auftraten. 1704 fand sich in der Werkpräsentation des Porträtmalers Robert Le Vrac, genannt Tournières, ein Porträt des eingangs angesprochenen Goldschmieds Delaunay (Abb. 1).[18] Dieses stellt eigenes – Delaunays – Werk und Sammlung innerbildlich gegenüber. Delaunay wird in seinem Münzkabinett im Louvre im Kreise seiner Familie porträtiert. Mit großer Geste weist er auf einen spektakulären vergoldeten Tafelaufsatz, den die Bildkomposition als sein Werk zu erkennen gibt: Sein ausgestreckter Zeigearm spiegelt jenen seiner Frau Madeleine

15 Vgl. Germain Brice, *Description de la ville de Paris*, Paris 1713, Bd. 3, S. 120–121. Die beiden Kästen mit den Wachsfiguren werden ausführlich beschrieben in: Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, S. 473–480. Sie haben sich nicht erhalten, jedoch findet sich vom Gegenstück der *Beweinung*, einer *Anbetung der Hirten*, eine kleinere, aber mutmaßlich sehr ähnliche Version in der Sammlung des V&A: Gaetano Zumbo, *Anbetung der Hirten*, ca. 1680–1700, Wachs, 62 x 85 x 46 cm, London, Victoria & Albert Museum. Vgl. John Pope-Hennessy (Hg.), *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, S. 632–633.

16 Vgl. *Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture, exposez dans la grande Gallerie du Louvre, par Messieurs les Peintres, & Sculpteurs de l'Académie Royale, en la presente année 1704*, Paris 1704, S. 44.

17 Antoine Coypel, Direktor der Akademie, war unter den ersten, die die Wachsfiguren in Paris begutachteten und diese als Meisterwerke erkannten. Ihre Ankunft in Paris wurde zudem breit von der Presse kommentiert. Vgl. Keuper 2022.

18 Zum Porträt vgl. Brême / Lanoë 2013, Kat. 52; Daniel Alcouffe, „Note sur un portrait de Tournières, Nicolas de Launay et sa famille", in: *Revue du Louvre*, 29 (1979), S. 444–448.

Ballin an seiner Seite wider;[19] ein jeder zeigt – aus der Perspektive der Zeit gesprochen – auf seine Geschöpfe, die Ehefrau auf die gemeinsamen Kinder, der Künstler auf seinen Tafelaufsatz. Dieser steht im Mittelpunkt einer Zusammenstellung von Luxusobjekten, darunter ein ‚türkischer' Teppich, ein antikisierendes Relief, Medaillen und eine Vase mit Blumen; die restliche Sammlung wird im Hintergrund summarisch angedeutet durch die Vitrinenschränke, die mit den Münzprägestempeln das eigentliche Herzstück der Sammlung bargen, sowie durch die darauf platzierten Vasen und Statuetten und die durch aufblitzende Rahmen angedeuteten Gemälde.

In den Salons um 1700, so lässt sich feststellen, häuften sich die Verweise auf die privaten Sammlungen von Künstlerinnen und Künstlern. Das bedeutet jedoch auch, dass ein völlig neues Publikum Zeuge einer solchen Gegenüberstellung von künstlerischem Schaffen und Sammeln wurde. Von der Klientel, die üblicherweise Künstler*innensammlungen aufsuchte, lässt sich nur ein kleiner Ausschnitt in den Quellen greifen. Die einen verewigten sich als Besucher, da sie das, was sie sahen, ausführlich beschrieben und teils veröffentlichten, wie beispielsweise der englische Naturforscher Martin Lister, der in seinem 1699 erschienenen Reisetagebuch vor allem die Sammlungen von Girardon und André Le Nôtre würdigte,[20] Daniel Cronström, der an seinen Auftraggeber Nicodemus Tessin nach Schweden berichtete,[21] oder der Stadt-Chronist Germain Brice, der für seine sehr erfolgreichen Paris-Führer recherchierte.[22] Andere tauchen in den Quellen auf, da ihr Besuch aufgrund ihres Status berichtenswert war: Staatsgäste wie Zar Peter der Große (bei Nicolas Delaunay und André-Charles Boulle) oder die Botschafter aus Siam, Tripolis und Marokko (François Girardon, Antoine Benoist), oder eben hoher einheimischer Besuch, bis zum König höchstpersönlich (Antoine Benoist, André Le Nôtre, François Girardon) zogen entsprechend viel Berichterstattung nach sich, worin sich wiederum die kulturpolitische Bedeutung der Künstler*innensammlungen zeigt.[23]

19 Ballin war 1702 bereits verstorben, es spricht jedoch einiges dafür, dass das Bild nach ihrem Tod angefertigt wurde. Vgl. Brême/Lanoë 2013, Kat. 52.

20 Martin Lister, *A Journey to Paris in the year 1698*, London 1699.

21 Roger-Armand Weigert (Hg.), *Les relations artistiques entre la France et la Suède 1693–1718. Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström, correspondance (extraits)*, Stockholm 1964.

22 Germain Brice, *Description [nouvelle] de la ville de Paris*, Paris 1684–1752.

23 Vgl. Christoph Henry, „Peter der Große in Paris. Seine Begegnungen, seine Besuche und der mögliche Einfluss Frankreichs auf die Kunstkammer in St. Petersburg", in: Brigitte Buberl/Michael Dückershoff (Hg.), *Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen*, Ausst.kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, München 2003, Bd. 2, S. 88–104; Eudore Soulié, *Louis XIV. Médaillon en cire par Antoine Benoist*, Versailles 1856, S. 4; Maral 2015, S. 11, 354; Thierry Sarmant, „Les médailles d'André Le Nôtre", in: Patricia Bouchenot-Déchin/Georges Farhat (Hg.), *André Le Nôtre en perspectives*, Ausst.kat. Château de Versailles, Paris 2013, S. 128–129.

Dem in der Literatur überlieferten Sammlungspublikum gegenüber war die Besucherschaft des Salons ungleich größer und heterogener. Zwar fanden die Salons nicht wie etwa die Ausstellungen der Place Dauphine unmittelbar im öffentlichen Raum statt, sondern erforderten ein Eintreten in den königlichen Palast. Dieser war jedoch unter Ludwig XIV., so wie auch der Tuilerienpalast und Versailles, in weiten Teilen für Besucher*innen geöffnet[24] – dies galt einmal mehr für die Salons, für die programmatisch kein Eintrittsgeld erhoben wurde, schließlich war ihr ausdrücklicher Anspruch, die ausgestellten Werke dem öffentlichen Urteil auszusetzen.[25] Die Ausstellungen sollten die Überlegenheit und den Glanz des französischen Königshauses vorführen, der sich in den zahlreichen hochkarätigen Kunsterzeugnissen – in erster Linie Gemälde – widerspiegelte, die unter seiner Herrschaft gediehen. Daher war im Salon also ein möglichst großes Publikum angesprochen, im Grunde das gesamte französische Volk, dazu Besucher*innen aus dem Ausland. Tatsächlich waren die Salons nicht erst zu Diderots oder gar Baudelaires Zeiten, sondern bereits in ihren Anfängen im 17. Jahrhundert gesellschaftliche Großereignisse, die auch entsprechend (bild-)publizistisch begleitet wurden.[26] „Tout Paris s'est efforcé de venir voir en foule", hieß es über den Salon des Jahres 1699, der erstmals in der Grande Galerie des Louvre stattfand.[27] Bildliche Darstellungen in Almanachen des Jahres betonen ebenfalls die Popularität der Ausstellung: Auf einer rennen die Leute buchstäblich die Türen ein, ein Mann wird zu Fall gebracht.[28] Unter der dargestellten Besucherschar sind Kleriker, Adelige, Bürgerliche, Frauen, Kinder.[29] Bereits über die erste öffentliche Ausstellung der Akademie im Jahre 1667, damals noch im Palais Brion, berichtete ein Besucher, es hätten sich dort „personnes de tout âge, de tout ordre et de tout sexe"[30] eingefunden – eine vor dem Hintergrund einer so ausgeprägt stratifizierten Gesellschaft auffällige Bemerkung, die einen Hinweis darauf liefert, wie sehr das Kunstpublikum in Paris während des 17. Jahrhunderts expandierte; Gattungen, die außerhalb von Kirchen und jenseits von öffentlichen Denkmälern ehedem einigen wenigen Privilegierten vorbehalten waren, wie Malerei und (Klein-)Plastik, sollten nun auch über Kennerkreise

24 Robert W. Berger, "Tourists during the reign of the Sun King. Access to the Louvre and Versailles and the anatomy of guidebooks and other printed aids", in: George Mauner (Hg.), *Paris. Center of Artistic Enlightenment*, University Park 1988, S. 126–158.

25 Vgl. das *Livret* von 1699, S. 3: Man wolle mit der Ausstellung „renouveler l'ancienne coutume d'exposer leurs ouvrages au public pour en avoir son jugement et pour entretenir entre eux cette émulation si nécessaire à l'avancement des beaux-arts".

26 Vgl. Brême 2013. Dominique Brême schätzt die Auflage des *Livret* der Ausstellung 1704 auf einige Tausend, vgl. ebd., S. 32.

27 Florent Lecomte, *Cabinet des singularités*, 3 Bde., Paris 1699–1700, Bd. 3, S. 241.

28 Nicolas Langlois, *Exposition des Tableaux des Peintres de l'Academie dans la grande Galerie du Louvre*, 1699, Kupferstich.

29 Vgl. auch den Almanach des Jahres 1700, *L'Erection de la statue du roi sur la place Louis-le-Grand*, 1699, Kupferstich/Radierung.

30 Zit. nach Brême 2013, hier S. 30.

hinaus von einer breiten Öffentlichkeit rezipiert werden – auch wenn diese ‚Öffentlichkeit' gemäß den Idealvorstellungen des absolutistischen Staates eine eher unkritische, affirmative war und sich im Wesentlichen nach wie vor aus Höflingen, städtischem Adel und einigen wenigen Angehörigen der bürgerlichen Oberschicht rekrutierte.[31] In den Salons drückte sich zudem das kulturelle Sendungsbewusstsein Frankreichs aus, welches das fast schon topische Erwähnen ausländischer Besucher*innen in der zeitgenössischen Literatur erklärt.

Die Anwesenheit eines breiten Publikums machte die Salons für Maler*innen, Kupferstecher*innen und Bildhauer*innen auch aus marktstrategischen Gründen zu einem Ereignis von zunehmender Bedeutung. Denn der Pomp der Salons um 1700 war Symptom einer Krise: Kriege hatten die Kassen der Krone ausgezehrt und ihre Bedeutung als Auftraggeberin geschmälert; somit mussten Künstler*innen zunehmend das aufstrebende Bürgertum als Käufer und potenziellen Auftraggeber ins Visier nehmen – und der Salon bot ein ideales Forum, dieses anzusprechen und für sich zu gewinnen. Weitere Möglichkeiten, eine solche ‚breite Öffentlichkeit' zu erreichen, werden im Folgenden erörtert: zum einen die Nutzung des eigenen Ateliers als Ort der (Verkaufs-) Ausstellung und zum anderen die Druckgrafik. Wie zu zeigen sein wird, helfen Sammlungen dabei, Aufmerksamkeit zu erregen und diese darüber hinaus in bestimmte, für die Rezeption des eigenen Œuvres vorteilhafte Bahnen zu lenken. Dass auch arrivierte Künstler*innen wie Chéron und Girardon von einer solchen Strategie Gebrauch machten, deutet darauf hin, dass es ihnen weniger um das Anbahnen neuer Aufträge gegangen sein dürfte als um dem übergeordnete Ziele.

Staatlich sanktionierte Sehenswürdigkeiten

Die in den Salons 1699 und 1704 (re-)präsentierten Stücke aus Künstler*innensammlungen mögen angesichts hunderter Exponate eine Randerscheinung gewesen sein. Und doch verweisen sie auf ein größeres Phänomen: Künstler*innensammlungen wurden zum Gegenstand eines breiten öffentlichen Interesses, eines Interesses, das, wie zu zeigen sein wird, einerseits vom königlichen Hof und andererseits von den Künstler*innen selbst aus strategischen Gründen angefacht wurde.

31 Vgl. Anja-Isabelle Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2017, S. 50. Hierzu v. a. auch Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris*, New Haven 1985; Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2011.

Dass die möglichst öffentlichkeitswirksame Präsentation zeitgenössischer französischer Kunst Instrument absolutistischer Kulturpolitik war, zeigte sich nicht nur in den temporären Ausstellungen der Salons, sondern auch in der Einrichtung von Ateliers für Hofkünstler, insbesondere jener im Louvre. Nachdem der Louvre im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts seine Aufgabe als königliche Residenz an Versailles abgegeben hatte, bildete sich der Palast zu einem regelrechten Zentrum der Künste heraus. Unter seinem Dach waren nicht nur die königlichen Akademien und Teile der königlichen Sammlungen untergebracht, sondern auch zahlreiche Vertreter verschiedener Disziplinen, denen in Anerkennung herausragender Leistungen vom König ein lebenslanger Anspruch auf kostenfreies, mit weiteren Privilegien versehenes Logis gewährt wurde.[32] Heinrich IV. hatte bei der Konzeption der Grande Galerie, die er 1608 zwischen Altem Louvre und dem Tuilerienpalast entlang der Seine errichten ließ, deren unteren Geschosse dezidiert als Wohn- und Arbeitsstätten für Künstler, Kunsthandwerker, Wissenschaftler und Publizisten einrichten lassen.[33] Ein Korridor schuf ausgehend vom Antikensaal der Petite Galerie des Louvre eine direkte Verbindung zum Tuilerienpalast sowie zwischen den sich dazwischen aneinanderreihenden 27 Werkstätten gleichen Zuschnitts. In dieser Anlage drückte sich der Wille aus, die Künstler zu interdisziplinärer Zusammenarbeit anzuhalten; nicht zuletzt aber fachte die unmittelbare Nachbarschaft sicherlich auch die Konkurrenz an – die künstlerische wie die soziale.

Zur Rue des Orties, also zur der Seine abgewandten Seite, präsentierten sich die *logements* der Grande Galerie als Arkadengang mit jeweils einer großflächig verglasten *boutique*, sodass sich die Galerie im Erdgeschoss wie ein hunderte Meter langes Schaufenster französischer Kulturpolitik ausnahm, das jeder einsehen konnte, der die Galerie entlang schritt.[34] Während manche der Bewohner die Fenster verhingen, hatten andere ihre Werkbänke direkt unter dem straßenseitigen Fenster eingerichtet, arbeiteten also buchstäblich unter den Augen der Öffentlichkeit.[35] Die Künstler Ludwigs XIV. waren

32 Siehe auch den Beitrag von Jessica Priebe im vorliegenden Band.

33 Vgl. Geneviève Bresc-Bautier/Guillaume Fonkenell (Hg.), *Histoire du Louvre. Des origines à l'heure napoléonienne*, Paris 2016; Jean Nérée Ronfort/Jean-Dominique Augarde, „Les Galeries du Louvre", in: Jean Nérée Ronfort (Hg.), *André Charles Boulle (1642–1732). Un nouveau style pour l'Europe*, Ausst.kat. Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt, Paris 2009, S. 19–29; Jules-Joseph Guiffrey, „Logements d'artistes au Louvre", in: *Nouvelles archives de l'art francais*, 1873, S. 1–221. Frauen wurde dieses Privileg im betreffenden Zeitraum nur äußerst selten direkt gewährt; in der Regel bewohnten Künstlerinnen den Louvre als Ehefrauen oder Verwandte dort untergebrachter Künstler, so etwa auch Claudine Bouzonnet-Stella.

34 Vgl. etwa Jean Marot, *Ansicht des Louvre und der Grande Galerie*, Kupferstich, ca. 1650–1655, Paris, Musée Carnavalet.

35 Vgl. etwa den Grundriss des Quartiers des Goldschmieds Laurent Rondé, ca. 1700, Paris, Archives Nationales, O^{1}1675, 56; abgebildet in Guillaume Fonkenell, „Un palais pour les artistes. Quand le Louvre protégeait les arts", in: Jean-Luc Martinez/Juliette Trey (Hg.), *D'un Louvre à l'autre. Ouvrir un musée pour tous*, Paris 2017, S. 70–133, hier S. 75. Die Goldschmiede leisteten damit allerdings der Vorschrift für Pariser Goldschmiede Folge, der gemäß sie ihre Werkstatt öffentlich einsehbar einzurichten hatten.

größtmöglicher Sichtbarkeit preisgegeben; nicht nur der Souverän – der sie gemäß der Gründungsidee diskret über besagten Korridor besuchen konnte –, sondern auch das Volk konnte ihnen bei der Arbeit gewissermaßen über die Schulter schauen. Diese Offenheit war programmatisch: Wie der König 1671 selbst erklärte, solle sich auf diese Weise der fabelhafte Ruf der Künstler des Louvre im gesamten Königreich sowie „dans les pays les plus éloignez" verbreiten.[36] Diese Bedeutung der Künstlergemeinschaft im Louvre als internationales Aushängeschild referiert auch Mitte des 18. Jahrhunderts der Architekt Jacques-François Blondel: Diese seien eingerichtet worden, damit „les Etrangers qui veulent prendre connoissance de la perfection où l'on a conduit de nos jours les Arts en France, trouvent près du même lieu ce que l'industrie Françoise, […] & ce que des talens supérieurs peuvent présenter de plus accompli."[37]

Die Ateliers – jene in der Grande Galerie ebenso wie jene im alten Gebäudetrakt – befanden sich somit in direkter Nachbarschaft zu den königlichen Sammlungen, die Besucher*innen auf Anfrage geöffnet wurden;[38] aber auch die Sammlung der Akademie, welche die Aufnahmestücke ihrer Mitglieder und einzelne Kopien von Antiken beherbergte, fand dort ab 1692 Heimat – auch diese war von programmatischer Zugänglichkeit: Besucher*innen, insbesondere jene aus dem Ausland, sollten sich ein Bild von der französischen Schule machen. Zu diesem Zweck wurde 1715 eigens ein Sammlungskatalog herausgegeben.[39] Angegliedert an diese dem Publikumsverkehr weitgehend zugänglichen Bereiche des Louvre dürften auch die Ateliers und Wohnstätten – und damit die dort untergebrachten Sammlungen – zahlreiche Besucher*innen angezogen und somit eine nie dagewesene Präsenz im kulturellen Leben der Stadt gewonnen haben. Dieser repräsentativen Bedeutung ihrer Wirkungsstätten gemäß statteten einige der Künstler*innen des Louvre ihre Räumlichkeiten reich mit Kunstgegenständen aus; da die Einheiten der Grande Galerie in ihrer Grobstruktur allesamt gleichwertig und vorgegeben waren, gleichsam hinter einer gemeinsamen grandiosen Fassade verborgene Reihenhäuser, blieb den Bewohnerinnen und Bewohnern gewissermaßen nur die Inneneinrichtung als Distinktionsmittel, nicht selten in Form elaborierter Sammlungen. Ein Flaneur des Jahres 1691 konnte auf seinem Rundgang durch den Louvre und angrenzende Gebäude nicht nur die königlichen Sammlungen und die Sammlung der Akademie, sondern auch die „privaten" Sammlungen von Künstlerinnen und Künstlern wie Noël Coypel (Cour

36 Deklaration vom März 1671, zit. nach Guiffrey 1873, S. 42.
37 Jacques-François Blondel, *Architecture françoise*, Bd. 6, Paris 1904 [1756], S. 21.
38 Vgl. Berger 1988.
39 Vgl. Nicolas Guérin, *Description de L'Académie royale des arts de peinture et de sculpture*, Paris 1715, S. 6.

carrée), François Girardon und André-Charles Boulle (Petite Galerie), Jean Bérain, Claudine Bouzonnet-Stella, Pierre Le Tessier de Montarsy und Nicolas Delaunay (Grande Galerie), und schließlich André Le Nôtre (Tuilerienpalast)[40] besuchen – um nur die bedeutendsten zu nennen. Lange vor Gründung des Musée du Louvre war der Louvre also bereits ein Museum aus vielen kleinen Museen (mit unregelmäßig stattfindenden „Wechselausstellungen", den Salons).

Es sind nicht etwa private Appartements, die als Schauplätze für alle anfangs zitierten bildlichen Darstellungen von Künstlersammlungen dienen, sondern Ateliers, welche die Künstler per königlichem Privileg erhaltenen hatten. Das Porträt Michel Lasnes (Abb. 2), der die Grande Galerie bewohnte, ist zugegebenermaßen nur rudimentär räumlich verortet. Delaunays Familienporträt (Abb. 1) hingegen ist gut lesbar in seinem *logement* in der Grande Galerie situiert und lässt sich weitgehend in Einklang mit den tatsächlichen örtlichen Gegebenheiten bringen, ist in der Hinsicht also ‚dokumentarisch'. Am anderen Ende der Fiktionalisierungsskala sind Leclercs Kabinett (Abb. 3) und auch Girardons *Gallerie* (Abb. 4) anzusiedeln, beide überhöhen die realen Aufbewahrungsorte ihrer Sammlung in den Gobelins (Leclerc) und im Louvre (Girardon) zu Idealversionen ihrer selbst, welche die realen Begebenheiten allenfalls zitieren. Die wiederholte bildliche Repräsentation ihrer ‚Dienstateliers' unterstreicht das Prestige, das sich mit dem königlichen Privileg verband und das sich durch seine reiche Ausstattung steigern ließ.

Den im Louvre beheimateten Ateliers war, wie erläutert, ein Charakter von zumindest in Teilen öffentlichen Einrichtungen eigen.[41] Dies wirft die Frage auf, ob die darin untergebrachten Sammlungen überhaupt als ‚Privatsammlungen' im modernen Sinn und damit als Manifestationen individuellen Geschmacks zu begreifen sind. Oder ob sie nicht vielmehr in erster Linie als Annex des kulturpolitischen Repräsentationsapparates des französischen Königshauses anzusehen sind. Oder ein bisschen von beidem. Dass sie – auch – staatlich-repräsentative Aufgaben übernahmen, zeigt sich insbesondere darin, dass, wie bereits erwähnt, immer wieder Staatsgäste durch die Ateliers und die daran angeschlossenen Künstlersammlungen geführt wurden. Zudem spricht einiges dafür, dass die im Louvre untergebrachten Werkstätten während der im Stockwerk darüber stattfindenden Salon-Ausstellungen geöffnet waren,

40 Ein Gutteil der genannten Ateliers werden als Sehenswürdigkeit erwähnt in Germain Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris*, Paris 1698; als Sammlungen beschrieben werden darin vor allem die Sammlungen Delaunay, Le Nôtre, Montarsy, Bérain sowie besonders ausführlich die Sammlung Girardon.

41 Vgl. Berger 1988. Dort ist nachzulesen, welche Bereiche der königlichen Gebäude und Gärten zugänglich waren.

eine Praxis, wie sie für die Mitte des 18. Jahrhunderts gut dokumentiert ist.[42] Selbst wenn deren Türen nur einem Teil der Besucherschar offenstanden, dürfte ein Publikum die Sammlungen der Künstler*innen aufgesucht haben, wie es in seiner Quantität und Heterogenität für Frankreich als historisch anzusehen ist und das auch Besucher*innen aus anderen Teilen der Welt umfasste. Zugleich ist anzunehmen, dass die unmittelbare Nachbarschaft der Ateliers die Künstler*innen auch dazu anspornte, sich in spektakulären Sammlungspräsentationen gegenseitig zu überbieten – an dieser Stelle sei nochmals an Delaunays ‚Bildermaschine' erinnert. Doch auch Künstler*innensammlungen, die in privaten Immobilien statt in Liegenschaften der Krone untergebracht waren, muss man sich wohl als gute besuchte Attraktionen vorstellen; jedenfalls empfahl der vielfach aufgelegte Paris-Führer von Germain Brice nicht nur die Ateliers der „illustres qui sont logez sous la Grande Gallerie" zum Besuch, sondern auch die in den privaten Appartements und Häusern der Künstler*innen präsentierten Sammlungen von Hyacinthe Rigaud, François Blondel, Jacques Antoine Arlaud, Antoine Benoist und – postum, unter dem Namen ihres Mannes – Elisabeth-Sophie Chéron.[43] Der Wachsbossierer Benoist (1632–1717) verdankte seinen Reichtum angeblich seiner Sammlung: Für sein Kabinett, in dem neben seinen berühmten Wachsfiguren auch Kuriositäten und Kunstwerke zu sehen waren, erhob er Eintrittsgelder, die ihn zu einem vermögenden Mann gemacht haben sollen.[44] Künstler*innensammlungen waren im Paris des ausgehenden 17. Jahrhunderts also offenkundig etablierte, dicht gesäte Sehenswürdigkeiten, an denen ein Publikum Interesse fand, das sich längst nicht mehr nur aus dem unmittelbaren Umfeld der Künstler*innen zusammensetzte.

Sprechende Sammlungsarrangements

Mit dem Adressieren einer ‚breiteren Öffentlichkeit' einhergehend, veränderte sich auch das Ausstellen von Kunst; die Kunstausstellung wurde zunehmend als Medium erkannt, mittels dessen sich Prinzipien der Kunst sowie Genealogien und Hierarchien ihrer Vertreter*innen veranschaulichen lassen.[45] Zuvor

42 Dokumentiert ist diese Praxis v. a. für Skulpturen, die aufgrund ihres Formats keinen Platz im Salon carré fanden. Das *Livret* verwies die Besucher auf das betreffende Atelier (zumeist im Vieux Louvre), wo das Werk zu sehen war, so etwa im Fall der Modelle für die monumentalen Pferde für Marly von Guillaume Coustou d. Ä. Jean-Baptiste Greuze weigerte sich, im Salon auszustellen und stellte seine Bilder daher im eigenen Atelier aus. Vgl. Fonkenell 2017, S. 77.

43 Brice 1684–1752.

44 Jean de La Bruyère schmäht Benoist in *Les Caractères* als Emporkömmling, der „s'enrichit à montrer dans un Cercle les marionettes de cire", zit. nach Eugène Vaudin, „Antoine Benoist. Peintre et sculpteur en cire de Louis XIV", in: *Bulletin de la société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, 40 (1886), S. 313–338, hier S. 322.

45 Vgl. hierzu auch Georg Friedrich Koch, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967, zum frühen Salon v. a. S. 133–137.

galt in Galerien und Kabinetten der Primat der schönen Disposition, vor allem bei Gemäldehängungen: Das Einzelstück wurde ganz in den Dienst von Maß, Harmonie und (symmetrischer) Ordnung gestellt. Vor allem das Format und damit letztlich ein dem Kunstwerk äußerliches Merkmal bestimmte über seinen Platz im Ensemble. Neben diese zweifellos allgegenwärtige Praxis trat jedoch eine Ausstellungspraxis, welche die Anordnung der Exponate stärker aus deren Sujet, Stil und historischem Stellenwert ableitete und nicht zuletzt auch ein steigendes Interesse breiterer Bevölkerungsschichten an kunsttheoretischen und -historischen Fragen widerspiegelte.[46] Mickaël Szanto gebührt das Verdienst, eine vergessene Ausstellung wieder ans Licht geholt zu haben, die gängige Vorstellungen über Ausstellungspraktiken der Zeit entscheidend ergänzt und in der Hinsicht noch nicht genügend Beachtung gefunden hat.[47] Auf private Initiative und außerhalb institutioneller Rahmen fand 1683 im Pariser Hôtel de la Ferté Senneterre eine Ausstellung statt, die mithilfe von Leihgaben aus prominenten Sammlungen und zahlreichen Kopien Werke von Protagonisten der italienischen Renaissance, Werke der jüngeren Vergangenheit der bolognesischen und römischen Schulen sowie aktuelle französische Malerei zeigte. Aus seiner Analyse des Begleitheftchens der Ausstellung schließt Szanto, dass die Ausstellungsmacher ein regelrechtes kunsttheoretisches Programm in ein räumliches Arrangement übersetzten, ein Programm, das vor allem die Grundprinzipien von „couleur“ und „dessin“ einander gegenüberstellen sollte. Die Ausstellung liefert ein deutliches Indiz dafür, dass sich bereits in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts eine Sensibilität dafür ausbildete, dass sich mittels eines Arrangements von Exponaten nicht nur ein harmonisches Erscheinungsbild erzeugen, sondern auch argumentieren lässt. Neben die übliche Hängung nach Formaten und Symmetrien traten Hängungskonzepte, die diagrammatische Beziehungen zwischen den Objekten herstellten. Im Fall der angesprochenen Ausstellung etwa gruppieren diese sich zu Schulen, die kontrastierend zueinander in Bezug gesetzt werden.

Von dieser Entwicklung, so soll abschließend argumentiert werden, waren auch die Sammlungen von Künstlerinnen und Künstlern nicht ausgeklammert, im Gegenteil: Erst eine diagrammatische Anordnung der eigenen Sammlungsstücke eröffnete ihnen ganz neue Möglichkeiten der Selbstrepräsentation. Kehren wir für ein prägnantes Beispiel zunächst zurück in die Grande Galerie in den Salon des Jahres 1699. Für jedes Akademie-Mitglied war seinem Rang entsprechend jeweils ein bestimmtes Segment einer der

46 Ein Indiz hierfür sind auch die vielen Auflagen ästhetischer Traktate wie die von de Piles oder Félibien, vgl. Frédérique Lanoë, „Les expositions d'œuvres d'art à Paris au XVIIe siècle“, in: Lanoë/Brême 2013, S. 20–27, hier S. 20.

47 Mickaël Szanto, *Le dessin ou la couleur? Une exposition de peinture sous le règne de Louis XIV*, Genf 2008; neuere Archivfunde ergänzen Szantos Forschungen und liefern etwa Details zu den Akteuren und zur Szenografie der Ausstellung, vgl. Lanoë 2013, S. 25–27.

zwei Galeriewände vorgesehen. Während die Auswahl der Werke dem jeweiligen Mitglied oblag, war für deren Hängung der *décorateur* verantwortlich. In Girardons Fall, einem Bildhauer und ranghohem Repräsentanten der Akademie, dürfte der Künstler bei der Anordnung seiner Werke jedoch mindestens mitgeredet haben. Zumal sich aus der Konstellation der Exponate, so die These, kaum zufällig ein selbstreferenzieller Kommentar auf Girardons Schaffen ergibt.[48] Die bereits angesprochene Alexanderbüste wurde zentral vor dem für Girardons Werkpräsentation vorgesehenen Fensterabschnitt aufgestellt, flankiert von zwei von ihm geschaffenen Vasen und Porträts der beiden Vorgänger des amtierenden Intendanten der königlichen Bauwerke, Louvois und Villacerf.[49] Somit müsste sich die Alexanderbüste auf Höhe und damit vis-à-vis zur verkleinerten Kopie von Girardons Reiterstandbild Ludwigs XIV. befunden haben, die auf der Mittelachse der Galerie platziert war und deren Aufstellung als Königsporträt zunächst selbsterklärend ist, zumal die Errichtung des Reiterstandbildes auf der Place-Louis-le-Grand (heute: Vendôme) den offiziellen Anlass für die Ausstellung lieferte. Allerdings ergeben die Alexanderbüste und das Reiterstandbild, das Ludwig in antikisierendem Gewand zeigt und offenkundig das Reiterstandbild Marc Aurels zitiert, darüber hinaus im Pendant eine Lesart, die nicht nur dem König, sondern auch seinem Bildhauer schmeichelte.

