

"Florenz ist die Schatzkammer von klassischen Gemälden"

**Der Florentiner Kunstmarkt im beginnenden 19. Jahrhundert
und die Gemäldesammlung Ludwigs I. von Bayern**

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultäten der
Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Karoline Danz
aus Ulm

Erstgutachter: Prof. Dr. Wilhelm Schlink

Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Prater

Vorsitzender des Promotionsausschusses

des Gemeinsamen Ausschusses der

Philosophischen Fakultäten I-IV: Prof. Dr. Heinrich Anz

Datum der Fachprüfung im Promotionsfach: 21. Januar 2003

Inhaltsverzeichnis

1. Der Kunstmarkt in Florenz als Zusammenspiel von Angebot und Nachfrage	S. 7
2. Ein kurzer historischer Abriß unter besonderer Berücksichtigung der toskanischen Kirchenpolitik	S. 9
3. Die Gesetzgebung zum Schutz toskanischer Kulturgüter	S. 12
3.1. Das Edikt von 1754	S. 12
3.2. Das Rundschreiben von 1817	S. 13
3.3. Die Bekanntmachung von 1818	S. 20
3.4. Die Gesetze im Vergleich	S. 21
4. Die Verkaufs- und Ausfuhrakten in den Florentiner Quellen	S. 23
4.1. Die Verkaufsanträge 1800-1840	S. 23
4.1.1. Ihre Anzahl im Verlauf der Jahre	S. 23
4.1.2. Ihr formaler Aufbau	S. 23
4.2. Die Ausfuhranträge 1800-1840	S. 25
4.2.1. Ihre Anzahl im Verlauf der Jahre	S. 25
4.2.2. Ihr formaler Aufbau	S. 25
4.2.3. Sonderformen von Ausfuhranträgen	S. 27
4.3. Allgemeine Aussagen der Verkaufs- und Ausfuhrakten	S. 28
4.4. Die Verkaufs- und Ausfuhrakten zu den Münchner Erwerbungen	S. 30
5. Die Münchner Sammlung italienischer Gemälde	S. 32
5.1. Die Ursprünge der königlich-bayrischen Gemäldesammlung in der Galerie am Hofgarten	S. 32
5.2. Neue Impulse für die Sammlung durch (Kron-)Prinz Ludwig	S. 34
5.2.1. „(...) <i>Der Sinn für Kunst war in mir aufgegangen. (...)</i> “ – Die ersten Italienreisen Ludwigs und sein Aufenthalt in Paris	S. 34

5.2.2. „(...) <i>acheter tout ce que est beaux (...)</i> “ – Der Beginn der Sammeltätigkeit durch den jungen (Kron-)Prinzen	S. 37
5.2.3. Die Finanzierung der ersten Gemäldeankäufe in Italien und die späteren Finanzquellen des Kronprinzen	S. 38
5.3. Die Organisatoren der italienischen Gemäldeankäufe	S. 41
5.3.1. Ludwigs engster Vertrauter und Berater in Sachen Kunst: Johann Georg (von) Dillis	S. 41
5.3.2. Der Münchner Kunstagent in Florenz: Johann Metzger	S. 45
5.4. Die Vollendung der Pläne für die Sammlung durch König Ludwig I.	S. 59
5.4.1. „(...) <i>das beharrliche Streben nach dem Vollkommensten (...)</i> “ – Die Wiederaufnahme der Sammeltätigkeit	S. 59
5.4.2. Die Finanzierungsmöglichkeiten des Königs	S. 61
5.4.3. Der Neubau der Gemäldegalerie, die Pinakothek, und die Neuordnung der Gemäldesammlung	S. 62
5.4.4. Der Katalog der Pinakothek von 1838 und die Stellung der italienische Gemälde in der Sammlung	S. 66
6. Die Münchner Erwerbungen in Italien	S. 70
6.1. Die frühen Erwerbungen	S. 71
6.1.1. Das Bildnis Raffaels aus dem Hause Altoviti	S. 71
6.1.2. Die Erwerbungen von Abbate Rivanni	S. 77
6.1.3. Das Bildnis Masaccios	S. 82
6.2. Die „Rechnung über eingekaufte Gemälde ‚für Seine Königl. Hoheit Kronprinz von Baiern‘ von 1814 bis 1816“	S. 84
6.2.1. Erwerbungen aus kirchlichem Besitz	S. 86
6.2.1.1. Sandro Botticelli, Die Beweinung Christi	S. 86
6.2.1.2. Fra' Angelico, Die Beweinung Christi	S. 90
6.2.1.3. Domenico Ghirlandajo, Teile des Hochaltares von Santa Maria Novella	S. 92
6.2.2. Nächtliche Erwerbungen	S. 95

6.2.2.1.	Guercino, Der Sieg über Tod und Hölle sowie Pontormo, Maria mit dem Kind	S. 97
6.2.2.2.	Filippino Lippi, Die Fürbitte Christi und Mariä mit Predella	S. 98
6.2.3.	Erwerbungen außerhalb von Florenz	S. 101
6.2.3.1.	Antonio Pollajuolo, Maria mit dem Kind und Heiligentafel	S. 101
6.2.3.2.	Domenico Beccafumi, Die heilige Familie mit dem kleinen Johannes	S. 102
6.2.4.	Fra' Filippo Lippi, Die Verkündigung	S. 104
6.2.5.	Die Ausfuhrakte vom 29. November 1825	S. 107
6.2.5.1.	Simone Memmi, Die Kreuzabnahme	S. 108
6.2.5.2.	Fra' Angelico, Die Anbetung der heiligen drei Könige	S. 109
6.2.5.3.	Starnina, Maria mit dem Kind	S. 110
6.2.5.4.	Andrea Verrocchio, Tobias und die drei Erzengel	S. 114
6.2.6.	Die Ausfuhrakte vom 9. Februar 1826	S. 116
6.2.6.1.	Lorenzo di Credi, Die Geburt Christi	S. 117
6.2.6.2.	Fra' Bartolommeo, Die Geburt Christi	S. 120
6.3.	Die Erwerbungen in den Jahren bis zum Regierungsantritt Ludwigs	S. 121
6.3.1.	Raffael, Die Taufe und die Auferstehung Christi	S. 122
6.3.2.	Giacomo Pacchiarotto, Maria mit dem Kind und vier Engeln sowie der heilige Bernhardin von Siena	S. 124
6.3.3.	Gentile da Fabrianos Flügelaltar	S. 130
6.4.	Die Erwerbungen unter König Ludwig I.	S. 131
6.4.1.	Sodoma, Die heilige Familie	S. 132
6.4.2.	Raffael, Die Madonna Tempi	S. 134
6.4.3.	Domenico Ghirlandajo, Pietà und Pietro Perugino, Die Marienvision des heiligen Bernhard	S. 143
6.4.4.	Pietro Perugino, Maria mit dem Kind	S. 148
6.4.5.	Die Bologneser Erwerbungen	S. 151
6.4.5.1.	Innocenzo da Imola, Maria mit dem Kind und Marco Palmezzano, Maria mit dem Kind	S. 152
6.4.5.2.	Francesco Francia, Maria mit dem Kind	S. 157

6.4.5.3. Raffael, Das Brustbild des Erzengels Michael	S. 158
6.4.6. Mariotto Albertinelli, Die Verkündigung	S. 160
7. Merkmale des Florentiner Kunstmarkts im beginnenden 19. Jahrhundert	S. 164
7.1. Die verschiedenen Anbieter	S. 164
7.1.1. Kirchliche Institutionen	S. 164
7.1.2. Privatanbieter und ihre Mittelsmänner	S. 165
7.1.3. Kunsthändler	S. 167
7.2. Die Käufer auf dem Florentiner Markt	S. 168
7.2.1. München als Käufer	S. 168
7.2.2. Die zunehmende Konkurrenz	S. 169
7.3. Die Preisentwicklung	S. 170
7.3.1. Die Gemäldepreise	S. 170
7.3.2. Weitere Kosten	S. 172
8. Florenz – die „Schatzkammer von klassischen Gemälden“	S. 174
9. Literaturverzeichnis	S. 176
9.1. Quellen	S. 176
9.2. Sekundärliteratur	S. 177
10. Abbildungsverzeichnis	S. 182

1. Der Kunstmarkt in Florenz als Zusammenspiel von Angebot und Nachfrage

"Il 'mito rinascimentale' - non va tra l'altro dimenticato - ha rilevanti implicazioni economiche, non soltanto per quanto concerne il mercato dell'arte (...)" - mit diesem Hinweis u.a. auf den Kunstmarkt in Florenz deutet Marcello Fantoni im Vorwort zur von ihm herausgegebenen Aufsatzsammlung des Kongresses "Gli anglo-americani a Firenze. Idea e ricostruzione del Rinascimento" darauf hin, daß der Renaissancekult im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert auch ökonomische Auswirkungen hatte. Er führt diesen Hinweis jedoch nicht näher aus.¹ Auch im Rahmen der Vorträge und der sich daran anschließenden Diskussion während des im Juli 1997 abgehaltenen Kongresses wurde deutlich, daß bislang zum Phänomen der Wiederbelebung der Renaissance seit dem beginnenden 19. Jahrhundert zwar der geistesgeschichtliche Hintergrund sowie Fragen zur Person und Sammelaktivität einzelner Kunstsammler berücksichtigt wurden, marktwirtschaftliche Aspekte dagegen völlig außer Acht geblieben sind. Dementsprechend fehlen auch nähere Informationen zum Florentiner Kunstmarkt.

Prinzipiell bestimmt sich ein Markt als Zusammenspiel von Angebot und Nachfrage von bzw. nach einer bestimmten Ware.² Wichtig für Marktprozesse, also die Entwicklung eines Markts, sind Marktdaten, d.h. äußere Gegebenheiten, die sich im Lauf der Zeit ändern können und eine solche Entwicklung hervorrufen. Für Florenz und die Toskana muß auf den historisch-politischen Hintergrund eingegangen werden, der besonders im kirchenpolitischen Bereich gravierende Veränderungen mit sich brachte. Außerdem ist eine Darlegung der Gesetzgebung zum Schutz toskanischer Kulturgüter notwendig, da durch sie sowohl das Marktgeschehen geregelt werden sollte als auch der formale Ablauf von Kunstverkäufen und ihrer Ausfuhr bestimmt wurde.

Im Rahmen dieser Arbeit sollen am Beispiel der königlich-bayrischen Gemäldesammlung zu Zeiten des Kronprinzen und späteren Königs Ludwig I. verschiedene Gesichtspunkte aufgearbeitet werden, die bislang unberücksichtigt geblieben sind und zur Klärung der Frage beitragen, inwiefern im beginnenden 19. Jahrhundert in Florenz ein Kunstmarkt existierte und wie sich dieser entwickelte.

¹Marcello Fantoni, Introduzione, in: Marcello Fantoni (Hrsg.), Gli anglo-americani a Firenze. Idea e ricostruzione del Rinascimento, S. 21.

²Erwin Dichtl/Otmar Issing (Hrsg.), Vahlers großes Wirtschaftslexikon. Band 2, S. 1394f.

Im beginnenden 19. Jahrhundert war Ludwig einer der prominentesten deutschen Käufer auf dem Florentiner Kunstmarkt. Neben seiner Motivation als Kunstsammler sollen vor allem seine finanziellen Möglichkeiten sowie der organisatorische Hintergrund seiner italienischen Kunstankäufe herausgearbeitet werden. Die näheren Hintergründe der Erwerbungen sollen Aufschluß geben über die marktwirtschaftlichen Rahmenbedingungen der Münchner Kunstankäufe.

Abschließend soll vor dem Hintergrund der eingangs erwähnten Marktdaten die aus den Ausführungen zur Münchner Sammlung resultierende Entwicklung des Florentiner Kunstmarkts im beginnenden 19. Jahrhundert aufgezeigt werden.

2. Ein kurzer historischer Abriss unter besonderer Berücksichtigung der toskanischen Kirchenpolitik

1737 starb Giangastone de' Medici, Großherzog von Toskana. Er war der letzte männliche Nachfahre der Medici. Da sich das Aussterben der über Jahrhunderte herrschenden Florentiner Familie bereits während der Regierungszeit Cosimos III., des Vaters von Giangastone, abgezeichnet hatte, dauerte es nicht lange, bis sich die in Frage kommenden europäischen Mächte auf eine Nachfolgeregelung geeinigt hatten. Noch im selben Jahr wurde der Lothringer Franz Stephan zum neuen Großherzog ernannt. 1736 hatte er die Tochter Karls VI., die Habsburgerin Maria Theresia, geheiratet. 1745 folgte er seinem Schwiegervater auf dem Thron des römischen Kaisers nach. Durch die so entstandene Personalunion war eine enge Bindung der Toskana an Österreich und das Haus Habsburg vorbestimmt. Franz Stephans Sohn Peter Leopold übernahm 1765 die Regierung des Großherzogtums Toskana, das de facto zur habsburgischen Sekundogenitur wurde, nachdem Joseph, der Bruder Peter Leopolds, zum römischen Kaiser ernannt worden war.

Einschneidende Änderungen in der Staatsführung erfuhren die Toskaner vor allem während der Regierungszeit des von ihnen so genannten Pietro Leopoldo.³ Aufklärerischen Ideen folgend war er bestrebt, einen zentral verwalteten, auf einer modernen, vor allem aber einheitlichen zivil- und strafrechtlichen Gesetzgebung beruhenden Staat zu bilden. Der Kirche schrieb er in diesem System eine untergeordnete, von der römischen Kurie im wesentlichen unabhängige Rolle zu. Dazu gehörte die Einschränkung der kirchlichen Gerichtsbarkeit ebenso wie die Unterstellung der religiösen Orden unter die Landesbischöfe. Des Weiteren wurden kleinere Orden und ihre Vertretungen in größere eingegliedert oder ganz aufgehoben. Vor allem aber sollte der Besitz der Ordenseinrichtungen an Grund und Boden vermehrt der öffentlichen Hand zugute kommen. Dies bedeutete eine erste Umstrukturierung der religiösen Institutionen in der Toskana, um auf diese Weise die Stellung des Staates gegenüber der Kirche, vor allem aber seine wirtschaftlichen Reserven zu stärken.

1790, als Peter Leopold die Nachfolge seines Bruders Joseph in Wien antreten mußte, übernahm sein Sohn Ferdinand als Ferdinando III. die Regierung des Großherzogtums Toskana.⁴ Während der französischen Italienfeldzüge wurde es schon bald zu dessen Hauptaufgabe, die Neutralität der Toskana zu vertei-

³Hierzu und zum Folgenden: Clementina Rotondi (Hrsg.), *I Lorena in Toscana* sowie Zeffiro Ciuffoletti/Leonardo Rombai (Hrsg.), *La Toscana dei Lorena. Riforme, territorio, società*.

⁴Franz Pesendorfer, *Ein Kampf um die Toskana. Großherzog Ferdinand III.*

digen, was ihm bis 1799 auch gelang. Nach dem Einmarsch Napoleons im selben Jahr mußte Ferdinand das Land jedoch verlassen. Für fünfzehn Jahre wurde das Schicksal der Toskana nun von Frankreich bestimmt, vorerst als ein von den Bourbonen regiertes Königreich Etrurien, ab 1809 wieder als Großherzogtum unter Napoleons Schwester Elisa Baciocchi.

Bedingt durch die politischen Turbulenzen um die Jahrhundertwende konnte die Kirche für kurze Zeit wieder an Einfluß gewinnen. Nachdem die Toskana mit der Regierungsübernahme durch Napoleons Schwester jedoch mehr oder weniger direkt unter dem Einfluß des französischen Machthabers stand, waren die religiösen Institutionen erneut und nun vehement Oppressionen ausgesetzt. Mit einem ersten Dekret vom 29. April 1808 wurde die Aufhebung der "Conventi di religiosi e religiose di Toscana, sotto qualunque denominazione eglino siano, e qualunque sia la regola che osservano" angeordnet.⁵ Ausgenommen waren lediglich Einrichtungen, die karitativen Zwecken dienten. Der Besitz der aufgelösten Institutionen, "i beni mobili ed immobili, rendite, crediti e capitali di qualunque specie", sollte beschlagnahmt und dem Staat zugeführt werden. Anders als bei Pietro Leopoldo, der lediglich daran interessiert gewesen war, den Besitz der sogenannten "Toten Hand" in den allgemeinen Wirtschaftskreislauf einzubeziehen, wurden nun sämtliche ökonomische Reserven der Institutionen für den Staat beansprucht.

Gut zwei Jahre später, am 13. September 1810, wurden die Bestimmungen des ersten Dekretes verschärft und mit einem Ultimatum versehen: "Tutti gli Ordini monastici e Congregazioni d'uomini e di donne, sono definitivamente ed interamente soppresse".⁶ Bis zum 15. Oktober des Jahres sollten ausnahmslos alle Ordenseinrichtungen aufgehoben und ihr Besitz, wiederum "i beni mobili ed immobili", den staatlichen Behörden übergeben werden. Gesondert behandelt wurden unter den "beni mobili" Kunstwerke.

In Florenz war 1809 eine "Commissione sulla conservazione degli Oggetti di scienze e di arti" eingesetzt worden, die unter der Leitung Giovanni degli Alessandris u.a. die Inventarisierung aller Kunstwerke der aufgelösten Institutionen zur Aufgabe hatte.⁷ Ziel war es, dem Staat seinen neu erlangten Besitz an Kunstwerken zu dokumentieren. Hatte die Einsetzung der Kommission somit

⁵Das Dekret in seinem Wortlaut ist abgedruckt bei: Antonio Zobi, Storia civile della Toscana dal 1737 al 1848. Band 3, S. 323ff.

⁶Abgedruckt ist auch dieses Dekret bei: Antonio Zobi, Storia civile della Toscana dal 1737 al 1848. Band 3, S. 328ff.

⁷Luigi Zangheri, La tutela dei beni culturali nella Toscana dei Lorena, in: Zeffiro Ciuffoletti/Leonardo Rombai (Hrsg.), La Toscana dei Lorena. Riforme, territorio, società, S. 175f.

primär einen konservatorischen Hintergrund, führte während der Fremdherrschaft unweigerlich auch zu Verlusten von Kunstschätzen.

Napoleons Kunstbeauftragter, Vivant Denon, nutzte die Gelegenheit zu einer weiteren Italienreise, um gezielt Gemälde für die Sammlung des Musée Napoléon im Pariser Louvre auszuwählen. Seit 1802 war er Generaldirektor der französischen Museen und als solcher auch zuständig für die Ausstattung und Erweiterung der Sammlungen. Bereits 1799 hatte er im Zuge der Besetzung der Toskana bei der Beschlagnahme und Ausfuhr zahlreicher Kunstschätze aus den Beständen des Palazzo Pitti in Florenz mitgewirkt.⁸ 1811/12 kam er abermals nach Florenz, um diesmal Giovanni degli Alessandri, der seit April 1811 Direktor der großherzoglichen Galerie war, eine Desideratenliste der dem Musée Napoléon noch fehlenden Meister zu präsentieren. Es handelte sich vorwiegend um toskanische Maler des 14. und 15. Jahrhunderts, deren daraufhin aus der Toskana ausgeführte Werke noch heute einen wichtigen Bestandteil der Sammlung italienischer Gemälde im Louvre bilden.⁹

Mit dem Sieg der alliierten Truppen über Napoleon und dessen endgültiger Abdankung 1814 kehrte Ferdinand III. als toskanischer Großherzog nach Florenz zurück. Sein Ziel war es, die aufgelösten Orden und Ordenseinrichtungen wieder ins Leben zu rufen, um auf diese Weise u.a. auch den Kunstschätzen möglichst rasch wieder einen Bestimmungsort zu geben. Die Verhandlungen mit der römischen Kurie über den Status der religiösen Institutionen zogen sich jedoch bis Ende des Jahres 1815 hin. Schließlich wurde festgelegt, daß alle internen Fragen der Orden Rom oblagen, die Ordensangehörigen in allgemeingültigen Fragen sowie die Güter und ihre Verwaltung dagegen der toskanischen Rechtsprechung unterstanden. In den folgenden Jahren sollten dementsprechend neue Gesetze verabschiedet werden.

⁸Siehe hierzu ausführlich: Paul Wescher, Kunstraub unter Napoleon.

Daß lediglich auf die Sammlung des Palazzo Pitti zurückgegriffen wurde, hing mit dem Vermächtnis der letzten Medicinachfahrin zusammen. Anna Maria de' Medici hatte 1793 in ihrem Testament den Teil der mediceischen Sammlungen, der sich in den Uffizien befand, der Stadt und den Bürgern von Florenz vermacht. Sie durften ihren Heimatort also nicht verlassen, woran Napoleon sich während seiner fünfzehnjährigen Besatzungszeit auch hielt.

Eine Liste der ausgeführten Kunstwerke ist abgedruckt bei: Antonio Zobi, Storia civile della Toscana dal 1737 al 1848. Band 3, S. 92ff.

⁹Eine Liste der ausgeführten Gemälde findet sich ebenfalls bei: Antonio Zobi, Storia civile della Toscana dal 1737 al 1848. Band 3, S. 715f.

3. Die Gesetzgebung zum Schutz toskanischer Kulturgüter

Im beginnenden 19. Jahrhundert gab es drei Gesetze, die sich mit dem Verkauf und der Ausfuhr von Kunst- und Kulturgütern aus der Toskana befaßten. Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts waren Bestimmungen zur Ausfuhr von Kunstwerken aus toskanischem Hoheitsgebiet erlassen worden. Eine gesetzliche Regelung des Verkaufs von Kunstwerken fand dagegen erst Mitte des 19. Jahrhunderts statt.

3.1. Das Edikt von 1754

Bereits Pietro Leopoldos Vater, Franz Stephan, hatte am 26. Dezember 1754 ein Gesetz erlassen, das Folgendes beinhaltete:¹⁰

"(...) proibisce ad ogni persona di qualsivoglia stato, grado e condizione, ancorchè occorresse il farsene specialissima menzione, di poter in avvenire estrarre, o fare estrarre tanto da questa Città di Firenze, quanto dalle altre Città e Luoghi del Granducato per fuori di Stato alcuna sorte di antichi Manoscritti, Iscrizioni, Medaglie, Statue, Urne, Bassirilievi, Dorsi, Teste, Frammenti, Pili, Piedistalli, Quadri e Pitture antiche ed altre opere e cose rare senza la permissione espressa del Consiglio medesimo."