Mit den Bildnissen Alexanders d. Großen und Ludwigs XIV. werden nicht nur zwei große Herrscher und Heerführer einander gegenübergestellt, sondern auch deren Bildhauer: Auf der einen Seite der legendäre Lysipp, der, wenn er auch nicht ausdrücklich als Schöpfer des Alexanderbildnisses aus der Sammlung Girardon gehandelt wurde, so doch durch den Kontext aufgerufen wird. Schließlich hatte Lysipp gewissermaßen das Monopol auf in Bronze gefertigte Porträts Alexanders inne. In einer analogen Rolle als persönlicher Porträtist des Königs erscheint nun Girardon, der seinen Herrscher in antiker Manier und in Bronze porträtiert. Im Zusammenhang mit dem Reiterstandbild hatte ihn bereits der Schriftsteller Jean de la Fontaine als Lysipp der Neuzeit gerühmt,[50] womit dieser an eine bereits etablierte Herrscherpanegyrik Ludwigs XIV. als Alexander seiner Zeit anschließen konnte. Mit Alexander wurde Ludwig insbesondere dann parallelisiert, wenn es galt, dessen Rolle als Kunstmäzen zu würdigen, etwa als Protektor der Akademie. Als ‚neuen Alexander' zeigt Girardon Ludwig auch in der Stichserie, mit der er seine Skulpturensammlung publizierte (Abb. 4), indem er ein von ihm selbst geschaffenes Bildnismedaillon des Königs direkt über der Alexanderbüste platziert.

48 Die folgenden Überlegungen zur Präsentation der Alexanderbüste im Salon wurde bereits vorgestellt in Keuper 2021.
49 Vgl. Lecomte 1699–1700, Bd. 3, Paris 1700, S. 247–249.
50 Jean de la Fontaine, „A Monsieur Simon de Troyes", in: ders., *Recueil de vers choisis*, Paris 1693, S. 170–173.

Vermittels der Identifikation Ludwigs mit Alexander reklamiert Girardon für sich selbst wiederum die Rolle als Lysipp seiner Zeit; die Glorifizierung Ludwigs geht also einher mit einer selbstbewussten Selbstglorifizierung seines Porträtbildhauers. Als Mittel hierfür dient die Neukontextualisierung zweier Objekte, einem Werk aus dem eigenen Œuvre – genauer gesagt: einem öffentlichen Monument in seiner sammlungsfähigen Version – und einem Sammlungsstück, das als authentisches Zeugnis antiker Bildhauerkunst galt. Girardon nimmt die ‚Antike' somit dreifach in Besitz: formaljuristisch (als ihr rechtmäßiger Eigentümer), gestaltend (indem er sie mittels eigener Interventionen ‚aktualisiert') und symbolisch, indem er sie zum Versatzstück einer Erzählung von der eigenen Grandiosität macht. Eine Erzählung, die sich über Sichtachsen entwickelt und daher auf die sich im Raum bewegenden Besucher*innen angewiesen ist.

In miniaturisierter Form zeigt auch die bereits erwähnte *Testamentgruppe*, was Girardon offenbar verstanden hatte und in seiner Stichserie zur Perfektion führen sollte: Dass sich das eigene Œuvre vermittels von Sammlungsobjekten kontextualisieren lässt.[51] Der Titel, der sich für die Figurengruppe einbürgerte, *L'union de l'ancien et nouveau testament*, setzt den Statuetten zwar eine heilsgeschichtliche Aussage auf; dennoch ist offenkundig, dass hier vor allem eine Trias aus drei Heroen der neuzeitlichen Skulpturgeschichte geschmiedet wird, namentlich aus Michelangelo, Duquesnoy und Girardon selbst, wobei Michelangelos Schaffen gewissermaßen die Folie bereitet: einmal mit der Reduktion seines *Moses* vom Juliusgrabmal, aber auch mit seinem *Auferstandenen Christus*, der in Duqesnoys *Christus an der Geißelsäule* aufscheint; und nicht zuletzt in Girardons *Johannes*, dessen Haltung jene des Moses spiegelbildlich aufgreift. Allein schon über die Zusammenführung der drei Namen, wie sie sowohl im *Livret* der Ausstellung als auch in der Beischrift des Stichs in den Vordergrund gerückt wird, vermittelt sich unmissverständlich, dass Girardon sich als Michelangelo und Duquesnoy – beides in seiner privaten Sammlung (vermeintlich und tatsächlich) vertretene Künstler – ebenbürtig und deren legitimer Nachfolger verstand. Dass er auch von anderen in dieser Reihe gesehen wurde, bezeugt etwa die Sammlung seines Freundes, des Ebenisten André-Charles Boulle, der in einer kleinen Galerie in seinem Atelierhaus *modèles* „de la main des meilleurs sculpteurs" ausstellte, namentlich von: „Michel Ange, François Flamand [=Duquesnoy], Girardon, Le Comte et autres."[52] Die *Testamentgruppe*, die keinem Auftrag zuzuordnen ist, war bis

51 Vgl. Keuper 2021.

52 Anatole de Montaiglon, „Documents sur Pierre et André-Charles Boulle, ébénistes de Louis XIII et Louis XIV. Incendie du chantier du Sr. Boulle", in: *Archives de l'Art Français*, 4 (1855–1856), S. 334–49, hier S. 347.

zum Tode Girardons in dessen Atelier im Louvre aufgestellt, womit sie fast als Programmstück zu verstehen ist. Auch das Reiterstandbild stellte er dort aus, möglicherweise im Pendant mit der Alexanderbüste.[53]

Girardon machte sich also das Potenzial von Objektzusammenstellungen zu eigen, Kontinuitätslinien herzustellen und somit die eigene historische Bedeutung herauszustellen. Er mag darin besonders versiert gewesen sein, zumal er diese Strategie in den Stich übertrug und dort perfektionierte,[54] jedoch war er bei weitem nicht der einzige Künstler, der die programmatische Aussagekraft einer Werkzusammenstellung zu nutzen verstand. So war das Kabinett des Malers Jacques Stella (1596–1657) im Louvre an dessen zwei Fixsternen Raffael und Poussin ausgerichtet, zwischen denen er selbstbewusst sein eigenes Œuvre präsentierte – Stella war nicht zuletzt ein Sammler seiner selbst.[55] Neben religiösen Sujets waren in der Sammlung auch profane Mythologien vertreten, darunter auch eine pikante Venus-Darstellung mit Cupido und Satyr von Annibale Carracci, die Stella allerdings mit einem Vorhang versehen ließ. Seine eigene, durchaus bedeutende zwölfteilige Gemäldeserie zu Venus und Cupido verbarg Stella hinter Tapisserien – offenbar war er also auf seinen Ruf als frommer Maler bedacht, den er sich im Verlauf seiner Karriere erworben hatte.[56] Bei der Fabrikation der eigenen ‚Kunstgeschichte' ist das Verbergen, so lässt sich mit diesem Fall illustrieren, ein ebenso probates Mittel wie das Zeigen.

Stellas Nichte und Erbin, der Kupferstecherin Claudine Bouzonnet-Stella (1636–1697), ist es zu verdanken, dass sich uns das Arrangement der Sammlung und damit programmatische Linien bis heute erschließen: Sie bewahrte nicht nur die Sammlung und ihren ursprünglichen Ausstellungszusammenhang im Louvre auf, sie dokumentierte diese auch penibel in einem Inventar, *Description et Inventaire fait et écrit par moy soussigné des Tableaux, Desseins, Estampes et Livres composent [sic] mon Cabinet* (1693).[57] Zugleich verwob sie Kunst- und Familiengeschichte ineinander, indem sie ihre eigenen Werke und die ihrer

53 Für eine ausführliche Beschreibung von Atelier und Galerie vgl. Roger-Armand Weigert (Hg.), *Notes sur Nicodème Tessin le jeune relatives à son séjour à Paris en 1687*, Nogent-le-Rotrou 1933, S. 42–44. Die Alexanderbüste wird nicht ausdrücklich genannt, könnte sich aber unter den erwähnten antiken Büsten befunden haben. Das Nachlassinventar vom 25. September 1715 zumindest verortet beide Stücke dort (Nr. 231). Vgl. Souchal 1973, S. 87.

54 Vgl. Keuper 2021.

55 Zur Sammlung Stella vgl. Isabelle Dubois/Mickaël Szanto, „Le cabinet d'un ‚peintre parfait'. À propos des ‚belles choses' de Jacques Stella", in: Sylvain Laveissière/Isabelle Dubois (Hg.), *Jacques Stella (1596–1657),* Paris 2006, S. 18–24; Mickaël Szanto, „Le peintre et l'excellence du savoir. Regard sur le cabinet de Jacques Stella, où le profane côtoie le sacré, où dessins et gravures voisinent avec tableaux et traités illustrés", in: *Le cabinet de Jacques Stella*, Ausst.kat. Musée des Beaux-Arts, Lyon 2006, S. 1–8.

56 Vgl. Dubois/Szanto 2006, S. 23.

57 Jules Guiffrey, „Testament et Inventaire des biens, tableaux, dessins, planches de cuivre, bijoux, etc. de Claudine Bouzonnet Stella. Redigés et écrits par elle-même. 1693–1697", in: *Nouvelles archives de l'art français* (1877), S. 1–117. Eigenhändig verfasste Inventare sind zu jener Zeit eine bemerkenswerte Ausnahme.

Geschwister ebenfalls in der Sammlung aufbewahrte und somit eine Kontinuität bis in ihr eigenes Schaffen suggerierte. Den Landsitz des Bildhauers Pierre Puget (1620–1694) bei Marseille muss man sich wohl als ähnlich ambitioniertes Privatmuseum vorstellen, wie jene seines großen Konkurrenten Girardon; auch er platzierte eigene Werke inmitten seiner Sammlung.[58] Antoine Coypel (1661–1722) hängte während seiner Zeit als *Garde du Cabinet du Roy* Stücke der königlichen Sammlung gemeinsam mit eigenen Werken in den Räumlichkeiten seines Ateliers im *Vieux Louvre* auf.[59] Andere schufen mit der Installation einer Sammlung eine regelrechte Szenografie für die Präsentation des eigenen Werks, wovon aus naheliegenden Gründen vor allem Bildhauer Gebrauch machten. So diente ein Poussin-Zyklus Antoine Benoist als Hintergrund für sein Wachsfigurenkabinett und Martin Desjardins (1637–1694) behängte die Wände seines Ateliers im Louvre mit Kopien,[60] die wohl seinen kunsthistorischen Horizont illustrieren sollten. Beiläufige Bemerkungen in Reiseführern oder in Besucherberichten liefern Hinweise darauf, dass das Zeigen von eigenen Werken im Zusammenhang einer Sammlung relativ üblich war.

Dank Girardons Stichserie ist somit eine Praxis bildlich fixiert, die unter Künstlerinnen und Künstlern des Grand Siècle weiter verbreitet gewesen sein dürfte, als dies bislang in all seinen weitreichenden rezeptionsgeschichtlichen Konsequenzen Anerkennung gefunden hat: das Ausstellen von Sammlungsstücken als Methode, das eigene Werk mit Referenzen anzureichern und letztlich den eigenen Platz im Kanon zu definieren. Mit diesem Befund verbindet sich der Auftrag an die kunstgeschichtliche Forschung, Sichtbarkeiten zu rekonstruieren: Waren die Terrakottamodelle in einer Nebenkammer des Ateliers abgestellt oder auf einem Sims im Empfangszimmer aufgereiht? Welches befand sich neben welchem? Waren die Callot-Zeichnungen in einer Mappe im Schlafzimmer verstaut oder wurden sie im Atelier gelagert – oder hingen sie gar gerahmt an der Wand? Sind die Gemälde nach Sujets gehängt oder nach Schulen und welches nimmt das Zentrum der Wand ein? Und: Welche Besucher konnten welche Teile der Sammlung einsehen – beziehungsweise: was wurde wem gezeigt? Selten ist die Topografie der Exponate heute noch so gut nachvollziehbar wie bei den zitierten Beispielen, dabei liegt in ihr der Schlüssel zur Aussage der jeweiligen Künstler*innensammlung.

58 Vgl. Léon Lagrange, *Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte, décorateur de vaisseaux*, Paris 1868, S. 297–306.

59 Rochelle Ziskin, *Sheltering Art. Collecting and Social Identity in Early Eighteenth-century Paris*, University Park 2012, S. 134–139.

60 Lorenz Seelig, „L'inventaire après décès de Martin van Den Bogaert dit Desjardins, sculpteur ordinaire du roi (7 août 1694)", in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1972/73), S. 161–182; Andrea Daninos, „La collezione d'arte di Antoine Benoist", in: *Prospettiva*, 167/168 (2017), S. 156–175, hier S. 158.

„donner au public par estampe"

Eine solche Kultur einer für Künstler*innen spezifischen Selbstdarstellung über Sammlungsobjekte und deren Anordnung schwappte, wie bereits angedeutet, auf den Salon und damit auf das größte Forum über, das für Künstler*innen jener Zeit existierte. Girardon wie auch seine Kollegin Chéron wussten die Salons zu nutzen, um vor einem kennerschaftlichen Publikum auf ihre größten Triumphe als Sammler respektive Sammlerin zu verweisen und das Sammeln in ihre Selbstdarstellung zu integrieren: Ihr eigenes künstlerisches Schaffen vermochten sie so aufzuwerten und ihm gewissermaßen historische oder zumindest überpersönliche Tiefe zu verleihen. Dass hierbei ‚ganz Paris' sowie zahlreiche Gäste aus dem Ausland anwesend waren, verlieh ihrem Anliegen die dafür nötige Legitimität und Wirkmacht.

Beide Künstler*innen suchten dennoch danach, den Wirkungskreis ihres Sammelns noch weiter zu vergrößern, räumlich wie zeitlich, indem sie ihre Sammlungen im Stich publizierten. Am konsequentesten verfolgte Girardon diesen Weg, als er eine Stichserie in Auftrag gab, die die Objekte in seinem Besitz nicht nur dokumentiert, sondern als ‚Gesamtkunstwerk' zur Geltung bringt und somit seiner Sammlung – und sich selbst – ein eindrucksvolles Denkmal setzte (Abb. 4). Doch auch Chéron veröffentlichte nicht nur den erwähnten Stich, der das zentrale Stück ihrer Sammlung reproduziert (Abb. 5), sondern auch ein Zeichenbuch mit aus den Kompositionen Raffaels entnommenen Köpfen und Händen, das sich sowohl an Kunstschülerinnen und -schüler richtet als auch an interessierte Laien. Dieses beruhte, worauf Chéron im Vorwort Wert legt, allesamt auf Zeichenkopien (ungenannter Herkunft) aus ihrem privaten Kabinett, an denen sie nun auch andere teilhaben lassen wolle – „d'en faire part au Public".[61]

Neben Chéron und Girardon waren weitere Künstler*innen der Zeit um 1700 mit der Reproduktion der eigenen Sammlung in der Druckgrafik befasst: So etwa Leclerc mit seinem eingangs erwähnten Idealkabinett, vom dem sich neben drei Vorzeichnungen (Abb. 3) auch (postume?) Abzüge der unvollendeten Platte erhalten haben.[62] Neben einer solchen Sammlungsvedute und Konvoluten wie dem von Girardon oder Chéron wäre auch zu denken an die Poussin-Stiche, die Claudine Bouzonnet-Stella nach den Gemälden der bereits erwähnten Sammlung ihres Onkels anfertigte und dabei teils deren Provenienz in die Bildunterschrift aufnahm.[63] Oder an den Goldschmied und

61 Elisabeth-Sophie Chéron, *Livre à dessiner, composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphael*, Paris 1706, *Au lecteur* (o. S.). Vgl. hierzu Keuper 2022.

62 Vgl. Préaud 2014 und Grabb 2022.

63 Z. B.: Claudine Bouzonnet-Stella nach Nicolas Poussin, *Kalvarienberg*, 1674, Kupferstich/Radierung, Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, Maine.

Hofjuwelier Pierre Le Tessier de Montarsy, dessen „avec des grandes peines, frais et dépendances“ erworbenen „plusieurs tableaux originaux des meilleurs“ durch einen königlichen Schutzbrief vor unautorisierten Reproduktionsstichen geschützt werden sollten, damit Le Tessier deren Reproduktion selbst in die Hand nehmen konnte, und zwar mit dem erklärten Ziel, diese „donner au public par estampe“.[64] Was er mit einem Stich eines Gemäldes von Annibale Carracci, das er in Auftrag gab, in die Tat umsetzte. Das Prestige einer eigenen Sammlung sollte also durch die Adressierung eines größtmöglichen Publikums – einschließlich der Nachwelt – gesteigert werden. Auch dürfte nicht erst der tragische Brand des Ateliers André-Charles Boulles 1720, der dessen berühmte Sammlung zerstörte,[65] der Künstlergemeinschaft im Louvre ins Bewusstsein gerufen haben, wie fragil die Lebensleistung einer Sammlung sein konnte.

Die um 1700 kulminierenden Bestrebungen der Künstler*innen, ihre Sammlungen auch im Stich und auf temporären Ausstellungen zu zeigen, konvergierten mit einem Zeitgeist, der zunehmend ein Problem darin sah, dass Kunstwerke in privaten Sammlungen verschwanden und somit der Allgemeinheit entzogen wurden. Bernard du Puy du Grez, ein Kunstliebhaber aus Toulouse, brachte seine Kritik in eindrücklichen Bildern vor:

[…] ne serait-ce pas une injustice de prétendre que la peinture ne puisse servir uniquement qu'à l'usage des plus opulents, qui s'imaginent avoir le droit de tenir les tableaux en esclavage? C'est pour cela que nous voyons rarement de beaux ouvrages exposés à la vue de tout le monde; les particuliers les renfermant dans leurs cabinets, comme dans les cachots, à la manière des trésors.[66]

Zugleich kündigte sich, wie sich insbesondere in Girardons Stich-Projekt ablesen lässt, ein gewandeltes Konzept von Öffentlichkeit an. ‚Öffentlichkeit‘ fand fortan immer weniger nur innerhalb von bestimmten gebauten Räumen statt, sondern manifestierte sich immer stärker als ‚virtuelle‘ Öffentlichkeit im Geflecht einer überregionalen Korrespondenz mittels Schriften und Stichen.[67] Der Körper des Betrachters, respektive der Betrachterin, der in den Salon-Ausstellungen noch bewegt werden musste, um die Sicht- und damit auch Bedeutungsachsen zwischen den einzelnen Exponaten zu etablieren, der Vorhänge beiseite zog und an Kurbeln drehte, war damit nicht mehr maßgeblich. Die Stiche der Sammlung Girardon zitieren einerseits gebaute

64 Zit. nach Christine Raimbault, „Jean-Louis Roullet (1645–1699) interprète d'Annibal Carrache. Le contract de 1686 avec Pierre Le Tessier der Montarsy“, in: *Nouvelles de l'estampe*, 220 (2008), S. 33–41, hier S. 37.

65 Vgl. Anatole de Montaiglon 1855–1856, S. 334–49.

66 Bernard du Puy du Grez, *Traité sur la peinture* [1700], Paris 2011, S. 46.

67 Vgl. Richard Wittman, „Architecture, Space, and Abstraction in the Eighteenth-Century French Public Sphere“, in: *Representations*, 102, 1 (2008), S. 1–26.

Architektur und laden Betrachter*innen andererseits zu einem Sammlungsrundgang ein, wie er nur auf dem Papier geschaffen und schließlich mit den Augen vollzogen werden kann – damit wurde die Sammlung nicht einfach nur auf Papier übertragen, vielmehr erweitern sich ihre Wirkmöglichkeiten ebenso wie die Rezipientenschaft. Die Sammlung befreit sich von ihrer räumlichen und zeitlichen Begrenzung und öffnet sich einem gesichts- (und körper-)losen breiten Publikum.

Sowohl die einzelnen Salon-Auftritte als auch die verschiedenen Stichprojekte verdeutlichen den gewandelten Anspruch, den Hofkünstler*innen jener Zeit mit dem Sammeln verbanden: Mit ihren Sammlungen rahmten sie ihr eigenes künstlerisches Schaffen und reklamierten so überhistorische Geltung für dieses. Ein solcher Geltungsanspruch konnte sich folglich auch nicht auf jene beschränken, die ihre Werkstätten und privaten Galerien besuchten, sondern verlangte nach der Zeugenschaft einer unpersönlichen Allgemeinheit und vor allem einer Nachwelt.

Aus dem Dargelegten lassen sich zwei Schlüsse ziehen: *Erstens* waren Künstler*innen mit der Situation konfrontiert, dass nicht nur ihr künstlerisches Schaffen, sondern auch ihr Sammeln zunehmend das Interesse einer Allgemeinheit auf sich zog. Während die Künstler*innensammlung als (touristische) Attraktion auf eine Vorgeschichte zurückschaut, die mindestens bis Andrea Bregnos römisches Atelier zurückreicht,[68] so liegt die Besonderheit der hier betrachteten Künstler*innensammlungen *zweitens* darin, dass sie in einem Gebäudeensemble situiert waren, das der Selbstdarstellung Frankreichs als kulturelle Macht diente. Die Sammlungen der betreffenden Künstler*innen leiteten sich also – zumindest in Teilen – aus ihrer öffentlichen Rolle als Hofkünstler*innen ab. Wie an Girardons Salon-Auftritt beispielhaft zu sehen war, vermengten sich individuelle Strategien im Umgang mit der eigenen Sammlung mit den Repräsentationsinteressen der Krone. Die hohe Dichte, in der sich Künstler*innensammlungen im Paris jener Zeit – insbesondere in und um den Louvre – etablierten, ihre teils unmittelbare Nachbarschaft, schuf eine ganz eigene Aufmerksamkeitsökonomie, die nicht nur effekthascherische Inszenierungen, sondern einen fast musealen Umgang mit der eigenen Sammlung zur Folge hatte: Sammlungspräsentationen entstanden, die nicht allein durch pittoreske Eleganz einnehmen sollten, sondern durchaus auch kategoriale Einordnungen an den Objekten vornahmen und historische Genealogien illustrierten, die letztlich zum eigenen Werk hinführten.

68 Siehe den Beitrag von Thomas Pöpper im vorliegenden Band.

Zu einer solchen ‚kuratorischen' Haltung zur eigenen Sammlung gehört wohl auch der Drang zu ihrer Dokumentation, um sie als ‚Lebensleistung' vor der Auflösung zu bewahren; Chérons Stiche ihrer Wachstableaus, die *Gallerie*-Serien mit der Skulpturensammlung Girardons, das Familien- und Sammlungsporträt, das Delaunay anfertigen ließ, Leclercs Auf-Zeichnung seiner Sammlung in dem Gehäuse eines Idealkabinetts, Bouzonnet Stellas eigenhändiges Inventar der Familiensammlung – alle diese Projekte fallen in die letzten Lebensjahre der jeweiligen Künstlerinnen und Künstler und deuten auf den hohen Stellenwert der Sammlung als dem eigenen Œuvre möglicherweise gleichrangiges Vermächtnis. Sie zeichnen das Bild einer Künstler*innengeneration, welche die performative Bedeutung des Sammelns vollends erfasste und für den eigenen (Nach-)Ruhm gewinnbringend einzusetzen wusste.

„die besten seiner Kupferstiche und Holzschnitte, die wir alle zusammengetragen hatten". Individuelle und kollektive Praktiken des Sammelns bei den Nazarenern

Michael Thimann

Der vorliegende Beitrag versteht sich als eine erste Annäherung an einen bisher weitgehend unbeachtet gebliebenen Komplex materieller Kultur in der Romantik. Denn die Praxis des Sammelns ist im Hinblick auf die Nazarener bisher nur für den Fall von Johann Anton Ramboux untersucht worden, der eine über 400 Werke zählende Sammlung alter italienischer Malerei, vor allem sienesischer Provenienz, zusammengetragen hatte. Diese Gemälde-Sammlung wurde gemeinsam mit seinen sonstigen Besitztümern von illustrierten Büchern und Druckgrafik nach seinem Tod im Jahr 1867 durch das Kölner Auktionshaus Heberle zerstreut.[1] Johann Anton Ramboux ist wie Johann David Passavant jedoch eine Figur, die sich nur bedingt zu den künstlerisch aktiven Nazarenern zählen lässt und in ihrer Biografie bereits den Wechsel vom bildenden Künstler zum Kunsthistoriker und Museumsmann, nämlich zum Konservator der Sammlung Wallraf in Köln, vollzog und seine zeichnerischen Fähigkeiten auf die Anlage umfangreicher Dokumentationsprojekte, etwa von italienischer Wandmalerei des Mittelalters, umorientierte.[2] Das Interesse dieses Beitrags ist anders gelagert. Die Frage nämlich, auf welchen konkreten materiellen Grundlagen die künstlerische Nachahmungspraxis der Nazarener beruhte, führt in den Kern des nazarenischen Projekts und berührt damit ein zentrales Thema der Romantikforschung.

Objekte

Das Prinzip der Nachahmung oder ‚Nachfolge' der alten Meister ist zwar häufig untersucht worden, aber die konkreten Objekte, die nachgeahmt und zu diesem Zweck auch gesammelt wurden, sind dabei weniger von Interesse gewesen. Die Forschung bezieht sich zumeist stärker auf die einschlägigen

1 Vgl. Dóra Sallay, „Die Sammlung früher Malerei des Johann Anton Ramboux", in: Ulf Sölter (Hg.), *Italien so nah. Johann Anton Ramboux (1790–1866)*, Ausst.kat. Clemens Sels Museum, Neuss/Köln 2016, S. 56–69.

2 Gunda Luyken, „Das Museum Ramboux zwischen Kunst und Geschichte. Eine Kopiensammlung im Spiegel ihrer Entstehungszeit", in: Ramboux 2016, S. 70–79; Dóra Sallay, „‚Pratichissimo della scuola senese'. Johann Anton Ramboux (1790–1866) conoscitore", in: Francesco Caglioti/Andrea De Marchi/Alessandro Nova (Hg.), *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, Milano 2018, S. 39–51, 170–171; Christina Angela Schulze, *„Museum Ramboux". Eine italienische Stilgeschichte in Kopien von Johann Anton Ramboux (1790–1866) an der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf (1841–1918)*. Unveröffentlichte Dissertation, Wien 2011.

Texte wie Friedrich Schlegels in der Zeitschrift *Europa* zwischen 1803 und 1805 publizierte Gemäldebeschreibungen und konstruiert die Nachahmung damit zu einem stärker intellektuell-literarischen Problem.[3] Schlegel standen im Pariser Musée Napoléon um 1800 die Meisterwerke der europäischen Malereigeschichte von Jan van Eyck, Raffael, Dürer, Correggio und anderen Renaissance-Malern unmittelbar vor Augen.[4] Für viele Maler der romantischen Generation war die Kenntnis alter Kunst aber nicht durch die Anschauung von Originalwerken zu gewinnen, sondern vermittelt durch Reproduktionen oder Beschreibungen. Hier markieren die Wiener Lukasbrüder Friedrich Overbeck und Franz Pforr zweifellos einen Wendepunkt in der Rezeption altdeutscher und altitalienischer Malerei. Aus ihren Korrespondenzen und Tagebüchern ist viel über die intensive, auch maltechnische Auseinandersetzung mit Werken der alten Kunst in Sammlungen zu erfahren, etwa über die Besuche ab 1806 in der Wiener Belvedere-Galerie.[5] Weitaus weniger ist bisher bekannt, in welcher Form sich die konkrete Beschäftigung der Künstler mit originalen Objekten von Handzeichnungen, Kupferstichen und illustrierten Büchern gestaltet hat.

In seinem Aufsatz von 1973 *Influences des gravures néerlandaises et flamandes sur l'art des Nazaréne*s hat Henri Dorra als erster nach konkreten Werken der Druckgrafik gefahndet, die den Lukasbrüdern der ersten Stunde zur Verfügung standen.[6] Dorras Interesse war zweifellos ikonografisch motiviert, da ihn vorrangig die allegorische Bildsprache und die Wiederverwendung von frühneuzeitlichen Emblemen interessierte.[7] Der Aufsatz ist aber in dem Sinne wegweisend, dass Dorra erstmals versucht hat, die konkreten Objekte

3 Zum Problem von Nachfolge und Nachahmung bei den Nazarenern vgl. u. a. Jürgen Schönwälder, *Ideal und Charakter. Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800*, München 1995; Frank Büttner, „Subjektives Gefühl, künstlerisches Ideal und christliche Wahrheit. Das religiöse Bild im frühen Werk von Peter Cornelius", in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 52 (1991), S. 237–261; Cordula A. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham/Burlington 2009; dies., *The Nazarenes. Romantic Avant-garde and the Art of the Concept*, University Park, Pennsylvania 2015; Michael Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014, S. 42–52.

4 Vgl. dazu Ernst Behler, „Friedrich Schlegel und die Brüder Boisserée. Die Anfänge der Sammlung und ihr philosophischer Ausgangspunkt", in: Annemarie Gethmann-Siefert/Bernadette Collenberg-Plotnikov/Elisabeth Weisser-Lohmann (Hg.), *Kunst als Kulturgut*. Bd. 1: *Die Sammlung Boisserée*, München 2011, S. 103–123; Hubert Locher, „‚Construction des Ganzen'. Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum", in: Johannes Grave/Hubert Locher/Reinhard Wegner (Hg.), *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, Göttingen 2007, S. 99–131.

5 Vgl. dazu Jens Christian Jensen, „Overbeck in Wien 1806 bis 1807. Kalendarium seiner Freundschaft mit Pforr und die Wandlung seiner Kunstanschauungen", in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1974, S. 105–123; Michael Thimann, „Zeichnen in Wien. Friedrich Overbeck, Franz Pforr und die Anfänge des Lukasbundes, 1806 bis 1809", in: Julia Hümme/Michael Thimann (Hg.), *Friedrich Overbeck (1789–1869) in Wien. Unbekannte Zeichnungen aus dem Ostholstein-Museum Eutin*, Kiel 2016, S. 11–53.

6 Henri Dorra, „Influences des gravures néerlandaises et flamandes sur l'art des Nazarénes", in: *Nouvelles de l'estampe* 11 (1973), S. 3–6.

7 Vgl. auch Henri Dorra, „Nazarene Symbolism and the Emblem Books", in: *Emblematica* 3 (1988), S. 283–312.

Abb. 1
Johannes Wierix nach Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1602, Kupferstich, 23,6 × 9,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

zu identifizieren, welche die Lukasbrüder vor Augen oder in der Hand hatten, als sie ihr Nachahmungsprinzip als Unterbietung akademischer Erwartungen an das klassizistische Historienbild entwickelten. So konnte Dorra glaubhaft machen, dass Pforr schon sehr früh den Melancholie-Stich Dürers in dem Nachdruck von Johannes Wierix von 1602 (Abb. 1) zur Verfügung hatte, der zweifelsohne für sein allegorisches Blatt der *Freundschaft* Pate stand; Overbeck wiederum verwendete, wie Keith Andrews zuerst bemerkt hat,[8] im Jahr 1810 einen Kupferstich von Raphael Sadeler aus der *Bavaria Sancta* (1615) (Abb. 2) als Modell für sein Trostbild von *Josephs Traum*, das er anlässlich des Kindestodes seiner Schwester noch in Wien malte. Die beiden Beispiele können ganz unterschiedliche Probleme des Umgangs mit den Objekten

8 Jens Christian Jensen, *Friedrich Overbeck. Die Werke im Behnhaus*, Lübeck 1963, S. 38, Kat. 11.

Abb. 2
Raphael Sadeler, *Der Selige Wilhelm der Pilger*, Kupferstich, 22,2 x 15,3 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

verdeutlichen: Der Dürer-Stich in Pforrs Besitz und dessen evidente Nachahmung weisen eine beachtliche Intentionalität auf: Dürer wird reflektiert als Musterkünstler anerkannt und künstlerisch aktualisiert; Overbecks Verfahren hingegen scheint eher dem Prinzip der Kontingenz zu gehorchen: Der alte Kupferstich bietet eine passende Formgelegenheit für die Neuerfindung eines biblischen Themas, wobei der ikonografische Gehalt der Vorlage, dass nämlich Wilhelm der Pilger dem Grafen Albertus von Bogen im Traum erscheint und ihn zur Gründung des Klosters Windberg ermahnt, komplett übergangen werden kann.

Diese Beobachtungen führen zu der Frage, wie sich die Kenntnis der Blätter vollzogen haben könnte. Spielt die Kontingenz des Sammelns, des zufälligen Findens und Erwerbens, möglicherweise eine stärkere Rolle als bisher angenommen? Und ist das Nachahmungskonzept der Nazarener in der Frühzeit

kunsthistorisch vielleicht viel fragmentarischer und unsystematischer, als der in der Forschung schnell und stereotyp zur Hand genommene gezielte Rekurs auf Raffael und Dürer erwarten lässt? Es stimmt bereits nachdenklich, dass die Künstler sich auch bei den Wiener Galeriebesuchen nicht an einen präformulierten Kanon hielten, sondern sowohl anerkannte Meisterwerke wie Dürers *Allerheiligenbild* als auch eher aleatorisch bestimmte Werke favorisierten, denen sie ihre Aufmerksamkeit schenkten – etwa der *Hl. Justina* von Moretto da Brescia, die seinerzeit noch als Werk Pordenones galt und heute eher zu den weniger berühmten Werken der Sammlung zählt. Bedauerlicherweise besitzen wir, namentlich für die Sattelzeit des nazarenischen Projekts, nur sehr unsystematische und zufällige Nachrichten über den Besitz oder Kauf von älteren Kunstwerken durch die Künstler, wogegen Bücher und Lektüren vor allem durch die Korrespondenzen erstaunlicherweise besser dokumentiert sind. Es sei dennoch versucht, eine These zu wagen: Bei den Nazarenern findet sich erstmals das Phänomen der Sammlung älterer Kunst als kunsthistorische Praxis, was von der zufälligen Akkumulation von Studienmaterial in Form von Kupferstichen, wie sie sich bei vielen Künstler*innen nachweisen lässt, abgehoben werden soll. Vor allem die Beschäftigung mit Albrecht Dürer, und hier nicht nur mit der Künstlerfigur Dürer als historischem Musterbild, sondern mit den materiellen Artefakten, erscheint von der ersten Stunde des Lukasbundes an eine konstituierende Idee des nazarenischen Projekts gewesen zu sein; sie lässt sich bis in die dritte Generation der Künstler nachweisen und durchläuft eine Entwicklung von der enzyklopädischen Praxis des Grafiksammelns, wie sie im 18. Jahrhundert etabliert war, über den romantischen Künstlerkult bis in den Historismus des späten 19. Jahrhunderts.

Anfänge

Eine grundlegende Frage könnte lauten: Wo fängt eine Sammlung eigentlich an? Es ist ein außerordentlicher Glücksfall, dass sich die Jugendkorrespondenz von Franz Pforr und Johann David Passavant erhalten hat, die sich beide seit ihrer Kindheit in Frankfurt am Main kannten und sich schrieben, als Pforr zunächst an der Kasseler, dann an der Wiener Akademie studierte und von 1810 bis zu seinem Tode in Rom in Gemeinschaft der Lukasbrüder lebte.[9] In diesen Briefen finden sich erstaunlich präzise Angaben über Pforrs Aktivität als Sammler von Druckgrafik. In den Briefen aus Kassel von 1802 bis 1804,

9 Briefe von Franz Pforr an Johann David Passavant, Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Nachlass Johann David Passavant (UBNP); hier zitiert nach der orthografisch modernisierten Transkription von Béla Hassforther. Zum biografischen Kontext mit den Quellen vgl. Fritz Herbert Lehr, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr der Meister des Lukasbundes*, Marburg 1924.

Pforr ist etwa 14/15 Jahre alt, spricht er wiederholt über seine Sammlung. Den Beginn macht er mit Grafiken von Chodowiecki, die er offenbar auf Vollständigkeit zu sammeln versucht und dabei einen großen Ehrgeiz an den Tag legt:

Ich mache mir hier eine Sammlung von Kupferstichen von Chodowiecki und habe schon einige hunderte. Wenn ich Dich bitten dürfte mir doch das eine Blatt zu schicken, welches du von ihm hast, es steht darunter, siehst du denn nicht, darum noch mehr: es ist aus dem Hamlet, so würdest Du mich sehr verbinden, und wenn ich dir mit anderen Kupferstichen dienen kann so würd es mich sehr freuen. Allein schicke mir es nur dann, wenn Du es nicht brauchen kannst und kein Vergnügen(?) daran findest.[10]

Kein Hinweis jedoch darauf, dass Pforr diese Blätter in irgendeiner Weise künstlerisch interessierten, ihm geht es um die schiere Menge der Radierungen, aber auch um die soziale Dimension des Austauschs und den konkreten materiellen Tausch. In kurzer Zeit hat Pforr 360 Blatt versammelt und bewegt sich hier geschmacklich und von der Anlage seiner Sammlung her noch ganz im 18. Jahrhundert.[11] Bemerkenswert ist aber, dass das Sammeln nicht allein praktiziert wird, sondern im engen Austausch mit dem Freund: Passavant und Pforr sammeln gemeinsam, einer leitet den anderen an, und der Tausch der Gaben wird zum wichtigen Teil der Freundschaftspraxis. Man möchte von gemeinsamer Teilhabe sprechen, wenn Pforr am 11. Juni 1803 schreibt:

Schreib mir doch ja recht bald und auch etwas von Deinen schönen Kupfern, von wem sie sind, denn Du hast auch viele von alten Meistern und die Namen stehen doch fast alle drauf. Schreibe mir doch, von wem der alte Turm ist, wenn Du den Namen darauf finden kannst, Du kennst ihn doch, er sieht fast so aus (Skizze).[12]

In demselben Brief vom 11. Juni 1803 betritt eine neue Künstlerfigur den imaginären Sammlungsraum der beiden Freunde und wird diesen fortan mental beherrschen – Albrecht Dürer:

Ich habe heute große Lust zu schreiben und deswegen will ich Dir etwas von meinen Kupferstichen schreiben. Ich habe jetzt einige Originalkupfer von alten berühmten Meistern, von Albrecht Dürer (sein Zeichen, welches man auf seinen Bildern und Kupferstichen findet, ist AD) eine gar schöne Kreuzabnahme Christi, es ist (ein) sehr kleines Blatt, (es) ist gestochen. Dann habe ich von diesem berühmten und geschickten Meister einen großen Holzschnitt, er stellt vor Christus am Oelberg, er betet, ein Engel kommt und stärket ihn, nach ihm habe ich sein Porträt von Kilian gestochen. Dann habe ich den barmherzigen Samariter von van de Velde, ein gar

10 Franz Pforr an Johann David Passavant, Kassel, 17. August 1802, (UBNP).

11 Franz Pforr an Johann David Passavant, Kassel, 8. März 1803, (UBNP): „Für das schöne Kupfer von Chodowiecki kann ich Dir nicht genug danken, meine Sammlung von diesen Kupfern beläuft sich jetzt auf 360 Stück. Für Deine Zeichnungen danke ich Dir noch vielmals, sie haben mir und allen Leuten, welchen ich sie gezeigt habe, sehr gefallen."

12 Franz Pforr an Johann David Passavant, Kassel, 11. Juni 1803, (UBNP).

Abb. 3
Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, 1513, Kupferstich, 24,3 x 18,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

schönes Blättchen, es ist Nacht, vor dem Wirtshaus geht eine Treppe herunter, ein Knecht hebt den verwundeten Israeliten vom Pferde, ein anderer kommt mit einer Fackel aus der Türe des Wirtshauses, vorne an der Treppe steht der Wirt, welchem ein Hündchen nachkeucht, mit einem Licht in der Hand und empfängt Geld von dem Samariter.[13]

Man kann sehen, dass Pforr hier vorsichtig und noch ohne große kunsthistorische Kenntnis sein Sammlungsgebiet von der Gegenwartsgrafik auf die alten Meister ausdehnt. Wo er diese Erwerbungen tätigen konnte, ob in Kassel oder durch Zusendung von außerhalb, ist unklar. Das ästhetische Faszinosum der älteren Druckgrafik dürfte aber auch langsam die ästhetischen Maßstäbe Pforrs verändert haben. Dies wird besonders an der ziemlich präzisen

13 Ebd.

Ekphrase des *Barmherzigen Samariters* von Van de Velde deutlich; und es ist dieses Blatt, das für die späteren Zeichnungen zum *Götz von Berlichingen* noch als Inspiration gedient haben könnte.[14] Ohne Frage, auch im Jahre 1803 ist das Sammeln von Dürer-Blättern gewissermaßen konventionell und gehört, gerade weil sich auf diesem Gebiet leicht eine größere Anzahl von Blättern und auch der Wunsch nach Vollständigkeit entwickeln konnte, zum Kern von fürstlichen und bürgerlichen Grafiksammlungen – man denke hier nur an die Sammlungen Goethes, Johann Caspar Lavaters und des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach.[15] Auch wenn hier noch kein genuin romantischer Impuls zu vermuten ist, nimmt die Auseinandersetzung mit Dürer Fahrt auf. Am 3. September 1803 schreibt Pforr: „Ich habe wieder einen gar schönen Kupferstich von Albrecht Dürer gestochen bekommen, es stellt einen Ritter (dar) mit einem Tod, welcher neben ihm reitet, und einen Teufel, welcher hinter ihm hergeht. Es ist vortrefflich gestochen."[16] Mit dem Erwerb des Meisterstiches von *Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 3) erscheint der geschmackliche Wandel nunmehr vollzogen: Dürers Bildwelt gilt Pforr nun nicht nur als „schön", sondern auch die technische Vollendung des Objekts nimmt ihn für Dürer ein.

Die Sammlung in Aktion

Szenenwechsel – Rom, 17. Juli 1815: Franz Pforr war bereits am 16. Juni 1812 in Albano Laziale bei Rom an Tuberkulose verstorben, die Lukasbrüder hatten das Kloster S. Isidoro geräumt und sich auf private Wohnungen verteilt. Pforr hatte seine Grafiksammlung nachweislich mit nach Rom genommen und wohl auch dort weitere Blätter erwerben können. Zusammen mit seinem künstlerischen Nachlass dürfte die Sammlung in Overbecks Obhut übergegangen sein, und wir besitzen eine bemerkenswerte Notiz, wie die Sammlung in Aktion versetzt wurde. Diese Nachricht unterstreicht deutlich, wie sehr sich das Interesse an Dürergrafik vom enzyklopädischen Sammeln des 18. Jahrhunderts hin zum romantischen Künstlerkult verschoben hatte, der

14 Zu Pforrs Berlichingen-Zeichnungen vgl. Richard Benz (Hg.), *Goethes Götz von Berlichingen in Zeichnungen von Franz Pforr*, Weimar 1941; Frank Büttner: „Ein konservativer Rebell – Franz Pforrs Zeichnungen zu Goethes ‚Götz von Berlichingen'", in: Karl Möseneder/Gosbert Schüssler (Hg.), *Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*, Regensburg 2002, S. 9–38.

15 Zum Kontext des Dürer-Sammelns im 18. Jahrhundert vgl. grundlegend Anja Grebe, *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013, v. a. S. 80–114; Markus Bertsch, „Johann Heinrich Merck und die Anfänge der Graphiksammlung von Herzog Carl August", in: Markus Bertsch/Johannes Grave (Hg.), *Räume der Kunst*, Göttingen 2005, S. 47–75; Markus Bertsch/Johannes Grave: „‚Deine Albrecht Dürer sind nunmehr schön geordnet'. Lavaters Dürer-Sammlung in Goethes Händen", in: Benno Schubiger (Hg.), *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz*, Genf 2007, S. 291–313; Johannes Grave, *Der „ideale Kunstkörper". Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006; Gerda Mraz/Uwe Schögl (Hg.), *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999.

16 Franz Pforr an Johann David Passavant, Kassel, 3. September 1803, (UBNP).

Dürer zum deutschen Ausnahmekünstler machte, dessen Werk für Wahrheit, Treue zur Natur und Charakter stand, wogegen Raffael in gleicher Weise zum Ausdruck von Anmut, Grazie und idealer Schönheit stilisiert wurde.[17] Franz Pforr selbst hatte diesem Konzept einer Idealkunst in der Vereinigung Raffaels und Dürers mit einer Zeichnung ein Denkmal gesetzt, die erst 1832 in einer Umrissradierung publik wurde.[18] Es ist bekannt, dass die Lukasbrüder bei ihren Zusammenkünften auch Kunstwerke ausstellten und über diese diskutierten. So waren anlässlich des ersten, wohl auf eine Anregung von Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff zurückgehenden Dürer-Festes der deutschen Künstler 1815 neben dem Porträt des Nürnberger Meisters auch Abzüge von dessen Grafiken präsent, die sicher aus dem Besitz des verstorbenen Pforr stammten, den Overbeck an sich genommen hatte.[19] Overbeck hat ausführlich über das erste Dürer-Fest der Rom-Deutschen am 20. Mai 1815 – „einer der schönsten Abende meines Lebens!" – berichtet, bei dem der Meister selbst *in effigie* und in seinen Werken anwesend war:

Was aber nun unser Treiben hier anbelangt, so muß ich Dir noch erzählen, daß wir am 20. Mai, als dem Geburtstage unsers großen und nie genug gepriesenen Dürers, diesem erhabenen Patriarchen zu Ehren ein begeistertes Fest gefeiert haben. Scheffer hatte diesen Einfall zuerst gehabt; da es aber wegen mehrerer Ursachen bei ihm nicht recht schicklich war, so ward es bei Cornelius gehalten. Es war das Bildniß des unsterblichen Meisters aufgehängt, umkränzt mit dickem Eichenkranz, in welchem die Werkzeuge der verschiedenen Künste, welche er ausgeübt, als Attribute angebracht waren, nemlich: Palette und Pinsel, Grabstichel, Possierholz, Zirkel und Winkelmaß, Feder ec., und unter demselben lagen auf einem Tische die besten seiner Kupferstiche und Holzschnitte, die wir alle zusammengetragen hatten. Auch eine Lebensbeschreibung von ihm war vorhanden, aus welcher vorgelesen wurde zur großen Freude und Erbauung Aller. Später dann war bei hellem Gläserklang der abwesenden Freunde gedacht, und beschlossen, alljährlich diesen denkwürdigen Tag festlich zu begehen, als der am meisten geeignet ist, die Begeisterung im deutschen Herzen neu anzufachen. Auch Dich fordere ich daher auf, diesem Gelübde beizutreten zur Ehre des großen Meisters sowohl als zur Belebung einer neuen deutschen Kunst.[20]

17 Vgl. dazu das gesamte Material in Michael Thimann/Christine Hübner (Hg.), *Sterbliche Götter. Raffel und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*, Ausst.kat. Kunstsammlung der Universität, Göttingen, Petersberg 2015.

18 Vgl. dazu mit älterer Literatur ebd., S. 312–313, Kat. 68.

19 Zu diesem Fest im Kontext der romantischen Künstlerfeste vgl. Andreas Haus (Hg.), *Ernst ist das Leben – heiter ist die Kunst. Graphik zu Künstlerfesten des 19. Jahrhunderts*, Ausst.kat. Kunstbibliothek, Berlin 1971; Matthias Mende/Gerhard Hirschmann/Inge Hebecker (Hg.), Nürnberger Dürerfeiern 1828–*1928*, Ausst.kat. Museen der Stadt Nürnberg und Stadtarchiv Nürnberg, Dürerhaus, Nürnberg 1971; Jane Campbell Hutchison, „Der vielgefeierte Dürer", in: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.), *Deutsche Feiern*, Wiesbaden 1977, S. 25–45; Michael Thimann, „Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik", in: Thimann/Hübner 2015, S. 8–41, hier S. 24–27.

20 Friedrich Overbeck an Joseph Sutter, Rom, 17. Juli 1815, in: Margaret Howitt, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses*, Freiburg im Breisgau 1886, Bd. 1, S. 348–349.

Abb. 4
Lukas Kilian nach Johann Rottenhamer, *Bildnis Albrecht Dürers*, 1608, Kupferstich, 34,1 x 20,6 cm, Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität

Die Transformation der Sammlungsobjekte ist beachtlich. Im Vordergrund steht nun die Inszenierung der Erinnerungsstücke, die offenbar in einer kollektiven Anstrengung zusammengetragen wurden, um in einem gemeinschaftlichen Zweck, der kunstreligiösen Dürer-Andacht, aufzugehen. Hierbei ist bemerkenswert, dass es offensichtlich bei der Einrichtung des katafalkartigen Zimmerschmucks um originale Blätter Dürers (oder ggf. um zeitgenössische Abzüge) ging. Das druckgrafische Original steht hier für Authentizität und die fühlbare historische Nähe zur Person Dürers über die Jahrhunderte hinweg. Die Erinnerungsfunktion wird durch die zentrale Aufhängung eines Dürer-Porträts fokussiert, und hier lässt sich mit guten Gründen annehmen, dass es sich um den Kupferstich von Kilian aus Pforrs Sammlung (Abb. 4) gehandelt hat, da dieses Blatt unter den alten Dürer-Bildnissen allein von

Abb. 5
Schematische Rekonstruktion des Dürer-Katafalks der Dürer-Feier der deutschen Künstler in Rom, 1815

beachtlicher Größe ist.[21] Dürer ist *in effigie* anwesend, das Sammlungsobjekt wird zum stellvertretenden Bildnis, welches die Präsenz des Meisters bei körperlicher Absenz anzeigt. Dagegen sind die an den Lorbeerkranz applizierten Mal- und Kupferstecherwerkzeuge nicht Dürers eigene Dinge, die als Berührungsreliquien dienen könnten, sondern haben eher eine allegorische Funktion der Vergegenwärtigung, indem sie auf Dürers Universalität verweisen. Die Kombination von Lorbeerkranz und Künstlerwerkzeugen mit der Effigies erinnert überdies stark an ein allegorisches Kupferstichporträt als Gattungszitat (Abb. 5).

21 Vgl. Thimann/Hübner 2015, S. 242–243, Kat. 47.

Der Bericht über die Dürer-Feier ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Einerseits bezeugt er, dass zumindest mehrere der Künstler Blätter Dürers besaßen und diese zu der gemeinsamen Unternehmung beisteuerten, andererseits dürfte hierbei ein frühes Konzept des materiellen ‚Originals' ausschlaggebend gewesen sein, um auf den Dürer-Altar zu gelangen: Im Unterschied zu den deutsch-römischen Künstlerfesten mit ihren gemalten Transparenten historischer Künstler- und Herrscherfiguren, wie beim Abschiedsfest für Kronprinz Ludwig von Bayern im Jahr 1818,[22] werden hier die Originalarbeiten als heilige Reliquien für die Verehrung vor Augen gestellt. Zu guter Letzt scheint es bei der Montage der Grafiken ein ikonografisches Konzept gegeben zu haben, das Künstlerruhm, Techniken und Gattungen sowie die Werke selbst betraf. Die Lektüre aus der Dürer-Vita könnte den Charakter der Lesung aus einem heiligen Text gehabt haben, wobei eine pseudosakrale Ernsthaftigkeit der Unternehmung zum Ausdruck kommt, die in gewissem Kontrast zu dem eher improvisierten Katafalk von Dürers Dingen steht.

„wir alle"

„und unter demselben lagen auf einem Tische die besten seiner Kupferstiche und Holzschnitte, die wir alle zusammengetragen hatten." – Overbecks präzise Beschreibung legt nahe, dass nicht nur die grafischen Blätter aus Pforrs Besitz und möglicherweise auch die Originalzeichnung des Papst-Kopfes aus dem *Rosenkranzfest*, die Overbeck besaß und möglicherweise von Herzog Albert von Sachsen Teschen in Wien geschenkt bekommen hatte, auf den Dürer-Katafalk gelangt waren.[23] Es muss jedoch noch andere Dürer-Sammler unter den deutschrömischen Künstlern gegeben haben. Von hier führt eine Spur zu Philipp Veit, der jedoch noch nicht an der Dürer-Feier teilgenommen hatte, da er erst im November 1815 in Rom eintreffen sollte.[24] Philipp Veit, der Stiefsohn Friedrich Schlegels, trat in Rom dem Lukasbund bei. Ludwig Richter berichtet in seinen *Lebenserinnerungen*, dass er 1824 bei Veit zwei „große Bände mit den Holzschnitten und Kupferstichen Albrecht Dürers" in die Hände bekam und diese begierig studierte. Die Passage sei hier vollständig zitiert, weil

22 Vgl. Frank Büttner, „Die Kunst, die Künstler und die Mäzene. Die Dekoration 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.

23 Das Blatt wurde 1934 vom Berliner Kupferstichkabinett erworben, nachdem Friedrich Winkler es 1932 unter den Zeichnungen Friedrich Overbecks in der Beuth-Schinkel-Sammlung entdeckt und als Studie zum *Rosenkranzfest* bestimmt hatte; vgl. Friedrich Winkler, „Dürerstudien 3", in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 53 (1932), S. 68–89; Fedja Anzelewsky/Hans Mielke, *Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen*, Berlin 1984.

24 Vgl. Norbert Suhr, *Philipp Veit (1793–1877). Leben und Werk eines Nazareners. Monographie und Werkverzeichnis*, Berlin 1991, S. 31.

hier in stilisierter literarischer Form geschildert wird, wie die Sammlungsobjekte durch Autopsie inspiziert wurden, und wie der Klebeband zum ‚Buch der Offenbarung' einer kunsthistorischen Teleologie wird:

Veit besaß in zwei großen Bänden die Holzschnitte und die Kupferstiche Albrecht Dürer's, von denen mir bisher nur einige der ersteren bekanntgeworden waren. Diesen seinen Kunstschatz brachte er auch noch herbei, und den Eindruck, welchen diese köstlichen Blätter, die ich hier zum ersten Male beisammen sah, auf mich machten, werde ich nicht vergessen; und meine Freude und Entzücken wurden erhöht durch die bedeutenden und erschließenden Worte Meister Veit's, den ich dabei zur Seite hatte.
Eine ganze Welt tat sich da auf mit ihren ernsten und heitern Gegensätzen, mit ihren tausendfachen Gestalten, und bis auf den kleinsten und geringsten Gegenstand war alles mit einer Vollendung dargestellt, daß es leibhaftig vor einem zu stehen schien wie das Leben selbst. Freilich vermißte man oft bei dem deutschen Meister die Schönheit und Anmut der Formen, welche den Südländern angeboren ist; dagegen ist bei ihm Reichtum der Phantasie, tiefe Erfassung des Natur- wie Menschenlebens, ernster, männlicher Stil in solcher Fülle vorhanden, daß das wiederholte Betrachten seiner herrlichen Werke eine herzstärkende Frische niemals verliert, vielmehr die Macht seines Geistes uns nur immer bedeutender erscheint.
Drei Blätter waren es insbesondere, welche mir tief in die Seele gingen, bei deren Betrachten mir vor Staunen fast der Atem stockte. Wer es weiß, was es heißt, solche Gedanken so leibhaftig zu gestalten, der erstaunt über eine solche Kraft, die dem Menschen gegeben ist. Ein Geist lebt in diesen Blättern, wie er aus Shakespeare's größten Dichtungen uns anweht; tiefsinnige Rätsel, an denen man herumratet und zugleich erschrickt, daß sie so wirklich, so greifbar vor einem stehen! Ich meine die drei Blätter, welche unter dem Namen der ‚Melancholie', ‚Ritters, Tod und Teufel' und ‚Hieronymus im Gehäus' bekannt, von Dürer in gleicher Größe gestochen und von ihm gewiß in einem inneren Zusammenhang gedacht sind. Mir erschien in der ‚Melancholie' der Ausdruck des Schmerzes, daß alle Mittel und Werkzeuge nicht ausreichen, das Geheimnis des Lebens und der Natur zu erschließen, im ‚Ritter' der Christ, der in seiner Ritterschaft treu und beharrlich sich nicht vom Wege abbringen läßt, weder durch Tod noch Teufel, und im ‚Hieronymus' das zum Frieden gekommene Gemüt, welches in höherer geistiger Tätigkeit sein Glück gefunden. Welcher Künstler hat wohl das deutsche Leben und Wesen in so volkstümlicher Art wiedergegeben, als Albrecht Dürer! Das Leben der Maria, die Passion u. A. hat er ebenso in ein markiges Deutsch übersetzt, wie Luther die Bibel.[25]

Nach Richters stark literarisch überarbeiteter Autobiografie, die im Medium des biografischen Erinnerungsbuches auch grundsätzliche kunsttheoretische Fragen der Romantik abhandelt,[26] waren schon in diesen Alben die

25 Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen*, 6. Aufl., Frankfurt am Main 1905, S. 169–170. Kurz kommentiert bei Suhr 1991, S. 65, und Cordula Grewe, „Die Geburt der Natur aus dem Geiste Dürers", in: Markus Bertsch/Reinhard Wegner (Hg.), *Landschaft am ‚Scheidepunkt'. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*, Göttingen 2010, S. 331–353.

26 Vgl. dazu Saskia Pütz, *Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters*, Berlin 2011.

Hauptwerke Dürers versammelt, nämlich auch die sog. Meisterstiche, die Richter wohl vor allem hervorhebt, um eine kunsthistorische Reflexion über die Bedeutung und Nachahmung Dürers in seine Lebenserinnerungen zu interpolieren. Die Frage also, ob Fiktion oder Wahrheit lässt sich kaum beantworten, da sich Richter sehr weitgehende Freiheiten bei der Gestaltung seines Textes nahm, was für unsere spezifische Frage nach konkreten Objekten in Künstlerbesitz gewisse Schwierigkeiten aufwirft. Bemerkenswert ist aber, dass Veit seine Dürer-Sammlung offenbar professionell archiviert und geordnet und sich dabei des alten Systems des Klebealbums bedient hatte, in das nach gängiger Sammelpraxis des 18. Jahrhunderts die Grafiken gewöhnlich nach ikonografischen oder technischen Kriterien geordnet eingeklebt wurden.[27] Vermutlich hatte Veit die Alben bereits aus unbekanntem Vorbesitz – etwa einer säkularisierten Klosterbibliothek – erworben oder, was weniger wahrscheinlich ist, in Berlin, Köln und Wien selbst angelegt, wo er gewissermaßen auch näher an der Quelle für den Erwerb altdeutscher Grafik war. Er stammte als Sohn des Bankiers Simon Veit zudem aus begüterten Verhältnissen und konnte somit als Sammler freier agieren als beispielsweise Pforr, der im Alter von zwölf Jahren seine Eltern verlor und dem Vormund Georg Sarasin Rechenschaft über seine Ausbildung und seine Ausgaben ablegen musste. Bemerkenswert ist bei Veit aber die offenbar strenger kunsthistorische Herangehensweise an Dürer, die auf Vollständigkeit abzielt und eine Sensibilität für museale Praktiken offenbart, die man bei einem bildenden Künstler zunächst nicht vermutet.

Kann dies nun historisch überhaupt der Wahrheit entsprechen? Die Antwort lautet ja, denn es gibt ein bisher vollkommen unbeachtet gebliebenes Dokument, das den Beweis bringt, dass Veit in seinem langen Leben, das er als Direktor der Städel-Schule in Frankfurt fortsetzte und zuletzt als Museumsdirektor in Mainz beschloss, eine umfangreiche Sammlung von Dürer-Grafik angelegt hatte. In dieser Sammlung waren Dürer in komplementärer Weise und in deutlich geringerer Anzahl die Stiche Raimondis nach Raffael gegenübergestellt. ‚Italia und Germania' dienten Veit also als Projektidee für eine kunsthistorische Sammeltätigkeit, die für einen bildenden Künstler des

27 Zum Klebeband als Ordnungsinstrument von Zeichnungs- und Grafiksammlungen vgl. Stephan Brakensiek, *Vom „Theatrum mundi" zum „Cabinet des Estampes". Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*, Hildesheim/Zürich/New York 2003; Claudia Schnitzer, „Zwischen ‚Auszierung der Wände' und ‚Stufengang der Kupferstechkunst'. Grafik-Dauerausstellungen im Dresdener Kupferstich-Kabinett von 1728 bis 1882 und ihre Bezüge zu Klebeband, Sammlungsrecueil und Tafelmontage", in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 36 (2010), S. 50–61; Marie Isabelle Vogel, „Sammlungsobjekte zwischen Bild und Buch. Die Klebebände der Fürstlich Waldeckschen Hofbibliothek in Arolsen", in: Andreas Gardt (Hg.), *Buchkultur und Wissensvermittlung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2011, S. 23–40.

DIE

KUPFERSTICH-SAMMLUNG

DES HISTORIENMALERS

PHILIPP VEIT

EHEMALS DIRECTOR DES STÄDEL'SCHEN INSTITUTS

ZU FRANKFURT A/M.

NEBST SEINEM

KÜNSTLERISCHEN NACHLASSE

BESTEHEND IN

ORIGINALAQUARELLEN, HANDZEICHNUNGEN

U. DERGL.

Abb. 6
Zwischentitel des Auktionskataloges von Philipp Veits nachgelassenen Zeichnungen und Sammlungen, Auktionshaus Amsler & Ruthardt, Berlin 1883, Privatbesitz

19. Jahrhunderts außergewöhnlich ist.[28] Der Auktionskatalog von Philipp Veits künstlerischem Nachlass, der 1883 von Amsler & Ruthardt in Berlin herausgegeben wurde, enthält neben seinen eigenen Zeichnungen und Kartons auch eine Auflistung seiner kompletten Dürer-Sammlung.[29] Diese wird im Katalog von den übrigen Versteigerungsobjekten durch ein eigenes Titelblatt (Abb. 6) deutlich abgesetzt und kann damit als geschlossen dokumentiert

28 Zum kunsttheoretischen und kunsthistorischen Kontext vgl. Norbert Suhr, „In Marc Antons und Dürers Manier", in: Stephan Seeliger/Norbert Suhr (Hg.), *Unter Glas und Rahmen. Druckgraphik der Romantik aus den Beständen des Landesmuseums Mainz und aus Privatbesitz*, Ausst.kat. Mainz, Landesmuseum, Mainz 1993, S. 5–10.

29 *Kupferstiche alter Meister, französische und englische Farbendrucke und Schabkunstblätter aus den Mappen eines wohlbekannten norddeutschen Kunstfreundes sowie die Dürer-Sammlung und der künstlerische Nachlass des Historienmalers Philipp Veit, Versteigerung zu Berlin, den 21. November und folgende Tage*, Amsler & Ruthardt, Berlin, Kupferstich-Auction 26, 1883, Aukt.kat., Berlin 1883.

und nicht durch andere Auktionsgüter kontaminiert gelten. Möglicherweise hatte bereits Veit selbst die Klebebände aufgelöst, denn im Katalog werden die Grafiken als Einzelblätter oder Konvolute angeboten. Der Katalog listet insgesamt 170 Nummern der Grafiken Albrecht Dürers auf, die von absoluten Meisterwerken in offenbar herausragender Qualität bis zu zahlreichen Konvoluten und Nachdrucken reichen. Insgesamt besaß Veit mehrere hundert Blatt Dürer-Grafik, denen lediglich 34 Raimondi-Stiche gegenüberstehen, ergänzt freilich um weitere altdeutsche und italienische Grafiken, die ein eminent kunsthistorisches Sammelprofil des Malers offenbaren, der die ‚Italia und Germania'-Idee auf diese Weise in die Kunstgeschichte zurückprojiziert und mit der Sammlung gleichsam eine historische Genealogie seiner eigenen Tätigkeit geschaffen hat. Die bisherige kunsthistorische Forschung hat sich auch im Falle von Philipp Veit auf die Klärung motivischer Bezugnahmen auf Dürers Bildwelt beschränkt, die auch bei diesem Nazarener in vielerlei Form zu finden sind. Unklar aber, wie er sich kennerschaftlich und objektbezogen mit den Grafiken als kunsthistorischen Relikten der Vergangenheit beschäftigt hat. Die Tatsache, dass er die Klebebände als portable Sammlung mit nach Rom gebracht hatte, lässt vermuten, dass die Originalgrafiken des 16. Jahrhunderts dort auch eine auratische Wirkung entfalten sollten. Die ‚Nachfolge' der alten Meister der Dürerzeit, die Veit bereits intensiv 1819 mit dem mit Friedrich Schlegel entwickelten Bildkonzept eines *Schmerzensmannes* angetreten hatte,[30] wurde möglicherweise durch die in handgreiflicher Nähe vorgehaltenen Werke der eigenen Dürer-Sammlung in besonderer Weise stimuliert.