Ohne ausdrückliche Genehmigung des Staatsrates sollte die Ausfuhr jeglicher Art von Kunst- und Kulturobjekten nicht mehr möglich sein. Die Bestimmungen galten für das gesamte Gebiet des Großherzogtums Toskana und richteten sich ausnahmslos an jede Person. 1781 wurde die Funktion des Staatsrates hinsichtlich der Ausfuhr von "Gemälden und Malereien" durch den Direktor der großherzoglichen Galerie ersetzt. In Zukunft sollte er die Genehmigung dafür erteilen können, wenn er es nicht für notwendig erachtete, die auszuführenden Objekte für die großherzogliche Galerie zu erwerben, d.h. die Galerie erhielt das Vorkaufsrecht:¹¹

"Resta autorizzato il Direttore della R. Galleria ad accordare le Licenze per l'estrazione di quei Quadri e Pitture, che egli non crederà meritevoli d'acquistarsi per la R. Galleria (...)"

Die Zuwiderhandlung gegen dieses Gesetz wurde mit der Rückgabe der exportierten Objekte sowie einer Geldstrafe in doppelter Höhe ihres Wertes geahndet. Diese Geldstrafe sollte zu einem Drittel der Staatskasse, zu einem

¹⁰Das Edikt in seinem vollen Wortlaut ist veröffentlicht bei: Andrea Emiliani, Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860, S. 40f.

¹¹ebd., S. 45.

Drittel dem Kläger und zu einem weiteren Drittel dem Richter zukommen. Damit wurde zum einen ein Anreiz geschaffen, solche Vergehen zu melden und vor Gericht zu bringen, d.h. ein jeder war aufgefordert, zur Einhaltung des Gesetzes beizutragen. Zum anderen sicherte sich aber auch der Staat im Falle der Aufdeckung einer Zuwiderhandlung seinen Anteil. Schließlich hatte es sich der Staatsrat zur Aufgabe gemacht, mit Hilfe des Gesetzes das Großherzogtum Toskana vor dem Verlust wertvoller Kulturgüter zu bewahren, wie aus der Einleitung des Ediktes hervorgeht:

"Riflettendo il Consiglio di Reggenza quanto sia importante al decoro pubblico, che si conservino tanto nella Città di Firenze, quanto nelle altre Città e Luoghi del Granducato di Toscana le opere illustri e stimabili per la loro antichità e rarità (...)"

Deutlich wird hier auf die Wichtigkeit der Kunst- und Kulturobjekte für den "decoro pubblico", also das öffentliche Ansehen, verwiesen. Folglich wurde ihnen mit dem Gesetz die Bedeutung erhaltenswerter Kulturgüter zugesprochen. Während der Zeit der französischen Besatzung wurde das Edikt von 1754 faktisch außer Kraft gesetzt; erst nach der Rückkehr Ferdinands III. erlangte es wieder seine Gültigkeit. Daß die darin festgelegten Bestimmungen, die lediglich die Ausfuhr von Kunstwerken aus der Toskana regelten, jedoch bei weitem nicht ausreichend waren, zeigte sich an zahlreichen Kunstverkäufen aus den dann wiedereingerichteten religiösen Institutionen.

3.2. Das Rundschreiben von 1817

Anfang 1817 reagierte Ferdinand III. erstmals auf diese Entwicklung. Am 4. Januar wurde von der Rechtsabteilung der Regierung ein Schreiben an die Vertreter religiöser Institutionen herausgegeben, mit dem ihnen der Verkauf von Kunstwerken aus ihrem Zuständigkeitsbereich ohne ausdrückliche Genehmigung des Großherzogs untersagt wurde:¹²

"(...) che S. A. I., e R. alla quale stà sommamente a cuore di conservare alla Toscana i suoi oggetti di Arte, molto più quando si trovano in possesso di un Corpo morale che qualunque sia è sempre sotto la Sua eminente tutela, ha ordinato che sia fatto sentire a tutti i Capi di Corporazioni Religiose, Confraternite, e Compagnie, ed in generale a chiunque soprintenda o presieda ad un pubblico stabilimento di Religione o di pietà, che non è in facoltà loro di alienare

¹²ASF. Filza 41.

alcun Monumento di Arte senza che vi concorra antecedentemente l'annuenza della prelodata Imperiale, e Reale Altezza Sua."

Eine Strafe für die Zuwiderhandlung wurde in diesem Fall nicht festgeschrieben. Nominell war der Großherzog selbst für die Bewilligung von Ausnahmen zuständig, wenn in der Praxis auch Giovanni degli Alessandri als Direktor der großherzoglichen Galerie mit der Bearbeitung dieser Anträge betraut war. Abgeleitet wurde die Zuständigkeit des Großherzogs zum einen daraus, daß es ihm ein besonderes, persönliches Anliegen sei, der Toskana den Erhalt ihrer Kunstschatze zu garantieren. Hervorgehoben ist folglich auch in diesem Rundschreiben das Bemühen um den Erhalt der Kulturgüter, wofür sich allerdings nicht mehr der Staatsrat, sondern der Großherzog persönlich verbürgte. Des Weiteren wurde die Schutzherrschaft des Großherzogs über jeden "Corpo morale", also auch den Bereich der Geistlichkeit, geltend gemacht. Sein Verbot richtete sich zu diesem Zeitpunkt allerdings primär an die Vertreter eines "pubblico stabilimento di Religione o di pietà", d.h. an öffentliche religiöse Einrichtungen, nicht aber an Ordensgemeinschaften, die prinzipiell der römischen Kirche unterstanden.

Es wurden jedoch auch zahlreiche Kunstwerke aus dem Besitz der Ordensgemeinschaften veräußert. Da die Behandlung ihrer Güter laut Übereinkunft Ferdinands III. mit der Kurie der toskanischen Rechtsprechung oblag, wurden sie ein gutes Jahr später ebenfalls in die Gesetzgebung einbezogen.

Wesentlichen Anteil am Zustandekommen einer umfassenderen Gesetzgebung hatte Giovanni degli Alessandri, der als Direktor der großherzoglichen Galerie in Florenz mit der Bearbeitung der Verkaufs- und Ausfuhranträge betraut war. In mehreren seiner Antwortschreiben formuliert er eine sehr ausführliche Beurteilung der allgemeinen Situation, den Verkauf und die Ausfuhr von Kunstwerken aus der Toskana betreffend. Darauf soll an dieser Stelle in einem Exkurs eingegangen werden.

Es existiert ein Verkaufsantrag, der vom 14. August 1818 datiert und im Zusammenhang mit den Münchner Erwerbungen eine Rolle spielen wird.¹³ Darin wird um die Verkaufserlaubnis für ein Gemälde Filippo Lippis aus einer Fiesolener Kirche gebeten. Das Antwortschreiben degli Alessandris auf diesen Antrag datiert vom 26. August 1818.¹⁴ Aus demselben Jahr gibt es zwei weitere

¹³ASF. Filza 42.

¹⁴ebd.

Anträge mit entsprechenden Antwortschreiben, die zur Veranschaulichung ebenfalls zitiert werden.

Degli Alessandris Meinung nach sollte der Verkauf des Gemäldes von Filippo Lippi genehmigt werden, obwohl es das Werk eines der wichtigsten Künstler des 15. Jahrhunderts sei und durchaus Beachtung verdiene. Besondere Berücksichtigung müsse in diesem Fall aber der miserable bauliche Zustand der Kirche und die finanzielle Not der Gemeinde finden:¹⁵

" (...) ponendo mente dall'altra parte alle angustie economiche dell'Opera di S. Maria Primerana, la quale è aggravata di debiti, e necessitata ad alcune straordinarie riparazioni alle fabbriche della Chiesa e Canonica danneggiata fortemente dall'umido, oltre alle spese ordinarie per la manutenzione delle tettoie, e campanile della Cattedrale (...)."

Für eine Bewilligung des Verkaufs spreche in diesem Fall außerdem, daß das Gemälde in der Kirche an einer Stelle hänge, an der es kaum zu sehen sei, nämlich an der Innenfassade. Folglich halte sich der Verlust für die Kirchenausstattung in Grenzen.

In den Verkaufsakten ist häufiger die Rede von finanziellen Schwierigkeiten der religiösen Institutionen sowie von umfangreichen Reparaturarbeiten, die an den Gebäuden vorgenommen werden müßten. Jahrelang hatten die Ordenseinrichtungen leergestanden, so daß sich bauliche Schäden bemerkbar machten. Für die anfallenden Reparaturarbeiten fehlte ihnen jedoch jegliche materielle Grundlage, da ursprünglich vorhandene Einnahmequellen wie Besitzungen an Grund und Boden nicht mehr bestanden.

Wenige Monate vor dem Antrag aus Fiesole war Giovanni degli Alessandri ein weiteres Anliegen vorgetragen worden, in dem eine ähnliche Begründung für den Antrag genannt wird. Am 28. Mai 1818 leitet die Rechtsabteilung der toskanischen Regierung ein Anliegen des Konservatoriums San Pier Martire weiter. Darin bittet der Kirchendiener darum, "un Quadro antico, ed in cattivo stato" verkaufen zu dürfen und erläutert in seinen weiteren Ausführungen, wofür das Konservatorium den Verkaufserlös benötige:¹⁶

"Siccome nel Chiostro del Conservatorio vi sono tre, e più Colonne, che sono verso la base consumate dai Ghiacci, e che occorre levare per impedire una rovina, mi sarebbe utile profittare di questa vendita, ad impiegare il danaro nel

¹⁵ebd.

¹⁶ebd.

suddetto risarcimento, ed in varj altri di un'assoluta necessità, e che per mancanza di mezzi ho dovuto fino ad ora trascurare."

Auch hier standen also dringende Renovierungsmaßnahmen an, die von dem Geld, das vorhanden war, nicht finanziert werden konnten. Es handelte sich in diesem Fall um eine der Institutionen, die unter Napoleon aufgelöst und erst nach der Rückkehr des toskanischen Großherzogs wieder eingerichtet worden waren.¹⁷ Die baulichen Mißstände waren folglich dadurch entstanden, daß das Gebäude über Jahre leergestanden hatte.

Ähnlich verhielt es sich auch im Fall des zweiten Antrags. Am 8. Juli 1818 läßt die Rechtsabteilung beim Galeriedirektor nachfragen, ob der Verwalter der leerstehenden Kirchengüter aus der Kirche Santa Caterina in Colle zwei Gemälde verkaufen dürfe, weil "restauri" vorgenommen werden müßten.¹⁸ Hier war das Kirchengebäude selbst vier Jahre nach der Rückkehr des toskanischen Großherzogs noch nicht wieder in Benutzung. Dennoch gab es einen Beauftragten, der sich um das leerstehende Gebäude kümmerte und sich offensichtlich darum bemühte, es instandzuhalten. Er wird im Antrag als "Economo Regio dei Benefizj vacanti" genannt, war also ein von der Regierung beauftragter Verwalter der leerstehenden Güter.

Giovanni degli Alessandri erkannte zwar die Not auf der einen Seite, beklagte auf der anderen Seite aber die Schamlosigkeit, mit der sie ausgenutzt wurde. Im Antwortschreiben zum Antrag des Konservatoriums schreibt er daher Folgendes:¹⁹ Bei dem fraglichen Gemälde handele es sich um ein Werk Fra' Angelicos, eines der bekanntesten Meister des Quattrocento, das zudem bei Vasari erwähnt sei. Zu groß sei der Verlust für die Toskana, weshalb er in diesem Fall vorschlägt, das Gemälde für die großherzogliche Galerie zu erwerben. Damit würden die finanziellen Sorgen der Antragsteller ebenso beseitigt wie sich vermeiden ließe, daß das Kunstwerk in einer "delle prime gallerie d'oltramonti con molto profitto del compratore" ende. Dennoch sollte diese Lösung eine Ausnahme bleiben; vielmehr fordert degli Alessandri eine gesetzliche Regelung solcher Fälle, "ad eludere i quali congiurano potentemente la povertà dei Luoghi e Corpi suddetti, e l'industria degli avidi negozianti che sonosi moltiplicati all'infinito, in proporzione della smania che ora più che in altro tempo accende gli oltramontani per le produzioni dell'arte, e specialmente per le pitture

¹⁷Vgl. hierzu: Walter und Elisabeth Paatz, Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch. Band 4, S. 658f. sowie Band 2, S. 41ff.

¹⁸ASF. Filza 42.

¹⁹ebd.

dei pennelli d'Italia". Nicht nur die wachsende Zahl von Kunsthändlern sollte nach der Meinung des Galeriedirektors gebremst werden, sondern auch die Vertreter der religiösen Institutionen, die immer wieder die finanzielle Not der Einrichtungen beklagten, um einen Grund für den Verkauf von Kunstwerken zu haben.

Ähnlich ist der Tenor des Antwortschreibens auf die Anfrage des Verwalters der Kirche Santa Caterina in Colle.²⁰ Zwar handelte es sich hier offenbar um zwei weit weniger wichtige Gemälde, die sich noch dazu in einem sehr schlechten Erhaltungszustand befanden. Dennoch wollte degli Alessandri den Verkauf nicht erlauben. In diesem Fall war ihm die Dringlichkeit vonseiten des Antragstellers nicht deutlich genug, so daß eine Erlaubnis ein schlechtes Beispiel gegeben hätte. Schließlich gebe es noch viele kleinere, oft sehr abgelegene Kirchen, Klöster, Hospitäler oder ähnliche Einrichtungen, die Kunstwerke beherbergten und da sich "moltissimi negoziatori sì nazionali, che esteri" herumtrieben, seien auch diese Orte nicht mehr vor ihrer Kauflust sicher. Im Gegenteil, die Händler "vanno continuamente in caccia per le nostre provincie, e profittano della ignoranza e della povertà", nutzten also die finanzielle Not der Kirche, aber auch die Unwissenheit der Kirchenvorsteher aus, die oft nicht wüßten, welche Schätze sie beherbergten. Weiter führt degli Alessandri an, daß es besonders an diesen abgelegenen Orten ein Leichtes sei, falsche Angaben zu den Kunstwerken zu machen, da er nicht die Möglichkeit habe, sie alle zu besichtigen, um sich ein Bild der vorhandenen Kunstschatze zu machen. Die Antragsteller würden folglich die Erlaubnis für den Verkauf beantragen "dando ad intendere che quei tali monumenti sono di poca considerazione, e in cattivo stato". Auch hier fordert der Galeriedirektor gesetzgeberische Maßnahmen.

Zusammenfassend erläutert degli Alessandri seine Forderungen an eine zukünftige Gesetzgebung in dem Schreiben, mit dem der Verkauf des Gemäldes von Filippo Lippi in Fiesole genehmigt wurde. Er schreibt, daß zwanzig Jahre früher auswärtige Käufer sich noch mit graphischen Reproduktionen der Kunstwerke begnügt hätten, während sie jetzt nurmehr auf Originale ausseien. In der Zeit, in der er nun mit der Aufgabe betraut sei, Verkaufsanträge zu behandeln, sei ihm aufgefallen, daß die Zahl dieser Anträge beständig steige. Der Ton seines Schreibens wird zusehends ungehalten:²¹

²⁰ebd.

²¹ebd.

"Presentemente i Signori oltramontani, quelli in specie delle nazioni settentrionali, che sono i più ricchi, null'altro più ambiscono che di ornare i loro palagi di quadri italiani; e fra le tante scuole pitturiche d'Italia, la nostra è forse quella che più aguzza il loro appetito. Quindi uno sciame di negozianti, si nazionali, che esteri ronza continuamente per le nostre contrade in caccia di Quadri; e più volentieri che alle quadriere dei privati si rivolgono alle Chiese ed altri Pii Stabilimenti, perchè più spesso trovano in essi monumenti autentici dalla storia, e perchè calcolano di giungere più facilmente ad acquistarli, attesa l'attual povertà dei Luoghi medesimi."

Degli Alessandri beklagt die Mode, die vor allem Nordeuropäer dazu veranlasse, sich ihre Paläste mit italienischer, bevorzugt toskanischer Kunst zu schmücken. Die Folge davon seien Schwärme von in- und ausländischen Kunsthändlern, die durch die Lande streiften, um die Gier der Käufer zu stillen. Besonders an den Ausdrücken, die degli Alessandri verwendet, um diese Gier zu beschreiben ("aguzza l'appetito", "ronza per le contrade in caccia di quadri"), wird seine Verachtung ihrem Verhalten gegenüber deutlich. Er bedauert, daß die Händler sich nicht nur an private Kunstbesitzer wendeten, sondern lieber und häufiger noch an religiöse Einrichtungen, von denen sie sich bessere und angesichts der aktuellen Notlage günstigere Angebote erhofften.

Nach der Meinung degli Alessandris müßte die Konsequenz aus dieser Entwicklung vonseiten der Regierung ein absolutes Verbot für den Verkauf von Kunstwerken "spettante a Chiese, Case Religiose, LL. Pii, ed altri consimili Stabilimenti" sein. Im Falle der Zuwiderhandlung müsse der Käufer das erstandene Kunstwerk ersatzlos zurückgeben, der Verkäufer dagegen eine Strafe in Höhe des erzielten Verkaufspreises zahlen. Vorbehalten bleibe selbstverständlich immer das Vorkaufsrecht des Großherzogs, der Werke von besonderem Wert für seine Residenz oder die großherzogliche Galerie erwerben könne. Ein entsprechendes Gesetz für den staatlichen Bereich und damit für Kunstwerke "spettanti agli Stabilimenti Regij, e Comunitativi, come Accademie di Belle Arti, Musei pubblici, Sale comunitative, Spedali" setzt degli Alessandri voraus.

Sollte der von ihm geforderte Erlaß für den geistlichen Bereich nicht realisierbar sein, müsse zumindest eine Liste erarbeitet werden, in der die Kunstwerke aufgeführt sind, die sich in den Kirchen, Klöstern, usw. befänden. Jedes Werk solle nach "1.o la dimensione, 2.o la materia, cioè se in tavola, in tela, o sul muro son le pitture, se in marmo, pietra, avorio, legno le sculture, 3.o il nome dell'Autore quando si sappia, o il grado di estimazione che gode presso il pubblico" klassifiziert werden. Anhand dieser Liste könne dann festgelegt werden, welche

der aufgeführten Kunstwerke besondere Beachtung verdienen. Diese müßten dem Staat erhalten und unter seine Aufsicht gestellt werden.

Die Forderungen degli Alessandris wurden noch im selben Jahr erhört. Am 30. Oktober wurde ein Aufruf an alle kommunalen Verwaltungsorgane veröffentlicht, der Folgendes beinhaltete:²²

" (...) S.A.I. e R. Nostro Signore (...) si è anche degnata di ordinare che da questo Dipartimento venga ingiunto ai Governatori, Commissarij Regi, e Giudicanti del Gran Ducato di compilare di concerto con i Gonfalonieri un Inventario, da rimettersi a S.E. il Sig. Consigliere di Stato Direttore della R. Galleria delle Statue, di tutti gli Oggetti di Belle Arti esistenti nelle loro Giurisdizioni tanto negli Stabilimenti Regi che Communitativi, e nelle Chiese e loro annessi, qualunque ne sia il Patronato, nelle Corporazioni Religiose di ambedue i sessi, nei Conservatorj, nelle Opere, nelle Confraternite, negli Spedali, ed in generale in tutti gli Stabilimenti Ecclesiastici, o di Pietà Pubblica, che per le Memorie esistenti nel Luogo sieno reputati pregievoli, e degni di essere conservati, con indicare ancora a quale Autore vengono attribuiti."

Folglich sollten alle Kunstgegenstände der staatlichen sowie aller kirchlichen Einrichtungen, inklusive privater Stiftungen, aufgeführt werden. Die Angaben bezüglich der Kunstwerke wurden etwas weiter gefaßt als es degli Alessandri gefordert hatte; die Nennung des Künstlers sollte genügen. Stützen konnten sich die mit dieser Inventarisierung beauftragten Beamten auf vorhandene Ortsführer oder -beschreibungen, die die entsprechenden Gegenstände bereits verzeichneten.²³

Vom Mai des darauffolgenden Jahres datiert die Bestätigung, daß alle Inventarlisten bei der zuständigen Regierungsstelle eingegangen seien.²⁴ Man habe sie gesammelt im Archiv der großherzoglichen Galerie hinterlegt, wo sie unter der Abteilung "Inventarij e Cataloghi" zu finden seien. Folglich waren von nun an die Kontrollmöglichkeiten vorhanden, die Giovanni degli Alessandri gefordert hatte.

²²ebd.

²³Tatsächlich findet sich unter den Akten dieses Jahrgangs auch eine Eingabe an die Polizeibehörde der Stadt Florenz vom 23. November, in der ein mit der Inventarisierung beauftragter Kommissar berichtet, daß er in einem Führer der Stadt Florenz alle Kunstgegenstände unterstrichen habe, die heute noch vor Ort und seiner Meinung nach erhaltenswert seien. Ausgelassen habe er dabei Kunstwerke wie Fresken oder Bauskulpturen, die ja fest mit der entsprechenden Architektur verbunden seien. Außerdem habe er die Gemälde außer acht gelassen, die während der französischen Besatzungszeit nach der Auflösung ihrer ursprünglichen sakralen Heimorte in die Akademie von Florenz gebracht worden seien, sofern sie sich noch dort befänden (ASF. Filza 42).

²⁴ASF. Filza 43.

3.3. Die Bekanntmachung von 1818

Der Forderung des Galeriedirektors nach einem absoluten Verbot des Verkaufs von Kunstwerken wurde ebenfalls 1818 entsprochen. Am 23. Oktober des Jahres wurde ein umfassendes Gesetz verabschiedet, das den Verkauf von toskanischen Kunst- und Kulturobjekten regeln sollte. Es wurde in einer Bekanntmachung des Staatsrates veröffentlicht und sollte Zuwiderhandlungen endgültig unterbinden, um sowohl den betroffenen Einrichtungen als auch dem "decoro nazionale" keinen weiteren Schaden zuzufügen. Folglich wurde als Begründung für die gesetzlichen Bestimmungen des Großherzogs abermals sein Anliegen des Schutzes nationaler Kulturgüter hervorgehoben:²⁵

"Sua Altezza Imperiale, e Reale, informata che nonostante gli Ordini circolati (...) nei quattro Gennajo milleottocentodiciasette hanno avuto luogo delle alienazioni di oggetti di Belle Arti spettanti ai Luoghi Pii, e volendo impedire che simili contravvenzioni si rinnovino pel tratto successivo, in pregiudizio di detti stabilimenti, e del decoro nazionale, (...) s'è deganata di dichiarare: Che ferma stante la inalienabilità già dalle veglianti Leggi espressamente prescritta rispetto ai Monumenti d'Arte appartenenti ai RR. Stabilimenti, ed alle Comunità e Luoghi Pii dalle medesime dipendenti, la proibizione di alienare simili oggetti dovrà aversi per estesa anche a tutti quelli che spettano alle Chiese e loro annessi, qualunque ne sia il patronato, alle Corporazioni religiose di ambedue i sessi, ai Conservatorj, alle Opere, alle Compagnie e Confraternite, agli Spedali, e in genere a tutti gli Stabilimenti o ecclesiastici, o di pietà pubblica (...)"