Dürers Locke

Nochmaliger Szenenwechsel – Stift Neuburg bei Heidelberg, 10. Oktober 1865. Franz Freiherr von Bernus schreibt mit zittriger Hand folgende Botschaft auf einen Zettel:

Ich Endesunterzeichneter, Senator der freien Stadt Frankfurt bescheinigte daß ich am heutigen Tage dem Herrn Professor Eduard Steinle, Ritter hoher Orden, Namens der Erben unserer seel. Tante Frau Sophie Schlosser, geb. du Fay die denselben laut Testaments Codicill vom 12 December 1860 legirte Sam(m)lung Dur(er)ischer Kupferstiche nebst beiliegender Haarlocke derselben eigenhändig übergeben habe.[31]

30 Vgl. Suhr 1991, S. 65–66, S. 250–251, Kat. G 8.

31 Zitiert nach Lothar Schmitt, „Dürers Locke", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66 (2003), S. 261–272.

Der Text ist Teil eines juristischen Vorgangs und legt Zeugnis ab über die Erbfolge einer der bedeutendsten Dürer-Sammlungen der Neuzeit in die Hand eines bildenden Künstlers. Neben Dürers Haarlocke, einer der am besten dokumentierten Künstler-Reliquien überhaupt, deren materielles Vorhandensein schon zwei Tage nach Dürers Tod im Jahre 1528 belegt ist, übernahm Steinle eine umfangreiche Sammlung von Grafiken Dürers. Hierbei handelte es sich um zwei Klebealben in Groß-Folio, die mit über 600 Holzschnitten und Kupferstichen Dürers angefüllt waren und aus dem Besitz Heinrich Sebastian Hüsgens stammten, der als Sammler und Altertumsforscher in Frankfurt tätig war und 1778 das erste *Raisonnirende Verzeichnis* von Dürers Druckgrafik verfasst hatte.[32] Hüsgen, der Jugendfreund Goethes, wiederum hatte Dürers Locke 1798 aus dem Besitz der Frankfurter Familie Holzhausen erworben und seiner wissenschaftlichen Dürer-Sammlung zugefügt.[33] Es muss nicht im Detail interessieren, wie Hüsgens Dürer-Sammlung dann 1808 in den Besitz von Johann Friedrich Heinrich und Sophie Schlosser gelangte, die auf Stift Neuburg bei Heidelberg residierten und dort eine spätromantische Künstlerklause einrichteten, in deren Zentrum die Förderung der Nazarener stand.[34] Eduard von Steinle, der Wiener Akademieschüler und Mitarbeiter Overbecks in Rom, war in Frankfurt am Main zum Nachfolger Philipp Veits geworden und bekleidete seit 1850 eine Professur am Städelschen Kunstinstitut. Er wurde von den kinderlos gebliebenen Schlossers auserkoren, als Erbe den Schatz der Hüsgen'schen Dürer-Sammlung an sich zu nehmen. Als Sophie Schlosser 1865 starb, übernahm Steinle die Grafiken und die Locke Dürers. Doch war die Hüsgen'sche Sammlung offenbar schon auf 273 Blatt dezimiert worden, als Steinle diese 1873 an die Wiener Akademie der bildenden Künste verkaufte, wo sich die Grafiken und die Locke noch heute befinden. Der Vorgang ist an und für sich von Interesse, da nunmehr die enzyklopädische Dürer-Sammlung des 18. Jahrhunderts, die romantische Dürer-Verehrung und die historistische Dürer-Forschung des 19. Jahrhunderts einander durchdringen. Nicht der Historiker, sondern der Künstler ist zum letzten Nachlassverwalter

32 Heinrich Sebastian Hüsgen, *Raisonnirendes Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche, so durch die geschickte Hand Albrecht Dürers selbsten verfertiget worden. Ans Licht gestellt, und in eine Systematische Ordnung gebracht, von einem Freund der schönen Wissenschaften*, Frankfurt/Leipzig: 1778. Vgl. zu Hüsgens Dürer-Sammlung und Reliquienkult u. a. Moritz Thausing, „Hüsgen's Dürer-Sammlung und das Schicksal von Dürer's sterblichen Überresten", in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 9 (1874), S. 321–323; Heinz Lüdecke/Susanne Heiland, *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, Berlin 1955, S. 285–286; Gerhard Kölsch, „Heinrich Sebastian Hüsgen. Ein Frankfurter Kunstkenner und Kunstsammler der Goethezeit", in: *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts* 2007, S. 1–54; Grebe 2013, S. 94–98; Gerhard Kölsch, „Vom ‚Raisonnierenden Verzeichnis' zum ‚Menschen-Spiegel'. Zwei wiedergefundene Manuskripte des Dürer-Werkkatalogs von Henrich Sebastian Hüsgen", in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2020, S. 7–75.

33 Zur Provenienz von Dürers Locke vgl. Schmidt 2003.

34 Zu diesem Kontext vgl. Helmut Hinkel (Hg.), *Goethekult und katholische Romantik. Fritz Schlosser (1780–1851)*, Mainz 2002.

Dürers geworden, dessen Vorbildcharakter und patriotische Sendung keiner Erklärung mehr bedürfen. War bei Pforr die Entdeckung Dürers noch ein vorsichtiges Tasten in einer unbekannten Welt, die geschmacklich dissonant, regelwidrig und von idealistischer Warte betrachtet eigentlich ‚hässlich' war, so ist Dürers Werk am Ende des Jahrhunderts ein in Klebebänden transportables Inventar mustergültiger Normativität geworden. Bemerkenswert ist für unser Thema die letzte gedankliche Operation, mit der die berühmte Hüsgen'sche Dürer-Sammlung samt Haarlocke dann von Steinle in ihre vorläufig letzte Form musealer Archivierung überführt wurde: Steinle verkaufte die Sammlung für 7.000 Gulden an die Wiener Akademie der Künste. Damit sollte sie – wie der Begleitbrief an den Akademiedirektor unter Beweis stellt – eben an jenem Orte, an dem die Lukasbrüder ihre frühromantische Separation vom klassizistischen Akademiewesen in Berufung auf Dürers Weg zur Wahrheit und Natur begonnen hatten, und wo der junge Steinle selbst als Anhänger der ‚altdeutschen' Bewegung für Ärger gesorgt hatte, ihre Wirkung als Instrument geschmacklicher Unterweisung der künftigen Akademieschüler entfalten. War bei dem Dürerfest von 1815 die Präsenzerfahrung Dürers noch wesentlich über die vermittelnde Kraft der Symbole erfolgt, so zieht nunmehr der ‚echte' Dürer in die Akademie ein. Der gleichzeitigen Übergabe der Locke kommt dabei der Status einer Berührungsreliquie zu, die nicht mehr nur Gedächtnis und Erinnerung stiftet, sondern als Sache selbst eine dingmagische Präsenz entfaltet. Blicken wir an den Anfang zurück: Gegen die Kontingenz der zufällig zusammengebrachten Einzelblätter bei Pforr steht am Ende des Jahrhunderts der Klebeband als ‚Buch der Offenbarung', in dem das gesamte Œuvre geordnet verwaltet wird. Die spontane Nachahmung wird durch das kunsthistorische System ersetzt, wobei eine besondere Paradoxie ist, dass die erste ‚wissenschaftliche' Dürer-Sammlung, nämlich die Hüsgen'sche Sammlung, zu einer Studiensammlung für Künstler umgewertet wird.

A Galaxy of Objects: Auguste Rodin's Collection

Pascal Griener

Fig. 1
Auguste Rodin at the Hôtel Biron, Rue de Varenne, Paris, 1917, photography

Auguste Rodin was not only an artist of world reputation but also an avid collector who amassed about one hundred thousand objects across his two homes, the Hôtel Biron in Paris and his residence-cum-workshop in Meudon. This collection is entirely preserved and forms, without a doubt, the largest group of objects ever donated by an artist. Indeed, Rodin sought to create a museum that would preserve everything—in the most expansive sense of the word — pertaining to his life and work. The Musée Rodin in Paris, thus, holds the artist's correspondence and bills, his clothing and furniture, his art collection and his own works, including most of the casts and molds in his possession upon his death (Fig. 1).[1]

1 The literature on Rodin is very extensive, see Auguste Rodin at the Hôtel Biron, Rue de Varenne, Paris, 1917, photography *Rodin – le livre du centenaire*, exh. cat. (Paris: Grand Palais, Galeries nationales, 2017). One of the most imaginative publications on Rodin remains J. Adolf Schmoll (called Eisenwerth) *Rodin-Studien: Persönlichkeit, Werke, Wirkung* (Munich: Prestel Verlag, 1983).

From the outset, Rodin's collection was seen both as an important component of his creative process and as a biographical document that could shed much light on his interests and tastes. As such, it partakes of what I have elsewhere called an *instrumentarium*,[2] a group of objects—books, drawings, written notes, instruments, artworks, etc.—structured by their user in terms of their direct contribution to his or her scientific or artistic activity. Any history of this *instrumentarium* involves not only enumeration and description of its contents but also analysis of the interrelation of those contents, of their shifting status, meanings, and functions in the hands of their owner. The owner of an *instrumentarium* performs specific actions with the help of these objects; their handling is important (*actio*). Rodin constantly put to good use the *instrumentarium* he assembled over his lifetime. It was part of his process of creation, and, in a memorial sense, it played the role of what one might call an "external memory," faithfully documenting this creative process. As we shall see, the collection also had a strong biographical dimension. Rodin was fascinated by the romantic vision of the artist, and this informed his belief that an artist's life and work together formed a whole.[3]

The case of Rodin's collection, I argue, calls into question the historical paradigm that, since Foucault's pioneering work, has inspired many studies of collections. Specifically, historians have often sought to reconstruct the history of a given collection by interpreting it as a reflection of an epistemological model, which in turn is deemed central to a given period.[4] However, a collection assumes many roles—some of which go far beyond the scientific or artistic, i.e., social, economic, political, and symbolic—and thus can never reflect any single epistemological paradigm. Moreover, as we shall see with Rodin, many collectors of the nineteenth century revisited important practices of the past. In their hands, these practices became a language. This means that a collection often looks like a stratigraphic layering of collecting practices belonging to different periods, akin to an archaeological excavation; these layers form a historical reality, which we must know how to interpret.

2 Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières* (Paris: Odile Jacob, 2010), pp. 206–210.

3 At the time, the artist's museum was just beginning to become an object of reflection. See Emil Peschel, "Über Personalmuseen," in: *Museumskunde* 8 (1912), pp. 152–157; Eva Mongi-Vollmer, *Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raumes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Berlin: Lukas Verlag, 2004); Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem* (Cologne: DuMont, 1996).

4 The notion of *paradigm* became pervasive after Michel Foucault's extensive use of the concept; for a critical view related to this question, see Pascal Griener, "L'histoire des collections," in: *Revue de l'art* 200, no. 2 (2018), pp. 67–74.

Fig. 2
Entrance to Rodin's private museum of antique sculpture in Meudon, 1917, photography

A Special Collection

Rodin came from a very poor family.[5] His fame, as well as his financial success, arrived late in his lifetime. Likewise, it was not before the 1890s, when he was in his fifties, that he began collecting antique sculpture—first, Greco-Roman, followed by examples from the Middle Ages. Little by little, he opened his collection to artworks from other periods. In 1893, he settled into his own house in Meudon, arranging his possessions as he wished and even establishing his own museum of antiques (Fig. 2). For the universal exposition held in Paris in 1900, he erected his own exhibition space.[6] This proved hugely successful, and he found himself, at last, propelled into international fame. On the occasion of the exposition, Rodin also developed an interest in East Asian, and especially Japanese, art.[7] After 1900, he acquired an increasing number of objects, either through his pupil and friend Antoine Bourdelle or through dealers who would bring their wares to his house. Between 1904 and 1914, he made acquisitions at a frenetic pace—not just antiques but art

5 Pascal Griener, "Rodin's Family. The Intersection between Myth and Reality," in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 20, no. 1 (Spring 2021), https://www.19thc-artworldwide.org/spring21/griener-on-rodins-family-the-intersection-between-myth-and-reality.

6 *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*, exh. cat. (Paris: Musée du Luxembourg, 2001).

7 *Rodin, Le rêve japonais*, exh. cat. (Paris: Musée Rodin, 2007).

objects of all kinds, be they from Egypt, Greece, Rome, Japan, or China or examples of the Spanish Baroque, the Italian Renaissance, or Gothic art. Indeed, nothing seems to have left him indifferent; his desire to possess appears to have been impossible to satisfy. In 1914, however, the outbreak of the war brought the art market to a standstill, preventing Rodin from making further significant purchases before his death in 1917.

The first and most important feature of his collection is its heterogeneity. There are many items of little value, and Rodin bought these either because their forms inspired him or because, as a man coming from poor circumstances who became rich only late in life and was influenced by industrial capitalism's emphasis on acquiring material objects, he enjoyed buying in great quantities.[8] Others of his possessions are bibelots that he must have purchased at auctions or jumble sales.

Secondly, the collection is characterized by its mobility. This was especially true after 1880, when Rodin was granted an official studio by the French government on the Rue de l'Université, along with a commission for the doors of the future Musée des Arts décoratifs, his famous *Gates of Hell*. Rodin's collection of antiques moved from the Folie Payen, an old house he rented in Paris starting in 1888, to the Villa des Brillants in Meudon, where he settled in 1893. After September 1908, on the advice of the great Austrian poet Rainer Maria Rilke, he rented some rooms at the Hôtel Biron, a dilapidated but grand eighteenth-century house on the Rue de Varenne in Paris (Fig. 3).[9] Rodin instantly fell in love with the mansion, and he dreamed of turning it into a museum devoted to himself. To this end, not long before his death, he had portions of his collection moved to Biron, along with some of his own works.

Let us examine how Rodin staged these objects. Unlike other artist-collectors, he preferred to exhibit his antiques in dilapidated yet picturesque surroundings. Moreover, he left the rooms austere and decidedly unadorned, such that the objects looked strangely out of place, like meteors that had landed there. This simplified presentation allowed Rodin to frequently alter the position of his objects while retaining a backdrop whose bareness ensured that his own

8 Frank Trentmann, *Empire of Things. How We Became a World of Consumers, Fifteenth Century to the Twenty-First* (London: Allen Lane, 2016). On Rodin and his relationship to dealers, see *Rodin. La lumière de l'antique*, ed. Pascale Picard, exh. cat. (Arles: Musée départemental Arles antique, 2013), pp. 304–382; Tom Stammers, *The Purchase of the Past. Collecting Culture in post-revolutionary Paris c. 1790–1890* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020).

9 See Rachel Corbett, *Rilke und Rodin: Die Geschichte einer Freundschaft* (Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2019). Gustave Coquiot, *Rodin à l'hôtel Biron et à Meudon* (Paris: Ollendorff, 1917) provides much iconographical material on the Hôtel Biron for the period that Rodin lived there.

Fig. 3
Hôtel Biron, Rue de Varenne, Paris. Reception room with objects from Rodin's collection of sculptures, 1917, photography

work would take pride of place. Each change of display rejuvenated the framing of the objects simply by creating new confrontations with other objects, thereby unfolding the items' limitless potential. Rodin went even further by multiplying the points of view from which these objects could be observed. In his Musée des antiques at Meudon, Rodin had a mezzanine custom built so that he could see his beloved sculptures from a much higher angle—a decidedly artificial mode of contemplation for antiques of this type. By creating such radical points of view, he sought to renew his experience of the works of sculpture in his collection.

Spaces of Interiority

Gradually, Rodin understood that he could transform his living and working quarters into a poetic environment, representative of his own creative mind. The space in which the collection was stored thus became a metaphor for his interiority. At that stage, Rodin drew inspiration from two important models. In 1882, the artist tried to convince Victor Hugo, the greatest poet of the time, to allow him to make a portrait of him.[10] Hugo was old and was tired of such requests, especially because he had just spent weeks sitting for a mediocre artist. He tolerated only short sessions with Rodin—long enough for him to make rapid sketches as well as some abozzi in clay—before requesting that the artist continue his work at home.

After Hugo's death in 1885, Rodin remained on good terms with members of the family, who, in 1889, allowed him to visit Hauteville House, the mansion where the poet had spent most of his years in exile during the Second Empire.[11] Hugo had been a great craftsman and had loved purchasing second-hand objects in sales—whether medieval furniture, old ceramics, or Japanese lacquerware. At Hauteville, this rich collection of material was staged amid highly fanciful decorations Hugo created with his own hands and the help of a local carpenter. The astonishing scenography was a testament to the vast imagination of the poet. Rodin worshipped Hugo, and his visit to the house at a time when it was not yet open to the public ignited his imagination. Inside the mansion, most of the objects seemed almost to lose their materiality, to become images of fancy floating in space; antique wall tapestries were even affixed to the ceilings of some rooms. This space, every centimeter of which was decorated, bore witness to the boundless limits of artistic creation. Visiting this house was like visiting Hugo's brain.

Rodin kept this model in mind when arranging his own collection. His ambition was to haunt derelict properties—the Folie Payen from 1888 onward, the Hôtel Biron beginning in 1908—by filling them with strange objects; their grand rooms, with their ruined wooden paneling, seemed to be possessed by a spirit, that of the artist. Unlike Hugo, however, Rodin chose not to decorate the space around the collection's objects. Indeed, the walls in the latter's abode remained largely bare, and sometimes in shabby condition; in select places, however, they were decorated with carefully folded textiles to provide a backdrop for the antique sculptures.

10 Danielle Molinari, ed., *D'ombre et de marbre. Hugo face à Rodin*, exh. cat. (Paris: Maison de Victor Hugo, 2003).

11 Petra ten-Doesschate Chu, "Fragmentation and bricolage in Victor Hugo's Hauteville House", in: *Word and Image* 37, no. 1 (January–March 2021), pp. 61–73.

Somewhat later, Rodin developed a strong bond with Great Britain, where he found generous patrons.[12] He would soon travel to London almost every year. There, he fell in love with the British Museum. Perhaps Rodin may also have visited what was the first artist's museum to be founded in Britain: the house of the architect Sir John Soane, created by an Act of Parliament in 1833. This museum epitomizes the romantic representation of the artist as genius. The architect himself wanted his residence to become a school of architecture and also hoped to create an atmosphere so steeped in history that the visitor would feel as though he or she were walking through time, from Pharaonic Egypt to the eighteenth century.

Soane greatly admired Alexandre Lenoir's Musée des Monuments français, where this type of scenography had first been put to good use.[13] More importantly, Soane was an architect strongly opposed to dogmatic architectural theory. His house, brimming with plaster casts and original marble sculptures from all periods, delivered a clear lesson: the mind of the architect should resemble a museum full of models that could be summoned for use in his own creations, according to his own method for associating ideas and forms. On this point, Rodin, like Soane, was a true heir of the Enlightenment. As I have shown elsewhere, it was during the Enlightenment period that philosophers defended the legitimacy of the process by which we associate ideas, thanks to our capacity for reason and especially for imagination.[14] This associative process was condemned by John Locke as proof of madness; nevertheless, by the end of the eighteenth century, it was deemed an important way of thinking.[15] Soane and, after him, Rodin are children of this era, inasmuch as they rely heavily upon the power of association.

But the representation of the interiority of an artist in real space owed much to a powerful mentor of Soane, Giambattista Piranesi.[16] In his *Carceri*—first published in 1749 under the title *Invenzioni capric di carceri* [sic] and then in an extended version in 1761 under the title *Carceri d'invenzione*—Piranesi turns the capriccio into an architect's manifesto, celebrating his ability to vary endlessly, beyond and above any mimetic purpose, the same theme, whether its

12 On Rodin and the British Museum, see *Rodin and the Art of Ancient Greece*, exh. cat. (London: British Museum, 2018); Claudine Mitchell, ed., *Rodin. The Zola of sculpture* (London: Routledge, 2017).

13 See Tim Xnox, *Sir John Soane's Museum London* (London: Merrell, 2016). On Lenoir's Museum, see *Geneviève Bresc-Bautier, Béatrice de Chancel, Angèle Dequier, and Marie-Pierre Salé, eds., Un musée révolutionnaire. Le musée des monuments français d'Alexandre Lenoir*, exh. cat. (Paris: Musée du Louvre, 2016). John Soane owned several books pertaining to Lenoir's museum, which are still kept in his own museum.

14 Griener 2010.

15 Griener 2018, pp. 70–73.

16 John Wilton-Ely, *Piranese. Les vues de Rome. Les prisons*, trans. Michael Callum (Paris: Arts et métiers graphiques, 1979), pp. 90–91. On the history of the interpretation of the *Carceri*, see Alexandre Kupfer, *Piranesis Carceri. Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie* (Stuttgart, Zurich: Belser, 1992); John Wilton-Ely, *Piranesi, Paestum & Soane* (London: Sir John Soane's Museum, 2002).

point of view or various other elements. What is represented here is not a prison but imagination itself in movement: the free exercise of this artistic imagination, with the topos of the dark prison bestowing on it a terribilita worthy of Michelangelo. But more importantly in this context, the artist becomes a work of art in himself, warranting contemplation. Piranesi played an indirect yet significant role in Rodin's way of defining himself through his own space, through his own scenography. In Rodin's house—as in Soane's and Hugo's, and we should remember that the latter was also a great admirer of Piranesi—one experienced a powerful image of a creative mind, capable of salvaging the relics of the past and of reassembling them into new, highly original forms.[17] Rodin's displays in Meudon and in Paris owe much to this poetics of space, put to the service of a romantic representation of the genius and his mind.

Limited Access or: Rodin as Cicerone

Most of Rodin's house in Meudon was devoted to his work in progress; his actual living quarters, in the Villa des Brillants, were very small. Still today, his own artworks can be seen everywhere at Meudon, but often they appear not to correspond to the proportions of the space in question. In the bedroom, for example, a huge mirror rests on the floor because it is too big to go elsewhere; a crucifix originally made for a church fills an entire wall. Rodin seems to have wanted to demonstrate that he was very much in control of what could be seen and admired on his premises. At least two witnesses report that the artist kept his keys "in a little purse in leather, which looked like a waiter's purse; when at Meudon, he almost always carried it on a belt around his waist."[18] With these keys, he could open his *musée des antiques*, a little hall next to his house, where he exhibited some of his best Greco-Roman statues and fragments. These keys also served to open cupboards containing some of his most experimental works, as well as others with erotic content not intended for every pair of eyes.[19] Rodin, in this respect, followed a fashion that had been set into motion by Edmond and Jules de Goncourt, who were among the first serious collectors of Japanese prints in nineteenth-century Paris. In the brothers' *Journal*, Edmond recalls that, in January 1888, he invited Rodin to lunch, along with the painter and engraver Félix Bracquemond. On

17 Luzius Keller, *Piranèse et les Romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale* (Paris: Corti, 1966); Christopher W. Thompson, *Victor Hugo and the Graphic Arts (1820–1833)* (Geneva: Droz, 1970), pp. 95–111 (Piranesi).

18 "dans une petite sacoche de cuir qui ressemblait à celle d'un garçon de recette et qu'à Meudon il portait presque toujours sur son ventre" (R. Aubry, "Rodin dans les jardins de l'hôtel Biron," in: *Courrier de la Plata*, May 13, 1912. See also William Rothenstein, *Men and Memories, 1872–1900* (London: Faber, 1931), p. 320).

19 Jean Ernest Sigismond Jeanès, *D'après nature. Souvenirs et portraits. Renoir, Barrès, Rodin, Villiers de l'Isle-Adam, Erckmann sans Chatrian, Moréas, Apollinaire, Charles Cros, Theresa, et quelques autres* (Besançon: Granvelle, 1946), p. 145.

this occasion, Rodin requested the privilege of admiring Edmond's erotic Japanese prints; the writer duly obliged, pulling the relevant portfolio from his shelves.[20] In much the same way, Rodin kept some of his most experimental works in cabinets, exhibiting them only to select friends. The most important example of this behavior can be seen in his treatment of the sculptures made from authentic Greek or Roman molds: they were never seen by the larger public but rather were admired and commented upon in restricted company.

This limited access, along with Rodin's tendency to touch and handle the objects he was showing, reminds us of the way objects were encountered in the *Wunderkammern* of the Renaissance. Rodin acted as a cicerone: he would set before his guests a selection of objects, before placing them back in their cabinet. When he received friends or journalists at Meudon, he would single out a small antique and install it in the middle of the table, like a *surtout de table* or a centerpiece. Even the paintings he had collected did not hang on the wall but rather stood on the floor. Paul Gsell, a writer whom Rodin invited to Meudon, recalls this odd practice: "He has a very original way of storing them. He doesn't hang them as one normally does; he just places them haphazardly on the floor, propped against the wall. When he wants to admire them, he picks them up: 'Oh look, a lovely Carrière – here you are! Here's a very nice Claude Monet!' Then he puts them back down in a corner somewhere."[21] Strangely enough, this tactile handling of objects was enjoying a great revival among rich collectors of the time. In little-known examples of this nostalgia for an ancient form of appropriation, Adèle de Rothschild in Paris, her British cousin Ferdinand de Rothschild at Waddesdon Manor, and Abraham Willet-Holthuysen in Amsterdam all commissioned the design and sumptuous decoration of a little room to contain the jewels of their collections—small but priceless objects from the Middle Ages and the Renaissance.[22] These were called "smoking rooms" because, after a splendid meal,

20 Edmond de Goncourt, "J'ai à déjeuner ce matin Bracquemond et Rodin le sculpteur. Rodin, qui est en pleine faunerie, me demande à voir mes érotiques japonais, et ce sont des admirations devant le dévalement de têtes de femmes en bas, des cassements de cou, ces extensions nerveuses des bras, ces contractions des pieds, toute cette voluptueuse et frénétique réalité du coït, tous ces sculpturaux enlacements de corps fondus et emboités dans le spasme du plaisir" (*Journal*, January 5, 1887, in: Edmond and Jules de Goncourt, *Journal*, vol. 3, ed. Robert Ricatte (Paris: Fasquelle, Flammarion, 1959), p. 632). This extract is all the more significant given that Edmond Goncourt presented to Rodin a copy of his published *Journal*, vol. 7 (1885–1888), in the Charpentier and Fasquelle edition, published in 1894.

21 "Il a une façon fort originale de les garder. Il ne les accroche pas comme on fait d'ordinaire ; mais il les dépose au hasard au pied de la muraille. Quand il veut les admirer, il les prend à la main: 'Ah voilà un beau Carrière! […] Tenez! Voici un Claude Monet qui est fort bon! […]' Puis il les remet dans quelque coin." (Paul Gsell, "Propos de Rodin sur l'Art et les Artistes," in: *La Revue* 21 (November 1, 1907), pp. 95–99); Nathalie Bondil, ed., *Métamorphoses. Dans l'atelier de Rodin*, exh. cat. (Montreal: Musée des beaux-arts de Montreal, 2015), p. 265.

22 Dora Thornton, *From Waddesdon to the British Museum. Baron Ferdinand Rothschild and His Cabinet Collection* (Oxford: Oxford University Press, 2001); Sophie Baratte, "La baronne, le triptyque et le conservateur," in: *Objets d'art. Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe* (Paris: Faton, 2004), pp. 84–89; Linda Stevenson and Susan Tate, "Hôtel Baronne Salomon de Rothschild 1872–1878. The Imprint of a Legacy," in: Anca I. Lasc, Georgina Downey, and Mark Taylor, eds., *Designing the French Interior* (London/New York: Bloomsbury, 2015), pp. 167–177.

a cohort of men would gather there to smoke; the host would open the cabinets, remove the treasures one by one, and pass them around for friends to touch and admire, before returning them to their case.

Anachronistic Connections

Rodin's collection further demonstrates how the artist "appropriated" several objects in a most anachronistic fashion—for instance, a majolica dish from Castel Durante in northern Italy. Framing such wares was a fashionable custom during the seventeenth century, when northern Italian dishes of the Renaissance were highly valued based on the belief that they had been designed by Raphael himself; in fact, they drew inspiration from Marcantonio Raimondi's prints after Raphael.[23] The "prime minister" of Louis XIV, Cardinal Jules Mazarin, one of the greatest collectors of the seventeenth century, had twenty-four dishes of this sort framed and exhibited in his cabinet together with his most prized paintings.[24] Indeed, a painting, a ceramic, and a piece of silver could have been valued similarly during this era.[25] Some collectors of the mid-nineteenth century, such as Sir Richard Wallace, chose to frame their superb majolica objects in this way, but by Rodin's time, this practice was considered outdated.[26] Rodin revived the seventeenth-century custom because he had the highest regard for the so-called decorative arts—never accepting the proposed separation between the fine arts and the industrial arts, as they were designated during the nineteenth century. As a young man, he had attended the *École gratuite de dessin* on the Rue de l'École de Médecine, a school of industrial arts founded by Louis XV,[27] and he would heap praise on this institution throughout his life. For Rodin, exhibiting this dish in such a fashion amounted to a manifesto: the model that had prevailed since the

23 Timothy Wilson, *Majolica. Italian Renaissance Ceramics in The Metropolitan Museum of Art* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2016), p. 20; Maria Giuseppina Mazzola, *La collezione della marchesa Torrearsa. Collezioni I* (Palermo: Assessorato regionale dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, 1993), p. 11; Jörg Rasmussen, *Italienische Majolika* (Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1984) nos. 137, 140 (with authentic frames).

24 A French visitor remarks on them on November 24, 1664: "Il y a encore vingt-quatre plats royaux de majolique dessinés par le grand Raphael d'Urbin qui valent à eux seuls plus que la nombreuse argenterie comprenant quatre mille vingt deux pieces" (Sebastiano Locatelli, *Voyage en France. Mœurs et coutumes françaises (1664–1665)* (Paris: Picard, 1905), pp. 133–134); see Patrick Michel, *Mazarin, Prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du cardibal Mazarin (1602–1661). Histoire et analyse* (Paris: RMN, 1999), pp. 495–496.

25 *Rêve d'Italie: La collection du marquis Campana*, exh. cat. (Paris: Musée du Louvre, 2018) cat. nos. 396, 424, 425 (frames dating to the seventeenth century).

26 Suzanne Higgott, "Sir Richard Wallace's maiolica. Sources and display," in: *Journal of the History of Collections* 15, no. 1 (May 2003), pp. 59–82.

27 Ulrich Leben, *L'École gratuite de dessin* (Paris: Monelle Hayot, 2004); Renaud d'Enfert, "L'école – royale, nationale, impériale – de dessin et de mathématiques au milieu du XIXe siècle. Fréquentation, recrutement, débouchés", in: *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques* no. 127–5 (2005), pp. 53–63.

eighteenth century, which isolated the fine arts from the rest of artistic production, had to be rejected in full. In France, this was quite an original stance to adopt.

But Rodin went even further in his desire to connect with earlier practices of collecting, namely, by calling into question the canonical distinction, from the seventeenth century onward, between the creation of forms (recognized as a creative process) and the casting of forms (dismissed as a mechanical process). Late in life, he ordered casts to be made from several natural specimens, including a chestnut and a leaf from a maple tree. We have to remember that when Rodin exhibited his famous sculpture *The Age of Bronze* at the Paris Salon of 1877, he faced accusations of dishonesty.[28] Specifically, critics believed that his representation of the male form had been cast from a real human body, since, in its morbid plasticity, it simply did not conform to the neoclassical standard that still prevailed in contemporary academic circles in France.