Nochmals wurde ein striktes Verbot für den Verkauf von Kunstwerken ausgesprochen, das sich nun jedoch nicht nur an staatliche und ihnen eingegliederte, d.h. öffentliche religiöse Institutionen richtete, sondern auch an jene "che spettano alle Chiese e loro annessi, qualunque ne sia il patronato". Folglich galt das Verbot nun explizit auch für Ordensgemeinschaften.

Festgelegt wurden mit dem Gesetz von 1818 auch die Strafen im Falle einer Zuwiderhandlung. Der Käufer sollte die erworbenen Objekte ersatzlos zurückgeben, während der Verkäufer eine Strafe in Höhe des erzielten Verkaufspreises zu entrichten hatte. Die eine Hälfte dieser Strafe sollte dem Kläger zugutekommen, die andere dem nächstgelegenen "Spedale", also wohltätigen Zwecken zugeführt werden. Wie auch durch das Edikt von 1754 wurde somit

²⁵Die Bekanntmachung in ihrem vollen Wortlaut ist veröffentlicht bei: Andrea Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, S. 47.

ein Anreiz für die Meldung solcher Vergehen geschaffen. Anders als dort sollten außerdem aber nicht mehr der Staat und die Rechtsprechung daran verdienen, sondern karitative Einrichtungen, die zu den im Verbot angesprochenen Institutionen gehörten. Die Bedeutung des Erhaltes der Kunstwerke aus ihrem Besitz wurde auf diese Weise zusätzlich verdeutlicht.

Ausnahmen für die Genehmigung von Verkäufen sollte es nach wie vor geben, sie wurden ebenfalls durch das Gesetz geregelt. Wie bereits in den Bestimmungen von 1817 festgehalten worden war, hatte in letzter Instanz der Großherzog über eventuelle Anträge zu entscheiden. Zuständig für ihre Bearbeitung und Beurteilung war dagegen der Direktor der großherzoglichen Galerie, Giovanni degli Alessandri. Neu kam 1818 hinzu, daß dieser auf Kosten des Antragstellers ein restauratorisches Gutachten über die zum Verkauf stehenden Objekte anfertigen und dem Großherzog zusammen mit seiner eigenen Beurteilung zukommen lassen mußte. Auf diese Weise wurde nicht nur eine fundierte Beschreibung und Beurteilung des Erhaltungszustands des jeweiligen Werks gewährleistet, sondern auch eine Beurteilung ihres kulturellen Wertes.²⁶

3.4. Die Gesetze im Vergleich

Ein Vergleich der Bestimmungen von 1754 mit denjenigen von 1817 und 1818 macht deutlich, daß sowohl ihr Inhalt als auch der davon betroffene Personenkreis ein anderer waren. 1754 war für die Objekte von "estrarre" die Rede: Ohne die Genehmigung des Staatsrats und später des Galeriedirektors sollte die Ausfuhr von Kunstwerken aus der Toskana nicht mehr möglich sein. Dies galt jedoch für "ogni persona di qualsivoglia stato", also ausnahmslos für jeden. 1817 und 1818 hingegen wurde die "alienazione", also die Veräußerung von Kunstwerken zum Gegenstand der gesetzlichen Bestimmungen, womit eine Ausweitung des ausgesprochenen Verbotes stattfand. Allerdings wurde der Kreis der Adressaten eingeschränkt: Lediglich den Angehörigen aller staatlichen und kirchlichen Einrichtungen wurde nach 1818 der Verkauf von Kunstwerken untersagt, Privatpersonen blieben davon ausgenommen. Für sie hatte nach wie vor das Gesetz von 1754 seine Gültigkeit, das in den übrigen Fällen nur zum Tragen kam, wenn ein Verkauf von Kunstwerken aus staatlichem oder kirchlichem Besitz durch eine Ausnahmegenehmigung zustandekam.

²⁶ Vgl. Kapitel 4.1.2.

Waren die Bestimmungen von 1754 bezüglich der Ausfuhr von Kunstwerken aus der Toskana weniger strikt als das 1817 und 1818 ausgesprochene Verkaufsverbot, so hatten sich doch alle Bürger der Toskana daran zu halten, während die späteren Bestimmungen nur für einen eingeschränkten Personenkreis galten. Was die Strafbestimmungen anging, drohte in beiden Fällen der Verlust der zu Unrecht ausgeführten bzw. verkauften Objekte sowie eine Geldstrafe. Letztere unterschied sich lediglich in ihrer Höhe.

Allen Gesetzesinitiativen gemein ist die genannte Motivation: der Schutz "nationaler", d.h. toskanischer Kulturgüter, den sich Staatsrat und Großherzog zur Aufgabe machten. Zwar waren besonders für den Zeitpunkt der Verabschiedung der Gesetze von 1817 und 1818 die zahlreichen Kunstverkäufe aus religiösen Institutionen der Anlaß, dennoch standen sie mit dem Hinweis auf den Schutz nationaler Kulturgüter im Zeichen erster denkmalpflegerischer Bemühungen, die ein aufkommendes Nationalbewußtsein, Anfang des 19. Jahrhunderts vor allem aber die Erfahrungen der napoleonischen Plünderungen reflektierten.²⁷

²⁷"Al di là delle inevitabili perdite, dispersioni, furti e manomissioni, l'operazione napoleonica della soppressione dei conventi assicurò allo Stato un patrimonio ingentissimo di opere d'arte e di beni che comportò, in conseguenza, una maggiore coscienza dei problemi di tutela e di conservazione.", so schreibt auch Luigi Zangheri (Luigi Zangheri, *La tutela dei beni culturali nella Toscana dei Lorena*, in: Zeffiro Ciuffoletti/Leonardo Rombai (Hrsg.), *La Toscana dei Lorena. Riforme, territorio, società*, S. 176.)

4. Die Verkaufs- und Ausfuhrakten in den Florentiner Quellen

Der gesetzgeberische Hintergrund, der den Verkauf und die Ausfuhr von Kulturgütern aus der Toskana regeln sollte, spiegelt sich in Akten wider, die heute im Archivio Storico des florentinischen Denkmalamtes verwahrt werden. Seit dem 18. Jahrhundert wurden Schriftstücke konserviert, die die Belange der großherzoglich-toskanischen Galerie in Florenz betrafen. Laut Zusatzbestimmung von 1781 sowie laut Gesetz von 1818 war der Direktor dieser Galerie sowohl für die Bewilligung von Ausfuhranträgen als auch für die Beurteilung von Verkaufsanträgen zuständig. Folglich finden sich unter besagten Schriftstücken sowohl Anträge, die den Verkauf von Kunstwerken betrafen, als auch solche, mit denen um die Erlaubnis für ihre Ausfuhr angefragt wurde.

Von besonderem Interesse für diese Arbeit sind die Akten des frühen 19. Jahrhunderts. Sie geben Aufschluß über den formalen Aufbau und die Behandlung der Anträge. Anhand ihres primären Aussagewertes, d.h. der in den Anträgen genannten Daten, lassen sich aber auch allgemeine Tendenzen beim Verkauf sowie der Ausfuhr von Kunstwerken aus der Toskana festmachen, die abschließend dargelegt werden sollen. In den folgenden Ausführungen können die Akten im Einzelnen weitere Informationen zu den Münchner Erwerbungen in Florenz und der Toskana liefern und tragen auf diese Weise zur Charakterisierung des Florentiner Kunstmarktes bei.

4.1. Die Verkaufsanträge 1800-1840

4.1.1. Ihre Anzahl im Verlauf der Jahre

Anträge, mit denen um die Genehmigung des Verkaufes von Kunstwerken gebeten wurde, gab es entsprechend der Gesetzgebung ab 1817. Sie befinden sich in chronologischer Reihenfolge zwischen den übrigen die Galerie betreffenden Schriftstücken. Die meisten Verkaufsanträge stammen aus den Jahren 1818 bis 1819, also aus der Zeit kurz nach der Verabschiedung der Gesetze. Zum Teil wurde darin auch der Verkauf von Kunstwerken an die großherzogliche Galerie in Florenz vorgeschlagen. Es ist jedoch kein Fall dokumentiert, in dem die Galerie einem solchen Ankauf zustimmte. Nach 1819 gab es nur noch vereinzelt Anträge, deren Anzahl sich bis Ende der 1830er Jahre schließlich auf einen pro Jahr reduzierte.

4.1.2. Ihr formaler Aufbau

Die Verkaufsanträge sind in Briefform verfaßt. Für den Schriftverkehr zwischen Großherzog und Galeriedirektor war die Rechtsabteilung der Regierung die

Schaltstelle, da sie für gesetzgeberische Maßnahmen und ihre Ausführung zuständig war. An sie wurden auch die Verkaufsanträge gestellt, wovon dem Galeriedirektor Bericht erstattet wurde, verbunden mit der Bitte um eine Beurteilung. Soweit vorhanden, wurde das Schreiben des Antragstellers an die Rechtsabteilung beigelegt.

In seinem Antwortschreiben, das der Galeriedirektor wiederum an die Rechtsabteilung adressierte, sprach er seine an den Großherzog gerichtete Empfehlung für oder gegen die Genehmigung des Verkaufes aus. Meist ging es in den Verkaufsanträgen nur um ein einzelnes Werk, auf das der Galeriedirektor in seinem Schreiben näher einging: Zum Künstler, zum Darstellungsgegenstand und zum Erhaltungszustand äußerte er sich, soweit er nähere Informationen dazu besaß.

Im Anschluß an die neue Gesetzgebung vom Oktober 1818 übernahm diese Aufgabe ein Restaurator, der sein Gutachten an den Galeriedirektor weiterleitete. Darin ging er ebenfalls auf den Darstellungsgegenstand und den Erhaltungszustand ein. Weiterhin nannte er die Maße und versuchte eine stilistische Einordnung des Objektes, auch im Rahmen des Gesamtwerkes eines Künstlers. Damit dokumentierte er den eventuellen Wert eines Kunstwerks als toskanisches Kulturgut, das es laut Gesetzgebung zu bewahren galt. Ausgehend davon konnte der Galeriedirektor seine Empfehlung aussprechen.

An der Form des Antwortschreibens, das der Galeriedirektor gemeinsam mit dem Gutachten an die Rechtsabteilung weiterleitete, änderte sich auch nach 1818 nichts. Seine Empfehlungen für oder gegen eine Verkaufsgenehmigung halten sich die Waage.

Nicht in allen Fällen geht aus den Quellen hervor, wie tatsächlich entschieden wurde, die meisten der bekannten Antworten des Großherzogs genehmigten jedoch den Verkauf.

Daß Ferdinand III. nach der Verabschiedung des Gesetzes Wert auf die Einhaltung der neuen Bestimmung bezüglich des restauratorischen Gutachtens legte, zeigt sich am ersten Antrag, der nach dem 23. Oktober 1818 in den Florentiner Quellen zu finden ist (Abb. 1-8). Er datiert vom 16. November 1818 und betrifft den Verkauf eines der Kirche gestifteten Gemäldes.²⁸ Giovanni degli Alessandri, dem der Antrag vorgelegt wurde, behandelte ihn, wie er es in den vorangegangenen Fällen auch getan hatte, und leitete ihn mit seiner

²⁸Dieses sowie die im Folgenden genannten Schriftstücke befinden sich im ASF. Filza 42 + 43.

Empfehlung an die Rechtsabteilung weiter. Vom 4. Dezember 1818 datiert als Reaktion Ferdinands III. die knappe Eingabe "S.A.I. e Reale ha ordinato descrivergli Agli Ordini.". Dementsprechend strikt halten sich die folgenden Schriftstücke daran: Zuerst erteilte die Rechtsabteilung Giovanni degli Alessandri den Auftrag, "di voler far eseguire le verificazioni prescritte dagli Ordini", was bedeutete, daß ein Gutachten für das fragliche Gemälde erstellt werden mußte. Dies geschah durch Vittorio Sampieri, einen der Restauratoren der großherzoglichen Gemäldegalerie. Ausgehend von diesem Gutachten, das ebenfalls in den Quellen zu finden ist, schrieb degli Alessandri seine Empfehlung, die er gemeinsam mit dem Gutachten an die Rechtsabteilung richtete. Erst im Anschluß daran wurde, wieder über die Rechtsabteilung, der endgültige Entschluß des Großherzogs mitgeteilt. Mit diesem exemplarischen Vorgehen, das in den Quellen jedoch eine Ausnahme blieb, sollten den zuständigen Behörden die neuen Vorschriften eingeschärft werden.

4.2. Die Ausfuhranträge 1800-1840

4.2.1. Ihre Anzahl im Verlauf der Jahre

Anträge für die Ausfuhr von Kunstwerken aus dem Staatsgebiet der Toskana gab es infolge der Gesetzgebung bereits seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sind damals jedoch nur vereinzelt zu finden. Zu Beginn sind sie chronologisch zu den sonst archivierten Schriftstücken geordnet, ab 1818 dagegen getrennt zusammengefaßt und den übrigen die Galerie betreffenden Schriftstücken angehängt. Deutlich steigt die Zahl der Anträge in den Jahren 1815 bis 1818; besonders zahlreich sind sie nochmals in den 1820er Jahren, während im Anschluß daran ein Rückgang zu vermerken ist.

4.2.2. Ihr formaler Aufbau

Zu Beginn sind auch die Ausfuhranträge in Briefform verfaßt (Abb. 9). Sie richteten sich an den Galeriedirektor, dem der Antragsteller sein jeweiliges Anliegen vortrug. Selten ist dieser namentlich genannt, vielmehr wurde in den meisten Fällen die allgemeine Formulierung "si domanda" verwendet. Nähere Gründe für die Antragstellung wurden nicht angeführt, ebensowenig ist vermerkt, wohin die Gemälde exportiert werden sollten.

Den wichtigsten und größten Teil der Schreiben nahm die Beschreibung der auszuführenden Objekte ein. Im Großteil der Fälle waren dies Gemälde, wesentlich seltener wurde um die Genehmigung der Ausfuhr von plastischen Werken angefragt. Meist ist eine Liste der Objekte aufgeführt, die mehr oder

weniger genau beschrieben wurden. Am ausführlichsten wurde der Darstellungsgegenstand definiert, selten dagegen finden sich Angaben zum Künstler, oft nur grobe Zuweisungen zu Schulen. Immer aber sind die Maße der Werke genannt. Zu ihrer Provenienz geben die Anträge keine Auskunft.

Was später für die Behandlung der Verkaufsanträge gesetzlich festgelegt wurde, war im Zusammenhang mit den Ausfuhranträgen bereits üblich: Es fand eine Begutachtung der in den Anträgen genannten Werke durch einen der Restauratoren der Galerie statt, der darüber einen kurzen Vermerk auf den Anträgen machte. Zum einen bestätigte er die bereits im Antrag gemachten Angaben zu den Kunstwerken, zum anderen äußerte er seine Meinung darüber, ob die Objekte "meritevoli d'acquistarsi per la R. Galleria" seien, wie es in der Gesetzesergänzung von 1781 geheißen hatte.

Ausgehend von der Beurteilung des Restauratoren wurde ein Antrag bewilligt oder abgelehnt. Auch hierbei handelte es sich lediglich um einen kurzen Vermerk des Galeriedirektors am Fuß des Antrages. Im genannten Zeitraum sind lediglich positiv beantwortete Anträge bekannt.

1823 sollte sich die Form der Ausfuhranträge ändern, die bis dahin zwar immer wieder ähnlich, jedoch ohne allgemeingültige Vorgaben gestellt worden waren. Dies barg das Risiko, daß nicht jeder Antragsteller dieselben, für die Entscheidung über die Anträge wichtigen, Angaben machte, was den Arbeitsaufwand angesichts der ständig wachsenden Zahl der Anträge enorm vergrößert hätte.

Am 10. Januar des Jahres schickte Giovanni degli Alessandri ein Rundschreiben an die Restauratoren der Galerie, in dem Folgendes festgehalten wurde:²⁹

"Al fine di porre in regola le licenze che a tenore dei veglianti Ordini Reali debbonsi rilasciare da me, a coloro che bramano estrarre dal Granducato di Toscana oggetti di BB. AA. in genere, ho determinato di fare stampare espressamente i fogli, su' cui devono essere domandate le licenze predette (...)"

Giovanni degli Alessandri hatte demnach Formulare drucken lassen, die die Ausfuhranträge in Zukunft vereinheitlichen sollten - was sowohl für die Antragsteller als auch für ihn und die begutachtenden Restauratoren eine Arbeitserleichterung darstellen sollte (Abb. 10).

Vorgegeben war auf diesen Formularen eine Leerstelle für das Datum der Antragstellung, der dann der Text "L'Infrascritto _____ di _____ domanda

²⁹ASF. Filza 47.

all'Illmo. Sig. Direttore della Real Galleria delle Statue la facoltà di potere estrarre dal Gran-Ducato di Toscana gli appresso Oggetti di Belle Arti." folgte. In Zukunft mußten also der Antragsteller und seine Herkunft genannt sein. Bei Antragstellern, die nicht aus der Toskana stammten, kann darüber auf den Zielort der auszuführenden Objekte geschlossen werden.

Den Hauptteil der neuen Anträge nahm wiederum der Raum ein, der für die Auflistung der Objekte vorgesehen war. Sie sollten in einer vorgedruckten Tabelle fortlaufend nummeriert und folgendermaßen näher beschrieben werden: "Descrizione degli Oggetti", "Materia su cui è eseguito il lavoro", "Misure: altezza o diametro, larghezza". Für die Nennung des Künstlers war in der Tabelle keine gesonderte Spalte vorgesehen, und auch über die Provenienz mußten keine Angaben gemacht werden.

Am Fuße des Antrages war eine Leerstelle vorgesehen für die Unterschrift des Antragstellers. Für den Vermerk der Restauratoren gab es im Formular dagegen keinen gesonderten Platz. Sie bestätigten die Untersuchung der Objekte unterhalb des zuletzt aufgeführten Werkes. Für die Bewilligung des Antrages war folgender Text abgedruckt: "Sie permette di estrarre dal Gran-Ducato di Toscana gli oggetti segnati qui sopra in Numero di _____ Dalla R. Galleria li _____ Direttore". Hier sollten nochmals die Anzahl der auszuführenden Gemälde genannt und das Datum der Bewilligung und damit Erledigung des Antrages eingefügt werden. Auch nach 1823 sind in den Quellen lediglich positive Bescheide vorhanden.

4.2.3. Sonderformen von Ausfuhranträgen

Sowohl vor als auch nach 1823 gab es Sonderformen von Ausfuhranträgen, die jedoch lediglich in sehr geringer Anzahl auftreten. Vor 1823 entspricht ihr formaler Aufbau dem der übrigen Anträge, d.h. sie sind in Briefform verfaßt. Nach 1823 dagegen unterscheiden sie sich darin von den übrigen Anträgen (Abb. 11 + 12). Der Hauptunterschied aber ist, daß für sie ein anderer Ablauf stattfand als bisher.

An sich hatte der Galeriedirektor die Kompetenz der Entscheidung über Ausfuhranträge. Im Fall von Kunstwerken, deren Wert als Kulturgut seiner Meinung nach jedoch zu hoch war, um außer Landes zu gelangen, wandte er sich an die ihm übergeordnete politische Instanz, d.h. den Großherzog selbst, dem er auf diese Weise die Entscheidung über die Bewilligung oder Ablehnung des entsprechenden Antrags überließ. Anders als im Zusammenhang mit den Verkaufsanträgen sprach er selten eine direkte Empfehlung aus. Jedoch war die

Tatsache der Weiterleitung sein Hinweis darauf, daß er in diesen Fällen gegen eine Ausfuhr war, was er durch Bezeichnungen wie "capo d'opera", "monumento così raro e famoso" oder "monumento insigne, e celebratissimo" unterstrich, die er im Zusammenhang mit den Kunstwerken nannte. Für die im hier behandelten Zeitraum dokumentierten Fälle wurde vom Großherzog dennoch die Erlaubnis zur Ausfuhr erteilt, wofür, wie sich im Zusammenhang mit den Münchner Erwerbungen zeigen wird, politische Gründe ausschlaggebend waren.

Interessant ist, daß die auf diese Weise an die Regierung weitergeleiteten Anträge an die Finanzabteilung, nicht wie für die Verkaufsanträge üblich an die Rechtsabteilung adressiert waren. Ebenfalls von der Finanzabteilung wurde dem Galeriedirektor die Entscheidung des Großherzogs mitgeteilt. Grund hierfür war, daß es sich bei der Weiterleitung der Anträge nicht um einen gesetzlich vorgeschriebenen Akt handelte, sondern um die persönliche Entscheidung des Galeriedirektors. Folglich war nicht zwingendermaßen die Rechtsabteilung zuständig. Weiterhin spielte für die Adressierung an die Finanzabteilung eine Rolle, daß es laut Gesetz die Handhabe des Vorkaufsrechtes der Galerie für Werke gab, die "meritevoli d'acquistarsi per la R. Galleria" waren. Die Gelder für einen entsprechenden Ankauf durch die Galerie hätten über die Finanzabteilung bereitgestellt werden müssen. Folglich wandte sich der Galeriedirektor direkt an die Instanz, die im Falle der Ablehnung der Ausfuhr durch den Großherzog für den weiteren Ablauf zuständig gewesen wäre.

4.3. Allgemeine Aussagen der Verkaufs- und Ausfuhrakten

In den Verkaufsanträgen lassen sich immer ein namentlicher Antragsteller und die Provenienz der Objekte festmachen. Bedingt durch die gesetzgeberischen Vorgaben stammten sie meist aus einer religiösen Institution, deren gesetzlicher Vertreter um die Genehmigung des Verkaufes bat. Anträge staatlicher Institutionen, die laut Gesetz ebenfalls den Verkauf von Kunstobjekten genehmigen lassen mußten, tauchen im beginnenden 19. Jahrhundert nur vereinzelt auf. Dagegen existieren einige Anträge von Privatpersonen, die ehemalige Stiftungen an kirchliche Einrichtungen veräußern wollten.

Nur selten scheint zum Zeitpunkt der Antragstellung bereits ein konkretes Kaufangebot vorgelegen zu haben. War dies der Fall, war dennoch lediglich von "un'offerta" die Rede, ohne näher auszuführen, wer dieses Angebot gemacht habe. Eine spätere Destination des Kunstwerkes ist daraus folglich nicht abzulesen.

Etwas anders sind diesbezüglich die Informationen der Ausfuhranträge. Über die Provenienz der Kunstwerke geben sie keine Auskunft. Vor 1823 ist zudem nur selten der Antragsteller genannt, und auch die Destination der auszuführenden Objekte ist nicht zu erkennen. Mehr Auskünfte hierzu liefern die nach 1823 gestellten Anträge, anhand derer sich Tendenzen festmachen lassen: Höchstens ein Viertel der Anträge wurde im hier behandelten Zeitraum von Ausländern gestellt, unter ihnen Engländer, Deutsche, Franzosen und Schweizer ebenso wie später Russen und Amerikaner. Am häufigsten sind Engländer und Deutsche genannt, Franzosen und Schweizer am seltensten. Vor allem gegen Ende des genannten Zeitraums traten vermehrt Antragsteller aus Rußland und Amerika auf, die dadurch auffallen, daß sie Anträge für hunderte von Objekten stellten, während im Normalfall eine wesentlich geringere Anzahl aufgelistet war. Den Großteil der Anträge stellten jedoch Einheimische, so daß sich nicht erkennen läßt, wohin die genannten Werke anschließend exportiert werden sollten.

Da in den Ausfuhranträgen nur selten die Künstler der auszuführenden Objekte genannt sind, lassen sich in dieser Hinsicht kaum allgemeingültige Aussagen treffen. Sind sie jedoch genannt, handelt es sich großenteils um Meister des Quattro- und Cinquecento. Nur selten findet man Künstler aus früheren Jahrhunderten, zum Teil lediglich die Angabe "scuola antica", womit Werke des Due- und Trecento gemeint sind. Häufiger dagegen sind Künstler des 17. Jahrhunderts, darunter auch holländische und flämische Meister erwähnt. Diese Verteilung spiegelt sich auch in den genannten Darstellungsgegenständen der auszuführenden Werke wider: Über neunzig Prozent der Gemälde stellen religiöse Szenen dar, die übrigen zeigen Landschaften, Porträts sowie vereinzelt mythologische Themen. Diese Verteilung blieb während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts bestehen.

Die in den Verkaufsanträgen genannten Werke sind, spätestens nach der Einführung des Gutachtens durch einen Restaurator, sehr exakt beschrieben, nach ihrem Erhaltungszustand beurteilt und stilistisch zugeordnet. Es handelt sich in allen Fällen um Gemälde sowie einzelne Reliefs des Quattro- und Cinquecento, oft von namhaften Künstlern. Besonders diese Tatsache veranlaßten den Galeriedirektor, sich in den entsprechenden Fällen gegen einen Verkauf auszusprechen. Für den Verkauf sprach in anderen Fällen der oft schlechte Erhaltungszustand eines Kunstwerkes, der seinen Wert schmälerte und damit seinen Erhalt weniger interessant machte.

Weit wichtiger für die Empfehlungen des Galeriedirektors war jedoch die Begründung der Antragsteller für ihr Anliegen. Vor allem die finanzielle Not der antragstellenden Institutionen wurde geltend gemacht, so daß eine positive Empfehlung des Galeriedirektors und ein positiver Bescheid des Großherzogs zwar nicht im Sinne der Gesetze dem Schutz nationaler Kulturgüter galt, jedoch einer Unterstützung der betreffenden Institutionen gleichkam, was auch erklärt, weshalb vorrangig Genehmigungen für einen Verkauf ausgesprochen wurden. Wie bereits erwähnt, sind im genannten Zeitraum keinerlei negative Bescheide für Ausfuhranträge bekannt. In den Fällen, in denen sich der Galeriedirektor dieszüglich an den Großherzog wandte, wurde die Genehmigung für die Ausfuhr lediglich verzögert. Daß es dennoch Ablehnungen von Ausfuhranträgen gegeben hat, läßt sich jedoch nicht mit Sicherheit ausschließen. Fälle, in denen es zu einer Ablehnung kam, ohne daß die Galerie von dem im Gesetz vorgesehenen Vorkaufsrecht Gebrauch machte, sind möglicherweise nicht dokumentiert, da sie für die Galerie keine weitere Bedeutung hatten. Da man andererseits davon ausgehen kann, daß alle wichtigen Vorgänge dokumentiert wurden, ist anzunehmen, daß die Galerie im genannten Zeitraum nicht von ihrem Vorkaufsrecht Gebrauch machte. Grund hierfür werden fehlende finanzielle Mittel gewesen sein, die nach der Rückkehr Ferdinands III. 1814 nicht nur die religiösen Institutionen beklagten.³⁰

4.4. Die Verkaufs- und Ausfuhrakten zu den Münchner Erwerbungen

Unter den Verkaufs- und Ausfuhrakten in den Florentiner Quellen befinden sich auch solche, die sich zu den für München erworbenen bzw. nach München ausgeführten Gemälden zuordnen lassen. Für die Verkaufsakten war dies lediglich in einem Fall möglich, während sich in den Ausfuhrakten der Großteil der nach München exportierten Gemälde wiederfinden ließ. Anhand der Ausführungen zu den Münchner Erwerbungen wird jedoch deutlich, daß nicht alle Exporte mit schriftlichen Anträgen dokumentiert sind. Bei knapp einem Viertel der von Florenz nach München ausgeführten Gemälde fehlen entsprechende Anträge. Es ist möglich, daß sie ursprünglich existierten, in den Akten jedoch nicht mehr vorhanden sind. In einigen der Fälle belegen die Quellen jedoch, daß sie tatsächlich nie existiert haben.

Zwei Drittel der nicht dokumentierten Exporte liegt in der Zeit vor der Gesetzgebung von 1817 und 1818. Dennoch weiß man aus den Quellen, daß bei den

³⁰Franz Pesendorfer, Ein Kampf um die Toskana. Großherzog Ferdinand III., S. 451.

Behörden zum Teil um eine Ausfuhrgenehmigung ersucht worden war, folglich muß es sich um mündliche Absprachen gehandelt haben. Lediglich in zwei der nicht schriftlich festgehaltenen Fälle ist sicher, daß bewußt kein Ausfuhrantrag gestellt wurde, um die Gemälde nach München zu bringen, "ohne (...) Licenza benöthigt zu haben". In zwei weiteren Fällen kann dies angenommen werden. Für die übrigen fehlenden Anträge vor 1817 bzw. 1818 muß eine Erklärung für die fehlende schriftliche Dokumentation offen bleiben. Eine mündliche Absprache ist ebenso möglich wie eine bewußte Unterschlagung des Antrags.

Nach der Verabschiedung der Gesetze von 1817 und 1818 sind mündliche Absprachen dagegen kaum denkbar. Zwar betrafen die neuen Bestimmungen den Verkauf von Kunstwerken, jedoch zogen sie allgemein strengere Kontrollen nach sich - was sich für die Ausfuhr von Kunstwerken aus der Toskana spätestens mit der Einführung des Formulars von 1823 bemerkbar machte. Von diesem Zeitpunkt an waren mündlich erteilte Ausfuhrgenehmigungen nicht mehr möglich. Tatsächlich ist auch nur eines der nach München gelangten Gemälde nach 1823 exportiert worden, ohne daß dafür ein schriftlicher Antrag in den Quellen existiert. Sowohl für dieses als auch für die übrigen nach 1818 ohne Antrag nach München ausgeführten Gemälde muß es bei der Vermutung bleiben, daß dies bewußt geschah.

5. Die Münchner Sammlung italienischer Gemälde

5.1. Die Ursprünge der königlich-bayrischen Gemäldesammlung in der Galerie am Hofgarten

Die Galerie am Hofgarten, die 1778-1783 neu erbaut worden war, beherbergte eine Gemäldesammlung, die ihren Ursprung dem Zusammenschluß dreier kurfürstlicher Sammlungen verdankte. Durch die Erbfolge zweier kinderloser Kurfürsten waren bayrische, pfälzische und Zweibrücker Kunstschatze zusammengekommen und bildeten den Kern der neuen Münchner Sammlung.³¹

1799 war es Max Joseph aus der Linie der Herzöge von Pfalz-Zweibrücken, der als Kurfürst Max IV. Joseph die bayrische Regierung übernahm. Mit ihm kam ein Mann nach München, der in den folgenden Jahren für die Ordnung der Gemäldesammlung zuständig sein sollte: Johann Christian von Mannlich wurde mit dem Regierungsantritt Max IV. Joseph zum Zentralkurator der kurfürstlichen Galerien ernannt.³² Vorerst war er damit beschäftigt, die nach München gelangten Zweibrücker Kunstsammlungen als weitere Ergänzung in die bereits vorhandenen Bestände zu integrieren. Verbunden damit war die Neuordnung der in der Hofgartengalerie ausgestellten Gemälde, die Mannlich 1804 abschloß.³³

Maßgeblich für seine Anordnung der Ausstellungsstücke war der ästhetische Wert der Gemälde. Sein Konzept erläuterte Mannlich im ersten Saal der Galerie anhand einiger exemplarischer Werke: Den Höhepunkt allen künstlerischen Schaffens sah er in der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Nachahmung der Natur, deren Perfektion für ihn künstlerisches Können bewies, schien ihm dort am besten gelungen, während andere Kunstschulen und -strömungen dieser Maxime nur mehr oder weniger nahe kamen. Gemäß dieser Qualitätsvorgabe wurden die Gemälde Bild für Bild beurteilt und in den sieben Räumen der Hofgartengalerie gestaffelt gehängt, so daß sich Werke ganz unterschiedlicher Künstler und Schulen nebeneinander wiederfanden. Den

³¹Zum historischen Hintergrund der Erbfolge: Hans Rall, Die Hausverträge der Wittelsbacher: Grundlagen der Erbfälle von 1777 und 1799, in: Hubert Glaser (Hrsg.), Wittelsbach und Bayern. Band 3/1. Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, S. 13ff.

³²Vgl. zur Rolle Mannlichs als Kunstbeauftragter: Berthold Roland, Johann Christian von Mannlich und die Kunstsammlungen des Hauses Wittelsbach, in: Hubert Glaser (Hrsg.), Wittelsbach und Bayern. Band 3/1. Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, S. 356ff.

³³Vgl. hierzu auch: Augusta von Oertzen, Einrichtung der Münchner Gemäldegalerien durch Mannlich und Dillis, S. 38ff.

Höhepunkt der Ausstellung bildete der siebte und letzte Raum, in dem die Glanzstücke der so bewerteten Sammlung ausgestellt waren.

Deutlich stand Mannlichs Konzept damit in der Tradition der höfischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts, die im Wesentlichen nach ästhetischen Gesichtspunkten geordnet waren.³⁴ Deutlich wird aber auch eine kunsterzieherische Intention, die der Gemäldesammlung in der Hofgartengalerie bereits dadurch zukam, daß sie Öffnungszeiten für den allgemeinen Publikumsverkehr bot. Zudem wurden kommentierende Bestandskataloge ausgearbeitet, die zur Erläuterung der Gemälde und ihrer Präsentation dienten. Der Besucher sollte während des Ganges durch die Räume der Galerie an unterschiedlichsten Beispielen verstehen und sehen lernen, was wahre, qualitätsvolle Kunst ausmache, und auf diese Weise sein Kunstverständnis schulen. Junge Künstler, die die Münchner Galerie besuchten, sollten in den Gemälden Vorbilder für ihre eigene Kunst erkennen. "Bildende" Kunst waren die ausgestellten Werke auf diese Weise im doppelten Sinne.

1806 avancierte Kurfürst Max IV. Joseph durch das bayrisch-französische Bündnis zu König Max I. Joseph von Bayern.³⁵ Johann Christian von Mannlich blieb Zentraldirektor der bayrischen Galerien. Er gehörte dem neu ins Leben gerufenen königlichen Kunstkomitée an, das sich aus Hofmalern, Galeriebeamten, dem Akademiedirektor und Akademieprofessoren zusammensetzte. Im Wesentlichen war das Kunstkomitée für die Belange der Galerie am Hofgarten zuständig, wozu auch die Entscheidung über Neuanschaffungen für die Sammlung gehörte.³⁶

Max Joseph selbst brachte für diese Dinge nie wirkliches Interesse auf; er trat lediglich als geldgebende Instanz in Erscheinung. Folglich fehlte in seinen Regierungsjahren ein Motor für die Kunstpolitik.

³⁴Thomas W. Gaehtgens, Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte, in: Antje Middeldorf Kosegarten (Hrsg.), Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, S. 361.

³⁵Zum historischen Hintergrund: Eberhard Weis, Das neue Bayern - Max I. Joseph, Montgelas und die Entstehung und Ausgestaltung des Königreichs 1799 bis 1825, in: Hubert Glaser (Hrsg.), Wittelsbach und Bayern. Band 3/1. Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, S. 49ff.

³⁶Vgl. hierzu sowie zur Kunstpolitik Max I. Joseph: Barbara Hardtwig, König Max Joseph als Kunstsammler und Mäzen, in: Hubert Glaser (Hrsg.), Wittelsbach und Bayern. Band 3/1. Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, S. 423ff.

5.2. Neue Impulse für die Sammlung durch (Kron-)Prinz Ludwig

5.2.1. "(...) *Der Sinn für Kunst war in mir aufgegangen. (...)*" - Die ersten Italienreisen Ludwigs und sein Aufenthalt in Paris

Anders als sein Vater war Ludwig ein begeisterter Kunstliebhaber. Ausschlaggebend für sein Kunstinteresse war eine Italienreise, die Ludwig nach dem Ende seiner Studienzeit unternahm. Ihr sollten im Lauf seines Lebens zahlreiche weitere folgen, die maßgeblichen Einfluß auf seinen Kunstgeschmack hatten. Ludwigs Bestreben, die Kunstlandschaft Münchens neu zu gestalten, verdankte seinen Ursprung dagegen einem weiteren Auslandsaufenthalt: seiner Zeit in Paris.

Nachdem er seine Studien in Göttingen beendet hatte, unternahm Ludwig in Begleitung seines Erziehers Joseph Franz Anton von Kirschbaum eine Bildungsreise nach Italien.³⁷ Im November 1804 brachen sie auf und gelangten über Venedig und Rom nach Neapel, um auf der Rückreise abermals Rom zur Station zu machen. Ziel der Besichtigungstouren waren neben historischen Bauten und Kunstschatzen auch Ateliers und Ausstellungen zeitgenössischer Künstler. Angeblich war es vor einer Statue der Hebe von Canova, die Ludwig in Venedig sah, daß ihm die "Offenbarung der Kunst teilhaftig geworden" ist.³⁸ Besonders die Liebe zur Skulptur war in Ludwig nun geweckt und ließ ihn im Reichtum der antiken Werke der Bildhauerei schwelgen, die er während seiner ersten Italienreise besichtigte. Den Wunsch, auch in seiner Heimat von entsprechenden Kunstwerken umgeben zu sein, erfüllte er sich mit einer Sammlung, die mit Hilfe Johann Martin von Wagners, einem Kunstschüler der Wiener Akademie, der sich als Stipendiat in Rom aufhielt, im Lauf der Jahre erworben werden konnte.³⁹ Ausgestellt wurde sie in der Glyptothek, die 1816-

³⁷Vgl. zur Biographie Ludwigs: Heinz Gollwitzer, Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie.

³⁸ebd., S. 100.

Ein Gedicht Ludwigs, das er im Andenken an diese Skulptur verfaßte, läßt seine Verzauberung durch das Kunstwerk spüren (Gedichte des Königs Ludwig von Bayern. Erster Theil, S. 107.): *"Sonett - Vor Canovas Hebe zu Venedig im Dezember 1804 / Was für ein Zauber hält mich hier gefangen! / In mir ein wonnig nie gespürtes Regen, / Durchdrungen plötzlich von der Weihe Segen; / **Der Sinn für Kunst war in mir aufgegangen.** // Verloren stand ich da in Glutverlangen, / Ich sah dich mir entgegen nun bewegen, / Und Lieb' und Sehnsucht in mein Herz sich legen, / In neue Welt sich die Gefühle schwangen. // Ich konnte mich der Stelle nicht entrücken, / In deinem Anblick war mein ganzes Leben, / Ich schwamm, dich Hebe sehend, in Entzücken. // Dir ist die ew'ge Jugend froh gegeben, / Und ew'ger Ruhm Canova'n wird Beglücken; / Der Lorbeern schönste Künstler nur erstreben."*

³⁹Vgl. zur Biographie Wagners: Guntram Beckel, Johann Martin von Wagner, S. 228ff.

Bis zu seinem Tod 1859 lebte Wagner in Rom und stand Ludwig dort als Berater und Agent zur Verfügung. Stücke wie der Barberinische Faun und die Giebelskulpturen des Aphaia-Tempels von Ägina, für die Wagner eigens nach Griechenland reiste, sind seiner Vermittlung und oft

1830 nach den Entwürfen von Leo von Klenze erbaut wurde und der erste der großen Museumsneubauten unter Ludwig war.⁴⁰

Neben der Skulptur waren es vor allem Werke der Malerei der Hochrenaissance, die Ludwig während seiner ersten Italienreise zu sehen bekam und ihn in ihren Bann zogen. Friedrich Müller, der als Maler, Dichter und Kunsttheoretiker in Rom lebte und als ausgezeichnete Kenner der bildenden Künste galt, war Ludwigs Begleiter und Führer durch die Kunstschatze dieser Stadt.⁴¹ Über ihn kamen auch die ersten Gemäldeankäufe des Prinzen zustande.

Für die spätere Kunstpolitik Ludwigs war eine weitere Reise seiner Kronprinzenzeit maßgebend. 1806 hielt er sich aus staatspolitischen Gründen in Paris auf.⁴² Dort hatte er u.a. die Gelegenheit zu ausführlichen Besuchen des Musée Napoléon im Louvre, wo all jene Kunstwerke ausgestellt waren, die Napoleon während seiner Feldzüge beschlagnahmt und nach Frankreich hatte "exportieren" lassen. Dieses Projekt des französischen Machthabers faszinierte den Kronprinzen und prägte seine Vorstellungen für eine Neugestaltung der Münchner Museumslandschaft.⁴³

Bestimmend für Ludwigs Kunstgeschmack waren die Bekanntschaften seiner zweiten Italienreise, die er 1817/1818 als Kronprinz unternahm. Längere Zeit machte er damals in Rom Station und lernte den Künstlerkreis der Nazarener kennen, der sich seit 1810 dort aufhielt. In der Literatur wird mehrfach darauf hingewiesen, daß der Kronprinz schon bald "als Privatier und Liebhaber" am Leben dieser Künstler teilnahm und es einerseits genoß, "mit abgelegten

auch Beharrlichkeit in den Verhandlungen zu verdanken. (Ausführlicher bei: Winfrid von Pölnitz, Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I. sowie bei: Raimund Wünsche, Kronprinz Ludwig als Antikensammler, in: Hubert Glaser (Hrsg.), Wittelsbach und Bayern. Band 3/1. Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, S. 439ff.)

⁴⁰Zur Entstehungs- und Baugeschichte der Glyptothek: Glyptothek München 1830-1980. Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte.

⁴¹Vgl. zu Friedrich Müller: Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom. Ausstellung Neue Pinakothek München, S. 56f.

⁴²Da Bayern durch den Schulterschuß mit Frankreich zum Königreich erhoben worden war, war Max Joseph bestrebt, die bayrisch-französischen Beziehungen zu pflegen. Der junge Kronprinz zeigte sich dieser Politik gegenüber äußerst abgeneigt und sollte sich deshalb ein halbes Jahr am französischen Hof aufhalten. (Vgl. hierzu: Heinz Gollwitzer, Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie, S. 127ff.)

⁴³Deutlich wird dies bereits in mehreren Briefen Ludwigs von 1807: Richard Messerer (Hrsg.), Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, u.a. S. 3ff., Brief Nr. 2; S. 8ff., Brief Nr. 3; S. 21, Brief Nr. 10.

Strahlen der Hoheit" einer von ihnen zu sein.⁴⁴ Auf dem Abschiedsfest, das die Künstler ihm vor seiner Abreise 1818 in der Villa Schultheiß in Rom ausrichteten, feierten sie Ludwig andererseits bereits als zukünftigen Mäzen.⁴⁵ Die Begegnung des Kronprinzen mit dem geistigen Hintergrund der Nazarener, ihre Hinwendung zur Kunst des deutschen Mittelalters sowie zur italienischen Kunst der Frührenaissance, in der sie "den religiösen Auftrag der Kunst noch verwirklicht"⁴⁶ sahen, beeinflusste Ludwig nachhaltig und wirkte sich programmatisch auf seine Erwerbungs- und Kunstpolitik aus.

War Ludwigs Kunstinteresse allgemein während seiner ersten Italienreise 1804/1805 geweckt worden, so war für dessen inhaltliche Ausrichtung seine zweite Italienreise 1817/1818 ausschlaggebend. Die romantische Kunstauffassung der Nazarener, die er seitdem verinnerlichte, äußerte sich in seiner Erwerbungs- und Sammlungsstrategie. Von Anfang war sein Ziel, die königlich-bayerische Gemäldesammlung auf dem Gebiet der altitalienischen Malerei zu erweitern. Vor allem "uns fehlende(n) Bilder Florentiner Schule" sollten erworben werden.⁴⁷ Wie aus den Ausführungen zu den einzelnen Erwerbungen hervorgeht, genügte es, wenn jeder der damals wichtig erscheinenden Künstler einmal in der Sammlung vertreten war. Weitere Werke wurden zwar erworben, jedoch gewissermaßen als Zugabe verstanden. Nach seinem Regierungsantritt 1825 war Ludwig zunehmend bestrebt, die Sammlung zu einem vollkommenen Ganzen auszubauen, wobei er dem romantischen Kunstverständnis mit seiner Gegenüberstellung von altitalienischer und altdeutscher sowie altniederländischer Kunst treu blieb. Dementsprechend wurden nach 1825 vermehrt auch Gemälde dieser Schulen

⁴⁴Stefan Oswald, Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italiauffassung 1770-1840, S. 72.

Vgl. hierzu u.a.: Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. Ausstellung Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom sowie: "Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...". Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I. Band 2.

⁴⁵Vgl. hierzu: Frank Büttner, Die Kunst, die Künstler und die Mäzene. Die Dekoration zum römischen Künstlerfest von 1818, in: Ulrich Bischoff (Hrsg.), Romantik und Gegenwart, S. 19ff.

⁴⁶Stefan Oswald, Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italiauffassung 1770-1840, S. 73.