Here, Rodin was in line with an older approach, one typical of the late Renaissance and studied in great detail by Ernst Kris in *The Rustic Style* published in 1926.[29] Kris demonstrates that late Renaissance artists, such as Wenzel Jamnitzer and Bernard Palissy, went beyond naturalism, that is, beyond the accurate imitation of nature. Trespassing the limits of mimesis, they fully integrated casts of animals and plants into their artworks. Kris uses the term *Naturalistik* to describe this practice of celebrating the full interplay between art and nature and of thereby placing the artwork at the crossroads between art and science. The most famous examples Kris offers are Jamnitzer's silver writing box, with casts of shells and animals, and Palissy's dishes adorned with snakes.

Rodin explores a nearly identical path in his own work, remaining entirely in keeping with the mannerist tradition. The same applies to his collection of antiques. By the time he began collecting Greco-Roman sculptures and fragments, archaeology was a science that was being taught in universities, especially those in Germany, and was changing understandings of material antiquity. Attempts to grant fragments some aesthetic unity through haphazard and extensive restoration were falling out of favor. Rather, archaeologists and museum directors were keen to show that antique sculptures had been

28 *Vers l'Age d'airain. Rodin en Belgique*, ed. Antoinette Le Normand-Romain, exh. cat. (Paris: Musée Rodin, 1997).

29 Ten years after Rodin's death, Ernst Kris made this historical discovery in his essay "Der Stil 'Rustique': Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy," *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 1 (1928), pp. 137–207. See also, Ernst Kris, *Erstarrte Lebendigkeit. Zwei Untersuchungen*, ed. Bettina Uppenkamp (Zurich: Diaphanes, 2012); Horst Bredekamp, "Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung," in: Wolfgang Baumgart, ed., *Manier und Manierismus* (Tübingen: Niemeyer, 2000), pp. 109–129.

produced within very precise contexts, according to strict iconographic formulae documented in Roman copies, coins, and ancient texts; therefore, a sound knowledge of iconography and a due attention to typology were seen as crucial to imagining the original context to which the fragments had once belonged.[30]

Fragments and Alterations

As a true heir of the Renaissance, however, Rodin simply rejected this stage of archaeology. To him, sculptures were materials that he could shape according to his own view of antiquity or even to meet his own demands. For example, he bought a superb fragment of a Venus statue and had it mounted on an Egyptian alabaster vase. The goddess seems to surge from the vessel. This combination is highly reminiscent of the black fisherman from the former Borghese collection now in the Louvre. Its first owner, Prince Giovanni Angelo Altemps, had it restored in 1599 in order to transform the fisherman into the Roman philosopher Seneca, in the process of committing suicide. In the second half of the eighteenth century, the British collector Charles Townley had a similar Venus restored; the original marble was mounted on a pedestal to increase its narrative potential by giving the impression that the figure was drying herself.[31] Similarly, for Rodin, collecting and creating were two facets of the same process. As is well known, the sculptor, after 1890, was in the habit of breaking his plaster casts into fragments. He kept these remnants—arms, legs, and heads—and often had them recast in many copies for use in making new sculptures. For Rodin, both as a collector and a creator, the fragment allowed him to imagine endless possibilities. Instead of designing a human form according to a theme or a subject, Rodin compiled fragments of previously intact figures that had been left lying around his workshop for some time.

Striking analogies can be observed between Rodin's style of collecting and his working process on *The Gates of Hell*. For the monumental bronze sculpture, he forged groups by assembling figures drawn from previous groups

30 *Das Albertinum vor 100 Jahren – die Skulpturensammlung Georg Treus. Zur Erinnerung an die Eröffnung der Sammlung der Originalbildwerke am 22. Dezember 1894*, ed. Kordelia Knoll, exh. cat. (Dresden: Albertinum, 1994); Kordelia Knoll, "Der Umgang mit den Antikenergänzungen in Dresden", in: *Katalog der antiken Bildwerke / Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, *2,1. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit,* ed. Kordelia Knoll, Dietrich Boschung (Munich: Hirmer, 2011), pp. 81–97; Suzanne Marchand, "From Antiquarian to Archaeologist? Adolf Furtwängler and the Problem of 'Modern' Classical Archaeology," in: Peter N. Miller, ed., *Momigliano and Antiquarianism* (Toronto: University of Toronto Press, 2007), pp. 248–285.

31 The motif, now lost, has been reconstructed recently by Ian Jenkins, chief curator at the British Museum. Viccy Coltman, *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain Since 1760* (Oxford: Oxford University Press, 2009), pp. 159–190.

and, only then, found a name for the newly constituted group. As he remarked to his friend François Dujardin-Beaumetz: "Once the figures are well modeled, they approach one another and form groups naturally. I had copied two figures separately, I brought them together; that was enough, and the two united bodies made 'Francesca de Rimini and Paolo.'"[32] In fact, *The Gates of Hell* is a space in which groups were moved from one spot to another in order to "test" their effect by producing juxtapositions to other groups. Rodin therefore juxtaposed artworks within a defined space and generated meaning through this process. Thus, collecting, assembling, and creating forms partook of the same logic.[33]

Rodin's collecting of Greek and Roman fragments allowed him to base this practice on a new vision of the ancient Greek model, one that he could fashion according to his needs. It is significant that a certain highly prized antique in his collection, a standing figure in marble, was kept in a state of ruin, the skin damaged beyond repair.[34] He would even repurpose some of his smaller antiques, like vases and cups, to produce new sculptures. Indeed, as with the Egyptian vase noted above, Rodin would modify his Greek vases, turning them into artworks of his own by adding one or two figures in plaster. We can now see that, for Rodin, very similar processes governed the acts of creating and collecting: his own artworks and his collection were both the ever-changing outcome of a process of composition, juxtaposition, and manipulation in order to produce new meaning.

Rodin's view of Greek sculpture was original for his time. A great enemy of the École des Beaux-Arts—a school that had rejected him in 1857—Rodin believed that the academic education of sculptors was based upon a totally erroneous vision of antiquity inherited from Johann Joachim Winckelmann and his epigones. For Winckelmann, artists working during the "best period" of Greek art sought not to imitate beautiful, real bodies but rather to make visible an ideal, immaterial vision of this body according to a Platonic worldview. However, Rodin saw antique Greek sculpture as offering—for instance, in its brilliant imitation of flesh in its most naturalistic dimension—an alternative to the highly reductive image that neoclassicism imposed on all young artists.

32 "Quand les figures sont bien modelées, elles s'approchent l'une de l'autre et se groupent d'elles-mêmes. J'avais copié deux figures à part, je les ai rapprochées; cela a suffi, et ces deux corps unis ont fait 'Françoise de Rimini et Paolo'" (François Dujardin-Beaumetz, *Entretiens avec Rodin* [1913] (Paris: Musée Rodin, 1992), p. 15).

33 The two major publications on *The Gates of Hell* remain *Auguste Rodin, Das Höllentor. Zeichnungen und Plastiken*, exh. cat. (Städtische Kunsthalle Mannheim, 1991); Albert Edward Elsen, *The Gates of Hell by Auguste Rodin* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1985).

34 *Hercules Reclining*, marble, Musée Rodin CO. 01107. It was bought in 1905 from an antiques dealer, Élie Géladakis. See Picard 2013, pp. 84–85.

Fig. 4
Eighteenth century façade of the castle of Issy, reassembled in Rodin's garden, Meudon, 1917, photography

One might say that Rodin rediscovered a vision of antique sculpture that preceded Winckelmann's and was, in fact, more typical of the second half of the eighteenth century. To make his point, Rodin exhibited some of his best antiques under a strange eighteenth-century portico that he had ordered dismantled and remounted in his garden at Meudon (Fig. 4), namely, the former façade of the castle of Issy, which had been bombed during the Franco-Prussian War (1870/71). In effect, he created an eighteenth-century stage on which to display his antiques. His way of admiring them was likewise fairly representative of the Enlightenment: he liked to look at the sculptures in the dark, with a lamp in hand. In 1907, a journalist witnessed this experiment: "If I move the lamp in all directions, I make fleeting pulses of shadow skim the marble, which end up coming to a halt as the lamp is immobilized [...]. New effects occur, they refine and explore the model; and suddenly, my admiration for this decisive object increases and fills my heart with joy. But I collect myself, with all my effort, and take advantage of this admirable lesson."[35]

35 "Si je déplace la lampe dans tous les sens, je fais voltiger sur le marbre de fugitives pulsations d'ombre qui finissent par se reposer définitivement, la lampe immobilise [...]. De nouveaux effets se produisent, ils affinent et fouillent le modelé; et, brusquement, mon admiration pour cette œuvre décisive s'accroît et pénètre de joie mon cœur. Mais je me recueille, et de tous mes forces je profite de cette ad admirable leçon." (F. Duranteau, "La sculpture et l'art d'après Rodin. Une matinée dans l'atelier du maître," in: *Le Gaulois du dimanche* 83 (June 1, 1907), p. TK).

A few years before he died, Rodin went even further by revisiting extra-European practices of collecting. In 1912, he made the acquaintance of Kichizo Inagaki,[36] a first-class wood carver who had studied art in Japan before settling in Paris. Rodin loved his work, to the point that he soon entrusted him with the task of creating mountings and pedestals for precious objects in his collection. Perhaps the most impressive among them is Inagaki's table screen. Inside, an authentic fragment of an antique Egyptian basso-relievo can be seen: what was a monumental work of funerary art, made for a religious purpose and with a view to the afterlife of the deceased, has become a fragment made to stand on a table and to be enjoyed at close range, to be touched and inspected. In Japan, such table screens were collector's items, often specifically designed for and forming part of the accoutrements of the scholar's desk. They lent themselves to intimate appropriation: they were there to be handled, passed from hand to hand. Inagaki produced objects of similarly beautiful craftsmanship that could fit in the palm of one's hand. In post-Renaissance Europe, similar small, carved stones appeared in quite a few *Wunderkammern*.[37] In effect, Rodin was exploring a radically new way of experiencing a carved object that had originally been meant to be seen from a distance as a monumental artwork. Suddenly, this same object, or a fragment of it, could be admired at close range, as well as touched and manipulated (*actio*).

Rodin's History of Art

Finally, I should like to reflect on the general use of the collection, in terms of the whole corpus of works produced by Rodin. In many ways, one can say that his collection provided a historicizing framework that proved ideal for enhancing his own works. However, it did so in a precise way, which I would now like to investigate. Rodin collected columns that were relics of old Baroque altarpieces. He had them cast in plaster and used these as pedestals for his own sculptures. Very often, what strikes the viewer is the apparent disproportion between the size of the sculpture and that of the column supporting it. This difference augmented the sculpture, stressing its monumental dimension in spite of its small size; it was an effect of monumentality achieved by contrast, so to speak. Rodin's workshop, even his garden in Meudon, became a testing ground where such experimentation was carried out, beyond the confines of what the classical age would have called the system of proportions. After 1908, when he began to envisage the possibility of

36 Benedicte Garnier, "Dans l'atelier de Kichizo Inagaki, ébéniste de Rodin," in: *Rodin. Le rêve japonais* (Paris: Flammarion, 2007), pp. 87–96. The Egyptian object framed by Inagaki: Musée Rodin CO. 5838.

37 Andrés Vélez-Posada, "*Handsteine*. The Generative Powers of a Mineral Artifact," in: *Richard J. Oosterhoff, José Ramón Marcaida, and Alexander Marr, eds., Ingenuity in the Making. Matter and Technique in Early Modern Europe* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2021), pp. 50–64.

creating a museum devoted to his own work, these experiments with pedestals acquired a new dimension. The articulation of his work to the space of the museum was at stake. We should remember that Rodin experienced great difficulties with the French state when carrying out official commissions. His projects and models were refused, and some commissions were even withdrawn. A suitable context could not be found even for certain works he had completed. Rodin himself complained to Ricciotto Canudo:

Unfortunately, for about the last century, people have decided to store, to lock away, works of art far from the locations for which they were created. There, in museums, one confuses the spirit of the century with various manifestations. This is what has caused us to lose sight of the perfect meaning of ornamentation, that is, of the totality of the setting that must be an artist's concern when he is designing a work of art for a given spot. We have thus arrived—fairly quickly—at the point where we consider artworks to be objects that can be placed anywhere.[38]

Here, Rodin dismisses his own age for not being able to understand the intimate relationship between a sculpture and the space for which it is created—a science perfected by ancient, medieval, and Renaissance masters. An important symptom of this crisis was, in Rodin's estimation, the development of museums. Even while he loved visiting them, he found that they bore witness to the dissolution of an organic link between the artwork and its surroundings. In his own museum, at the Hôtel Biron, Rodin sought to create a *Gesamtkunstwerk* with his artworks, old and new, all forming part of a whole.[39] As early as 1899, the author Léon Maillard perceived this ambition in Rodin:

The monuments requested by the museums, the groups to be placed in public places are valid yet scattered signs of a superior talent, which can give only a glimpse into his extraordinary continuity of superior vision. To follow the evolution of Rodin's perception and his conquest of the infinite movements dispersed in nature, we must place ourselves in his studio, in front of the works he has created throughout his life.[40]

38 "Malheureusement, depuis un siècle environ, on s'est avisé d'enfermer les œuvres d'art loin de la place pour laquelle elles furent créées. Là, dans les Musées, on confond l'esprit des siècles et des manifestations diverses. C'est ce qui a fait perdre le sens parfait de l'ornementation, c'est-à-dire de l'ensemble du cadre qui doit préoccuper un artiste lorsqu'il fait une œuvre pour un milieu déterminé. On en est arrivé ainsi, assez rapidement, à considérer les œuvres d'art comme des objets qu'on peut placer n'importe où." Rodin's testimony is recorded by Ricciotto Canudo, "Enquêtes et Voyages. La crise des métiers" (*L'Opinion* 1911, reprinted in Jean-Paul Morel, ed., *Faire avec ses mains ce que l'on voit* (Paris: Fayard, 2011), pp. 33–38); Anne-Christine Faitrop-Porta, *Parigi vista dagli italiani: 1850–1914* (Moncalieri: Centro interuniversitario di ricerche sul "Viaggio in Italia," 1995); Giovanni Dotoli, *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo* (Fasano: Schena, 1986).

39 *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, exh. cat. (Zurich: Kunsthaus, 1983).

40 "Les monuments demandés par les musées, les groupes érigés en place publique sont des raisons valables, mais éparses, d'un talent supérieur, ne pouvant donner qu'un aperçu de son extraordinaire continuité de vision supérieure. Pour suivre l'évolution de Rodin dans sa perception et dans sa conquête des mouvements infinis dispersés dans la nature, c'est près de lui, dans son atelier, en face des productions de toute sa vie, qu'il faut se placer." (Testimony published by Léon Maillard, *Etudes sur quelques Artistes originaux. Auguste Rodin statuaire* (Paris: Floury, 1899), p. 20).

Maillard makes a major argument connecting Rodin's own sculptures to the historical artworks he collected. This argument pertains to a peculiar experience of history on the part of visitors to the museum. The artist exhibits his works alongside objects he has acquired over the course of his life, whether ancient fragments, wooden sculpture of the Middle Ages, or, more rarely, East Asian statuettes. The works seem to float in a sort of historical "weightlessness" reinforced by the atmosphere of the decrepit house, verging on the ghostlike. The juxtapositions that the artist organizes form a weak "syntax," one that is very free in the sense that it can be renewed constantly, reworked to generate new meanings. Thus, between 1914 and 1917, Rodin's *Eve* moved from one room to another. This game—which can be replayed infinitely—creates meaningful bonds between Rodin's work and the great periods of the art of the past hallowed by the museological institution: ancient Egypt, ancient Greece, ancient Rome, the Middle Ages, the Renaissance. Rodin's art is put on display as art that is free from the servile mimesis of the Old Masters. But it forms part of a double continuity. First, Rodin's museum invokes an eternal beauty that transcends history and is embodied in individual works over the centuries, as Gustave Coquiot touched on: "He [Rodin] is as sensitive to a fresco of prehistory as to a lake pottery. He firmly believes that Beauty has been of all time; and it is this absolute idea that makes his collections so captivating and varied."[41] The scenography privileged by Rodin, however, dismisses any confrontation with the art of his time. His works stand side by side with essentially religious works, thematizing the relationship that has been established throughout history between art and the sacred. Positioned as the endpoint of this parallel trajectory, Rodin proved himself to be the first sculptor of the secularized era, that is to say, in the wake of the "disenchantment of the world" in Marcel Gauchet's sense. In 1907, Paul Gsell recounted that Rodin had showed him an Egyptian cat kept in his collection: "It is admirable, but I have great difficulty in preserving it from oxidation. See its eyes swelling up and crying metal granules! [...] This sacred beast sheds tears over its lost deity" (Fig. 5).[42] Rodin placed a plaster Buddha in his garden in Meudon, a copy of a sculpture from Borobudur Temple in Java, which he had taken from the Dutch pavilion at the 1900 exposition. In his garden, this sculpture was exposed to the elements until it disappeared completely. By comparison with all his predecessors, Rodin appears as the first great sculptor in the Age of Man, succeeding the age when sculpture functioned to celebrate the gods. This

41 "Il est aussi sensible à une fresque de la préhistoire qu'à une poterie lacustre. Il croit fermement que la Beauté a été de tous les temps; et c'est cette idée absolue qui rend ses collections si captivantes et si variées." (Testimony published by Gustave Coquiot, *Le Vrai Rodin* (Paris: Taillandier, 1913), p. 233).

42 "Il est admirable mais j'ai beaucoup de peine à le préserver de l'oxydation. Voyez ses yeux qui se tuméfient et qui pleurent des granulations de métal! [...] Cette bête sacrée verse des larmes sur sa divinité perdue [...]" (Testimony of Paul Gsell, "Chez Rodin," in: *L'Art et les artistes. Revue d'art des deux mondes* 23 (February 1907), pp. 395–396).

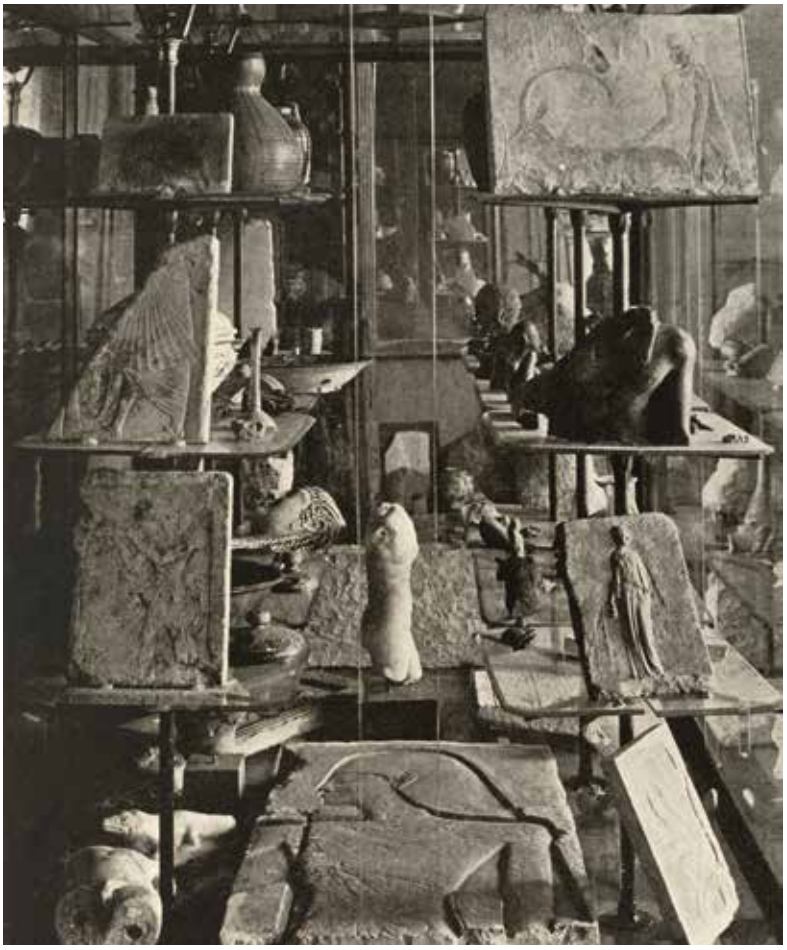


Fig. 5
Hôtel Biron, Rue de Varenne, Paris. Showcase with ancient Greek and ancient Egyptian objects, 1917, photography

historiographical positionality compelled Rodin to think about the noumenal dimension of modern sculpture. The magical power of antique sculpture here gives way to the magic of the genius who inhabits the sculpture that he has created. The scenography of the Hôtel Biron offers a glorification—almost auratic—of genius, which can be appreciated in its absent presence as in his work. This explains the scenography that Rodin opted for in the Hôtel Biron, the interior of which plays the role of both studio and home; the scenography thereby programs a feeling of an absent presence—Rodin seems to be still living in the house, although this presence is not tangible. As for the corpus of works, it offers a feeling of transcendence in a world where immanence reigns; it reverberates beauty, which illuminates the objects from within, especially in their fragmentary state. Indeed, the fragment, like the unfinished

work, leaves the imprint of destructive time on the work; immersed in this complex temporality, an eternal beauty shines, as does a modern beauty. A double "magical" effect now replaces the noumenal task assigned to sculpture in earlier centuries. This magic, to act in all its force, requires a multifaceted space—at once an art museum, home, workshop, and site for exhibiting a monographic corpus.

The scenography of the Hotel Biron, where the master's collection coexists with his own body of work, overturns the usual museological rhetoric. Whereas in the museum an individual work is assigned all its meaning via its disposition in a vast chronology, here, the history of art is wrapped in Rodin's own work, summoned into a dialogue with the sculptor. By its very nature, this history of art has already been appropriated by Rodin, fragment by fragment; composed of pieces in the artist's holdings, it has been modeled by him. Historical references thus play a vicarious role: the objects, juxtaposed with Rodin's own works within a scenography ordered by him, do not deliver a history of forms. They are only intended to generate harmonic agreements, apt to prove the permanence of beauty in art. With Rodin, the history of art becomes a field of ruins, where precious fragments still contain the karma of beauty.

REKONSTRUKTIONEN
DIE SAMMLUNG ALS INSTRUMENTARIUM
SAMMELN UND KUNSTGESCHICHTSENTWÜRFE
GRENZEN DES SAMMELNS

Abb. 1
Miriam Schapiro, *Dollhouse*, 1972, Holz und weitere Materialien, 202,6 x 208,3 x 21,6 cm,
Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., purchase through the Gene Davis Memorial Fund, Abbildung im Ausstellungskatalog *Womanhouse*, Los Angeles 1972, o. S.

Der Schrank als epistemisches Anti-Möbel. Claude Cahun und die Unverfügbarkeit der (An-)Sammlung

Léa Kuhn

„Are You a Closet Collector?", lautet die Überschrift eines kurzen Textes, den die Bildhauerin Muriel Castanis 1979 in der feministischen Zeitschrift *Heresies* veröffentlichte.[1] Dort berichtet sie von einer von ihr angestoßenen und per Kettenbrief durchgeführten Befragung unter Künstlerinnen, die zu dem Schluss kommt, dass die künstlerisch tätigen Frauen in ihrem weiteren Umfeld – wie sie selbst auch – als sogenannte „closet collectors" agierten und zur Gruppe der „compulsive collector[s]" gehörten: Sie sammelten alle und zwar im Geheimen, Dinge, die ihnen persönlich etwas bedeuteten, in der Art eines „physical diary", die sie dann in ihren Werken verarbeiteten.[2] Dabei horteten sie eher, als dass sie sammelten. Handschriftlich vermerkt Castanis zudem die von den Künstlerinnen angegebenen Objektgruppen, die von ihnen zusammengetragen würden: Alte Schuhe, Hüte, Knöpfe und Schals finden hier neben Zeitschriften, Zeitungen und leeren Briefumschlägen ebenso Erwähnung wie Klopapierrollen, Yoghurtbecher und Geschenkpapier. Abgesehen von ihrem Wert als künstlerischem Arbeitsmaterial dokumentierten sie alle auch das persönliche Leben ihrer Besitzerinnen, „[a] woman's personal history".[3]

Weniger die erwähnten Objekte als vielmehr der Versuch, das Sammeln als eine genuin weibliche Tätigkeit zu konzeptualisieren, erscheint typisch für den US-amerikanischen feministischen Diskurs der 1970er Jahre. Im selben Heft, in dem Castanis ihre Umfrage zur Sammeltätigkeit von Künstlerinnen vorstellt, entwirft auch Miriam Schapiro gemeinsam mit Melissa Meyer unter dem Titel *Waste not Want not. An Inquiry into What Women Saved and Assembled* ihr Konzept der „femmage".[4] Einige Jahre vorher, 1972, hatte Schapiro für die von ihr und Judy Chicago organisierte Ausstellung *Womanhouse* ein Puppenhaus errichtet, das auch ein Künstlerinnen-Atelier beherbergte: Im Raum oben rechts des besagten Puppenhauses, das im selbst wiederum hausförmig gestalteten Ausstellungskatalog ganzseitig abgebildet ist (Abb. 1), wartet ein männliches Modell – Bananen zu seinen Füßen – vergeblich darauf,

1 Muriel Castanis, „Are You a Closet Collector?", in: *Heresies*, 4 (1979), S. 61.
2 Ebd.
3 Ebd.
4 Melissa Meyer/Miriam Schapiro, „Waste not Want not. An Inquiry into What Women Saved and Assembled", in: *Heresies*, 4 (1979), S. 66–69.

gezeichnet zu werden, während auf der Staffelei eine Miniaturversion eines abstrakten Gemäldes von Schapiro selbst steht. Wenn auch hier das Thema des Sammelns nicht eigens nochmal aufgerufen wird, bringt Schapiros Miniatur-Atelier auf den Punkt, wie stark künstlerische Kreativität und die damit verbundenen Objekte und Räume geschlechtlich markiert sind.[5] Im Umgang mit entsprechenden traditionell männlich konnotierten Vorstellungen von Kreativität eint Castanis und Schapiro, dass sie das Sammeln für sich als Künstlerinnen reklamieren wollen, als eine (vermeintlich) schon immer von Frauen ausgeübte Tätigkeit, die demzufolge auch im Zentrum jeglicher weiblichen künstlerischen Praxis stehe.

Im Folgenden möchte ich weniger Castanis' und Schapiros Annahme über den per se weiblichen Charakter des Kunstsammelns gedanklich fortführen, als vielmehr Castanis' Begriff des/der „closet collector" aufgreifen, um danach zu fragen, wie Vorstellungen des Sammelns und der künstlerischen Kreativität über konkrete Möbel – namentlich: Schränke – und deren visuelle Inszenierung artikuliert werden und dementsprechend eine spezifische räumliche Form annehmen.

Schränke und Vitrinen

Neben dem Display an der Atelier- oder Wohnungswand sind insbesondere Schränke und Vitrinen zentrale Orte, an denen Sammlungen von Künstler*innen verwahrt werden. Als Behältnis geben sie der Sammlung ganz buchstäblich Form – ob in Schubladen verstaut oder in verglasten Schrankelementen dem Auge dargeboten, tragen sie maßgeblich dazu bei, ob und wie die Sammlungsgüter betrachtet werden können.[6] Es verwundert daher nicht, dass in den insbesondere um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert überaus

5 Vgl. allgemein zu biologisch determinierten Vorstellungen von Kreativität in der Moderne Matthias Krüger/Christine Ott/Ulrich Pfisterer (Hg.), *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne*, Zürich 2013; zum diskursiven Feld der 1960er und 1970er Jahre Amelia Jones, „Dis/playing the Phallus. Male artists perform their masculinities", in: *Art History*, 17, 4 (1994), S. 546–584; Julia Gelshorn, „The Making of the Artist. Das Atelier als Ort männlicher Selbsterschaffung", in: Michael Diers/Monika Wagner (Hg.), *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin 2010, S. 93–110.

6 Exemplarisch zur Genese und Veränderung von Sammlungsmöbeln Georg Laue (Hg.), *Möbel für die Kunstkammern Europas. Kabinettschränke und Prunkkassetten*, München 2008; Christiane Holm, „Parerga des Wissens. Der Drogentisch der Franckeschen Stiftungen zu Halle und die Genese von Sammlungsmöbeln um 1700", in: Julia A. Schmidt-Funke (Hg.), *Materielle Kultur und Konsum in der Frühen Neuzeit*, Wien/Köln/Weimar 2019, S. 161–191; zum Kriterium der Transparenz Anke te Heesen, „Geschlossene und transparente Ordnungen. Sammlungsmöbel und ihre Wahrnehmung in der Aufklärungszeit", in: Gabriele Dürbeck u. a. (Hg.), *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden 2001, S. 19–34; zu Schränken im Speziellen auch dies./Annette Michels (Hg.), *auf/zu. Der Schrank in den Wissenschaften*, Ausst.kat. Eberhard-Karls-Universität Tübingen, Berlin 2007, sowie in medientheoretischer, allerdings nicht sammlungsspezifischer Perspektive auch Sebastian Hackenschmidt/Klaus Engelhorn, *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*, Bielefeld 2011.

populären Atelierfotografien nicht nur die von Künstler*innen zusammengetragenen Objekte prominent in Szene gesetzt werden, sondern auch die zugehörigen Möbel.[7]

So zeigt etwa eine Fotografie von Edmond Bénard den Historienmaler Albert Maignan inmitten seiner Sammlung vor einer ausladenden, übermannshohen Vitrine (Abb. 2).[8] Ihre Rückwand und Stellflächen sind üppig mit verschiedenen gemusterten, teils mit Kordeln versehenen Stoffen ausgekleidet. Auf insgesamt drei unterschiedlichen Ebenen gibt das Schrankmöbel einer ganzen Fülle von Objekten Obdach: Zu sehen sind neben Reliquienkreuzen, einer Reliquienbüste und einem Schrein auch Vasen, Teller, weitere Skulpturen und kleinformatige Schnitz- oder Drechselarbeiten, die in einem extra Schaukästlein dargeboten werden, sowie ein vermeintlich fliegender, an einer dünnen Schnur an der Schrankinnendecke befestigter ausgestopfter Vogel und ein auffallender korinthischer Helm. Auch die die Vitrine umgebenden Wände sind mit Tapisserien, Gemälden und Drucken geschmückt – erkennbar sind unter anderem kleinformatige Reproduktionen von Werken Raphaels, Tizians und Carpaccios.[9] So scheint fast jeder erdenkliche Fleck ausgefüllt, sogar der Platz auf dem oberen Abschluss der Vitrine wird genutzt, um fünf weitere Holzskulpturen zu präsentieren. Der Maler selbst setzt sich im Bildvordergrund in Szene. Eine der beiden Glasschiebetüren des Schaumöbels steht offen, Maignan hat auf einem Stuhl Platz genommen, in seinen Händen je ein Glaspokal und ein rundes Objekt, vielleicht ein Deckel, die darauf warten, von ihm in die Ordnung seiner Sammlung eingefügt zu werden. Der Kopf des Malers ist vom Fotografen abgewandt, konzentriert ruht sein Blick auf seinen Sammlungsgütern in der Vitrine, offensichtlich darum bemüht, auch für die beiden hinzugewonnenen Objekte den für sie idealen Platz im Mikrokosmos des Sammlungsmöbels zu finden. Dass Maignan sich vom Fotografen genau im Moment des Platzierens einzelner Objekte in der Gesamtordnung seiner Sammlung ablichten lässt, scheint kein Zufall, macht er doch deutlich, wie eng das Künstlersammler-Subjekt mit den von ihm zusammengetragenen Objekten verknüpft ist: Erst der Gesamtzusammenhang

7 Siehe zu diesem Typus der Atelierfotografie die Edition von Pierre Wat (Hg.), *Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin de siècle*, Grenoble 2013. Zur zumeist bebilderten Textgattung des Atelierbesuchs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich auch Rachel Esner, „In the Artist's Studio with ‚L'Illustration'", in: *RIHA Journal*, (März 2013), https://doi.org/10.11588/riha.2013.0.69818 (02.06.2025), und dies.: „‚At home'. Visiting the Artist's Studio in the Nineteenth-century French Illustrated Press", in: dies./Sandra Kisters (Hg.), *The Mediatization of the Artist*, Cham 2018, S. 15–30. Für ein Plädoyer, das Atelier als konkreten Ort mit bestimmten räumlichen und technischen Voraussetzungen zu fassen, an dem sich künstlerische Produktion und Reproduktion verschränken, auch jüngst Buket Altinoba/Franziska Lampe/Christine Tauber, „Sites of Reproduction. Fotografie und Skulptur zwischen Wissen und Technik", in: *Kunstchronik*, 78, 7 (Juli 2025), S. 401–403.

8 Eingehender zu Bénards Album-Projekt Jérôme Delatour, „À propos des vues d'ateliers d'artistes d'Edmond Bénard", in: Wat 2013, S. 21–31.

9 Wat 2013, S. 163.

Abb. 2
Edmond Bénard, *Der Maler Albert Maignan in seinem Atelier*, ca. 1890, ca. 26 x 21 cm, Schwarz-Weiß-Fotografie, Bibliothèque de l'INHA, Paris

seiner Sammlung mit der von ihm installierten Ordnung lässt die Objekte voll zur Geltung kommen. Vorgeführt wird also eine stark personalisierte, auf seine Person zugeschnittene Vorstellung des Sammelns.[10]

10 Vgl. zur ab Mitte des 19. Jahrhunderts auch bildlich virulent werdenden Vorstellung, dass Dinge und Räume ihre Besitzer*innen bzw. Bewohner*innen zu porträtieren vermögen und als solche sprechend seien, Donat de Chapeaurouge, „Das Milieu als Porträt", in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 22 (1960), S. 137–158; allgemein zur Lesbarkeit von Interieurs besonders des 19. Jahrhunderts auch Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften V.I*, Frankfurt a. M. 2018, etwa S. 286, 292: „Interieur des 19ten Jahrhunderts. Der Raum verkleidet sich, nimmt wie ein lockendes Wesen die Kostüme der Stimmungen an. […] Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als Futteral des Menschen […]."

Und tatsächlich war die von ihm etablierte Ordnung seiner Sammlung dem Maler eminent wichtig. Maignan, dessen Sammlung unter anderem mehrere hundert antike und mittelalterliche, oftmals hochkarätige Objekte umfasste, vermachte diese dem Musée de Picardie in Amiens, wo sie noch heute einen bedeutenden Bestandteil der Antiken- und Mittelaltersammlung des Museums ausmachen.[11] Die Schenkung Maignans war jedoch an die Auflage geknüpft, dass die vom Künstler in seinem Atelier in der rue La Bruyère in Paris etablierte Ordnung der Sammlung beibehalten werde.[12] Wie eine Aufnahme von ca. 1930 der sog. Salle Maignan-Larivière im kurz vorher eigens zu Zwecken der Sammlungspräsentation Maignans errichteten Pavillon des Musée de Picardie verdeutlicht, wurde diesem Wunsch bis hin zum Mobiliar entsprochen: Auch die besagte Vitrine war nun, dicht bestückt und wiederum bekrönt von Skulpturen und gerahmt von Tapisserien und Gemälden im entsprechenden Bereich des Museums aufgestellt.[13] Das Ziel der Präsentationsweise war, wie ein Protokoll der Museumsverwaltung verdeutlicht, dem Publikum den Eindruck zu vermitteln, dass es in das Atelier des Malers eintrete, „inmitten all der Dinge, die ihm teuer und vertraut waren, als ob er sie gerade erst zurückgelassen hätte."[14] Die Präsenz Maignans sollte also interessanterweise über die von ihm gesammelten Objekte *und* die dafür angeschafften Möbel garantiert werden. Auf der historischen Aufnahme von Edmond Bénard zu Lebzeiten Maignans (Abb. 2) kommt der Vitrine zudem die Funktion zu, obgleich de facto ein kleiner Ausschnitt der gigantischen Sammlung, diese bildlich als Totalität zu inszenieren, eine Totalität, die gänzlich den Regeln des Künstlersammlers als ihrem Schöpfer folgt.

Ziemlich genau zum selben Zeitpunkt, in dem die postume Inszenierung Maignans über die von ihm geschaffene Dingwelt im Museum Form annahm, entstand eine weitere Fotografie, die die Elemente Künstler*innen-Porträt, Möbelstück und darin verwahrte Objekte ebenfalls aufrief, allerdings in gänzlich anderer Konstellierung. Claude Cahuns Selbstportät von ca. 1932

11 Noch zu Lebzeiten veröffentlichte der sich als moderner Antiquar inszenierende Maignan mehrere Artikel über Teile seiner Sammlung in der *revue archéologique*, dazu Wat 2013, S. 163. Vgl. etwa Albert Maignan, „Notes archéologiques", in: *revue archéologique*, 16 (Juli-Dezember 1890), S. 349–364, wobei er seinen „archäologischen Ausführungen" die Bemerkung voranstellt, als Nicht-Archäologe zu sprechen: „Mon but en publiant ces pages n'est pas de faire œuvre d'archéologue; je n'ai pour cela ni compétence, ni autorité […]." Ebd., S. 349.

12 Olivia Voisin, „L'âme discrète du musée de Picardie", in: Bruno Foucart u. a. (Hg.), *Albert Maignan. Peintre et décorateur du Paris fin de siècle*, Ausst.kat. Fondation Taylor, Paris 2016, S. 48–63, S. 50.

13 Eine Abbildung der Sammlungspräsentation mit Vitrine circa ein Jahr nach der Eröffnung des Pavillons im Jahr 1929 findet sich in Foucart 2016, S. 32. Inzwischen sind die Objekte Maignans in die Sammlung integriert und der Pavillon ist seit 2017 als Eingangsbereich des Museums umgebaut.

14 Das Originalzitat lautet im Gesamtzusammenhang wie folgt: Die Intention sei es „[d']offrir à la collection Maignan, riche entre toutes, un cadre digne d'elle, c'est-à-dire, pour répondre aux vœux du maître, de la présenter en donnant au public l'impression qu'il entre dans l'atelier du peintre, au milieu de toutes les choses qui lui furent chères et familières, comme s'il venait de les quitter." Protokoll einer Sitzung der Verwaltung des Musée de Picardie vom 9. Februar 1926, zit. nach Foucart 2016, S. 53.

(Abb. 3) zeigt die* Literat*in, Fotograf*in und Objektkünstler*in selbst *im* Schrank liegend.[15] Vermeintlich schlafend, füllt ihr* Körper das unterste von drei Fächern aus; in den beiden oberen finden sich kaum näher bezeichnete Objekte – Schachteln, Döschen und eine kleine Flasche meint man zu erkennen.[16] Cahuns Fotografie sowohl im Kontext der hier in aller Kürze aufgerufenen Bildtradition von Künstler*innen als ‚möblierten' Sammler*innen zu betrachten, als auch sie in Cahuns eigener künstlerischer und sammlerischer Praxis zu verorten, ist das Ziel der folgenden Seiten.

Arrangement und Ansammlung

Es kann davon ausgegangen werden, dass Cahuns *Selbstporträt im Schrank* (Abb. 3) im gemeinsamen Appartement von Claude Cahun und Marcel Moore in der 70 bis rue Notre-Dame-des-Champs im Pariser Viertel Montparnasse entstanden ist, das die beiden seit 1922 bewohnten.[17] Besucher*innen der Atelier-Wohnung, in der zeitweise auch private Ausstellungen ausgerichtet

15 Claude Cahun wurde unter dem bürgerlichen Namen Lucy Renée Mathilde Schwob in eine wohlhabende jüdische intellektuelle Familie in Nantes geboren, 1917 legte sie sich den im Französischen sowohl weiblich als auch männlich lesbaren Künstler*innennamen Claude Cahun zu, wobei ‚Cahun' der Mädchenname ihrer Großmutter väterlicherseits ist. Ihre Namenswahl kann in Zeiten eines auch in Frankreich zusehends prononcierten Antisemitismus auch als Bekenntnis zum Judentum angesehen werden. Cahuns langjährige* Partner*in Suzanne Malherbe entschied sich hingegen für den männlich konnotierten Künstler*innennamen Marcel Moore. Seit den 1990er Jahren wurde Cahun stark im Kontext einer postmodernen, an der Konstruktion und Wandelbarkeit von Geschlechterkategorien interessierten Kunstgeschichte rezipiert. Für eine um Historisierung bemühte Sicht auf lesbische Subkultur, Geschlechterrollen und deren Transgressionsmöglichkeiten in den 1930er Jahren vgl. insbesondere Abigail Solomon-Godeau, „The Equivocal T. Claude Cahun as a Lesbian Subject", in: Shelley Rice (Hg.), *Inverted Odysseys*, Cambridge, Mass. 1999, S. 111–126; Carolyn J. Dean, „Claude Cahun's Double", in: *Yale French Studies*, 90, 1 (1996), S. 71–92; Julie Cole, „Claude Cahun, Marcel Moore, and the Collaborative Construction of a Lesbian Subjectivity", in: Norma Broude (Hg.), *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After Postmodernism*, Berkeley u. a. 2005, S. 342–359. Vor diesem Hintergrund wird hier die Schreibweise mit Asterisk auch im Singular in Bezug auf Cahun und Malherbe verwendet.

16 James Stevenson argumentiert überzeugend dafür, die Porträts Cahuns weiterhin als Selbstporträts aufzufassen, auch wenn sich technisch keine Hinweise auf eine Betätigung des Auslösers durch Cahun finden lassen, sondern stattdessen wohl Marcel Moore den Auslöser gedrückt haben dürfte, wenn Cahun im Bild zu sehen ist. Die Bildsprache der beiden unterscheide sich aber deutlich, so Stevenson. Vgl. James Stevenson, „Claude Cahun. An Analysis of her Photographic Technique", in: Louise Downie (Hg.), *Don't kiss me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, London 2006, S. 46–55. Ich schließe mich dieser Deutung an, dass es sich um (kollaborativ entstandene) Selbstporträts handelt, werde aber auf das Thema Autorschaft später nochmal zurückkommen. Für eine Akzentuierung des kollaborativen und performativen Charakters etwa Cole 2005, S. 344f.; Tirza True Latimer, „Claude Cahun and Marcel Moore. Casualties and of a backfiring canon?", in: Ruth E. Iskin (Hg.), *Re-envisioning the Contemporary Art Canon. Perspectives in a Global World*, London/New York 2017, S. 45–58.

17 Gen Doy, *Claude Cahun. A Sensual Politics of Photography*, London 2007, S. XV. Es waren wohl mehrere Häuser im Besitz der Familien Schwob und Malherbe, Cahun und Moore hatten beide geerbt: Noch 1954 besaßen sie das Haus La Rocquaise auf Jersey und zwei Villen in Pradet, dazu François Leperlier, *Claude Cahun. L'écart et la métamorphose*, Paris 1992, S. 105, Anm. 25. Und schon vor ihrem definitiven Umzug auf die Insel Jersey verbrachten die beiden Künstler*innen wohl meist den Sommer auf der Insel und den Rest des Jahres in Paris, dazu Doy 2007, S. XV. Am oberen Bildrand ist allerdings eine Stuckleiste zu erkennen, die für eine Wohnung in Paris und nicht für ein Landhaus als Aufnahmeort spricht.

Abb. 3
Claude Cahun, *Selbstporträt im Schrank*, ca. 1932, 11,2 x 8,5 cm, Schwarz-Weiß-Fotografie, Jersey Heritage Trust

wurden,[18] waren erstaunt angesichts der Mischung aus gediegener, bürgerlicher Einrichtung und exzentrischer Elemente, die die reich möblierte Wohnung kennzeichnete – die Rede ist etwa von einer großen roten Schaufensterpuppe, die unerwartet aus einem Schrank sprang, oder einem vom Fußboden

18 Leperlier 1992, S. 105. Ein Indiz für die fließenden Übergänge von Atelier und Wohnung ist auch, dass in der Forschungsliteratur alle möglichen Begriffe im Umlauf sind von ‚Wohnung', ‚Atelier' bis hin zu ‚provisorisch als Atelier genutzte Wohnung' etc. Allgemein zur Übergänglichkeit von Atelier und Wohnung auch Pierre Wat, der in Bezug auf William Turners in seinem Londoner Haus eingerichtete Galerie von „un lieu public maquillé en demeure privée" spricht: Pierre Wat, „La domestication de l'artiste", in: Wat 2013, S. 9–20, hier S. 9.

Abb. 4
Anonym (Claude Cahun oder Marcel Moore?), *Ansicht der Wohnungseinrichtung in der 70 bis rue Notre-Dame-des-Champs in Paris, Rollsekretär mit Objekten*, Februar 1938, 10,8 x 8,2 cm, Schwarz-Weiß-Fotografie, (ehem.?) Privatsammlung

bis zur Decke mit blauem Papier mit Sternen ausgekleideten Schlafzimmer.[19] Bei den schweren Möbeln dürfte es sich überwiegend um Erbstücke der Familien Schwob und Malherbe gehandelt haben.[20]

Auch zahlreiche Objekte gehörten der Ausstattung der Wohnung an. Heute hat sich meiner Kenntnis nach eine einzige Aufnahme zumindest in Repro-

19 Für eine entsprechende Beschreibung und Zusammenstellung einiger zeitgenössischer Besucher*innenstimmen vgl. ebenfalls Leperlier 1992, S. 105.

20 Ebd. Zum für damalige Begriffe eher altmodisch anmutenden Einrichtungsstil auch Doy 2007, S. 131–133.

duktion erhalten, die gezielt die Einrichtung der Wohnung in der rue Notre-Dame-des-Champs dokumentiert (Abb. 4).[21] Sie entstammt einem Konvolut mehrerer Aufnahmen, die im Februar 1938 entstanden waren, möglicherweise zu Dokumentationszwecken vor dem definitiven Fortgang von Cahun und Moore aus Paris und ihrem Umzug auf die Insel Jersey im selben Jahr.[22] Das fotografische Konvolut war Anfang der 2000er Jahre noch als Leihgabe im Jersey Heritage Trust zugänglich, wird inzwischen aber nicht mehr dort verwahrt.[23] Gen Doy, die die Aufnahmen noch konsultieren konnte, beschreibt etwa eine Kaminecke mit gepolsterten Stühlen, Möbel aus dem 18. und 19. Jahrhundert, darunter eine Anrichte mit Ormolu-Beschlägen, reich gemusterte Stoffe, ein Regalbrett mit zahlreichen, seltsam anmutenden Glasgegenständen darauf sowie diverse weitere Objekte und Bilder.[24] Explizit genannt wird ein Druck, der Leonardos Johannes den Täufer zeigt, ein Geschenk ihres* Vaters an Cahun aus Jugendtagen.[25] An anderer Stelle finden zudem zwei Gemälde von Max Ernst Erwähnung, eines von Joan Miró, afrikanische und kubistische Skulpturen, antike und ‚ethnisch' anmutende Stoffe sowie ebenfalls unzählige Glasgefäße.[26]

Auch die noch zugängliche Fotografie (Abb. 4) zeigt mehrere, ganz unterschiedliche Objekte. Zu sehen ist ein Rollsekretär mit Schubladen, dessen Aufbau oberhalb der Schreibtischplatte einige Kästchen und kleinere Schubladen beherbergt. Sowohl die Schreibtischplatte selbst als auch die Fächer und weiteren Stellflächen sind mit dreidimensionalen Gegenständen bestückt. Zu erkennen sind etwa, neben Schreibutensilien und Papier, eine Schaufensterpuppenhand, eine Glashaube und ein kleiner hölzerner Hammer. An der Wand über dem Schreibtisch findet sich ein klassisches gerahmtes ovales Porträt einer Frau (wohl ein Gemälde des 19. Jahrhunderts oder auch ein Druck) neben einem sorgfältig auf einem kleinen Regalbrett

21 Weitere Fotografien dürften selbstredend dort entstanden sein, darunter auch eine Aufnahme von Claude Cahun von 1923, auf einem Bett sitzend, hinter ihr an der Wand mehrere Plakate und Bilder. Sie befindet sich im Jersey Heritage Trust, Inv.-Nr. JHT/1995/00015/a. Die Aufnahme der Einrichtung ist auch nur deswegen nach wie vor zugänglich, da Glen Doy sie in ihrem Buch abgebildet hat, vgl. Doy 2007, S. 136, Abb. 26. Ich danke ihr für den netten Kontakt und ihre Großzügigkeit im Umgang mit ihren Materialien.

22 Ebd., S. 133. Cahun und Moore waren mit ihrem gesamten Hab und Gut umgezogen; nachdem deutsche Truppen 1940 Jersey eingenommen hatten, traten beide in den aktiven Widerstand und verbreiteten auf Deutsch verfasste Botschaften an die vor Ort stationierten Wehrmachtssoldaten. Sie wurden 1944 von der Gestapo gefasst und zum Tode verurteilt. Während ihrer Gefangenschaft wurde ihr Haus auf Jersey von deutschen Soldaten geplündert – die Fotografien aus der Pariser Wohnung dokumentieren also nicht nur den Zustand der Einrichtung, sondern auch später von der Wehrmacht geraubte Besitztümer der beiden. Vgl. dazu Doy 2007, S. 132, 134, und zur antifaschistischen Aktivität der beiden auch Jeffrey H. Jackson, *Paper Bullets. Two artists who risked their lives to defy the Nazis*, New York 2020.

23 Mitteilung an die Autorin vom Juli 2025.

24 Ebd., S. 133–136. Zu den Glasobjekten schreibt Doy auf S. 134: „The objects seem strange, their purpose unclear. They do not seem to fulfil a traditional domestic decorative function."

25 Ebd., S. 134.

26 Leperlier 1992, S. 105, Anm. 105.

Abb. 5
Claude Cahun, *Objekt*, 1936, Holz und Farbe mit Tennisball, Haaren und weiteren vorgefundenen Objekten, 13,7 x 10,7 x 16 cm, Art Institute Chicago, through prior gift of Mrs. Gilbert W. Chapman, 2007.30

montierten Vogelhaus, das einen expressiven Schatten wirft. Wie allein diese kurze Aufzählung anschaulich macht, geht es bei dieser Auswahl der zusammengetragenen Dinge wohl weniger um eine systematische Ordnung als vielmehr um überraschende Konstellationen und Gegenüberstellungen, die Erwartbares mit Unerwartetem kombinieren.[27]

Diese zur Schau gestellte Kunst des Arrangements findet auch ein deutliches Echo in Cahuns künstlerischer Praxis, deren dreidimensionale Objekte oft von ebenfalls überraschenden Zusammenstellungen vorgefundener Dinge leben. Neben Strandgut und anderen *objets trouvés* wie Zeitungsseiten, einem Puppenbett, einer Uhr oder einem Vampirgebiss haben auch die hier auf dem Schreibtisch versammelten Gegenstände immer wieder ihren Auftritt in Cahuns Objektarrangements.[28] So bildet etwa die Glasglocke ein zentrales Prop, das bei mehreren von Cahuns nur fotografisch überlieferten Objekten zum

27 Doy liest Cahuns „domestic objects" denn auch überzeugend mit Freuds Konzept des Unheimlichen, bei dem bekanntlich ‚das Heim' eine wichtige Rolle spielt, vgl. Doy 2007, S. 134 f.

28 Zu dieser Beobachtung auch ebd., S. 135, zu ihren Objekten allgemein auch Kat Lawinia Gorska, *Claude Cahuns Poesie des Objekts. Über das infizierende Nachleben von Fotografien*, Bielefeld 2021.

Einsatz kommt.[29] Gleiches gilt für den kleinen Hammer oder auch für die Puppenhand: Im Jahr 1936 beteiligte sich Cahun mit drei Objekten an der *Exposition surréaliste d'objets* in der Pariser Galerie Charles Ratton. Bei einem dieser Objekte, bestehend aus einem als Auge bemalten Tennisball mit Wolkenelement, der auf einem beschrifteten Fundament montiert ist (Abb. 5), kommt ebenfalls eine (dieselbe?) Puppenhand zum Einsatz.[30] Zwar gilt die Arbeit als einziges vollständig erhaltenes künstlerisches Objekt von Cahun, vergleicht man jedoch verschiedene, auch historische Aufnahmen, unterscheiden sich die eher als Behaarung zu bezeichnenden Wimpern am Auge und die eingesetzte Hand (mit und ohne Sprung am Daumen). Es ist also gut möglich, dass die Hand auf dem Schreibtisch 1936 ihren Auftritt in der Galerie Ratton hatte, diese anschließend auf den Schreibtisch zurückkehrte und das Objekt mit einer neuen Hand ausgestattet wurde oder dass schlicht mehrere Puppen-Hände zum Einsatz kamen.

In jedem Fall ist ein fluider Übergang von zusammengetragenen Objekten in der Atelier-Wohnung zur künstlerischen Praxis Cahuns zu beobachten. Wie auch Cahuns Objekte überwiegend nur in der fotografischen Aufnahme überdauert haben und damit von vornherein nur als momenthafte Konstellation Form annehmen, unterlagen auch die in der Wohnung präsentierten Gegenstände gewissen Fluktuationen: Von besagtem Schreibtisch gibt es etwa eine weitere Aufnahme, wo dieser mit gänzlich anderen Objekten versehen ist.[31] Cahun scheint also keinesfalls eine kohärente Sammlung angestrebt zu haben; sich mit anregenden, skurrilen Objekten zu umgeben, war hingegen für die* Künstler*in offensichtlich von großer Bedeutung. Statt von einer Sammlung bei Cahun von einer Ansammlung zu reden, die Raum für Kontingenz und Neukonfiguration lässt, erscheint mir daher angemessener.

Dazu passt, dass die *Exposition surréaliste d'objets*, an der Cahun 1936 schließlich beteiligt war, laut Katalog Objekte in den Kategorien „objets naturels", „objets naturels interprétés", „objets naturels incorporés", „objets perturbés", „objets trouvés", „objets trouvés interprétés", „objets américains", „objets océaniens", „objets mathématiques", „ready-made et ready-made aidé" und

29 Vgl. etwa eine Fotografie von 1936, die eine Gliederpuppe mit Haar in besagter Glasglocke zeigt, vgl. Jersey Heritage Trust, Inv.-Nr. JHT/1995/00032/l, oder auch einem vergleichbaren fotografierten Objektarrangement aus demselben Jahr mit Glasglocke, Gliederpuppe und Miniaturbuch, vgl. Jersey Heritage Trust, Inv.-Nr. JHT/1995/00032/z.

30 Der Text auf dem Fundament lautet: „La Marseillaise est un chant révolutionnaire, la loi punit le contrefaiteur des travaux forcés". Für eine ausführliche, überzeugende Deutung in stark psychoanalytischer Lesart Steven Harris, „Coup d'œil", in: *Oxford Art Journal* 24, 1 (2001), S. 89–112. Im Folgenden zitiert als Harris 2001a.

31 Namentlich mit einem Krieger und kleineren Tierskulpturen, vielleicht Rehen. Vgl. die Aufnahme einer unidentifizierten Person an besagtem Schreibtisch sitzend, Jersey Heritage Trust, Inv.-Nr. JHT/1995/00015/v. Nachdem das Foto aber anscheinend einer Mappe mit der Aufschrift „04/1940" entstammt, zeigt es wohl den Schreibtisch im Haus La Rocquaise auf Jersey. Das Neu-Arrangement könnte also auch schlicht auf den Umzug zurückzuführen sein. Aber auch dann wäre bemerkenswert, dass die Dinge offenkundig keinen fest zugewiesenen Platz hatten, den sie nach dem Umzug wieder eingenommen hätten.

„objets surréalistes“ ausstellte und damit die Kategorisierung und Kategorisierbarkeit von Objekten per se in Zweifel zog.[32] In ihrem Beitrag mit dem Titel *Prenez garde aux objets domestiques* in einem parallel zur Ausstellung erscheinenden Themenheft der *Cahiers d'art* plädiert Cahun für die Schaffung sogenannter „irrationaler Objekte“, die man entdecken, handhaben, sich mit ihnen vertraut machen und selbst herstellen müsse, um den besonderen oder allgemeinen Wert derjenigen Objekte zu schätzen, die vor unseren Augen stünden.[33] Die nur fragmentarisch überlieferte Ausstattung der gemeinsamen Atelier-Wohnung von Cahun und Moore kann vor diesem Hintergrund auch als eine Einrichtung im übertragenen Sinne angesehen werden, um sich in einen entsprechenden Modus der Wahrnehmung solch irrationaler Objekte hineinzubegeben.

Der Schrank als Hohlraum

Nun zeigt Cahuns ca. vier Jahre zuvor entstandenes *Selbstporträt im Schrank* (Abb. 3) keinerlei Gegenstände, die auf eine entsprechende Einübung und Öffnung der Wahrnehmung hindeuten würden. Der ausladende Schrank ist im oberen mittleren Teil zwar geöffnet, weder die* (vermeintlich) schlafende Protagonist*in mit schlaff herabhängendem Arm noch die dort verwahrten Dinge scheinen sich jedoch explizit der Betrachtung darzubieten.[34] Die übereinandergestapelten flachen Schachteln und Döschen sind nicht beziehungsweise jedenfalls nicht lesbar beschriftet und haben auch keine sonderlich markante Form. Mit Ausnahme der vier links stehenden dunklen, teils flaschenartigen Elemente allesamt von einheitlich heller Farbe, scheinen sie sich in erster Linie dadurch auszuzeichnen, dass sie wenig markiert sind.

32 *Exposition surréaliste d'objets*, Ausst.kat. Galerie Charles Ratton, Paris 1936. Zur Beobachtung einer gezielt eingesetzten Spannung zwischen vermeintlich feingliedriger Ordnung im Katalog und wild gemixtem Display in der Ausstellung Steven Harris, „Beware of Domestic Objects. Vocation and Equivocation in 1936“, in: *Art History*, 24, 5 (Nov. 2001), S. 725–757, hier S. 725. Im Folgenden zitiert als Harris 2001b, zum Display der Ausstellung im Kontext anderer Objektarrangements in Interieurs der Zeit auch Charlotte Klonk, „Non-European Artifacts and the Art Interior of the Late 1920s and Early 1930s“, in: Ewa Lajer-Burcharth/Beate Söntgen, *Interiors and Interiority*, Berlin/Boston 2016, S. 211–228, S. 220.

33 Das Zitat lautet im Original: „J'insiste sur une vérité première: Il faut découvrir, manier, *apprivoiser*, fabriquer soi-même des objets irrationnels pour apprécier la valeur particulière ou générale de ceux que nous avons sous les yeux.“ Claude Cahun, „Prenez garde aux objets domestiques“, in: *Cahiers d'art*, 11 (1936), S. 45–48.

34 Zur Ambivalenz von Zeigen und Verbergen und besonders zur homosexuellen Konnotation von ‚closet' Doy 2007, S. 131, die allerdings selbst darauf hinweist, dass diese Konnotation erst seit den 1960er Jahren besteht. Dazu eingehender Henry Urbach, „Closets, Clothes, disClosure“, in: D. McCorquodale u. a., *Desiring Practices. Architecture, Gender and the Interdisciplinary*, London 1996, S. 246–263, besonders S. 254.

Abb. 6
Claude Cahun, *Têtes de cristal*, Juni 1936, 11,3 x 8,5 cm, Schwarz-Weiß-Fotografie, Jersey Heritage Trust

Zwar lässt ihre Form vielleicht an Fotoschachteln oder anderen Atelierzubehör denken, doch auch das bleibt eine vage Assoziation. Sie sind als Einzelgegenstände kaum zu erkennen, nichts hebt sie hervor; sie gehören mithin sicherlich nicht der Gruppe der die Wahrnehmung anregenden ‚irrationalen Objekte' an.

In einem weiteren Selbstporträt Cahuns (Abb. 6), wiederum aus dem Jahr 1936, verhält sich das ganz anders. Entstanden in der Abteilung aztekischer Artefakte des British Museum, zeigt die Aufnahme ein museales Vitrinenmöbel mit Masken, Schädeln und einer zweiköpfigen Schlange. Erst auf den zweiten Blick erkennt man, hinter einem Museumskärtchen und einem Vitrinensockel, auf dem die Schlange ruht, das angeschnittene, blasse Gesicht

Cahuns, das sich in seiner Quasi-Transparenz und Untersichtigkeit besonders dem oben links zu erkennenden sogenannten Kristall-Schädel anzunähern scheint.[35] Die* Künstler*in hockt hinter der ebenfalls gläsernen Rückseite der Vitrine; durch ihre* eingenommene Haltung wird sie* zu einem Kopf-Fragment unter weiteren Köpfen. Während die kunstvollen, vielgestaltigen Artefakte fast die gesamte Fotografie einnehmen und auch Cahun sich ihnen offenkundig voller Hingabe widmet, reiht sie* sich buchstäblich ein in die gezeigten Artefakte, wird zu einem, wenn auch nachrangigen, da erst allmählich überhaupt sichtbaren Objekt.

Eine entsprechende Verunklärung von Subjekt und Objekt-Relationen lässt sich auch in den schriftlichen Äußerungen Cahuns der Zeit nachvollziehen. In besagtem Beitrag *Prenez garde aux objets domestiques* heißt es in gewohnt dialektischer Wendung: „Ich werde nicht aufhören, Ihnen gegenüber von diesen Objekten zu sprechen, die besser selbst von sich sprechen werden und noch besser von sich sprechen könnten, wenn wir sie anfassen und ihnen in der Dunkelheit begegnen könnten."[36] Eine solche buchstäblich tastende Annäherung der* Künstler*in an die gezeigten Objekte scheint hier ins Bild gesetzt zu sein. Diese umwegige Annäherung in gebückter Haltung und von der Rückseite der Vitrine her geht mit einer programmatischen Unterordnung unter die die menschliche Ratio übersteigenden Dinge einher. Auch in Bezug auf ihre* eigenen, bei sich im Haus verwahrten Gegenstände kommt in einer wiederum zwei Jahre späteren Korrespondenz mit André Breton ebenfalls eine subtile Inversion von Subjekt und Objekt zum Tragen. Auf die von ihr* selbst aufgeworfene Frage hin, ob sie* und Marcel Moore dieses Jahr von Jersey aus noch eine Reise nach Paris unternähmen und dafür ihr Hab und Gut sich selbst überließen, antwortet Cahun, dass „[…] die Gegenstände selbst, um nicht zu verkümmern, die unterwürfige Obhut derer verlangen, die sie lieben."[37]

Im *Selbstporträt im Schrank* (Abb. 3) findet sich ebenfalls ein Teil dieses inversiven Spiels mit Subjekt und Objekt bereits aufgeführt. Cahun als Künstler*in hat sich kurzerhand – verspielt bis kindlich mit weißen Söckchen, Shorts und gepunktetem Oberteil bekleidet – in eines der Fächer des Schranks hineingelegt. Die untersichtige Aufnahme lässt den Schrank noch größer und die

35 Das aus Bergkristall gefertigte Objekt wurde damals für aztekisch gehalten; für eine heutige Einschätzung vgl. den entsprechende Eintrag unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am1898-1 (10.07.2025).

36 „Je n'en finirais pas de vous parler de ces objets, qui vous parleront mieux eux-mêmes, qui nous parleraient mieux encore si nous pouvions y toucher et dans l'obscurité." Cahun 1936, S. 45 f.