⁴⁷Vgl. hierzu auch Kapitel 5.3.2.

erworben.⁴⁸ Deutlich zeigte sich diese Ausrichtung auch in der Ausstellung und der Gestaltung des Neubaus der Gemäldegalerie, der Pinakothek.⁴⁹

Besonders mit diesem Projekt verband Ludwig jedoch auch eine politische Intention. Während seines Parisaufenthalts 1806 hatte er das Musée Napoléon im Louvre kennengelernt und erkannt, daß Kunstpolitik auch ein machtpolitischer Faktor war. Vor allem nach seinem Regierungsantritt war er deshalb darauf bedacht, seine Stellung auch über seine Kunst- und Bauprojekte zu legitimieren. Dementsprechend autoritär vertrat er diese vor dem Landtag, der sich gezwungen sah, die notwendigen finanziellen Mittel zu bewilligen.⁵⁰ Ludwig präsentierte sich als mäzenatischer Regent, wofür er den Grundstein mit seiner Sammeltätigkeit schon zu Kronprinzenzeiten gelegt hatte.

5.2.2. "(...) acheter tout ce qui est beaux (...)” - Der Beginn der Sammeltätigkeit durch den jungen (Kron-)Prinzen

Bereits während seines ersten Aufenthaltes in Rom kaufte Ludwig zusammen mit Friedrich Müller sieben Gemälde verschiedener Künstler des frühen 16. Jahrhunderts, darunter nach der damaligen Bezeichnung auch ein Raffael.⁵¹ Sie entstammten derselben Zeit wie die Werke, die er auf seinen Besichtigungstouren mit Müller kennen- und schätzengelern hatte, waren als Erinnerung an diese Reise gedacht und für seine Privaträume bestimmt. Nicht nur die Tatsache, daß Ludwig überhaupt Kunst kaufte, sondern vor allem der Preis der Gemälde, für die Ludwig 8200 Gulden bezahlte, stieß jedoch auf völliges Unverständnis bei Kirschbaum, der sich darüber beim Vater seines Schützlings beschwerte:⁵²

"Lui qui aime tant à menager l'argent veut tout d'un coup acheter tout ce qui est beaux sans plus penser."

⁴⁸Vgl. hierzu: : Peter Eikemeier, Die Erwerbungen altdeutscher und altniederländischer Gemälde, in: "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek, S. 56ff.

⁴⁹Vgl. hierzu Kapitel 5.4.4.

⁵⁰Vgl. hierzu Kapitel 5.4.2.

⁵¹Hierzu und zum Folgenden: Cornelia Syre, "Wirken Sie, was Sie vermögen!". Die Erwerbungen italienischer Gemälde in der Korrespondenz mit den Kunstagenten, in: "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek, S. 41ff.

⁵²Wie aus dem folgenden Kapitel ersichtlich wird, standen dem Kronprinzen später rund 5000 Gulden monatlich zur Verfügung, d.h. er gab für diese Gemälde auf einmal knapp das Doppelte aus.

Kirschbaum konnte keinerlei Verständnis für Ludwigs Kunstbegeisterung und den Kauf der nicht eben günstigen "Souvenirs" aufbringen, was schließlich zum Zerwürfnis der beiden führte. Max Joseph dagegen ließ seinen Sohn gewähren. Ein weiteres Gemälde brachte Ludwig von seiner ersten Italienreise mit, das in einer früheren Epoche entstanden und nicht für den Prinzen persönlich bestimmt war. Es handelte sich um eine kleine Tafel Giottos, die das Abendmahl darstellte. Ludwig überließ sie nach seiner Rückkehr der Hofgartengalerie als Geschenk.⁵³ Diese Schenkung sollte der Beginn einer späteren umfangreichen Erweiterung der königlich-bayrischen Gemäldesammlung im Bereich der italienischen Früh- bis Hochrenaissance durch den Kronprinzen sein.

Vorerst sollte nach der Rückkehr Ludwigs aus Rom Friedrich Müller damit betraut werden, weitere "Beyträge aus den frühesten italienischen Kunstzeiten" für die Gemäldesammlung in der Hofgartengalerie zu erwerben.⁵⁴ 1807 und 1808 kamen auf diese Weise mehrere Gemälde, die damals Künstlern des 14. und 15. Jahrhunderts zugeschrieben wurden, nach München. Das für Neuanschaffungen zuständige Kunstkomitée Max I. Joseph kritisierte sie jedoch wegen ihrer offenbar nur minderwertigen Qualität und ihres schlechten Erhaltungszustandes, was dazu führte, daß die Aufgabe der Kunsterwerbungen in Italien 1808 einem anderen Mann übertragen wurde.

5.2.3. Die Finanzierung der ersten Gemäldeankäufe in Italien und die späteren Finanzquellen des Kronprinzen

War inhaltlich das königliche Kunstkomitée für die Entscheidung über Neuanschaffungen für die Gemäldesammlung der Galerie am Hofgarten zuständig, so bestritt ihre Finanzierung König Max I. Joseph. Daran sollte sich vorerst auch nichts ändern, als Ludwig selbst die Initiative für Gemäldeankäufe in Italien ergriff.

Auf Betreiben des Kronprinzen entsandte Max I. Joseph 1808 einen "Kunst-Commisär" nach Italien, um weitere Gemälde für die königlich-bayrische Sammlung zu erwerben. Es handelte sich hierbei jedoch nicht um ein Mitglied des Kunstkomitées, sondern um einen engen Vertrauten des Kronprinzen:

⁵³Es befindet sich noch in München in der Alten Pinakothek ([Abb. 13](#)).

⁵⁴Cornelia Syre, "Wirken Sie, was Sie vermögen!". Die Erwerbungen italienischer Gemälde in der Korrespondenz mit den Kunstagenten, in: "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek, S. 43.

Johann Georg von Dillis.⁵⁵ In seiner Funktion in München war Dillis als Galerieinspektor dem Galeriedirektor Mannlich unterstellt. Durch den königlichen Auftrag wurde ihm jedoch eine so weitreichende Kompetenz und Entscheidungsgewalt zugesprochen, daß er in Konkurrenz zu seinem Vorgesetzten trat. Deutlich sollte sich dies bei der Beurteilung der von Dillis erworbenen Gemälde durch das Kunstkomitée bemerkbar machen. Im Fall des Raffael-Porträts aus dem Hause Altoviti sprach sich allen voran Mannlich vehement gegen einen Kauf aus, nicht ohne die Gelegenheit verstreichen zu lassen, die Kompetenz des "Kunst-Commisärs" in Frage zu stellen. Vor allem die mit dieser Anschaffung verbundenen Kosten waren der Stein des Anstoßes. Daß der Kauf damals dennoch zustandekam, ist dem Entschluß des Kronprinzen zu verdanken, die Ausgaben dafür vorzufinanzieren. Um ähnliche Querelen zu vermeiden und künftige Kaufgelegenheiten nach seinem Willen und schnell nützen zu können, entschloß sich Ludwig, vorläufig die Finanzierung aller Ankäufe in Italien zu übernehmen. Ob die Gemälde schließlich an die königliche Sammlung übergangen, konnte später entschieden und ihm entsprechende Ausgaben dann erstattet werden. Gemälde, die nicht in die Sammlung übernommen wurden, blieben in Ludwigs Privatbesitz.

Die Möglichkeit zu einer solchen Entscheidung war Ludwig durch die finanziellen Zuweisungen seines Vaters gegeben. Aufschluß darüber geben die Kabinettskassenbücher Ludwigs I., die im Zusammenhang mit der bayrischen Konstitution und Gesetzgebung betrachtet werden müssen. Ab 1810 sind Kassenbücher erhalten, die verschiedenste Ausgaben am königlichen Hof aufführen.⁵⁶ Unter der Sparte "außerordentliche Ausgaben" sind in den Jahren 1810 bis 1817 monatliche Zahlungen an den Kronprinzen verbucht. Diese Zahlungen variieren, betragen aber jeweils rund 5000 Gulden.⁵⁷ Ein Blick in

⁵⁵Im Folgenden wird auf die Rolle, die er für die Organisation der italienischen Gemäldeankäufe spielte, noch näher eingegangen.

⁵⁶GHA. Kabinettskassenverwaltung Ludwigs I. Kunstanschaffungen sind während der Kronprinzenzeit Ludwigs nicht gesondert aufgelistet, so daß sich diese Ausgaben anhand der Kassenbücher nicht im Einzelnen nachvollziehen lassen.

⁵⁷Lediglich im April und Mai 1815 erhielt Ludwig eine weitaus größere Summe "zur Privatdisposition": insgesamt 50000 Gulden sind dort verbucht. Sie müssen bereits für den Baubeginn der Glyptothek im darauffolgenden Jahr bestimmt gewesen sein, den Ludwig ebenfalls aus diesen Zuweisungen finanzierte (Raimund Wünsche, Kronprinz Ludwig als Antikensammler, in: Hubert Glaser (Hrsg.), Wittelsbach und Bayern. Band 3/1. Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, S. 445f.).

den betreffenden Paragraphen der bayrischen Konstitution von 1808 erklärt den Ursprung dieser Zahlungen:⁵⁸

"Die nachgeborenen Prinzen erhalten keine liegende Güter, sondern eine jährliche Appanagial-Rente (...) aus der königlichen Schatzkammer in monatlichen Raten ausbezahlt (...)."

Daß die monatlichen Raten voneinander abweichen konnten, wird durch einen Passus aus dem "Familien-Gesetz" deutlich, das ebenfalls 1808 verabschiedet worden war:⁵⁹

"Der Unterhalt des Kronprinzen wird von dem Könige allezeit besonders reguliert, und auf die königliche Staatskasse angewiesen."

Folglich stand dem Kronprinzen ein monatlicher Betrag zu, der je nach Bedarf herauf- oder herabgesetzt werden konnte. Hatte Ludwig besondere Ausgaben, wie beispielsweise im Zusammenhang mit Gemäldeankäufen, konnte sein Vater ihm entsprechend mehr Geld anweisen lassen.

1817 bis 1825 sind in der Sparte "außerordentliche Ausgaben" keine Eintragungen mehr zu finden, die Aufschluß über die finanzielle Situation Ludwigs geben könnten. Obwohl in der Verfassung von 1818 ein entsprechender Paragraph fehlt, weiß man aus dem 1816 erlassenen "Familien-Gesetz", daß sich an den Unterhaltszahlungen für den Kronprinzen nichts geändert hatte:⁶⁰

"Der Unterhalt des Kronprinzen wird von dem Könige besonders festgesetzt, und auf die StaatsKasse angewiesen."

Folglich erhielt Ludwig weiterhin Geld von seinem Vater, ohne daß diese Zahlungen in den Kassenbüchern vermerkt wurden. Nach wie vor konnte der Kronprinz das Geld für seine Belange verwenden, und da vonseiten Max I. Joseph nicht bekannt ist, daß er sich gegen das Engagement seines Sohnes für die königliche Gemäldesammlung sträubte, diesem im Gegenteil eher indifferent gegenüberstand, konnte Ludwig bis 1825 mit dem nötigen finanziellen Hintergrund für seine Vorhaben rechnen.

⁵⁸Bayerische Verfassungsurkunden. Dokumentation zur bayerischen Verfassungsgeschichte, bearbeitet von Alfons Wenzel, S. 13.

⁵⁹Königliches Familien-Gesetz vom 28. Juli 1808, publiziert in: Königlich-baierisches Regierungsblatt. XLVI. Stück, S. 789.

Durch dieses Zitat erklärt sich auch, weshalb 1815 eine solch große Summe für Ludwig angewiesen werden konnte.

⁶⁰Königliches Familien-Gesetz vom 18. Januar 1816, publiziert in: Königlich-baierisches Regierungsblatt. XXXX. Stück, S. 761.

5.3. Die Organisatoren der italienischen Gemäldeankäufe

Für die Organisation der Gemäldeankäufe Ludwigs in Italien wurden in den Jahren nach 1808 zwei Männer unentbehrlich: Johann Georg von Dillis, der spätere Zentralkurator der königlich-bayrischen Galerien, der Ludwig als fachkundiger Berater zur Seite stand, und ihr Kunstagent Johann Metzger, der die eigentliche Ausführung der Ankäufe vor Ort übernahm.

5.3.1. Ludwigs engster Vertrauter und Berater in Sachen Kunst: Johann Georg (von) Dillis

Seit 1790 war Johann Georg Dillis Galerieinspektor der Münchner Galerien.⁶¹ Er beaufsichtigte die Ausführung der Hängung der Gemälde, führte Inventarlisten und Kataloge aus, betreute Künstler und Kunststudenten, die sich in der Ausstellung aufhielten, kurz: er hatte die Aufsicht über die alltägliche Organisation der Sammlungen. In dieser Zeit unternahm er außerdem mehrere Reisen, um sich auf dem Gebiet der Kunst praktisch und theoretisch weiterzubilden.

Außerhalb Münchens kreuzten sich auf diese Weise die Wege Ludwigs und Dillis' ein erstes Mal 1805 in Rom, wo sich Dillis mit seinem Bruder aufhielt, mit dem er Anfang des Jahres zu einer längeren Italienreise aufgebrochen war. Die folgenreichere Begegnung fand jedoch ein Jahr später in Paris statt, wohin Dillis auf dem Rückweg seiner Italienreise gekommen war.⁶² "Kunstfreund und Künstler"⁶³ nutzten der Kronprinz und der Galerieinspektor die Gelegenheit, das Musée Napoléon zu besichtigen. Bald schon entdeckten sie ihre gemeinsame Vorliebe für die italienische Kunst und teilten ihre Begeisterung für das Konzept des Louvre.

⁶¹Zur ausführlichen Biographie Dillis' siehe: Waldemar Lessing, Johann Georg von Dillis als Künstler und Museumsmann 1759-1841 sowie Richard Messerer, Georg von Dillis. Leben und Werk.

Den persönlichen Adelstitel erhielt Dillis 1808 verbunden mit dem Verdienstorden der bayrischen Krone als Anerkennung für seine Dienste.

⁶²Dem Parisaufenthalt folgte eine gemeinsame Reise nach Südfrankreich. Ludwig schätzte die Gesellschaft Dillis', wovon die Widmung zeugt, die er in ein ledernes Reiseetui mit Reisebesteck und Notizbuch schrieb, das er dem Galerieinspektor nach ihrer Rückkehr schenkte (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 29f., Brief Nr. 16.):

"An den königl. baierischen Gallerie-Inspektor Dillis.

Durch Ihre Gegenwart wurde freudiger mir der freudige Aufenthalt, in Frankreichs mittäglichen Provinzen, deren reizendste Gegende Ihr Pinsel in lebender Anmuth mir gab. Diese Kleinigkeit empfangen Sie sie von

München d. 9.

November 1807

Ludwig Kronprinz"

⁶³Richard Messerer, Georg von Dillis. Leben und Werk, S. 25.

Dillis interessierte vor allem die inhaltliche Gestaltung sowie die Organisation des Museums. Seine Tagebucheintragungen aus der Zeit weisen auf die künftige Bedeutung seiner Eindrücke hin:⁶⁴

"Es ist ein außerordentliches Vergnügen, in die hiesigen Kunstsammlungen zu treten. Die Ordnung, systematische Einrichtung eines jeden Kunstzweiges, der freie Zutritt, dies gefällige zuvorkommende Bestreben, dem Kunstfreund und Künstler seine Wissensbegierde zu befriedigen, muß hier allgemein bewundert werden. Man darf es als Muster für alle Einrichtung annehmen. - Ich werde Paris nicht eher verlassen, als bis ich mich allem ganz vertraut gemacht habe. Ich bin überzeugt, daß die kostbaren und zahlreichen Kunstsammlungen in München durch ähnliche Aufstellung und Einrichtung außerordentlich gewinnen und erst dann recht benützt werden können. - Es ist ein wahres Vergnügen zu sehen, wie sehr hier dem Künstler sein Fortschreiten in der Kunst erleichtert wird. - Bei meiner Rückkunft wird mich nichts mehr ermuntern, als wenn mir ein eigener Wirkungskreis angewiesen wird. Ich habe mir Kenntnisse in allen Teilen der Kunst erworben und meine vorzüglichsten Gegenstände, welchen ich meine Aufmerksamkeit gewidmet, ist die Kunstgeschichte. Ich habe nun die Ausübung meines Talents dem höheren Zweck untergeordnet."

Die systematische Ordnung der Bestände des Pariser Museums, die chronologisch und nach Schulen gegliedert worden waren, beeindruckte und überzeugte Dillis. In seiner Funktion als Galerieinspektor wünschte er sich nichts mehr, als die Münchner Sammlungen in derselben Weise gestalten, dabei aber eine eigenverantwortliche Rolle übernehmen zu können. Den Nutzen einer solchen Umgestaltung der Münchner Sammlungen sah er im "Fortschreiten" der bildenden Künste. Wie auch für Mannlich, mit dem ihn sonst wenig verband, waren für Dillis die Kunstsammlungen folglich ein Ort der Aus- und Weiterbildung. Hatte er sich von seiner Reise ursprünglich auch ein "Fortschreiten" für die eigene künstlerische Tätigkeit erhofft, war er nun gewillt, sein praktisches Talent diesem "höheren Zweck" unterzuordnen. In den folgenden Jahren sollte Dillis in dieser Hinsicht dank seiner Verbundenheit mit Ludwig eine wichtige Rolle für die Münchner Kunstsammlungen einnehmen, die in der Literatur entsprechende Beachtung fand. Sein Verdienst als Künstler rückte dagegen erst spät wieder ins Blickfeld der Forschung.⁶⁵

⁶⁴ebd.

⁶⁵Siehe hierzu zuletzt: Johann Georg von Dillis 1759-1841. Landschaft und Menschenbild. Ausstellung Neue Pinakothek München.

Bis Dillis der erhoffte "eigne(r) Wirkungskreis angewiesen" wurde, sollten jedoch noch mehrere Jahre vergehen. Erst 1822 folgte er dem inzwischen verstorbenen Mannlich als Zentralgaleriedirektor nach. Solange mußte auch die Ausführung der Neuordnung der Kunstsammlungen warten. Noch 1822 begann Dillis mit der Umhängung der in der Hofgartengalerie ausgestellten Gemälde, die nun ebenfalls nach Schulen zusammengefaßt wurden.⁶⁶ Er behielt allerdings einen von der übrigen Ausstellung gesonderten ersten und letzten Raum bei. Im ersten Saal stellte Dillis einen allgemeinen Überblick über die kunstgeschichtliche Entwicklung der Malerei aus, während im letzten nach wie vor Glanzstücke der Sammlung aus allen Epochen zu finden waren. Dillis orientierte sich folglich in wesentlichen Teilen am Konzept des Pariser Museums, behielt aber wie sein Vorgänger eine Rahmung der Ausstellung durch einen einführenden und einen abschließenden Ausstellungsraum bei. Auf diese Weise sollte der Besucher in seinen Betrachtungen angeleitet werden, d.h. mit der Ausstellung wurden nach wie vor kunsterzieherische Ziele verfolgt. Eine im strengeren Sinn historische Ausrichtung der Ausstellung sollte erst mit dem Neubau der Galerie erfolgen, der 1836 unter König Ludwig I. eröffnet wurde.

Neben seiner Funktion als Beauftragter für die Neuordnung der Münchner Kunstsammlungen sollte Dillis vor allem als enger Vertrauter und Berater Ludwigs in Sachen Kunst in Erscheinung treten. Wie bereits erwähnt, brach er im Sommer 1808 als vom bayrischen König beauftragter "Kunst-Commisär" nach Italien auf.⁶⁷

"Auf die Uns von mehreren Seiten mitgeteilte Nachricht, daß in dem jetzigen Zeitpunkt Gelegenheit zu Gemälde-Einkäufen in Rom vorhanden sein sollen, wodurch der Wert Unserer Gemäldesammlungen mit einem sehr mäßigen Aufwand beträchtlich vermehrt werden könne, haben Wir die Summe von 25000 Gulden zu diesem Kaufe überhaupt bestimmt und werden durch Unseren Hofbankier A. Seeligmann den Kredit dafür bei dem Wechslerhause in Rom dergestalt eröffnen lassen, daß Unsere dortige Gesandtschaft darüber jedesmal nach Erfordernis disponieren kann. Um aber dem Geschäft eine zweckmäßige Leitung zu geben und zu verhüten, daß nicht statt der Originalien Kopien und statt klassischer Werke von vorzüglichen Meistern mittelmäßige

⁶⁶Augusta von Oertzen, Einrichtung der Münchner Gemäldegalerien durch Mannlich und Dillis, S. 53 sowie Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, S. 140ff.

⁶⁷Richard Messerer, Georg von Dillis. Leben und Werk, S. 26.

Kunstprodukte eingekauft werden, haben Wir zugleich beschlossen, Unserem Gallerieinspektor Dillis infolge des Vertrauens, welches Wir in seine Kunstkenntnisse und bewährte Dienstsorgfalt setzen, den Auftrag zur Mitbesorgung sowohl der Auswahl bei dem Einkaufe der Gemälde, als des Einkaufes selbst zu erteilen, und er hat sich zu diesem Ende ohne Aufschub nach Rom zu begeben (...)"

Wie auch die Initiative für diese Mission ist das in Dillis gesetzte Vertrauen, sie "zweckmäßig(e)" leiten zu können, auf Ludwig zurückzuführen. Mit diesem Hinweis wurde dem Galerieinspektor zugleich eine weitreichendere Kompetenz als Friedrich Müller zugesprochen, dessen Erwerbungen in München 1807/1808 auf wenig Gegenliebe gestoßen waren. Daß es dennoch zu Konflikten kam, hatte vorrangig mit den bereits genannten internen Machtspielen zu tun. Ludwig hielt ungeachtet dessen an Dillis als seinem Kunstberater fest, wovon die Korrespondenz der beiden Männer zeugt, die sie über all die Jahre bis zu Dillis' Tod 1841 führten.⁶⁸ Sie gibt u.a. Aufschluß über die Neuerwerbungen für die Münchner Kunstsammlungen in Italien und beweist die enge Verbundenheit des Auftraggebers und seines Beraters in dieser Beziehung. Bereits 1808 erhielt Dillis von Ludwig die Anweisung, ihn von den "vorzüglichsten Bilder(n), die wir hier brauchen könnten", wissen zu lassen.⁶⁹ Daß Ludwig Dillis ausdrücklich um eine Benachrichtigung bat, ermöglichte ihm schon damals die Mitbestimmung und schließlich sein persönliches Eintreten für die Erwerbungen.