37 „[…] les objets eux-mêmes exigeant pour ne pas se détériorer l'assujettissante surveillance de ceux qui les aiment." Claude Cahun an André Breton, Brief vom 27. November u. 2. Dezember 1938, Typoskript, Bibliothèque municipale de Nantes, Inv.: Ms 3499, online abrufbar unter https://www.navigart.fr/nantes-cahun/artwork/claude-cahun-lucy-schwob-dit-lettre-a-andre-breton-110000000134533?page=5&filters=query%3A1938 (05.07.2025).

darin Ruhende noch kleiner wirken. Wenn hier nicht nur die Vernunft buchstäblich zu schlafen scheint, sondern überhaupt unklar ist, ob ein Mensch oder vielleicht auch eine Puppe im Schrank ruht, ist dieser Eindruck noch verstärkt durch die gezielte Angleichung von Cahun an ihre* Schlafstätte: Es ergibt sich eine merkwürdige Korrespondenz zwischen dem schleifenartigen Haarschmuck der* Künstler*in und dem geschwungenen Zierelement am oberen Schrankende, die fast wie eine Chiffre für die sich auf verschiedenen Ebenen vollziehende Objektifizierung der* Künstler*in selbst wirkt.[38]

Nimmt man Cahuns Bildnis im Schrank als künstlerisches Selbstporträt ernst, bedeutet dies auch, dass hier programmatisch ein schwaches Autorschaftskonzept ins Bild gesetzt ist, das Passivität und damit auch die Infragestellung jeglicher Intention als formgebendem Prinzip zu Qualitäten erklärt. Dies passt gut zu zeitgenössischen Versuchen im unmittelbaren Umfeld von Cahun, etwa von André Breton, sich über Techniken automatischen Schreibens einem planvoll aufgebauten Werk und überhaupt der Vorstellung einer künstlerischen Intention zu widersetzen, wie auch zum dezidiert antiprofessionellen Habitus im surrealistischen Milieu der Zeit.[39] Vor diesem Hintergrund erscheint es dann auch stimmig, wenn Marcel Moore statt Cahun den Auslöser der Kamera betätigt haben dürfte; warum auch sollte auf dieser Ebene die auktoriale Markierung noch einmal reinstanziiert werden.

Vor allem aber erschließt sich über die Figur der Negation auch, warum die mit Cahun im Schrank liegenden Objekte sich der eingehenderen Betrachtung verweigern: Ganz anders als der eingangs eingeführte Maignan, der sich als Künstlersammler als Herrscher über die von ihm geschaffene Objektwelt ins Bild setzt (Abb. 2), scheint Cahun partout nicht die von ihr* zusammengetragenen Objekte mit ihrem* Namen verknüpfen und dementsprechend auch nicht als Sammler*in bildlich auftreten zu wollen.[40] Während das dauerhafte Abbild von Maignans Ordnungswillen im Museum wohl dem museologischen *state of the art* in Frankreich um 1930 herum entsprochen haben dürfte, sucht Cahun in ihrem* gleichzeitig entstandenen Selbstporträt im Schrank möglicherweise eine Art Gegenbild zu dieser Form des Künstlerbildnisses über die vom Meister selbst zusammengetragenen Dinge zu schaffen. Der von ihr* dafür genutzte massive Schrank bedient dabei explizit die Form,

38 Zum Konzept der Objektifizierung Christopher Tille, „Objectification", in: Ders. u. a. (Hg.), *Handbook of Material Culture*, London/Thousand Oaks/New Delhi 2006, S. 60–73. Cahuns subtiler Zugang unterscheidet sich dabei fundamental von dem zahlreicher männlicher surrealistischer Kollegen, die den weiblichen Körper zum Objekt machen und stark sexualisieren, vgl. zu dieser Beobachtung auch Cole 2005, S. 356. Man denke etwa an Salvator Dalís ebenfalls mit Möbel-Assoziationen arbeitende *Vénus de Milo aux tiroirs* von 1936.

39 Zum automatischen Schreiben Harris 2001b, zum Antiprofessionalismus Harris 2001a, S. 96.

40 Harris konstatiert überhaupt ein überaus ambivalentes Verhältnis Cahuns zum Erfolg und dass „a good part of her disappearance was self-willed", Harris 2001a, S. 102, Anm. 48.

die aus der eingangs angeführten Bildtradition, die – vorrangig männliche – Künstler in ihren Wohn- und Atelierräumen mit ihren Sammlungen zeigt, her bekannt ist, handelt es sich doch auch bei Cahuns Schrank um ein stattliches Möbel aus dem 19. Jahrhundert. Wo bei Maignan der Vitrinenschrank bildlich die Klammer bildet, die Künstler und Sammlung zusammenhält und als eng aufeinander bezogene Elemente präsentiert (Abb. 2), wird der Schrank in Cahuns Selbstbildnis (Abb. 3) jedoch zum Hohlkörper, der Raum für Verschiebungen und Inversionen lässt.[41] Anders als bei Maignan kommt bei ihr* ein Schrank zum Einsatz, der keine Glaselemente enthält und dementsprechend für unterschiedliche Nutzungen, nicht jedoch dezidiert zur Präsentation von Objekten eingesetzt worden sein dürfte.

Wenn die Schränke in den Atelierfotografien der Jahrhundertwende als epistemische Möbel beschrieben werden können, die einem bestimmten Künstlersammler-Konzept räumlich Form verleihen, kommt dem Schrank in Cahuns Selbstporträt der Status eines Anti-Möbels zu.[42] Cahun greift mit ihrem* *Selbstporträt im Schrank*, so meine ich, die Bildform des Künstler*innenporträts inmitten der eigenen Sammlung gezielt auf, um diese sodann zu entleeren und anders anzuordnen beziehungsweise zu befüllen. Weder die im Schrank gezeigten Objekte noch das dargebotene Bild der* Künstler*in entsprechen den etablierten Bildkonventionen. Der Schrank als räumliches Pendant zu einem in sich geschlossenen, am männlichen Genie ausgerichteten Autorschaftskonzept des 19. Jahrhunderts wird bei Cahun buchstäblich geöffnet und zumindest tentativ anderen Nutzungen zugänglich.[43] Wenn hier der Schrank in einer maximalen räumlichen Verschiebung den Körper der* Künstler*in enthält, ist er selbst zum Gegenstand einer verfremdenden, tastenden Betrachtung und Handhabung geworden und damit zum Cahun'schen ‚irrationalen Objekt'.

41 Vgl. zur interessanten Beobachtung, dass bei Cahun die häusliche Sphäre durchaus positiv konnotiert ist und als Rückzugsort fungiert, in dem deviante Vorstellungen künstlerischer Kreativität realisiert werden können, auch Cole 2005, S. 348.

42 Zum Konzept des epistemischen Möbels im Sammlungskontext Diana Stört, „Presentation of Knowledge. Goethe's Cabinets as Epistemic Furniture", in: Johannes Grave u. a. (Hg.), *The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga*, Dresden 2018, S. 141–155, zu Schreibtischen als epistemischen Möbeln im Sinne poetologischer Figurationen David Oesterle, „‚Ja, zeige mir deinen Schreibtisch, und ich sage dir, wer du bist …'. Schreibtischerkundungen bei Werner Kofler und Peter Handke", in: Carsten Gansel/Katrin Lehnen/Vadim Oswalt (Hg.), *Schreiben, Text, Autorschaft I. Zur Inszenierung und Reflexion von Schreibprozessen in medialen Kontexten*, Göttingen 2021, S. 267–290, S. 269.

43 Zu räumlichen Subjektivierungsformen und ihren Dekonstruktionen auch Lajer-Burcharth/Söntgen 2016, und zum – von Cahun allerdings ebenso konterkarierten – visuellen Topos der Frau im Interieur jüngst Anke te Heesen, *Frauen vor Mustern. Ein Bildmotiv und seine Geschichte*, Berlin 2025.

In den Schrank, aus dem Schrank

Eine weibliche Puppe findet sich regelrecht eingeklemmt zwischen den einzelnen Brettern eines Schrankes und den darauf lagernden Laken und scheint doch zugleich in einer schreitenden Bewegung begriffen zu sein. „It is time to come out of the closet", verkündet der im Katalog *Woman House* abgedruckte Begleittext zu Sandy Orgels 1972 entstandener Arbeit *Linen Closet* (Abb. 7) in kämpferischem Duktus. Im selben Katalog abgebildet wie Miriam Schapiros eingangs erwähntes Puppenhaus, führen beide Beispiele vor Augen, dass Schränke als ein zwar wenig beachtetes, doch offensichtlich zentrales Verhandlungsfeld für verräumlichte Entwürfe und Gegenentwürfe künstlerischer Kreativität und ihre spezifischen vergeschlechtlichten Konnotationen im 20. Jahrhundert gelten können: Auch Schapiros Puppenhaus mit seinem Künstlerinnen-Atelier (Abb. 1) hat nämlich Schrankform angenommen, besteht es doch aus einer Art Kabinett, mit verschließbaren Türen, wie

Abb. 7
Sandy Orgel, *Linen Closet*, 1972, Abbildung im Ausstellungskatalog *Womanhouse*, Los Angeles 1972, o. S.

sich selbst an der Katalogabbildung ablesen lässt. Dass sich auch Cahuns Selbstporträt im Schrank in diesem Kontext betrachten und als eine kritische Replik auf die Bildform der ‚möblierten' Künstlersammler deuten lässt, habe ich versucht in diesem Text deutlich zu machen.

Während jedoch Sandy Orgel keinen Zweifel daran lässt, dass es den Schrank, der hier ein Wäscheschrank ist, und damit pars pro toto für die häusliche Sphäre als solche steht, dringend zu verlassen gilt, vollzieht Cahuns Bildprotagonist*in die umgekehrte Bewegung in den Schrank hinein. Cahuns Schrank selbst ist wie bereits erwähnt in seiner Funktion wenig spezifisch; er könnte in einem Schlafzimmer, Wohnzimmer oder auch im Atelier stehen. Dazu passt, dass Cahun und Moore ja offensichtlich auch in ihren Pariser Wohnräumen eine Übergänglichkeit von künstlerischem Arbeiten und Wohnen kultivierten. Wie auch Cahuns Text *Prenez garde aux objets domestiques* schon im Titel als Aufforderung formuliert, geht es Cahun dabei auch um eine verfremdende Aneignung häuslicher Objekte und Räume, die diese opak werden lässt. Ihre Handhabung und die sie Handhabenden verlieren dabei an (auch geschlechtlich markierter) Kontur. Anders als bei Schapiro und Castanis, die das Sammeln innerhalb eines dichotomischen Systems distinkter männlicher und weiblicher Eigenschaften für sich reklamieren und auf ‚ihre' Seite ziehen wollen, übt sich Cahun in einer vielschichtigen Auseinandersetzung mit jenen Topoi, die sich um das Thema des künstlerischen Sammelns angelagert haben. Ihre* Kritik gilt in erster Linie einem bestimmten Objektzugriff und einer als Totalität gedachten Sammlung, in der sich das Künstlersammler-Subjekt spiegelt. Wenn Cahun stattdessen stark macht, dass sich Objekte dem künstlerischen Gestaltungswillen entziehen und diesen übersteigen, praktiziert sie* eine Form der Anti-Programmatik, die besonders interessant ist im Kontext eines Bandes, der auf die programmatische Lesbarkeit der von Künstler*innen versammelten Objekte setzt.

Die Sammlung als Combine. Robert Rauschenbergs Anordnungen der Werke von anderen im eigenen Atelier 1953–1965

Tobias Vogt

Ideen sammeln?

Seit den späten 1960er Jahren steht das Sammeln von zeitgenössischer Kunst vor einem neuartigen Problem: Die damals aufkommende Conceptual Art stellte die prinzipielle Frage, welchen Stellenwert der materielle Besitz von Werken überhaupt hat. Mit der Gleichberechtigung der „idea itself" gegenüber „any finished product",[1] die Sol LeWitt 1967 behauptet hatte, und mit der wenig später veröffentlichten Aussage von Lawrence Weiner „The work need not to be built"[2] bestand nun die Möglichkeit, dass es zukünftig ausreichte, über Immaterielles nachzudenken und eben nicht mehr physisch vorhandene Objekte zu erwerben und zusammenzutragen. Da LeWitt und Weiner diesen veränderten Kunstbegriff selbst lancierten und die Definitionsmacht von Kunstschaffenden schon zuvor aufgrund von deren engmaschigen Vernetzungen in den Kontexten ihrer jeweiligen Zeitgenossenschaft von Gewicht war, mochte sich das zwar vor allem auf deren künftige Produktionsweisen, aber auch auf deren Haltung zu Sammlungsaktivitäten im Allgemeinen auswirken. Seitdem war es zumindest möglich, dass sich Kunstschaffende gänzlich von einer Repräsentationstradition der Aristokratie und des Bürgertums verabschiedeten, etwas Sammelbares herzustellen oder gar eine eigene Sammlung aufzubauen. Besitzansprüche standen nun durch die behauptete Gleichwertigkeit von Konzept und Ausführung offensiv infrage. War früher das Bedürfnis nach einer eigenen Sammlung etwa aus der erhofften Inspiration, der Selbstpositionierung in der Kunstgeschichte oder aus philanthropischen und freundschaftlichen Gründen motiviert, geriet es jetzt – besonders für Produzierende von Kunst – aus ganz materiellen Gründen in Misskredit. Denn die konzeptuelle und institutionskritische Theorie, die im New York der 1970er Jahre in weiten Teilen die avancierten Debatten mitbestimmte, wandte sich gegen das kapitalistische Selbstverständnis von Besitz aus politischen und folglich ökonomischen Gründen auf teils radikale Weise.[3]

1 Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art" (1967), in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), *Art in Theory. 1815–1900. An Anthology of Chasing Ideas*, Oxford 1998, S. 836.

2 Lawrence Weiner, „Statements 1962–72", in: Harrison/Wood 1998, S. 882.

3 Vgl. Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge 2003; Sophie Cras, *The Artist as Economist. Art and Capitalism in the 1960s*, New Haven 2019.

Abb. 1
Ugo Mulas, *Robert Rauschenberg's Broadway studio, New York*, ca. 1965

Dieser Text soll ein Schlaglicht auf die Zeit werfen, die diesen Veränderungen in der Bewertung von Kunstbesitz unmittelbar vorausging, und dafür die Sammlung von Robert Rauschenberg von 1953 bis 1965 betrachten. Zur Diskussion steht dabei, wie die Haltung des Künstlers einerseits zwischen traditionellem Repräsentationsbedürfnis und aufkommendem Repräsentationszweifel einzuordnen ist und inwiefern andererseits in seinem Fall künstlerische Kollaboration und die Arbeit in Netzwerken das Bedürfnis nach alleinigem Besitz ersetzen – und somit auf die zukünftige Kunst vorbereiten konnten. Rauschenbergs Sammlung steht und entsteht, so die These, von Mitte der 1950er bis zur Mitte der 1960er Jahre als *Combine* parallel zu seinem künstlerischen Werk: Die Sammlung kombiniert gemäß der einfachen Definition des Begriffs *Combine* nicht nur Malerei mit Plastik,[4] sondern auch traditionelle mit innovativen Aspekten des Sammelns. Wie Rauschenbergs Œuvre markiert ebenso seine Sammlung um 1960 einen Übergang zwischen Abstraktem Expressionismus und dessen Folgegenerationen und damit

4 Die Autorschaft des Begriffs *Combine* ist umstritten, meistens und wohl zu Recht wird sie Jasper Johns zugeschrieben, aber auch stellenweise Rauschenberg selbst.

zwischen Autonomie und Kontext. Besonders die fotografisch überlieferten Einblicke in Rauschenbergs Atelierräume, die als Aufbewahrungs- wie Ausstellungsorte seiner Sammlung dienten, vermögen dies ersichtlich und anschaulich zu machen.

809 Broadway – 61 Fulton Street: Zwei Anordnungen der Künstlersammlung

Nachdem Rauschenberg 2008 verstorben war, bot die New Yorker Gagosian Gallery gemeinsam mit der Robert Rauschenberg Foundation im Rahmen der Ausstellung *The Private Collection of Robert Rauschenberg* einzelne Stücke daraus zum Verkauf an. Auf der Rückseite des dazugehörigen, aufwändig produzierten Katalogs ist folgende Aussage von Rauschenberg in den roten Leinenumschlag geprägt: „If you sit in a house with a piece of art that isn't changing your life, you ought to move or change your collection."[5] Demzufolge scheint es angebracht, das umseitige Cover mit dem durchaus verdächtigen Pathos dieses Bonmots zu betrachten. Hier ist eine Fotografie im Quadratformat abgedruckt, die einen Einblick in Rauschenbergs eigene Sammlung gibt. Ugo Mulas hat sie Mitte der 1960er Jahre im Loft des Künstlers am Broadway, Hausnummer 809, aufgenommen.[6] Das Innere des Ausstellungskatalogs zeigt dieses Foto einer Atelierwand, über die ein Leitungsrohr rechtwinklig verläuft, in der erweiterten vollen Breite (Abb. 1). Im Vordergrund steht ein leerer Stuhl, links dahinter ruht sich Rauschenbergs Hund Laika aus, rechts angeschnitten befindet sich ein ungemachtes Bett. Öyvind Fahlströms Gemälde nach einem *Krazy Kat*-Comic mit darauf haftenden, magnetischen Elementen aus dem Jahr 1965 lehnt am Sideboard hinter dem Bett, Jean Tinguelys Schemel-Plastik aus dem Jahr 1961, betitelt *Saint Phalle* nach dem Künstlerinnennamen seiner späteren Ehefrau, steht weiter links auf dem Boden. Als ältere Werke mit Wiedererkennungswert fallen *Le Sens propre* von 1929 mit den Worten „femme triste" in der für René Magritte typischen Schreibschrift ins Auge, da es die größte Fläche innerhalb des rahmenden Leitungsrohrs einnimmt, sowie die lithografierte Linienzeichnung eines Frauenporträts von Henri Matisse, die Rauschenberg in der rechten Hälfte erhöht platzierte. Dass direkt daneben ein blaues *Monochrome* von Yves

5 *Selections from the Private Collection of Robert Rauschenberg*, Ausst.kat. Gagosian Gallery, New York 2012.

6 Das auf Seite 4 des Katalogs als Bildunterschrift angegebene Entstehungsdatum des Fotos „c. 1961" kann angesichts des 1965 entstandenen Werks von Öyvind Fahlström nicht korrekt sein.

Klein hängt, geht im Schwarz-Weiß des Fotos unter.[7] Zumeist kleinformatige, teils ungerahmte Werke unterschiedlicher Techniken, Gattungen und Graden der Figuration oder Abstraktion füllen annähernd gleichmäßig den Rest der Wand. Auch Frühwerke von Rauschenberg selbst sind Bestandteil seiner Salonhängung: Hinter Hund und Stuhl befinden sich in Bodennähe das um 1950 entstandene *22 The Lilly White* und die Umrisszeichnung seiner Fußsohlen *Lawn Combed* von 1954.[8]

Wer sich damals in Rauschenbergs Atelierwohnung umschaute, traf fast ausschließlich an dieser Wand auf Werke von anderen Künstlern, ausnahmslos Männer. So waren über Bett und Nachttisch sowie in der Nähe der Eingangstür neben Rauschenbergs Originalen nur noch Reproduktionen lose drapiert, ansonsten öffnete sich vom Schlaf- und Küchenbereich ein großzügiger Raum mit Fensterfront und Oberlichtern, den Rauschenberg zur eigenen künstlerischen Produktion nutze. Sein Umzug in dieses ehemalige Bürogebäude im westlichen Block zwischen 11. und 12. Straße erfolgte 1961, als dortiges Wohnen noch illegal war,[9] und war somit eine Station auch innerhalb der Gentrifizierung, wie sie Downtown Manhattan im ausgehenden 20. Jahrhundert widerfuhr. Rauschenbergs Anordnung,[10] die ebenso – mit Betonung auf aktuell virulenten Oberflächen – als „Display" oder – mit Betonung auf historisch tradierter Bildpräsentation – als „Hängung" zu bezeichnen ist, war damals ein durchaus beliebtes Motiv. Ebenfalls 1965 fotografierte sie Alexander Liberman, Künstler und Bildredakteur der New Yorker Zeitschrift *Vogue*,[11] mit etwas größerem Abstand und diesmal mit Rauschenberg selbst im Bild, wie er rechts auf seinem Bett sitzt und in die Kamera blickt.

Im Katalog zur überbordenden Rauschenberg-Retrospektive, die sich 1997 über die New Yorker Guggenheim-Spirale hinaus auch auf deren Dependance in Soho erstreckte, parallelisierte Walter Hopps die Fotografie von Liberman mit Charles Wilson Peales *The Artist in His Museum* aus dem Jahr 1822 – einem

7 Zu den einzelnen Werken: Öyvind Fahlström, *Performing K.K. No. III*, 1965, Öl und Collage auf Leinwand, auf Metall aufgezogen, vier magnetische Elemente, 138,4 x 92,7 x 5,1 cm; Jean Tinguely, *Saint Phalle*, 1961, Holzstuhl, Metall, Farbpigmente, 72,2 x 36,8 x 41,9 cm ; René Magritte, *Le Sens propre*, 1929, Öl auf Leinwand, 73,3 x 54,6 cm; Henri Matisse, *Étude pour la Vierge „Visage"*, 1950/51, Lithografie, 21,5 x 22,4 cm; Yves Klein, *Monochrome bleu sans titre (IKB III)*, 1961, Trockenpigment in Kunstharz auf Stoff, auf Brett montiert, 60 x 48,2 cm. Alle Werke befinden sich möglicherweise noch im Besitz der Robert Rauschenberg Foundation.

8 *22 The Lilly White*, 1950, Öl und Bleistift auf Leinwand, 100,3 x 60,3 cm, Sammlung Nancy Ganz Wright; *Lawn Combed*, 1954, Grafit auf gefundenem Stoff mit Aufkleber, 36,8 x 39,4 cm, Robert Rauschenberg Foundation.

9 Joan Young/Susan Davidson, „Chronology", in: Walter Hopps (Hg.), *Robert Rauschenberg. Retrospektive*, Ausst.kat. Guggenheim Museum, New York, Ostfildern-Ruit 1998, S. 550–587, hier S. 560.

10 Der hier bevorzugte Begriff der Anordnung spielt auf den Titel von Rauschenbergs Publikation *Random Order* aus dem Jahr 1961 an.

11 Antje Krause-Wahl hat Liberman als Fotografen erforscht: Antje Krause-Wahl, „American Fashion and European Art – Alexander Liberman and the Politics of Taste in *Vogue* of the 1950s", in: *Journal of Design History*, 28,1 (2015), S. 67–82, https://doi.org/10.1093/jdh/epu041 (09.09.2022).

Abb. 2
Bildvergleich Charles Willson Peale, *The Artist in his museum*, 1822 und Alexander Liberman, *Robert Rauschenberg, New York*, 1965

Selbstporträt vor der eigenen Sammlung (Abb. 2).[12] Peale und Rauschenberg verbinde, so Hopps, zunächst das hier je unterschiedlich veranschaulichte Bedürfnis zu sammeln und zu zeigen. Peale, seinerseits als Künstler, Wissenschaftler, Lehrer und Politiker tätig, habe 1784 als Begründer des Philadelphia Museums die erste Porträtgalerie der Vereinigten Staaten mit naturkundlichen Objekten vergrößert. Rauschenberg habe schon aus seinem texanischen Jugendzimmer ein Miniaturmuseum gemacht und konnte dies als anfänglich minderbemittelter New Yorker Bohemien nach ersten Verkäufen bis hin zu einer „personal wunderkammer“[13] steigern. Beide Künstler vereine darüber hinaus, so Hopps, eine von kollegialem Miteinander geprägte Arbeitsweise. Bei Peale habe dies zur Gründung der Pennsylvania Academy of Fine Arts geführt und bei Rauschenberg zeit seines gesamten Lebens zu künstlerischen Kollaborationen. Von seinen interdisziplinären Anfängen im Black Mountain College über die 1966 gemeinsam mit Billy Klüver gegründeten *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.) und seine Mitwirkungen in Tanzperformances bis in die 1970er Jahre bis zum *Rauschenberg Overseas Culture Interchange* (ROCI) maß er Gemeinschaftsprojekten einen hohen Wert bei.

12 Vgl. Walter Hopps, „Introduction. Rauschenberg's Art of Fusion", in: Hopps 1998, S. 20–29, hier S. 21–22.
13 Vgl. ebd., S. 22.

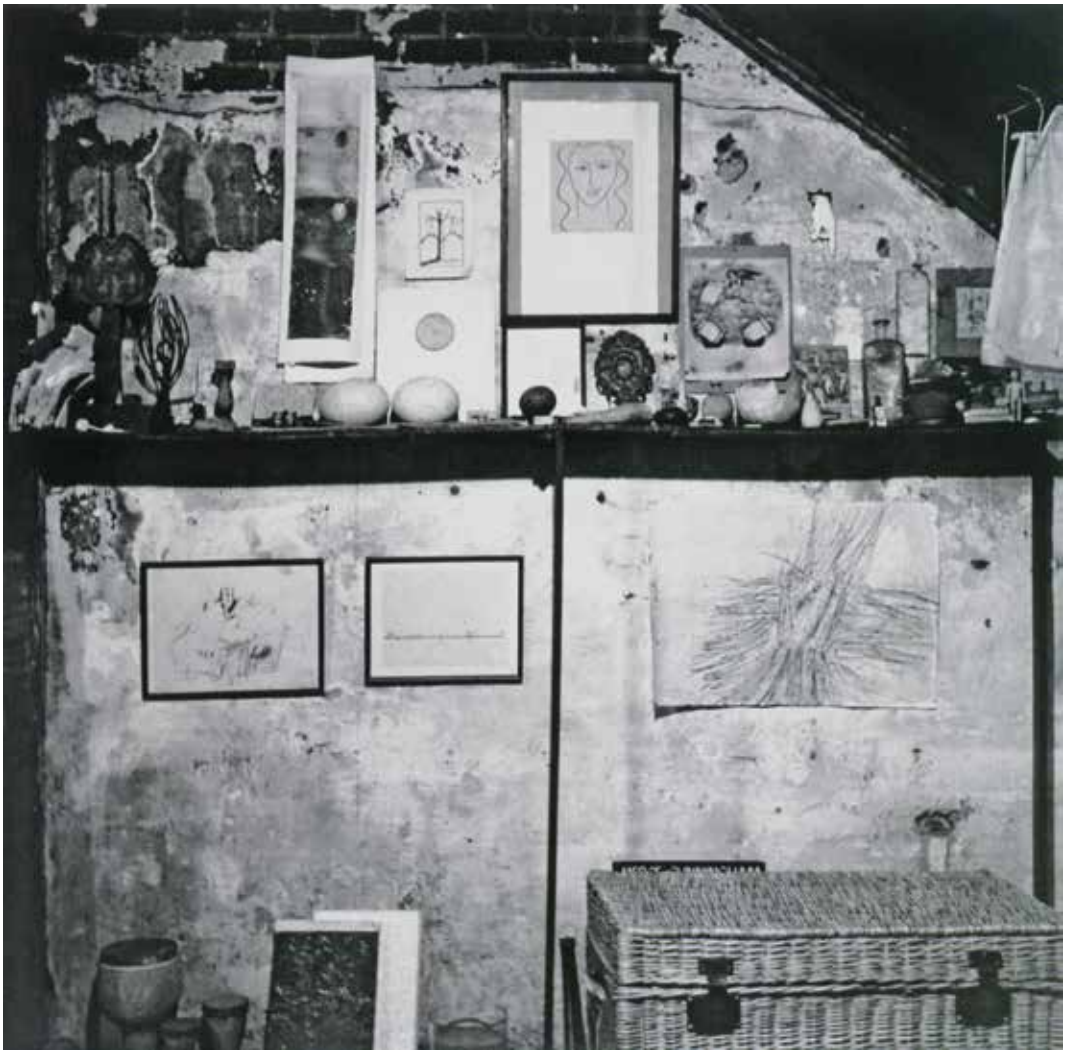


Abb. 3
Robert Rauschenberg, *Untitled [Fulton Street studio (I)]*, ca. 1953, Silbergelatineabzug,
Bild: 38,1 x 38,1 cm, Blatt: 50,8 x 40,6 cm

Mochte die Atelierwohnung am Broadway typisch für die improvisierten Lebensverhältnisse vieler damaliger New Yorker Kunstproduzierender sein, galt dies auch für Rauschenbergs Zuhause eine Dekade zuvor. Zwischen April 1953 und September 1955 bewohnte er ein weniger großzügiges, vergleichsweise dunkles Atelier mit Ofenheizung und ohne Badezimmer unterm Dach der Fulton Street, Hausnummer 61. Er bezog das Atelier, das in einem ehemals industriell genutzten Gebäude in der Nähe seines Lehrers John Cage und dessen Partner Merce Cunnigham lag, nach seiner Nordafrika- und Italienreise, die er mit seinem Künstlerfreund und Partner Cy Twombly unter-

nommen hatte. Rauschenberg selbst fotografierte es mehrfach mit seiner Rolleiflex-Kamera. Im entsprechenden Quadratformat, auf welches das angeschnittene Coverfoto des Gagosian-Katalogs referiert, ist auch eine Aufnahme der Hängung seiner damals noch bescheidenen Kunstsammlung erhalten (Abb. 3). Die Werke heben sich in diesem hier erstmalig dokumentierten und gleichsam inszenierten Anfangsstadium weniger deutlich vom Hintergrund ab als im geweißten Broadway-Atelier. Wären einige Zeichnungen nicht gerahmt, würden sie sich in den Flecken und Rissen der Wandstruktur verlieren. Ein Brett, dessen Schatten die Fläche des Fotos horizontal als prägnanter, schwarzer Streifen durchquert, dient als Podest für kleinere Objekte. Diese Artefakte, darunter zwei Straußeneier, surrealistisch anmutende *objets trouvés* oder Erinnerungsstücke, die Robert Storr im zentralen Essay des Gagosian-Katalogs leicht despektierlich als „knickknacks“[14] bezeichnet hat, könnten zum Teil von den New Yorker Straßen, zum Teil von Rauschenbergs transatlantischer Reise stammen.[15] Darüber ist auf vermeintlicher Augenhöhe die Matisse-Lithografie, die demnach zu Rauschenbergs ersten Sammelstücken gehört, zu sehen. Unter dem Brett hängen wiederum drei eindeutig identifizierbare Zeichnungen: Ganz links eine gerahmte von Willem de Kooning, daneben eine Notation von Cage, ganz rechts eine an die blanke Wand gepinnte von Twombly.[16] Schon diese Anordnung hauptsächlich aus Papierarbeiten und kleinen Artefakten mochte Rauschenberg als Stimulus für die eigene Produktion dienen. Laut Storr sprach er in diesem Zusammenhang von einer „treasure wall“[17] – und nannte mit dieser „Schatzwand“ eine verbreitete Motivation für das Sammeln, ob von Kunstproduzierenden oder -konsumierenden: Wertvolles zu erwerben, anzuhäufen und durch dessen tägliche Betrachtung das eigene Leben und Arbeiten zu bereichern.

Diese Anordnung von gesammeltem Gezeichneten, Gemalten, Reproduzierten und Gefundenen in unterschiedlicher Materialität führte die Forschung zu einer zwar unausgesprochenen, aber verbildlichten Parallele: diejenige zwischen Rauschenbergs „treasure wall“ und seinen von 1954 bis 1965 produzierten *Combines*. Es kommt nicht von ungefähr, dass sowohl Storr als auch Nicolas Cullinan in ihren jeweiligen Aufsätzen nach einem Foto von Rauschenbergs Sammlung in der Fulton Street gleich sein *Rebus* betiteltes *Combine* aus dem Jahr 1955 abdrucken lassen – ohne jedoch die kompositorischen

14 Robert Storr, „First and Final Glimpses of a Gyroscopic Archive“, in: Ausst.kat. 2012, S. 14–33, hier S. 20.

15 Jedenfalls erinnern sie an die Artefakte, die Rauschenbergs in Rom entstandene Werkgruppen *Scatole personali* und *Feticci personali* in kleinen Holzboxen beinhalten.

16 Willem de Kooning, *Untitled*, 1947–1949, Bleistift auf Papier, 29,8 x 38,1 cm; John Cage, *Haiku* (erstes Blatt von *Seven Haiku*), 1951, Tinte auf Transparentpapier, 22,9 x 30,2 cm. Beide Werke befinden sich möglicherweise noch im Besitz der Robert Rauschenberg Foundation. Cy Twombly, *La-La*, 1953, Ölfarbe und Grafit auf Papier, 49,5 x 69,2 cm, The Broad, Los Angeles.

17 Storr 2012, S. 16.

Abb. 4
Fred W. McDarrah, *Robert Rauschenberg at his Front Street studio with Erased de Kooning Drawing (1953)*, 1961

Gemeinsamkeiten der beiden Werke zur Sprache zu bringen.[18] Zeigt das Foto der Sammlung im Atelier eine dominierende Horizontale, an der entlang die Einzelobjekte geordnet sind, gilt dasselbe für *Rebus*. Hier ist es ein Band aus vorgefertigten Farbmusterkärtchen, das quer über die in drei Paneele unterteilte Leinwand verläuft, wobei Rauschenberg direkt darüber und darunter partiell übermalte Fotografien auf Zeitschriftenausschnitten, reproduzierte Werke von anderen (Sandro Botticellis *Die Geburt der Venus*) und sogar ein Original von Twombly collagierte.[19] Brachte Rauschenberg die Zeichnung seines Freundes bereits ungerahmt auf der Dachstuhlwand unterhalb des Querbalkens an, war Twomblys Zeichnung in *Rebus* an ähnlicher Stelle platziert und teils von Rauschenbergs eigenen Farbspuren und einem Stoffstück verdeckt. Dies betonte ihre Erscheinung als Camouflage innerhalb der Bildstruktur zusätzlich. Mit etwas Mut zur Analogie wäre also Rauschenbergs Foto seiner Sammlung in der Fulton Street durchaus in Verbindung mit *Rebus* zu bringen.

128 Front Street – 809 Broadway: Erased de Kooning Drawing und Porte-Bouteilles

1958 zog Rauschenberg von der Pearl Street, seinem Wohnort ab 1955, in die Front Street, wo er mit seinem damaligen Partner Jasper Johns zwei übereinanderliegende Lofts getrennt bewohnte. Bis hierher hatte sich seine Sammlung mit der wachsenden Bekanntheit und zunehmenden Verkaufserfolgen des Künstlers nicht nur vergrößert, sie war auch konventioneller gehängt (Abb. 4). Immerhin waren jetzt nicht nur Johns oder Twombly zu Gast, sondern auch Fotografen wie Fred McDarrah, der hier 1961 aufnahm, wie seine Frau Gloria gemeinsam mit Rauschenberg die speziell angeleuchtete Anordnung betrachtet. Hinzugekommen waren mittlerweile Rauschenbergs bereits erwähnte Zeichnung *Lawn Combed* in der unteren Reihe und links daneben eine *Study for Hommage to New York* von Jean Tinguely aus dem Jahr 1960. Die schon in der Fulton Street aufgehängten Werke von Matisse und de Kooning in der obersten Reihe sind neu eingerahmt. Links daneben befindet sich ein Werk mit komplizierterer Autorschaft: Das eingehend erforschte *Erased de Kooning Drawing* ist leicht zu erkennen am unteren, kleineren Fenster im Passepartout. Zuletzt hat ihm Gregor Stemmrich eine umfangreiche Monografie gewidmet, in der es als Paradigma für die US-amerikanische Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte erscheint.[20] Davor hat es Sarah Roberts auch

18 Vgl. Nicholas Cullinan, „To Exist in Passing Time", in: Susan Davidson/David White (Hg.), *Robert Rauschenberg. Photographs 1949–1962*, London 2014, S. 12–40, hier S. 34–35.

19 Eine ausführliche Beschreibung und Analyse von *Rebus* hat unlängst Anne-Grit Becker geboten: Anne-Grit Becker, *Cy Twombly und Robert Rauschenberg. Bilder im Prozess*, München 2020, S. 177–182.

20 Gregor Stemmrich, Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* (1953). *Modernismus, Literalismus, Postmodernismus*, Berlin 2023. Das Buch war zum Zeitpunkt der Abgabe dieses Textes noch nicht erschienen.

hinsichtlich der Fragen nach Authentizität und Kollaboration, mit denen Rauschenberg bereits durch seine Lehre am Black Mountain College in Berührung kam, eingehend untersucht.[21]

Bislang rekonstruierte die Forschung mehrfach die Werkgenese des *Erased de Kooning Drawing*, weshalb hier nur kurz auf die diesbezüglich wesentlichen Aspekte von Konzeptualität und Kollaboration hingewiesen sei: Rauschenberg besuchte de Kooning in seinem Atelier und erbat irgendeine seiner Zeichnungen, um diese auszuradieren. Den Akt des Ausradierens hatte zuvor bereits Twombly, sogar de Kooning selbst als zeichnerisch-malerische Technik angewandt.[22] Das Ergebnis versah nicht Rauschenberg, sondern Johns später mit dem Goldrahmen und dem Dreizeiler in Schablonenschrift „ERASED de KOONING DRAWING/ ROBERT RAUSCHENBERG/ 1953", der die einzige grafische Zutat zu de Koonings Werk darstellte. Die Erstpräsentation des *Erased de Kooning Drawing* erfolgte 1955 in der Poindexter Gallery, ohne dass jemand öffentlich Notiz davon nehmen sollte. Erst durch Calvin Tomkins' Rauschenberg-Porträt im *New Yorker* und die Abbildung des Werks im *Time Magazine* gewann die ausradierte Zeichnung 1964 an Prominenz. Sie wurde für Lucy Lippard und John Chandler sogar zum Paradebeispiel eines „ultra-Conceptualism", wie Roberts herausgestellt hat.[23] Zwar erwähnte Rauschenberg selbst zu keinem Zeitpunkt den entscheidenden Anteil von Johns am Schaffensprozess, nämlich die Authentifizierung qua Titel, Künstlernamen, Datierung und Rahmung eines wieder fast weiß gewordenen Blattes als Kunst, doch auf der Rückseite ließ Rauschenberg den Dreizeiler schreiben: „DO NOT REMOVE/ DRAWING FROM FRAME./ FRAME IS PART OF DRAWING", der den Text auf der Vorderseite gewissermaßen spiegelt. An der Entstehung des Werks hatte also neben Rauschenberg und de Kooning auch Johns großen Anteil. Bevor das *Erased de Kooning Drawing* vielfach auf Ausstellungstournee im In- und Ausland ging, war es Bestandteil von Rauschenbergs Anordnung auch im Broadway-Atelier, wie eine Fotografie von Dan Budnik durch die Autotür der frühen E.A.T.-Installation *Oracle* aus den Jahren 1962 bis 1965 zu erkennen gibt.[24]

Zwischen dieser Autotür und dem *Erased de Kooning Drawing*, das bis zu Rauschenbergs Tod in dessen Privatsammlung geblieben und heute im Besitz des MoMA in San Francisco ist, befand sich damals womöglich auch Duchamps *Porte-bouteilles*. Mulas hatte ihn 1965 auf dem Boden vor Rauschenbergs *22 The Lily White* stehend mit abgelichtet (Abb. 1). Auf weiteren Fotos desselben

21 Die folgende Darstellung basiert maßgeblich auf: Sarah Roberts, „Erased de Kooning Drawing", Rauschenberg Research Project, 2013. https://www.sfmoma.org/essay/erased-de-kooning-drawing/ (12.09.2022).

22 Vgl. Becker 2020, S. 138–140.

23 Vgl. Roberts 2013, o. S.

24 Ausst.kat. 2012, Frontispiz.

Abb. 5
Fred W. McDarrah, *Robert Rauschenberg in his Front Street loft studio*, 1961

Shootings ist er nicht mehr als Bilder- und Mappenstütze, sondern freistehend und eigenständig als Plastik sehr deutlich in Szene gesetzt. Wie diese zwischenzeitliche Umnutzung des *Porte-bouteilles* als Stützmöbel innerhalb der Werkanordnung nahelegt, hatte Rauschenberg mit Duchamps zweitem Readymade, dessen Original von 1914 verloren ging, offenbar keine Berührungsängste im ganz handgreiflichen Sinn. Er hatte es 1959 aus der Ausstellung *Art and the Found Object* im Time-Life Reception Center, an der beide Künstler beteiligt waren, für den geringen Betrag von drei Dollar erworben. Während eines Besuches des Ehepaars Duchamp bei Johns in der Front Street 1960 signierte und datierte Duchamp den *Porte-bouteilles* auf Bitten von Rauschenberg.[25] Daneben fügte er folgenden Satz hinzu: „Impossible de me rappeler la phrase originale", der auf dem untersten Ring des Werks nachzulesen ist. Mit der Bitte um Signatur und Datum sowie durch die Rückführung des Kunstwerks zum stützenden Gebrauchsgegenstand, die Mulas' Foto dokumentiert, setzte Rauschenberg die Kollaboration fort, die ursprünglich zum *Porte-Bouteilles* geführt hatte: Küferhandwerker hatten den Gebrauchsgegenstand aus

25 Vgl. Calvin Tomkins, *Off the Wall. A Portrait of Robert Rauschenberg*, New York 2005, S. 155.

Eisenresten zusammengenietet, Dekorateure im Pariser *Bazar de l'Hôtel de Ville* hatten den Gegenstand als Ware präsentiert, Duchamp überführte die Ware ins Atelier, betrachtete sie als Kunstwerk und beauftragte 1916 von New York aus seine Schwester Suzanne, in silberweißer Ölfarbe eine kleinbuchstabige Inschrift auf dem untersten Innenring zu platzieren.[26] Was die Schwester darauf schreiben sollte und ob das geschah, bleibt ungewiss, das Werk jedenfalls ging verloren. Weil auch Duchamps Pariser Künstlerfreund Man Ray eine später entstandene Version des *Porte-bouteilles* nicht mehr auffinden konnte und Flaschentrockner in New York nicht erhältlich waren, musste Man Ray in Frankreich einen neuen kaufen und Duchamp für die Ausstellung *Art and the Found Object* schicken. Duchamps Inschrift für Rauschenberg ist zwar in Schwarz und nicht in Silberweiß gehalten, doch schien Duchamp in der Wahl der Worte durchaus die Legendenbildung fortzuschreiben, welche die Readymades im Allgemeinen betrifft. Der *Porte-bouteilles* aus Rauschenbergs Sammlung ist heute das älteste erhaltene Exemplar, das zudem als einziges mit einer Inschrift – neben Signatur und Datum – versehen ist. Er befand sich bis zu Rauschenbergs Tod in dessen Sammlung und gelangte 2016 durch Vermittlung der Galerie Thaddaeus Ropac ins Art Institute of Chicago.

In seinem Essay *Final Glimpses of a Gyroscopic Archive* im Gagosian-Katalog findet Storr ein Begriffspendant zu Rauschenbergs „treasure wall", nämlich „visual library",[27] dessen nähere Betrachtung sich lohnt. Storr versteht die Anordnung der Werke im Atelier demnach als visuelle Bibliothek, was insofern eine schiefe Metapher ist, als es sich hier überwiegend um Originale und bei Büchern stets um Reproduktionen handelt. Doch stimmt das Sinnbild insofern, als es dem traditionellen Topos der Sammlung als Impuls- und Ideengeber für das eigene Schaffen, zumal am Ort der Kunstproduktion, entspricht. Vergleichbar mit einem Bücherregal waren die Werke zudem in ihrem kleinen Format und häufig auf papiernem Grund flexibel verstell- oder aufhängbar.[28] Rauschenberg hatte den *Porte-bouteilles* 1959 zu einem frühen Zeitpunkt erworben, fünf Jahre bevor Duchamp eine Auswahl seiner Readymades als Editionen multiplizieren sollte. Erst durch seine auch dadurch hervorgerufene steigende Bekanntheit avancierte Duchamp zu demjenigen Gedankenarbeiter, den die Kunstgeschichtsschreibung zum Vorbild der folgenden Conceptual Art machen konnte. Um 1960 stand der Name Duchamp allerdings für künstlerische Kollaborationen, wie sie exemplarisch die Produktion des

26 Vgl. Tobias Vogt, *Artikel der Kunst. Alltagsobjekt und Wortspiel in den Pariser Bildkünsten des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 2019, S. 55–75.

27 Storr 2012, S. 16.

28 Bruno Latours Begriff des „immutable mobile" mag diesen Umstand gut treffen und wäre womöglich auch für eine Theorie von Kunstsammlungen im Allgemeinen produktiv zu machen. Vgl. Bruno Latour, „Visualization and Cognition. Thinking with Eyes and Hands", in: *Knowledge and Society. Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, 6 (1986), S. 1–40.

Porte-bouteilles belegt. Dies verstärkte sich durch den Kontakt, den Cage bereits seit den frühen 1940er Jahren zu Duchamp gesucht, der wenig später das Miteinander am Black Mountain College geprägt und von dem folglich auch Rauschenberg profitiert hatte. Somit mag Rauschenbergs Porträt, das Fred McDarrah in der Front Street 1961 aufnahm (Abb. 5), viel besser zu Storrs „visual library" passen: Der Künstler steht neben einem Regal mit gesammelten Artefakten, ähnlich denjenigen auf dem Brett des Dachboden-Ateliers in der Fulton Street, und Robert Lebels gerade ins Englische übersetzte Duchamp-Monografie liegt links unten horizontal auf weiteren Büchern. Somit erscheint der auf den Buchrücken gedruckte Schriftzug „Marcel Duchamp" genau an einer traditionsreichen Stelle der Signatur – was möglicherweise reiner Zufall war.

Zu Beginn der 1960er Jahre befand sich die New Yorker Kunst bezüglich der Aspekte von Konzeptualität und Kollaboration in einer Zeit des signifikanten Übergangs: Texte über und vor allem von Künstler*innen gewannen an Bedeutung, genauso Veröffentlichungen von Statements in Gesprächsrunden wie das prominent, unter anderen mit Duchamp und Rauschenberg besetzte Symposium *The Art of Assemblage* 1961 im New Yorker MoMA zur gleichnamigen Ausstellung.[29] Doch die Arbeit in Netzwerken stand noch auf einer traditionellen Materialbasis, obgleich das *Erased de Kooning Drawing* später die Zuweisung des genannten „Ultra-Konzeptualismus" durch Lippard und Chandler nobilitieren sollte. Zweifelsfrei waren solche Netzwerke wegweisend auch für die Conceptual Art und ihre Arbeit zwischen Text und Bild, die das Meisterwerk von einst in parergonal ausdifferenzierte Werkkomplexe überführte. Anders als etwa Duchamp, Johns und später LeWitt oder Weiner ging Rauschenberg jedoch nicht als intellektueller Stichwortgeber in die Kunstgeschichte ein. Überliefert ist zum Beispiel folgendes Rauschenberg-Zitat, das wie ein entliehener Kalenderspruch anmutet: „Kunst sollte kein Konzept haben. Das ist das einzige Konzept, das für mich durchgängig gegolten hat."[30] Wichtig für ihn und seine Karriere waren also weniger die Synergieeffekte zwischen Text und Bild oder zwischen Theorie und Praxis, vielmehr die Synergieeffekte, die an Ort und Stelle der Kunstproduktion im Atelier entstehen konnten. Dafür gibt ein weiteres Foto im Storr-Essay ein gutes Beispiel ab: Bei einem Thanksgiving Dinner, das Ed Chappell 1965 ablichtete,[31] bildete eine Auswahl aus Rauschenbergs ganz zeitgenössischem Besitz entlang einer langen Tafel die Kulisse, ob gekauft, geschenkt oder getauscht. Die eigene Sammlung war auch immer ein Multiplikator für die

29 Duchamps anlässlich dieses Symposiums formuliertes Statement wurde 1966 erstmalig auf Englisch in einer noch jungen Londoner Zeitschrift für Gegenwartskunst publiziert: Marcel Duchamp, „Apropos of ‚Readymades'", in: *Art and Artists*, 1, 4 (Juli 1966), S. 47.

30 *Robert Rauschenberg im Gespräch mit Barbara Rose*, (Kunst heute, Nr. 3), Köln 1989, S. 50.

31 Vgl. Storr 2012, S. 18–19.

Werke befreundeter oder geschätzter Kollegen und weniger Kolleginnen, die im Rahmen von Atelierbesuchen oder dort ausgerichteten Dinnerparties die so kunstinteressierte wie kaufkräftige New Yorker Öffentlichkeit erreichen konnte. Auch dieser Punkt erweist sich als Motivation nicht nur für Rauschenbergs Kunstsammlung.

Werke von anderen ausstellen: Zur Zukunft der Sammlungen von Kunstschaffenden

Die nähere Betrachtung von Rauschenbergs Sammlungsanordnungen in seinen New Yorker Ateliers zwischen 1953 und 1965 kann schließlich den Blick auf die jüngere Gegenwartskunst öffnen, um daran den angenommenen Übergang von traditioneller Repräsentation zu fortgeschrittener Repräsentationskritik noch genauer prüfen zu können. Denn es fällt auf, dass Kunstproduzierende in der Nachfolge der Conceptual Art als Alternative und überdies sogar konträr zur eigenen, privaten Sammlung mit anderen und zwar öffentlichen Sammlungen operierten und darin intervenierten. Ob dies mit einer programmatischen Haltung gegenüber persönlichem Kunstbesitz zusammenhängt, muss hier offenbleiben. Vier prominente Fälle können dabei als exemplarisch gelten: Marcel Broodthaers' Version seines *Musée d'Art Moderne* in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, Michael Ashers Beitrag für die für die *73rd American Exhibition* in Chicago, Fred Wilsons *Mining the Museum* in Baltimore und Willem de Rooijs *Intolerance* in der Berliner Neuen Nationalgalerie.[32] Broodthaers, Asher, Wilson und de Rooij installierten jeweils Werke anderer anonymer wie namhafter Kunstschaffender zu einem eigenen Werkkomplex. Die Künstler selbst nutzen also eine Sammlung als Materialbasis, um im Vergleich oder der Konfrontation der Objekte ein je eignes Anliegen zu verfolgen.

Broodthaers hängte 1970 an einer Wand seines *Département des Aigles, Section XIXe Siècle (bis)* acht Werke der Düsseldorfer Malerschule aus der Sammlung des Städtischen Museums Düsseldorf nebeneinander, um das ortstypische, traditionelle 19. Jahrhundert zu veranschaulichen. Asher ließ 1979 die Statue von George Washington, die sich gemeinhin vor der Fassade des Art Institute of Chicago befindet, in einem dortigen Period Room des ausgehenden 18. Jahrhunderts aufstellen und machte so auf die Differenzen von Reproduktion und Original sowie Innen und Außen aufmerksam. Wilson durchsuchte 1992 das Depot der Maryland Historical Society von Baltimore nach Exponaten, welche die anhaltende Unterdrückung von Schwarzen sichtbar macht, und

32 Vgl. Tobias Vogt, „Vergleiche ausstellen. Zur Installation anderer Originale als eigene künstlerische Praxis", in: Klaus Krüger/Andreas Schalhorn/Elke Werner (Hg.), *Evidenzen des Expositorischen*, Bielefeld 2019, S. 137–155.

legte in seiner Installation zum Beispiel Eisenketten von Versklavten zwischen Tafelsilber. De Rooij brachte 2010 Gemälde von Melchior d'Hondecoeter aus unterschiedlichen Sammlungen und hawaiianische Federobjekte, mit denen sich nun das Berliner Humboldt Forum schmückt, in der dortigen Neuen Nationalgalerie zur Konfrontation. In allen Fällen erschien nicht nur der „Künstler als Kurator"[33] als neue Figur im Ausstellungswesen, sondern – und entscheidender im hiesigen Zusammenhang – die Werke von anderen traten dezidiert und als fast ausschließlich verwendetes künstlerisches Material auf – durchaus im Rückgriff auf Duchamps Readymade-Konzept.

Zwar hielt Rauschenberg immer noch an alten Repräsentationsmodellen fest, die sich im Gegensatz zu den vier genannten Installationen nicht zuletzt durch potentielle Handelbarkeit und Besitzwechsel der Werke, seien es die eigens geschaffenen oder eigens gesammelten, bewies – kurzum: durch Rauschenbergs direkte Teilnahme am Kunstmarkt, die ihn vom „Künstler als Kurator" unterschied. Aber er konnte den kommenden Modellen der Repräsentationskritik durch die positive Erweiterung von Werkbegriffen in Richtung Konzeptualität und Kollektivität den Weg ebnen. Rauschenberg spielte dabei nicht das Fremd- gegen das Selbstproduzierte aus, was wenig später der große gemeinsame Nenner von Pop Art und Minimal Art werden sollte, und verfolgte dabei nicht den kritischen Impetus der Folgegenerationen der 1968er Jahre. Was dabei allerdings entstand, lief analog zur Praxis seiner *Combines*: Es war eine Anordnung von Eigenem und Anderem, die in materieller wie medialer Vielfalt zu künstlerischen Kollaborationen in anfangs engen, später weitläufigen Netzwerken führte, die das „Robert Rauschenberg Oral History Project" unlängst sogar zu visualisieren versucht hat.[34] Lieferten in den Fällen von Broodthaers bis zu de Rooij öffentliche Sammlungen die Readymades zur Ausübung und Veranschaulichung institutioneller oder postkolonialer Kritik, war es im Falle von Rauschenberg das selbst Gesammelte, das er in die eigenen Werke integrierte und diese auch zu Werken des Übergangs zwischen Autonomie und Kontext machte.

33 Vgl. Fiona McGovern, *Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice*, Bielefeld 2016, S. 12–16.

34 Ausgewählte Netzwerke von und um Rauschenberg sind dargestellt in Mary Marshall Clark/Peter Bearman/Sara Sinclair (Hg.), *Robert Rauschenberg. An Oral History*, New York 2019, S. 259–268.

ANHANG

BILDNACHWEIS

Die Reproduktionsrechte liegen, sofern nicht anders angegeben, bei den Künstler*innen, Fotograf*innen, Verlagen, Museen, Sammlungen und deren Rechtenachfolgern.

Keuper/Kuhn
Abb. 1: Aus: André Emmerich, „The Artist as Collector", in: *American Art*, 46, 1 (1958), S. 24.
Abb. 2: Ebd., S. 23.
Abb. 3: Ebd., S. 25.
Abb. 4: Ebd., S. 28.
Abb. 5: Ebd., S. 25.

Petra Maclot
Fig. 1: © Syon House, Duke of Northumberland, photo © Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.
Fig. 2: Chronological list of *constcameren* in ordinary collectors' houses, © author.
Fig. 3: Chronological list of *constcameren* in artists' houses, © author.
Fig. 4: © Private collection, photo © Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.

Heiner Krellig
Fig. 1: Photo: Caterina Borsato.
Fig. 2: © National Gallery of Art, Washington, D. C., ill. NGA 60670.jpg, Public Domain.
Fig. 3: © Private Collection, ill. Public Domain Mark 1.0.
Fig. 4: © Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022, ill. Public Domain.
Fig. 5: © Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022, ill. Public Domain.

Daniela Stöppel
Abb. 1: © Les Amis de Gustave Courbet, Ornans-Paris, Abb. aus: Pierre Chessex u. a. (Hg.), *Courbet et la Suisse*, Ausst.kat. Château de La Tour-de-Peilz, Vevey 1982, S. 39, Abb.-Nr. 73.
Abb. 2: Aus: Antoine de La Motte, *Fables Nouvelles,* Paris 1719, S. 51, Foto: gallica.bnf.fr, Public Domain.
Abb. 3: Aus: Sylvain Laveissière (Hg.), *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, Ausst.kat. Galeries nationales du Grand Palais Paris und Metropolitan Museum of Art New York 1998, Paris 1997, S. 79, Kat.-Nr. 35, Foto: Réunion des musées nationaux.
Abb. 4: Aus: Laurence Madeline (Hg.), *Gustave Courbet. Les Années Suisses*, Ausst.kat. Musée Rath/Musées d'art et d'histoire de Genève, Versailles/Genève 2014, S. 142, Kat.-Nr. 25.
Abb. 5: Aus: Léonce Bénédite, *Courbet. 48 planches hors-texte*, Paris [1911] (= L'art de notre temps), S. 109, Nr. XLV.

Thomas Pöpper
Abb. 1: © Anu Tuominen / VG Bild-Kunst, Bonn 2025, Foto: Thomas Pöpper, Feb. 2020.
Abb. 2: © Vatikanische Museen, Foto: Jean-P. Grandmont/commons.wikimedia.org, CC BY-SA 3.0.
Abb. 3: © Dahesh Museum of Art, New York, Abb. aus: De Font-Réaulx 2010, Anm. 8, S. 41.
Abb. 4: Aus: Pöpper 2010, Anm. 1, S. 270.
Abb. 5: Aus: Schweikhart 1986, Anm. 16, Tafel. XV (Detail).

Henry Kaap
Abb. 1: Aus: Bernard Aikema: *Renaissance Venice and the north. Crosscurrents in the time of Bellini, Dürer and Titian*, Mailand 1999, S. 467.
Abb. 2: Aus: Enrico Maria Dal Pozzolo/Miguel Falomir (Hg.), *Lorenzo Lotto. Portraits*, Ausst.kat., Museo Nacional del Prado, Madrid 2018, S. 184, Abb. 1.1.
Abb. 3: Courtesy National Gallery of Art, Washington, Abb. Public Domain.
Abb. 4: Abbildung zusammengestellt aus: Fernando Noris (Hg.), *Le tarsie di Lorenzo Lotto. Un itinerario fra Bibbia e alchimia*, Bergamo 1998, S. 41; Enrico Maria Dal Pozzolo/Miguel Falomir (Hg.), *Lorenzo Lotto. Portraits*, Ausst.kat., Museo Nacional del Prado, Madrid 2018, S. 73, Abb. 30 und Kat. 20, S. 253.
Abb. 5: Aus: David Alan Brown/Peter Humfrey/Mauro Lucco (Hg.), *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance*, Ausst.kat. National Gallery of Art, Washington, New Haven/London 1997, S. 176.

Jessica Priebe
Fig. 1: © and photo: Archives nationales.
Fig. 2: © Bibliothèque nationale de France, Paris, photo: gallica.bnf.fr, Public Domain.
Fig. 3: © Bibliothèque de l'INHA, Paris.
Fig. 4: © The Frick Collection, ill. Public Domain.
Fig. 5: © The Frick Collection, ill. Public Domain.

Ulrike Keuper
Abb. 1: © Musée des Beaux Arts de Caen, Foto: Martine Seyve.
Abb. 2: © Sammlung Milgrom, Frankreich, Foto: Public Domain.
Abb. 3, Abb. 5: © Paris, Bibliothèque nationale de France, Fotos: Autorin.
Abb. 4: Aus: *La Gallerie de Girardon* (...), 1709/10, © Paris, Bibliothèque nationale de France, Foto: gallica.bnf.fr, Public Domain.

Michael Thimann
Abb. 1: Foto: Rijksmuseum, Amsterdam.
Abb. 2: Aus: Matthäus Rader, *Bavaria Sancta*, München 1615, S. 127, Foto: Herbert Boswank.
Abb. 3: Foto: Rijksmuseum, Amsterdam.
Abb. 4: Foto: Katharina Anna Haase.
Abb. 5: Foto: Archiv des Autors.
Abb. 6: Foto: Katharina Anna Haase.

Pascal Griener
Fig. 1: Ill.: Gustave Coquiot, *Rodin* à l'*hôtel Biron et à Meudon* (Paris: Ollendorff, 1917), p. 52.
Fig. 2: Ill.: ibid., p. 97.
Fig. 3: Ill.: ibid., p. 40.
Fig. 4: Ill.: ibid., p. 101.
Fig. 5: Ill.: ibid., p. 49.

Léa Kuhn
Abb. 1, Abb. 7: Aus: Judy Chicago/Miriam Shapiro (Hg.), *Womanhouse*, Ausst.kat. California Institute of the Arts, Los Angeles 1972, unpag.
Abb. 2: Aus: Pierre Wat (Hg.), *Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin de siècle*, Grenoble 2013, S. 13.
Abb. 3 Jersey Heritage Trust, JHT/1995/00030/f, © Jersey Heritage Trust.
Abb. 4: Aus: Gen Doy, *Claude Cahun. A Sensual Politics of Photography*, London 2007, S. 136.
Abb. 5: © The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY.
Abb. 6: Jersey Heritage Trust, JHT/1995/00044/f, © Jersey Heritage Trust.

Tobias Vogt
Abb. 1: Aus: *Selections from the Private Collection of Robert Rauschenberg*, Ausst.kat. Gagosian Gallery, New York 2012, S. 4–5, © Ugo Mulas Heirs; Marcel Duchamp, Flaschentrockner © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2025; Öyvind Fahlström, Gemälde in Fotografie © VG Bild-Kunst, Bonn 2025; Robert Rauschenberg, 22 The Lilly White © Robert Rauschenberg Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2025; Jean Tinguely, Study for Hommage to New York © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.
Abb. 2: Aus: Walter Hopps, „Introduction. Rauschenberg's Art of Fusion", in: ders. (Hg.), *Robert Rauschenberg. Retrospektive*, Ausst.kat. Guggenheim Museum, New York, 1998, S. 21.
Abb. 3: Aus: Susan Davidson/David White (Hg.), *Robert Rauschenberg. Photographs 1949–1962*, London 2014, S. 179; Willem de Kooning, Werk in Fotografie © The Willem de Kooning Foundation, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2025.
Abb. 4: San Francisco Museum of Modern Art, photo: Fred W. McDarrah, 1961; © Fred W. McDarrah / Getty Images, https://www.sfmoma.org/research-materials/edek_98-298_011/ (06.01.2024); Willem de Kooning, Werk in Fotografie © The Willem de Kooning Foundation, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2025; Robert Rauschenberg, Lawn Combed © Robert Rauschenberg Foundation / VG Bild- Kunst, Bonn 2025; Jean, Tinguely, Study for Hommage to New York © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.
Abb. 5: © Fred W. McDarrah/MUUS Collection via Getty Images.

IMPRESSUM

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://portal.dnb.de/opac.htm abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf und des Pro-Post-Doc-Förderprogramms des Forschungszentrums Historische Geisteswissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt.

GERDA HENKEL STIFTUNG

ProPostDoc-Programm
Forschungszentrum
Historische Geisteswissenschaften

Layout: Doris M. Würgert
Druck und Verarbeitung: Druckhaus Köthen

ISBN 978-3-88960-254-1

© 2025, edition metzel, München
© Herausgeberinnen und Autor*innen

Edition Metzel
Agnesstr. 12, 80798 München
info@editionmetzel.de
www.editionmetzel.de

Das Buch erscheint demnächst als Open Access Publikation auf arthistoricum.net.

Alle Inhalte dieses Buches, insbesondere Texte und Fotografien, sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung, bleiben den Urheber*innen vorbehalten.

Ulrike Keuper, Léa Kuhn, Hg.

Künstler*innen haben seit jeher die unterschiedlichsten Dinge gesammelt: Schönes, Seltenes, Ungewöhnliches, Artefakte und Naturalia, Bildmaterial, Fundstücke, Memorabilia, Meisterwerke, Nippes. Wie andere Sammlungen verdanken sich auch Künstler*innensammlungen teils Zufällen, teils strategischem Handeln. Und doch stellen von Künstler*innen zusammengetragene Sammlungen einen aufschlussreichen Sonderfall des Sammelns dar: Produktion und Rezeption von Artefakten modellieren sich hier wechselseitig.

Der Band leistet einen Beitrag zu einem grundsätzlichen Verständnis künstlerischer Sammelpraktiken und nimmt Beispiele in einem breiten historischen Horizont – von der Frühen Neuzeit bis in die 1960er Jahre – in den Blick. Erstmals wird dabei dem programmatischen Charakter von Künstler*innensammlungen Rechnung getragen. Inwiefern sich das Sammeln nicht nur auf den künstlerischen Schaffensprozess auswirkt, sondern auch auf dessen zeitgenössische und postume Rezeption, untersucht dieses Buch.

ISBN 978-3-88960-254-1

edition metzel