Zwei wesentliche Punkte hatte Max I. Joseph in seinem Auftrag festgelegt, die Dillis während seiner Reise als "Kunst-Commisär" hinderlich werden sollten und die er mehrfach beklagte: die Anweisung des Geldes nach Rom und seine Verfügbarkeit "nach Erfordernis". Besonders größere Summen waren nur zu bekommen, wenn zuvor die Erforderlichkeit geklärt und eine Anweisung erteilt worden war. Auf dem umständlichen und langwierigen Weg der Post mußten die Angebote also nach München weitergegeben werden, die Antworten und Anweisungen ließen dementsprechend auf sich warten. Eine Möglichkeit für kurzentschlossene Ankäufe bestand auf diese Weise nicht. Doch auch die Überweisung des Geldes von München nach Rom sollte sich als unzweckmäßig erweisen. War laut königlichem Auftrag der Zielort der Reise

⁶⁸Der Briefwechsel Ludwigs und Dillis' ist von Richard Messerer publiziert worden: Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841.

⁶⁹ebd., S. 49f., Brief Nr. 27.

des "Kunst-Commisärs" Rom gewesen, so hatte Dillis auf dem Weg dorthin folgende Feststellung machen müssen:⁷⁰

"Florenz ist die Schatzkammer von klassischen Gemälden. Ich habe noch in keiner Stadt so viele geheim verborgene Kunstschatze angetroffen. (...) Hätte ich eine Anweisung oder einen Creditbrief auf Florenz erhalten (...) man muß Himmel und Erde in Bewegung setzen, um eine eigene Anweisung auf Florenz, den Hauptsitz der Gemälde, zu erhalten."

Schon während seiner Italienreise 1805 hatte Dillis Station in Florenz gemacht und sich beeindruckt von den dortigen Kunstsammlungen gezeigt.⁷¹ Drei Jahre später, in seiner Funktion als "Kunst-Commisär", sah er sie nochmals mit anderen Augen und erkannte den reichhaltigen Fundus an käuflichen Kunstwerken. Während Rom im Wesentlichen das Zentrum für Erwerbungen von Antiken blieb, wurde Florenz von nun an zum Zentrum der Gemäldeankäufe. Das Problem der nötigen Barschaft für diese Ankäufe sollte sich jedoch erst mit der Übernahme ihrer vorläufigen Finanzierung durch Ludwig ändern, der seine Überweisungen dann direkt nach Florenz richtete.

5.3.2. Der Münchner Kunstagent in Florenz: Johann Metzger

Weit weniger Beachtung als Dillis fand in der Forschung bislang Johann Metzger, weshalb im Folgenden näher auf seine Person und die Rolle, die er in der Münchner Erwerbungs politik spielte, eingegangen werden soll.⁷²

Aus einem Taufbucheintrag geht hervor, daß "Joan Babt. Metzger" am 1. Oktober 1771 im badischen Staufen geboren wurde.⁷³ Sein Sterbedatum wird

⁷⁰ebd., S. 36ff., Brief Nr. 22.

⁷¹Daß Florenz bemerkenswerte Kunstschatze besaß, hatte auch Ludwig während seiner ersten Italienreise festgestellt und seinem Vater mitgeteilt (GHA. Nachlaß Max I. Joseph. Brief vom 29.6.1805.):

"Florence possede une richesse en de beaux edifices et collections precieuses, par cette raison je compte m'y arreter quinze jours à trois semaines."

⁷²Richard Messerer macht in einer Fußnote einige Angaben zu Metzger als "hauptsächliche(r) Kunstagent Ludwigs", gibt sein Geburtsdatum jedoch fälschlicherweise mit 1772 an (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 36ff., Brief Nr. 22, Anm. i.).

Ebenfalls nur kurz verwiesen wird auf Metzger als "wichtigste(r) Kunstagent Ludwigs" in dem Ausstellungskatalog: Ludwig I. Eine Darstellung seiner Sammeltätigkeit. Ausstellung Neue Pinakothek München. Das Geburtsdatum ist dort auch mit 1772 angegeben. Etwas ausführlicher auf die Rolle, die Metzger als Kunstagent für München spielte, geht Cornelia Syre in ihren Aufsätzen zu Ludwigs Erwerbungen italienischer Gemälde ein (siehe hierzu vor allem: Cornelia Syre, "Wirken Sie, was Sie vermögen!". Die Erwerbungen italienischer Gemälde in der Korrespondenz mit den Kunstagenten, in: "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek, S. 44ff.).

⁷³Erzbischöfliches Archiv Freiburg.

allgemein mit 1844 angegeben. Er war Kupferstecher und studierte als solcher in Florenz bei Raphael Morghen, wie man aus einem Zeitungsausschnitt des Heidelberger Wochenblatts von 1806 erfährt:⁷⁴

"Es ist noch nicht lange, daß das Breisgau dem Kurhause zugefallen ist, und schon haben S. Kurfürstliche Durchlaucht einen unserer jungen Künstler durch eine überaus gnädige Unterstützung beglickt. Dieser junge Mann Namens Johann Metzger, gebürtig aus Staufen studierte in der Schule des berühmten Kupferstechers Raphael Morghen zu Florenz und erwarb sich bald den Beyfall und die Werthschätzung dieses Lehrers. Kaum waren S. Kurfürstl. Durchlaucht (...) auf die Talente des jungen Mannes aufmerksam gemacht, als Sie mit wahrhaft landesväterlicher Huld den hoffnungsvollen Künstler außer Sorge setzten und ihm, wenn er Beweise seines Fortschreitens ... geben würde, auch noch eine ergiebigere Unterstützung gnädigst verheißen. (...)"

Als vielversprechendes künstlerisches Talent war Metzger Stipendiat des badischen Großherzogs geworden. Vermutlich arbeitete er schon 1805 in Florenz, als auch Dillis sich dort aufhielt; ob die beiden Männer sich bereits damals begegneten, geht aus den Quellen jedoch nicht hervor. Sicher lernte Dillis Metzger während seiner Reise als "Kunst-Commisär" 1808 kennen - und ihn als "zuverlässigen unbekanntem Freund" schätzen.⁷⁵ Nach seiner Weiterreise nach Rom bzw. seiner Rückkehr nach München beauftragte Dillis Metzger mit der Ausführung der Gemäldeankäufe für die Münchner Sammlung, was der Beginn einer lebenslangen Tätigkeit Metzgers als Kunstagent für München sein sollte.⁷⁶

Die Autorisierung für die Kunstankäufe, die Metzger in den folgenden Jahren in seiner neuen Position zu erledigen hatte, kam von Ludwig. Inhaltlich dagegen überließ der Kronprinz Dillis eine nähere Bestimmung der Kaufwünsche; seine Anweisung lautete folgendermaßen:⁷⁷

⁷⁴Dieser befindet sich unter den Briefen Metzgers (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.)

⁷⁵Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 36ff., Brief Nr. 22.

⁷⁶Besonders die Tatsache, daß Metzger als Agent Münchens noch nicht bekannt war, war zu Beginn von Vorteil. Schließlich war es Dillis selbst auch nur gelungen, die "geheim verborgene(n) Kunstschätze" der Stadt zu besichtigen, weil er sich als "einen Schweitzer Künstler und Kunsthändler" ausgegeben hatte und nicht als Beauftragter des bayrischen Königs (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 36ff., Brief Nr. 22.).

⁷⁷Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 360, Brief Nr. 299.

"Schicken Sie Metzger Abschrift der uns fehlenden Bilder Florentiner Schuhe mit dem Auftrage, von jedem, wenn thunlich, ein Gemälde unbezweifelt, wohl erhalten, rein müssen sie seyn, historisch, wenn solche zu kaufen vorhanden, mir zu erwerben."

Metzger sollte Dillis von seinen Entdeckungen und Funden berichten, was dieser wiederum an Ludwig weiterleitete. Der Korrespondenz zwischen Ludwig und Dillis schloß sich somit ein weiterer Briefwechsel Metzgers mit Dillis an, der Aufschluß über die Hintergründe der einzelnen Erwerbungen geben kann.⁷⁸ Nur selten wandte sich Metzger direkt an Ludwig.⁷⁹

Die Ausführung der Ankäufe war ganz Metzger überlassen, was prinzipiell alles von der Auskundschaftung der Kaufobjekte über die Verhandlungsführung bis zum Abschluß des Kaufes und zur Ausfuhr der Gemälde nach München bedeutete. Metzger kam dabei zugute, daß er bereits seit längerer Zeit in Florenz lebte, somit der Sprache mächtig war und die Mentalität und Umgangsformen der Menschen kannte. So gelang es ihm schnell, die nötigen Kontakte zu den für die Gemäldeankäufe wichtigen Personen zu knüpfen.⁸⁰ Des Weiteren konnte er Entwicklungen auf dem Markt absehen und ohne Verzögerung für seine Zwecke ausnützen. Außerdem kannte er die Gesetze sowie die für den Erwerb und vor allem die Ausfuhr von Kunstwerken üblichen Organisationsformen, die er berücksichtigen mußte. Auf diese Weise bewährte sich Metzger bereits mit der Ausführung der ersten Aufträge und wurde zu

Eine entsprechende Liste war in den Quellen nicht zu finden, jedoch läßt sich anhand der Ausführungen zu den Münchner Erwerbungen auf einzelne dort genannte Künstler schließen.

⁷⁸Die Briefe Metzgers an Dillis befinden sich heute im Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München: Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

⁷⁹Diese Briefe werden im Geheimen Hausarchiv in München verwahrt: Nachlaß Ludwigs I.

⁸⁰Dabei wurden offensichtlich auch seine Umgangsformen geschätzt, denn im Januar 1814 schreibt Metzger, daß er ein beliebter Ansprechpartner für Kaufangebote geworden sei, da bekannt sei, "daß ich keine Mancianehme" (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 2.1.1814). Metzger ließ sich folglich nicht durch finanzielle Lockmittel zum Kauf ermuntern, hatte also einen Ruf als ehrlicher Geschäftspartner. Wie lästig Händler sein konnten, die versuchten, sich zum eigenen Vorteil in Geschäfte einzumischen, schreibt er im Herbst desselben Jahres (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 12.9.1814.):

"Die Kunsthändler und Unterhändler wissen daß ich Bilder zu erwerben, und meinen Commottenden bestens zu bedienen suche, Sie können aber nicht glauben wie viel mich diese Leute hindern, und Zeit verlihren machen, damit die Sachen nicht direkte, sondern durch ihre Hände an mich kommen möchten."

einem unverzichtbaren Glied in der Organisation der Gemäldeankäufe Ludwigs in Florenz.

Metzgers Tätigkeit war auf diese Weise gesichert, was für seine finanzielle Absicherung dagegen noch nicht der Fall war. Die "überaus gnädige Unterstützung" des badischen Großherzogs sollte ihn offenbar nicht lange beglücken. In zahlreichen Briefen beklagt Metzger seine finanziellen Umstände. Am deutlichsten wird seine Verzweiflung darüber 1813, als er sich schließlich zu einer Reise nach Baden entschloß, um vor Ort und in direkten Verhandlungen seine zukünftige Versorgung zu klären. Seine Hoffnung war, "zwei Jahre noch in Florenz zu studieren" und seine "künftige Zeit einmal nützlich zur Kunst anwenden (zu) können".⁸¹ Unterstützung sollte er für die Verhandlungen durch ein Empfehlungsschreiben Ludwigs an den badischen Großherzog erhalten,⁸² zumal Metzger versprochen hatte, im Falle erfolgreicher Verhandlungen "Ihrer K. Hoheit besser als ehemals dienen zu können".⁸³

"Der Großherzog versprach mir alles das, um was ich gebethen habe; (so viel Wirkung machte das erste Empfehlungsschreiben S.K. Hoheit, Sie sehen also, daß Hochselbe allein vermögen, bey unserm Großherzog mein künftiges Glück zu beförtern). - Ich reiße daher hoffnungsvoll nach meinem Vaterorte zurück, um das Versprochene des Großherz[ogs] abzuwarten, allein bis gegenwärtigen Augenblick ist noch nichts erfüllt worden. Viele glauben, daß ich mit Versprechungen werde vorlieb nehmen können." - so schreibt Metzger Dillis nach seiner Vorsprache beim Großherzog.⁸⁴ Noch hoffte er auf den Einfluß, den die Empfehlung Ludwigs haben würde, jedoch vergeblich. Um Metzger als Kontaktperson in Florenz zu erhalten, mußte Ludwig sich folglich selbst eine Lösung des finanziellen Problems einfallen lassen.

In den Briefen der darauffolgenden Zeit ist zwar nie ausdrücklich die Rede davon, jedoch muß Ludwig schon kurz nach der Rückkehr Metzgers aus Baden selbst als Financier eingesprungen sein. Metzger läßt Ludwig in den kommenden Jahren immer wieder für "die Unterstützung" danken. Bereits im

⁸¹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief Metzgers aus Karlsruhe vom 29.8.1813.

⁸²Diesem sollte ein weiteres folgen, wie aus einem Brief Ludwigs an Dillis hervorgeht (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 360f., Brief Nr. 300).

⁸³ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief Metzgers aus Karlsruhe vom 29.8.1813.

⁸⁴ebd.

Juli 1813, also noch vor der Reise Metzgers nach Staufen, hatte Ludwig sich bei Dillis nach der Höhe der badischen Pension erkundigt,⁸⁵ eine Antwort ist jedoch nicht bekannt. Aus einem Brief vom Dezember 1814 geht hervor, daß die monatliche Summe, die Ludwig Metzger bezahlte, nicht mehr als 15 Scudi, d.h. ca. 45 Gulden betrug⁸⁶ - ein minimaler Betrag, wenn man sich die Summen vor Augen hält, die Metzger in seinen Rechnungen als Spesen aufführt!⁸⁷

Neben der Übernahme der vorläufigen Finanzierung der Gemäldeankäufe lieferte Ludwig die Bezahlung Metzgers gegenüber dem Kunstkomitée eine weitere Rechtfertigung für sein Engagement bei den italienischen Erwerbungen für die königliche Sammlung. Dillis war ihm zwar persönlich verbunden, jedoch als Galerieinspektor ein Angestellter des Staatsapparates seines Vaters. Von nun an aber bezahlte Ludwig selbst von ihm zur Verfügung stehenden Geldern den Mann, der in Florenz der wichtigste Ansprechpartner für die Erwerbungen war.

"Die erhaltene anvertraute Aufträge von S.K. Hoheit, werde ich mit aller möglichen Aufmerksamkeit und Ersparniß mit Vergnügen besorgen. Sie können auch unbesorgt seyn, daß ich keine Copien für Original, noch solche, welche durch die Ristaurazion verdorben, oder zuviel diese Operazion von nöthen haben einkaufen werde. Das aller Schwerste für mich wird seyn, solche alte Meister, welche von einer epoca zur andern sich soviel ähnlich sind, sie bestimmt ohne Autentica, welche gewöhnlich ebenso schwer herzuholen ist, kennen zu können. Es ist wahr, daß jeder Meister was eigenes, aber oft sehr verborgen in seinem Werke habe, in welchem er sich von dem andern unterscheidet: und dieses befindet sich, wie ich bei mehreren gefunden, in mehr oder weniger Corectheit der Zeichnung, in der Composizion, in der Espression, im Collorito, in der Trapperia, ich setze noch hinzu in der Architettura, die Perspettiva und besonders die Mechanica. Alles dieses wohl gegeneinander zu untersuchen, und zu vergleichen, so finde ich es noch immer

⁸⁵Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 339, Brief Nr. 277.

⁸⁶ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 22.12.1814.

⁸⁷Allein die Reisen, die Metzger 1814 und 1816 im Zusammenhang mit dem Kauf der Gemälde von Pollajuolo und Beccafumi nach S. Gimignano und Siena führten (vgl. hierzu Kapitel 6.2.3.1. und 6.2.3.2.), kosteten ihn laut Rechnung über die 1814 bis 1816 erworbenen Gemälde (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.) 27 Zecchini, d.h. knapp 50 Scudi und damit mehr als drei seiner Monatsgehälter!

äuserst schwer, oft unmöglich, manchen Meister von dem andern zu unterscheiden. Ich werde aber alle mögliche Vorsicht, Hülfsmittel und Kentzeichen zum Urtheil fassen, damit ich die rechte Wünsche in Freuden erfüllen kann. Sie verlangen von mir zu wissen welche Summa für den vorgezeichneten Einkauf der Bilder erfordert werde. Hierüber bin ich fast überfragt. Sie wissen es selbst aus Erfahrung, wie man solche Autori bezahlen muß. Secondo è la rappresentazione e la grandezza del quadro, e le Circostanze o il Bisogno del Proprietario. Sie können also dieses am besten angeben, und was ich erhalten werde, werde ich auch aufrichtig dafür corrispondieren. Sie wissen auch daß sich öfters mir vor allen andern, die beste Gelegenheit gezeigt hat, wo ich um weniges Geld kostbare Bilder hätte kaufen können. Da ich aber weder Auftrag noch bereith liegendes Geld bey Händen hatte, so wurden dieselbe in der Noth an andere verkauft. Anjetzo aber können solche Augenblicke benutzt werden, ich denke auch, daß die Zeiten zu solchen Aquisti immer günstiger werden, allein auch diese wird zu ende gehen."

- voller Begeisterung scheint Metzger sich im Dezember 1813 in seine neue Aufgabe gestürzt zu haben.⁸⁸ Seine Bedenken, die Kunstwerke nicht ihren Meistern zuordnen zu können, wußte Dillis Ludwig gegenüber mit demselben Argument zu zerstreuen, das Metzger bereits selbst anführt: die "Hilfsmittel zu Vergleichung und Untersuchung in den öffentlichen sowohl als Privatsammlungen"⁸⁹, d.h. in Florenz war genügend Anschauungs- und Vergleichsmaterial vorhanden, an dem Metzger sich und seinen Blick für die Gemälde schulen konnte. Die "Summa für den vorgezeichneten Einkauf der Bilder", ein Pauschalbetrag, für dessen Verwendung Ludwig dann eine Abrechnung erhalten sollte, wurde auf Florenz angewiesen, so daß Metzger "Geld bey Händen" hatte und auch "Augenblicke" nutzen konnte.

Mit der Zeit schien Metzger jedoch sowohl seine Aufgabe als Kunstagent Münchens zu belasten als vor allem die Tatsache zu drücken, daß er mit der monatlichen Unterstützung nicht zurandekam. Dillis gegenüber beklagt er sich darüber in einem Brief:⁹⁰

"Lieber Freund! Ich wünschte daß Sie die Zeit allein, welche ich schon (...) mit dieser Comission zugebracht habe erwägen könnten. Sie würden mich selbst

⁸⁸ebd. Brief vom 14.12.1813.

⁸⁹Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 361f., Brief Nr. 302.

⁹⁰ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837., Brief vom 15.1.1816.

einen Anfänger heißen, wenn ich noch eine Minute länger damit verlihren wollte; denn wozu führt mich dieses? als zu meinem vollen Untergang? Die Unterstützung die mir S.K. Hoheit wegen meiner Mühe voriges Jahr ertheilt hat, kam mir gut, allein ich konnte als fremder hier nicht ein Jahr damit leben. (...) Wenn Sie mich also bald möglichst von dieser Comission befreyen (...)"

Dennoch scheint es selbst für diese geringe finanzielle Absicherung keine Alternative gegeben zu haben, denn im Mai 1816 bedankt sich Metzger wieder für die Bezahlung im laufenden Jahr,⁹¹ d.h. er mußte weiterhin die "Comission" auf sich nehmen.

Im Dezember 1816 schreibt Ludwig Dillis Folgendes:⁹²

"Ich wünsche recht lebhaft, daß Sie bey dem Könige unmittelbar (...) bewirkten, daß S.M. mit Anfang d. J. 1817 Metzgern dieselbe Unterstützung auf bestimmte Zeit möge zufließen lassen, die ihm von mir bis itzt geworden (...)"

Offensichtlich konnte oder wollte Ludwig die Unterstützung Metzgers nicht weiter übernehmen. Ursache hierfür war, daß im selben Jahr mit dem Bau der Glyptothek begonnen worden war, den Ludwig als sein erstes Museumsprojekt ebenfalls aus seinem Unterhalt finanzierte. Zudem waren, wie sich anhand der folgenden Ausführungen zeigen wird, in den vorangegangenen Jahren die meisten und wichtigsten Gemäldeankäufe getätigt worden, so daß Ludwig sein persönliches Engagement auf diesem Gebiet zurückstellen konnte. Dennoch sollte Metzger als bayrischer Kunstagent in Florenz nicht aufgegeben werden, weshalb Ludwig dafür warb, daß sein Vater die Bezahlung übernahm. Unterstützung fand er bei seinem Vertrauten Dillis:⁹³

"Ich bin überzeugt, daß, wenn wir auch den Metzger abandonieren, derselbe überall glückliche Aufnahme finden wird zu unserer größten Schande und der seines Vaterlandes, wo ihn eine Bestie von einem Direktor um seine Pension gebracht hat."

Max I. Joseph erklärte sich einverstanden; Metzger sollte bis zum Tod des Königs eine Pension erhalten, die ihm über den Hofbankier angewiesen wurde. Offensichtlich gab es jedoch Verzögerungen, bis Metzger das erste Mal sein Geld bekam:

⁹¹ebd., Brief vom 3.5.1816.

⁹²Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 472f., Brief Nr. 400.

⁹³ebd., S. 478f., Brief Nr. 404.

Dieses Zitat bestätigt nochmals, daß Metzger aus Baden tatsächlich kein Geld mehr erhalten hatte.

"Mich wundert, daß, wie Sie mir schreiben, Metzger das Monatsgeld vom Könige nicht bekömmmt" - so schreibt Ludwig Dillis im Juli 1817 und trägt ihm auf, sich darum zu kümmern.⁹⁴ Dennoch sollte es ein Jahr dauern, bis sich die Ursache dafür klären ließ: Der verantwortliche Hofbankier hatte "diesen Gegenstand zu gering achtend gänzlich unterschlagen, ohne irgend einen Laut von sich gebend", weshalb Metzger die ihm schon längst zugedachte monatliche Pension aus der königlichen "Central-Staats-Casse" nicht erhalten hatte.⁹⁵ Dillis beschloß deshalb, persönlich die Aufgabe der Überweisung des Geldes zu übernehmen:

"Ich glaube daher, daß der kürzeste Weg so einzuschlagen wäre, wenn ich in eigener Person mittels der von Metzger mir zuzusenden[den] Bescheinigungen die Raten und Rückstände auf der k. Zentralkasse erheben und die Gelder durch ein hiesiges Hauß übermachen ließe."

Von nun an scheint Metzger das Geld erhalten zu haben, denn in den folgenden Briefen wird die Angelegenheit nicht mehr erwähnt. Bis 1825 erhielt er regelmäßige Zahlungen, die nach dem Tod Max Josephs wieder der nun zum König gekrönte Ludwig I. übernehmen sollte.

In Briefen Metzgers an Dillis finden sich Bestätigungen über den Erhalt der jährlich bezahlten "Pension(en)".⁹⁶ Sie betragen, mit nur geringen Abweichungen von Jahr zu Jahr, um die 490 Gulden, woran sich auch nach 1825 nichts änderte. 490 Gulden entsprechen ca. 165 Scudi, d.h. monatlich bekam Metzger nach wie vor knapp 15 Scudi. Seine Bewährung als Kunstagent und seine daraus resultierende Unverzichtbarkeit für München hatten also keineswegs zu einer höheren Dotierung geführt. Daß Metzger dennoch München verbunden blieb und sich nicht um eine andere "glückliche Aufnahme" kümmerte, hatte zweierlei Gründe. Die Pension des bayrischen Kronprinzen und Königs war zwar gering, aber sie war jeweils auf ein Jahr festgeschrieben, d.h. Metzger konnte für diesen Zeitraum mit einer regelmäßigen Einnahmequelle rechnen. Hätte er sich darauf besonnen, wie andere Händler eine "Mancia", also ein Trinkgeld für die Vermittlung von Käufen zu nehmen, hätte er insgesamt vielleicht höhere Beträge eingenommen, jedoch nur unregelmäßig und in Abhängigkeit von seinem Erfolg als Zwischenhändler.

⁹⁴Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 479f., Brief Nr. 405.

⁹⁵ebd., S. 491ff., Brief Nr. 413.

⁹⁶ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

Besonders letzterer hing eng mit den Marktentwicklungen in Florenz zusammen, für die Metzger bereits 1813 prophezeit hatte, daß auch die günstigen Zeiten "zu ende gehen" würden. Entsprechende Vorhaben waren im Vergleich zu einem festen Engagement für München folglich zu riskant.⁹⁷

Eine weitere und wohl auch die wichtigere Rolle für die Anhänglichkeit Metzgers an den bayrischen Kronprinzen und König spielte aber seine persönliche Verbundenheit mit Ludwig, die dieser im Lauf der Jahre durch verschiedene Geschenke und Anerkennungen zu fördern wußte. Sein Eintreten für die Verlängerung des Stipendiums des badischen Großherzogs mit entsprechenden Empfehlungsschreiben wurde bereits erwähnt. Deutlich sprach die Dankbarkeit Metzgers dafür aus seinem im Zusammenhang damit zitierten Brief, an dem sich auch zeigt, wieviel Vertrauen Metzger in die Macht und die Einflußnahme "S.K. Hoheit" setzte. Drei Jahre zuvor, 1810, hatte Metzger von Ludwig eine goldene Dose verehrt bekommen, für die er sich in einem Brief vom 6. März des Jahres überschwenglich bedankt.⁹⁸ Sie war der Dank und die Anerkennung für den ersten großen, von Metzger erfolgreich für München abgeschlossenen Gemäldekauf. Noch ergreifender für Metzger aber war die Danksagung Ludwigs für den Erwerb des langersehnten Madonnenbildes von Raffael aus dem Hause Tempi:⁹⁹

"Dem allerhöchst großmüthigst und wohlthädigsten Entschluß, daß Euer Majestät meinen Sohn in allerhöchstdieselbe Protezion aufzunehmen begnädigt, mir durch den Galleriedirettor Herrn Cav. von Dillis am 9t. dieses haben erquicken laßen, war so tröstend freudenreich, daß ich mehrere Tage nicht begreifen konnte, wie ein so großes unerwartetes Heil mir wiederfahren ist. Ganz entzückt hierüber herumgetrieben, machte ich dieses in der ganzen Stadt Florenz bekannt."

Metzgers Sohn wurde auf Kosten König Ludwigs I. in ein Münchner Internat aufgenommen, um dort ausgebildet zu werden.¹⁰⁰ Deutlich wird an dieser

⁹⁷So schreibt Metzger Dillis im Februar 1815 auch, daß er ein Angebot anderer italienischer Händler abgelehnt habe, mit ihnen eine Firma zu gründen und sich auf Gemäldeverkäufe an deutsche Sammler zu spezialisieren (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 2.2.1815.).

⁹⁸GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II.

⁹⁹ebd. II A 27. Brief Metzgers vom 27.3.1828.

Auf die Erwerbungs geschichte wird im Folgenden näher eingegangen.

¹⁰⁰1821 war Metzgers Sohn auf die Welt gekommen und nach Ludwig benannt worden, der außerdem Taufpate des Kindes war (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 15.3.1821.).

Zuwendung, daß auch Ludwig über die Jahre eine gewisse Fürsorgepflicht für seinen Florentiner Kunstagenten entwickelt hatte. Ohne weiteres hätte er, wie schon 1810, ein kleineres Geschenk machen oder es lediglich bei Dankesworten belassen können. Daß er stattdessen den Sohn seines Kunstagenten in seine "Protezion" nahm, war eine wirkliche Dankesbezeugung, die Metzgers Entzückung, aber auch seine Verbundenheit mit Ludwig verstehen läßt.

Daß Metzger neben seiner Tätigkeit als Münchner Kunstagent jedoch auch von den Entwicklungen auf dem Kunstmarkt zu profitieren versuchte, zeigt sich daran, daß er in einzelnen Fällen auch Gemälde an andere deutsche Sammler und Sammlungen vermittelte. Dies war allerdings erst in den 1820er Jahren der Fall, zu einem Zeitpunkt also, da er sich als Münchner Agent längst etabliert hatte. Folglich handelte es sich von seiner Seite lediglich um Nebenerwerbstätigkeiten, eine Gefahr der Abwerbung war unwahrscheinlich. Im folgenden Exkurs soll näher darauf eingegangen werden.

1822/23 beauftragte der in Rom weilende Johann David Passavant Metzger, ein Gemälde für die Sammlung des Städel'schen Kunstinstitutes in Frankfurt zu kaufen. Passavant hielt sich zur damaligen Zeit u.a. in der Toskana auf, um Studien zur altitalienischen Kunst zu betreiben, die er dann in seinen "Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana" niederschrieb.¹⁰¹ Zugleich war er Kunstagent des Frankfurter Institutes, für das er den Auftrag hatte, Kunstwerke zu erwerben:¹⁰²

"Die Administration des Städel'schen Institutes hatte nämlich Passavant eine Summe von 3-4000 fl. verwilligt, wenn er italienische Bilder zu billigen Preisen würde besorgen können. Er war zu diesem Zwecke mit dem Kunsthändler Metzger in Beziehung geblieben, den er in Florenz kennen gelernt hatte, und in dessen Bilderkenntniss Rumohr das unbedingtste Vertrauen setzte. Auch in Rom stand sein Ruf so fest (...)"

Metzger hatte sich offensichtlich einen Ruf erarbeitet, der über Florenz hinausging und ihm auch die Achtung bekannter Kunstforscher wie Rumohr

¹⁰¹Johann David Passavant, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerei zu betrachten ist.

Vgl. zu Passavants Person u.a.: Adolph Cornill, Johann David Passavant. Ein Lebensbild, S. 76f. sowie Peter Betthausen, Johann David Passavant, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, S. 300f.

¹⁰²Adolph Cornill, Johann David Passavant. Ein Lebensbild, S. 76f.

entgegenbrachte. Er wählte für Passavant damals einen Filippino Lippi, der allerdings sehr in Zweifel gezogen und Metzger schließlich zurückgegeben wurde. Von der Zufriedenheit Ludwigs war in Frankfurt folglich nichts zu spüren!¹⁰³

Von dieser Vermittlertätigkeit zeugen die Briefe Metzgers an Dillis oder Ludwig nicht, was damit zusammenhängen mag, daß sie in einen Zeitraum fiel, da Ludwig sich von seinem Engagement für die Gemäldeankäufe in Florenz zurückgezogen hatte. Max I. Joseph, der die Bezahlung Metzgers übernommen hatte, aber auch sein Kunstkomitée brachten hierfür nur ein eingeschränktes Interesse auf, weshalb Metzger es offenbar nicht für notwendig erachtete, Bericht zu erstatten. Anders war das bei dem zweiten Auftraggeber aus Berlin, für den Metzger Ende der 1820er Jahre aktiv werden sollte. Zu diesem Zeitpunkt trug wieder Ludwig die Verantwortung für die italienischen Erwerbungen, so daß Metzger um Erlaubnis für seine neue Tätigkeit bitten sollte.

Carl Friedrich von Rumohr hielt sich mehrfach in Italien auf, wovon in erzählerischer Form sein Bericht "Drey Reisen nach Italien" zeugt.¹⁰⁴ Besondere Bedeutung kam ihm als Kunstforscher zu, als der er versuchte, anhand des Quellenstudiums, sowohl in schriftlicher als auch in bildnerischer Form, eine Geschichte der Kunst zu entwerfen.¹⁰⁵ Auf diese Weise zeichnete Rumohr sich als Kenner der Kunst, vor allem der italienischen Kunst der Renaissance, aus. Friedrich Wilhelm III. ernannte ihn deshalb zum Berater für seine Gemäldesammlung, die im 1830 eröffneten Alten Museum in Berlin aufgehen sollte und versah ihn mit dem Auftrag, aus Italien Kunstgegenstände an die königlich-preußische Sammlung zu vermitteln.¹⁰⁶

Auf einer seiner Italienreisen hatte Rumohr auch Metzger kennengelernt, "ein deutscher Kupferstecher, der lange Zeit Schüler und Gehülfe des Raphael Morghen gewesen ist. Im Dienste eines kunstliebenden deutschen Fürsten

¹⁰³Laut Cornill war die Ursache hierfür allerdings eher, daß das Bild "dem Zeitgeschmack und den Kenntnissen der Leute so fremdartig" war. Später sandte Metzger ein "mehr in die Augen fallendes Bild" nach Frankfurt, das dann offenbar gefiel (Adolph Cornill, Johann David Passavant. Ein Lebensbild, S. 76f.).

¹⁰⁴Carl Friedrich von Rumohr, Drey Reisen nach Italien, Leipzig 1832.

¹⁰⁵Vgl. zur Bedeutung Carl Friedrich von Rumohrs u.a.: Pia Müller-Tamm, Rumohrs "Haushalt der Kunst". Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethe-Zeit sowie Peter Betthausen, Karl Friedrich von Rumohr, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, S. 332ff.

¹⁰⁶Am aufschlußreichsten für die Vermittlung der Bildankäufe sind Rumohrs Briefe an den preußischen Gesandten Bunsen in Rom (Friedrich Stock (Hrsg.), Rumohrs Briefe an Bunsen über Erwerbungen für das Berliner Museum).

erwarb er sich seltene Kenntnisse von der älteren toskanischen Malerschule, und gelangte durch eigenes Prüfen und Nachdenken, in der Reinigung und Wiederherstellung (...) zum erdenklichsten Grade der Vollkommenheit."¹⁰⁷ Da sich, wie Rumohr weiter schreibt, "in seiner Wohnung eine Niederlage von ausgesuchten Gemälden" befand, "die sämtlich höchst merkwürdig, und zum Theil eben so schön als historisch wichtig sind", wurde Metzger auch als Vermittler von Kunstwerken für Berlin interessant. Eine offizielle Anfrage wurde 1826 gestellt, wie Dillis Ludwig berichtet:¹⁰⁸

"(...) a) daß derselbe (Metzger) von dem k. preußischen geheimen Hofrath und Geschäftsträger Bunsen aus Rom den Antrag erhalten hat, für ihn oder seine Regierung den Erwerb und Ankauf einiger Gemälde aus der Italienischen Schule zu übernehmen.

b) und diesen Antrag zur allerhöchsten Kenntniß bringt, im Falle, daß der Wunsch der Gemälde-Ankäuffe für Euer Königl. Majestät bereits erfüllt worden sey."

Die Wünsche Ludwigs waren offensichtlich im Wesentlichen erfüllt, denn Anfang Mai erteilte er Metzger die Erlaubnis zur Annahme des Angebots:¹⁰⁹

"Den 5t. ds. erhielt ich von H. Director v. Dillis die Nachricht, daß Eure Majestät den GemäldenEinkauf für das preußische Governo mir zu erlauben in gnade geruhen, doch mit dem Vorbehalt zweier Gegenständen, die Täubin nebst dem Sodoma. Eine Copia des Inhalts habe ich dem Geschäftsträger H. Bunsen gleich zugeschickt, nur statt der Täubin habe ich jenen Gegenstand geschrieben (...)"

Den Erwerb der beiden genannten Gemälde behielt Ludwig sich vor, da sie, wie aus den folgenden Ausführungen hervorgehen wird, zum einen für die königlich-bayrische Sammlung, zum anderen für ihn persönlich wichtig waren. Bei der sogenannten "Täubin" handelte es sich um die Madonna Tempi von Raffael.

¹⁰⁷Kunst-Blatt Nr. 73, 10.9.1821, S. 290.

Metzger hatte sich im Lauf der Jahre folglich die 1813 erhoffte Kenntnis erarbeitet.

¹⁰⁸Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 639, Brief Nr. 563.

Von dieser Anfrage zeugt auch ein Schreiben Metzgers an Dillis, in dem er jedoch deutlich macht, daß er sich vorrangig München verpflichtet fühle und keinesfalls "zwei Herren dienen" könne (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 18.4.1826.).

¹⁰⁹GHA. Nachlaß Ludwigs I. II A 27. Brief Metzgers an Ludwig vom 30.5.1826.

Der Ansprechpartner Metzgers für die preußischen Erwerbungen sollte von nun an der erwähnte Bunsen sein. Christian Carl Josias Freiherr von Bunsen war Diplomat und hielt sich als Gesandter des preußischen Königs 1823 bis 1838 in Rom auf.¹¹⁰ Da er von dort aus nicht die Gelegenheit hatte, Metzgers Bilderwahl zu begutachten, offensichtlich aber auch das vollständige Vertrauen in sein Tun fehlte, bekam Rumohr den Auftrag, während seiner Italienreise 1828/1829 die von Metzger ausgekundschafteten Gemälde nochmals in Augenschein zu nehmen. Rumohr dagegen schien nach wie vor "das unbedingteste Vertrauen" auch in die Qualität der bei Metzger befindlichen Gemälde zu setzen:¹¹¹

"Auf diese Veranlassung bemerkte ich dem Gesandten, daß Metzger viele Gegenstände besitze, welche nach dem bisherigen Systeme der Sammlung in Berlin erwünscht seyn müssen, weil sie Folgen ergänzen, oder durch bessere Exemplare sie vervollkommen werden."

Dennoch sollte Rumohr sich die Gemälde ansehen, was Metzger jedoch als Bevormundung empfand. Er sah sich zunehmend seiner Aufgabe entledigt:¹¹²

"Die Bedingniße welche unser allergnädigster König vor zwei Jahren mir betreffend des Einkaufs der Gemälde für die preußische Regierung gemacht, ist erst vor einem Jahr angenommen worden, mit dem Beding, da nächstens der Herr B. v. Rumohr welcher nächstens nach Florenz kommen wird, so lange er sich aufhalten würde, bei jedem Kauf seine Approbation bezeigen möchte. Seit meiner Abwesenheit, sehe ich daß meine Comission dem Herrn Baron ganz muß übertragen worden seyn."

Die erwähnte Abwesenheit Metzgers war seine Begleitung des Transportes der Madonna Tempì nach München gewesen. Besonders im Zusammenhang mit diesem Kauf hatte er zudem das Gefühl gehabt, von Vertretern der preußischen Regierung ausspioniert zu werden, die auf den Erwerb dieses Gemäldes zu hoffen schienen, obwohl es ausdrücklich für München reserviert worden war.

*"Es sind einige Deutsche hier, welche dem Minister Bunsen alles was sie von mir wissen und ihm dienlich seyn könnte, schreiben."*¹¹³ - Metzger fühlte sich

¹¹⁰Otto Büsch (Hrsg.), Handbuch der preußischen Geschichte. Band 2. Das 19. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens. Personen- und Sachregister, S. 808 sowie Neue Deutsche Biographie. Band 3, S. 17f.

¹¹¹Carl Friedrich von Rumohr, Drey Reisen nach Italien, S. 260.

¹¹²ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 29.11.1828.

¹¹³Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 675ff., Beilage zu Brief Nr. 599.

folglich als Lockvogel für Gemälde mißbraucht, die dann preußische Gesandte hinter seinem Rücken zu kaufen trachteten. Sein neu hinzugekommener Auftraggeber war somit zum Konkurrenten geworden.¹¹⁴

"Zugleich hat er [der Minister Bunsen] mich von neuem um den Einkauf der Gemälde für das Museum nach Berlin (...) ersucht, allein da sich der H. Rumohr sich dessen fast ganz bemächtigt, die Ehre allein zu haben wünscht und wir in den Ansichten so verschieden (...) sind, so ist es sehr schwer sich zu vereinigen." - aus dieser Bemerkung Metzgers spricht schließlich deutlich die Resignation über den preußischen Auftrag.¹¹⁵ Offenbar waren es nicht mehr Dritte, die Rumohr mehr Kompetenz zusprachen als Metzger und ihn deshalb als Ansprechpartner bevorzugten, sondern Rumohr selbst, der "die Ehre allein zu haben wünscht". 1828 verkaufte Metzger einige der Gemälde nach Berlin, die Rumohr bei ihm gesehen hatte, anschließend ließ sein Engagement für den preußischen König jedoch deutlich nach. Enttäuscht hatte Metzger beschlossen, sich der neuen Aufgabe still wieder zu entziehen. Erst in den 1830er Jahren sollte er, nun gemeinsam mit Martens, dem preußischen Gesandten in Florenz, nochmals Gemälde für Berlin erwerben.¹¹⁶

Ludwig fühlte Metzger sich nach wie vor verbunden, auch weil er wußte, daß man in München nicht versuchte, ihn zu hintergehen, und seine Mühen geschätzt und anerkannt wurden. Für die Fremdaufträge war Metzger nur temporär und lediglich als Handlanger von Kunstbeauftragten eingesetzt worden, die den eigenen Ruf offensichtlich für wichtiger hielten als die Anerkennung der Fähigkeiten des Florentiner Agenten. In München dagegen hatte er seit Jahren seinen Stand, man vertraute ihm, und er war fest in die Organisation der Florentiner Gemäldeankäufe eingebunden.

¹¹⁴Daß allerdings auch Passavant zeitweise eine Konkurrenz für Metzger bedeutete, wird sich im Zusammenhang mit den Ausführungen zu den Münchner Erwerbungen zeigen.

¹¹⁵ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 16.12.1828.

Im selben Brief schreibt Metzger:

"Einen Theil meiner Gemälde welche ich an das Museum nach Berlin abgedretten sind wohl angelangt und mit aller Zufriedenheit aufgenommen worden."

¹¹⁶Tilmann von Stockhausen, Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830-1904, S. 82ff.

5.4. Die Vollendung der Pläne für die Sammlung durch König Ludwig I.

5.4.1. "(...) **das beharrliche Streben nach dem Vollkommensten (...)**" - Die Wiederaufnahme der Sammeltätigkeit

Als Ludwig 1825 seinem Vater auf den bayrischen Königsthron nachfolgte, wurden die während seiner Kronprinzenzeit gehegten Pläne für eine Neugestaltung der königlich-bayrischen Gemäldesammlung wieder in Angriff genommen. Dazu gehörte zum einen die Wiederaufnahme der Gemäldeankäufe in Florenz. Sowohl Metzger als auch Dillis sollten in ihrer Aufgabe als Kunstberater bzw. -agent wieder vermehrt zum Zuge kommen. Anders als in den Jahren seiner Kronprinzenzeit wurden von Ludwig nun jedoch primär Prestigeobjekte erworben, d.h. Gemälde, die nicht zu den in der Münchner Sammlung "fehlenden Bilder(n)" gehörten, sondern sie als besondere Schmuckstücke bereichern sollten. Dementsprechend großen Wert legte er auf ihre Auswahl. Mit ihrer Ausstellung in der Gemäldegalerie wurde auch die Großzügigkeit Ludwigs, seine Kennerschaft und sein Engagement auf dem Gebiet der Kunst ausgestellt.

Besonders deutlich wird dies im Zusammenhang mit dem Kauf der bereits erwähnten Madonna Tempi, der 1828 nach zwanzig Jahren glücklich abgeschlossen werden konnte:¹¹⁷

"Die Ankündigung, daß ein von Sr. Maj. dem Könige neu erkaufte Gemälde von Raphael in der Gallerie zu sehen sey, hat in diesen Tagen das gesammte Publikum in freudige Bewegung gesetzt. Alles wallfahrtete zur Beschauung des Bildes, das eine so köstliche Bereicherung unsrer hiesigen Kunstschatze ist, und aufs neue die große Sorgfalt beweist, mit welcher unser erhabener Monarch (...) Bedacht nimmt. (...) Bey der jetzigen Unmöglichkeit aber, große Bilder von Raphael zu erwerben, dürfen wir uns zu dem Besitz dieses Gemäldes um so mehr Glück wünschen, (...)."

Gelobt wird Ludwig als Stifter des Gemäldes für die öffentliche Sammlung ebenso wie seine Sorgfalt bei der Auswahl der Bilder und sein Geschick bei ihrer Beschaffung. Auch Dillis stimmte in dieses Loblied ein, nicht ohne darauf zu verweisen, daß Ludwig sich auf diese Weise quasi selbst ein Denkmal setzte:¹¹⁸

*"Die ganze Nachwelt wird **das beharrliche Streben nach dem Vollkommensten mit Danke erkennen (...)**"*

¹¹⁷Kunst-Blatt Nr. 93, 20.11.1828, S. 369.

¹¹⁸Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 658ff., Beilage zu Brief Nr. 580.

Um sowohl die nach seiner Thronbesteigung erworbenen als auch die sich aus seiner Kronprinzenzeit noch in seinem Privatbesitz befindlichen Gemälde in der öffentlichen Sammlung ausstellen, aber weiterhin als sein Privateigentum erhalten zu können, hatte Ludwig 1828 eine Gesetzesergänzung verabschiedet.

1818 war in der Konstitution des Königreichs Bayern unter Titel III, Paragraph 2, Ziffer 7 eigentlich Folgendes festgelegt worden:¹¹⁹

"Zu dem unveräußerlichen Staatsgute, welches im Falle einer Sonderung des Staats-Vermögens von der Privat-Verlassenschaft in das Inventar der letztern nicht gebracht werden darf, gehören: (...) 7) Alle Sammlungen für Künste und Wissenschaften, als: (...) Antiquitäten, Statuen, (...) , Gemälde- und Kupferstich-Sammlungen und sonstige Gegenstände, die zum öffentlichen Gebrauche oder der Beförderung der Künste und Wissenschaften bestimmt sind."

Demnach war auch die königliche Gemäldesammlung mit all den dort ausgestellten Kunstwerken als Staatseigentum zu betrachten, was für Ludwig bedeutet hätte, daß Gemälde, die er auf seine Kosten erworben hatte und in der Sammlung ausstellen ließ, in Staatseigentum übergegangen wären. Auf dem Landtag, der 1827/1828 stattfand, ließ er deshalb Folgendes einbringen:¹²⁰

"Gegenstände, welche sich in den , im § 2 Ziff. 7 des III. Titels der Verfassungs-Urkunde gedachten Sammlungen befinden, aber weder aus Staatsmitteln, noch durch Staatsverträge, noch in fideicommissarischer Eigenschaft, sondern aus den dem Monarchen zur Privatdisposition gestellten Einnahmen oder aus sonstigen Privattiteln erworben, und dem Vermögen des Staates und der Krone nicht förmlich einverleibt wurden, sohin zu der Privatverlassenschaft des Monarchen gehören, und als dessen Privateigenthum unter der Fertigung derjenigen Staatsbeamten, welchen die Aufsicht über die treffenden Sammlungen anvertraut ist, in den Verzeichnissen vorgemerkt sind, gehen in das Privateigenthum der Erben über, und verbleiben auch dann in solchem,

¹¹⁹Bayerische Verfassungsurkunden. Dokumentation zur bayerischen Verfassungsgeschichte, S. 27f.

¹²⁰Dieses Gesetz wurde publiziert in: Gesetzblatt für das Königreich Bayern. I. Stück, 10. 3. 1828, S. 5ff.

Für den Erlaß dieses Gesetzes machte Ludwig Gebrauch vom letzten Paragraphen des Titels der Verfassungsurkunde von 1818, der das Staatsgut betraf. Dort stand (Bayerische Verfassungsurkunden. Dokumentation zur bayerischen Verfassungsgeschichte, S. 29.):

"Mit dem unter dem Staatsgute begriffenen beweglichen Vermögen (§2) kann der Monarch nach Zeit und Umständen zweckmäßige Veränderungen und Verbesserungen vornehmen."

wenn dieselben sie ferner, jedoch mit der geeigneten Bemerkung in den Verzeichnissen, bey diesen Sammlungen belassen."

Bedingung für die neue Regelung war also, daß die Kunstwerke von Ludwig persönlich, aus ihm "zur Privatdisposition gestellten Einnahmen" erworben worden und "in den Verzeichnissen" als sein Privateigentum gekennzeichnet waren. Dem entsprochen wurde zum einen in den Inventarlisten der ab dem Regierungsantritt Ludwigs angekauften Gemälde. Sie sind dort alle als "aus der Hofkaßa bezahlte(n) Gemälde" aufgeführt,¹²¹ womit festgeschrieben war, daß sie aus Mitteln finanziert wurden, die Ludwigs persönlichen Belangen zugedacht waren. 1836 wurde zum anderen eine Aufforderung vom Innenministerium herausgegeben, "zu dem Privat-Eigenthum des Monarchen gehörende(n) Gegenstände, welche sich in den öffentlichen Kunst-Sammlungen befinden, so weit es noch nicht geschehen" in den Inventarien gesondert zu vermerken.¹²² Diese Eingabe datiert zwei Tage nach der Eröffnung der Pinakothek und bezog sich somit auf einen hierfür neu zu erstellenden Katalog. Dieser erschien 1838 und vermerkte nun die aus dem Privateigentum Ludwigs ausgestellten Gemälde mit dem Kürzel P.E.K.L.I., was "Privat-Eigenthum König Ludwigs I." bedeutete.¹²³ Auf diese Weise konnte Ludwig seine Gemälde weiterhin in der Sammlung ausstellen, ohne diese jedoch in Staatseigentum überführen zu müssen.

5.4.2. Die Finanzierungsmöglichkeiten des Königs

Prinzipiell hatte Ludwig bezüglich der Ausgaben für die Neugestaltung der Gemäldesammlung nach 1825 freiere Hand als zuvor. Während er aus gegebenen Gründen die Gemäldeankäufe nach wie vor aus ihm persönlich zur Verfügung stehenden Mitteln bestritt, sollte er für sein zweites großes Projekt, den Neubau der Gemäldegalerie, auf öffentliche Mittel zurückgreifen.

1827/1828 fand ein erster Landtag statt, auf dem die Kammer der Reichsräte, die sogenannte Erste Kammer, und die Kammer der Abgeordneten, die

¹²¹ABStGS. Inventarium über die von Seiner Majestät dem König Ludwig von Bayern angekauften und aus der Hofkaßa bezahlten Gemälde. K.H.G. Angefangen im Jahre 1827. Ab 1829 wurde diese Inventarliste als "Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern" fortgeführt (ABStGS.).

¹²²ABStGS. Fach XI, K 1. Katalogisierung der dem allerhöchsten Privat-Eigenthume angehörenden Kunstsammlungen. Eingabe vom 18.10.1836.

¹²³Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in : Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang.

sogenannte Zweite Kammer, tagten und u.a. Budgetfragen behandelten.¹²⁴ Bekannt war, daß Ludwig nach wie vor keine Ausgaben für Gemäldeankäufe in Italien scheute und der lange geplante Neubau der Gemäldegalerie in die Tat umgesetzt werden sollte. Dennoch erachteten es die Mitglieder des Landtags offenbar nicht als notwendig, dem König diesbezüglich Vorgaben zu machen. Die Kabinettskasse, aus der alle persönlichen Ausgaben Ludwigs und des Hofes bestritten wurden, blieb der Staatskasse eingegliedert, und auch über die Kosten für den Museumsbau wurde nicht debattiert. Ludwig konnte in den folgenden Jahren also aus dem Vollen schöpfen.

Erst auf dem Landtag von 1831 sollten die beiden Kammern versuchen, dem ihrer Ansicht nach zu großzügigen Finanzgebaren des Königs einen Riegel vorzuschieben.¹²⁵ Die Mittel für die Kabinettskasse sollten gestrichen werden, zudem wurde massive Kritik an seiner Baupolitik und den damit verbundenen Kosten geübt. Da auf diese Weise die kunstpolitischen Pläne des Königs nicht mehr zu verwirklichen gewesen wären, sah Ludwig sich gezwungen, seine monarchische Macht auszuspielen. Der Posten der Kabinettskasse, aus der Ludwig notfalls auch die Kosten für den Bau der Pinakothek bestreiten wollte, blieb erhalten. Schließlich setzte er jedoch durch, daß die Baukosten weiterhin von der Staatskasse getragen wurden. Die Ausgaben aus der Kabinettskasse sah er in Zukunft dadurch gerechtfertigt, daß über ihre Verwendung genauestens Buch geführt wurde, was ab Ende 1831 der Fall war.

War Ludwig prinzipiell darauf bedacht gewesen, gegenüber den Landtagen einen versöhnlichen Kurs zu fahren, griff er 1831 angesichts der Gefahr, daß eines seiner wichtigsten Projekte auf dem Gebiet der Kunst zu scheitern drohte, zu härteren Mitteln: im eigenen Interesse entschloß er sich zu einer höchst autoritären Verfügung über die nötigen finanziellen Mittel.

5.4.3. Der Neubau der Gemäldegalerie, die Pinakothek, und die Neuordnung der Gemäldesammlung

Am 7. April 1826, ein knappes halbes Jahr nach dem Regierungsantritt Ludwigs, wurde der Grundstein für den Neubau der Gemäldegalerie gelegt. Bereits 1823 war dieser Neubau, noch von Max I. Joseph, genehmigt worden - nach langen Querelen, die einmal mehr von Streitereien zwischen Ludwig und

¹²⁴Vgl. hierzu ausführlich bei: Franz Renz, Der bayerische Landtag von 1827/28.

¹²⁵Vgl. hierzu ausführlich bei: Wilhelm Lemprid, Der bayerische Landtag 1831 und die öffentliche Meinung sowie Heinz Gollwitzer, Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie, S. 448ff.

Dillis auf der einen sowie dem königlichen Kunstkomitée auf der anderen Seite geprägt gewesen waren. Diese setzten sich auch nach 1823 vor allem um die Frage eines geeigneten Bauplatzes fort, so daß es nochmals drei Jahre dauerte, bis mit dem Bau begonnen werden konnte.¹²⁶ Entsprechend der Bezeichnung "Glyptothek" für das Ausstellungsgebäude der Antikensammlung sollte der Neubau für die Gemäldesammlung "Pinakothek" heißen. Beide Worte spielen in ihrem Wortstamm auf die Herstellungstechnik der ausgestellten Werke an und heben sich somit von den allgemeineren Begriffen "Galerie" oder "Museum" ab.¹²⁷

Der Architekt, der das Projekt ausführen sollte, war abermals Leo von Klenze, der sich hierzu mit Dillis ins Einvernehmen setzen sollte, jedoch immer wieder auch Ludwigs Vorstellungen für die Entwürfe berücksichtigen mußte.¹²⁸ Dillis war es, der die organisatorischen Vorgaben für die Pläne des Museumsneubaus lieferte. Er formulierte hierzu ein Promemoria, in dem er die wichtigsten Maßgaben für Klenze zusammenfaßte.¹²⁹ Neben allgemeinen Geschoß- und Raumvorgaben nannte Dillis unter anderem folgende Punkte:

"(...) 3. Kabinette mit Nordlicht

4. Jeder Saal mit eigenem Eingang von einem südlichen Gang, wie in Florenz.

(...) 9. bei Oberlicht Rücksicht auf das Klima

10. kleine Säle und Kabinette mit hohen Fenstern

(...) 13. Da die Aufstellung nach Schulen wahrscheinlich angenommen wird, so ist der Raum für jede Schule zu bemessen, deren Auswahl zuerst bestimmt werden muß. (...)"

¹²⁶Vgl. hierzu und zum Folgenden: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek München. Architektur, Ausstattung und museales Programm sowie Rüdiger an der Heiden, Die Stellung der Alten Pinakothek in der Entwicklung des Museumsbaues, in: "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek, S. 176ff.

¹²⁷Vgl. hierzu: Hermann Bauer, Kunstanschauung und Kunstpflege in Bayern von Karl Theodor bis Ludwig I., in: Hubert Glaser (Hrsg.), Wittelsbach und Bayern. Band 3/1. Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, S. 353.

¹²⁸Besonders anschaulich beschreibt dies Böttger für alle Phasen der Entstehung der Pinakothek.

¹²⁹Abgedruckt ist dieses Promemoria bei: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, S. 22.

Offensichtlich trägt es kein Datum, ist aber noch vor die Entscheidung für das zu bebauende Areal von 1824 zu datieren, da sich die ersten Vorgaben auf die Wahl des Bauplatzes beziehen. Einen terminus post quem liefert Adrian von Buttlar. Er schließt aus einer Bemerkung Leo von Klenzes in dessen Memorabilien, daß Dillis das Promemoria erst erstellt hat, nachdem das Ministerium ihn aufgefordert hatte, sich zu Raumprogramm und Einrichtung eines Neubaus zu äußern, was nach dem April 1822 gewesen wäre (Vgl.: Adrian von Buttlar, Glyptothek, Pinakothek, Neue Eremitage - Klenzes immanenter Historismus, S. 44, Anm. 39.).

Deutlich ist daran zu erkennen, daß für die interne Organisation des Neubaus vor allem ein Vorbild maßgebend war: das Musée Napoléon in Paris. Besonders die Ausleuchtung der Räume, die Dillis in den Punkten 3, 9 und 10 anspricht, gehen darauf zurück. Auch der zuletzt genannte Punkt bezüglich der Anordnung der Gemälde ist auf die Eindrücke der Paris-Reise von 1806 zurückzuführen.

Für die Architektur sowie später die Dekoration der Ausstellungsräume dagegen wurden die Vorbilder in Italien gesucht. Unter Punkt 4 äußert Dillis einen Vorschlag für die Zugänglichkeit der Ausstellungsräume, die er so in Florenz in den Uffizien gesehen hatte. Besonders beeindruckt hatte ihn an der dortigen Anordnung der Gemäldesäle, daß man durch den umlaufenden Gang jederzeit die Möglichkeit hatte, in einen der Säle zu gelangen, ohne die vorhergehenden durchlaufen zu müssen. In München sollte dies von "einem südlichen Gang", einer Loggia, aus möglich sein. Für den Grundriß und die Fassadengestaltung hatte Ludwig schon früh Vorschläge geliefert, die sich an italienischen Renaissancepalästen orientierten.

Am 16. Oktober 1836 konnte die Pinakothek schließlich feierlich eröffnet werden. Damit ging der Wunsch Ludwigs und seines Vertrauten Dillis nach der Präsentation der Gemäldesammlung in einem Neubau mit eigenem Konzept, den beide bereits seit ihrem Paris-Aufenthalt 1806 gehegt und verfolgt hatten, nach dreißig Jahren in Erfüllung.

Die heutige Alte Pinakothek¹³⁰ wurde nach den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg im Wesentlichen entsprechend dem ursprünglichen Bau wiederhergestellt.¹³¹ Man betrat die Pinakothek damals allerdings von Osten, nicht wie heute von Süden her und gelangte so über ein Vestibül zum Treppenaufgang, der ins Hauptgeschoß führte. Der erste der prunkvoll ausgestatteten Säle war der sogenannte Stifftersaal im östlichen Flügel. Dieser enthielt "die lebensgrossen Bildnisse jener bayerischen Regenten (...), die jene herrlichen Gemälde einzeln gesammelt, und in verschiedenen Gallerien aufgestellt hatten, welche man nun vereint in den Sälen und Cabineten der

¹³⁰Die Bezeichnung Alte oder Ältere Pinakothek erhielt der Bau mit der Fertigstellung der zweiten, sogenannten Neuen Pinakothek für die königliche Sammlung zeitgenössischer Kunst 1853.

¹³¹Erich Altenhöfer, Die Alte Pinakothek in den Nachkriegsjahren. Die Rettung vor Abbruch und Verfall - Der Wiederaufbau durch Hans Döllgast, in: "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek, S. 205ff.

Pinakothek zu bewundern im Begriffe steht."¹³² Auf Ludwig als Stifter der Pinakothek wurde hier wie auch an anderen Stellen in der Ausschmückung der Pinakothek besonders verwiesen.¹³³ Das wichtigste Element der Pinakothek waren die Gemäldesäle, die sich an den Stiftersaal nach Westen hin anschlossen. Die Reihe der sieben Räume war symmetrisch angeordnet und entsprach somit nicht den von Dillis in seinem Promemoria unter Punkt 13 formulierten Vorgaben. Ihre Abfolge läßt sich am besten mit der Zahlenreihe 1-2-1-3-1-2-1 wiedergeben, wobei sich 1, 2 und 3 auf die gestaffelte Größe der Säle bezieht. Der mittlere Raum war folglich der größte, dem sich zu beiden Seiten je drei weitere Säle anschlossen. Im westlichen Flügel war querstehend ein weiterer großer Raum untergebracht, dem nördlich ein Saal mit quadratischem Grundriß folgte. Dem Wunsch Dillis' nach "Kabinette(n) mit Nordlicht" war entsprochen worden. Sie hatten alle dieselbe Größe und entsprachen auf dem Plan kleinen Quadraten. Lediglich vor dem zentralen Saal waren drei dieser Quadrate zu einem rechteckigen Raum zusammengefaßt. In den Kabinetten sollten Gemälde gehängt werden, die inhaltlich zu den in den großen Bildersälen ausgestellten Werken gehörten, ihrem Format nach jedoch besser in kleineren Räumen untergebracht waren. Auch der "südliche(n) Gang", von dem aus man in jeden einzelnen Ausstellungsraum gelangen sollte, war verwirklicht worden. Die Kompartimente dieses Ganges wurden 1830-1840 nach Entwürfen von Peter Cornelius mit einem Freskenprogramm versehen.¹³⁴ Für die Dekoration und Ausstattung der Bildersäle wurde nach Ludwigs Vorstellungen auf das Vorbild des Palazzo Pitti in Florenz zurückgegriffen, wofür Johann Metzger verschiedene Muster schicken mußte.¹³⁵ Bereits in einem Schreiben vom 19. September 1822 an das Innenministerium hatte Dillis seine Vorstellungen für ein Konzept der Bilderhängung formuliert:¹³⁶

¹³²Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in : Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang.

Der Stiftersaal bestand in dieser Form nur bis 1910; anschließend wurde er in einen weiteren Bildersaal umfunktioniert.

¹³³Vgl. hierzu vor allem: Gisela Goldberg, Ursprüngliche Ausstattung und Bilderhängung der Alten Pinakothek, in: "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek, S. 142ff.

¹³⁴ebd.

¹³⁵ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 21.1.1833.

¹³⁶Zitiert nach: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, S. 142.

"Da die Aufstellung einer jeden zahlreichen Gemäldesammlung einer systematischen Anordnung unterliegt, aus derselben der ruhige Genuß für den Kunstfreund und der belehrende Unterricht für den studierenden Künstler hervorgeht, und die Eintheilung nach Schulen in Hinsicht der eigenen Verwandtschaft und Charakteristik, allgemein als die zweckmäßigste anerkannt ist, so glaube ich dieselbe vorzugsweise ... in Vorschlag bringen zu dürfen."

Mit der Genehmigung des gesamten Bauprojektes durch König Max I. Joseph und seiner Realisierung durch Ludwig I. wurde auch dieses Konzept in die Tat umgesetzt. Der erste Saal war der deutschen Malerei des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts gewidmet, was im folgenden Raum mit Werken des 16. bis 18. Jahrhunderts fortgeführt wurde. In den Kabinetten, die sich an diese ersten beiden Räume anschlossen, waren sowohl Gemälde der deutschen als auch der holländischen Schule aus dem 15. und 16. Jahrhundert zu sehen. Im dritten und im fünften Saal mit den zugehörigen Kabinetten hing holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts, während sich im großen, zentralen Raum des Hauptgeschosses der Rubenssaal befand. In diesem Raum wie in dem sich daran anschließenden Kabinett waren ausschließlich Gemälde dieses einen Malers ausgestellt. Der sechste Saal war der französischen und spanischen Schule des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmet. In den Kabinetten dagegen folgte nach den Holländern und Flamen die Ausstellung der italienischen Werke vom 14. bis zum 17. Jahrhundert. Entsprechend waren die letzten drei Gemäldesäle ausstaffiert, wo die Hängung der Bilder allerdings im 16. und 17. Jahrhundert begann und im letzten Saal des Querbaus mit Werken des 15. Jahrhunderts endete.

Wie für den Bau der Pinakothek und seine Ausstattung mehrere Vorbilder Pate standen, wurde offenbar auch bei der Hängung der Gemälde keine einheitliche Linie verfolgt. Zwar wurde die Gliederung nach Schulen, auf die Dillis großen Wert gelegt hatte, eingehalten, jedoch keine stringent chronologische Abfolge. Vor allem in den Sälen, die die italienische Kunst ausstellten, erfolgte ein Bruch.

5.4.4. Der Katalog der Pinakothek von 1838 und die Stellung der italienischen Gemälde in der Sammlung

Die Hängung der Gemälde spiegelt sich auch im ersten Katalog der Pinakothek wider, der 1838 von Dillis herausgegeben wurde.¹³⁷ Er bezeichnet dort den

¹³⁷Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in : Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang.

letzten Saal im westlichen Flügel des Hauptgeschosses als "Tribune" und lehnt sich damit auch hier an die Uffizien in Florenz an. Großherzog Francesco I. de' Medici hatte die sogenannte Tribuna, einen achteckigen, reich verzierten Raum im 16. Jahrhundert von seinem Architekten Buontalenti entwerfen lassen. Er galt als Herzstück der mediceischen Sammlungen und stellte über Jahrhunderte hinweg die Stücke aus, die besonders bezeichnend für die sammlerischen Vorlieben des jeweiligen Regenten waren. War auch in München also die "Tribune" der bedeutendste der Ausstellungsräume?

In der Ausstellung der Gemälde in der Pinakothek wurde die italienische Kunst am Ende gezeigt. Ruft man sich die in der Hofgartengalerie sowohl unter Mannlich als auch unter Dillis konzipierte Hängung mit ihrem qualitativen Höhepunkt im letzten Raum in Erinnerung, so könnte auch in der Pinakothek der italienischen Malerei in dieser Beziehung eine herausgehobene Position zugeordnet gewesen sein. Tatsächlich argumentiert Dillis im Vorwort seines Katalogs in dieser Hinsicht:¹³⁸

"Der grosse erhabene Styl, die correcte Zeichnung, die aus der Natur geschöpfte Wahl des Schönen und Charakteristischen, der richtige und geistvolle Ausdruck, die genaue Kenntniss der Anatomie, begründet durch das Studium der Antike, und durch die Contraste hervorgehoben, so wie ein harmonisches und glänzendes Colorit haben den italienischen Schulen jederzeit den Vorzug vor ihren Schwestern eingeräumt (...)"

Damit ließe sich erklären, daß ihr nach wie vor auch eine räumliche Sonderstellung in der Präsentation zukommen sollte, es rechtfertigt aber nicht die Umkehrung der Chronologie in den letzten drei Ausstellungsräumen.

Ursprünglich war in den Plänen von Klenzes im neunten Bildersaal ein Restaurierungs- und Kopierraum vorgesehen, worauf Peter Böttger verweist.¹³⁹

Nachdem Ludwig nach der Gesetzesergänzung von 1828 aber beschloß, alle durch ihn in Italien erworbenen Gemälde in der Pinakothek auszustellen,¹⁴⁰

¹³⁸ebd.

¹³⁹Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, S. 148.

Diese Pläne sind 1823 zu datieren.

¹⁴⁰Dillis erwähnt diesen Entschluß König Ludwigs im Vorwort des Ende 1828 neu herausgegebenen Katalogs der Hofgartengalerie (Georg von Dillis, Verzeichniss der Gemaelde der Bildergalerie in München. Nach der neuesten Einrichtung, S. Vf.):

"(...) als Seine Majestät, der gegenwärtig regierende König Ludwig allergrossmüthigst zu beschliessen geruht haben, alle, die von allerhöchst demselben zur Ergänzung der mangelhaften Maler-Schulen seit 20 Jahren gesammelten kostbaren Gemälde in der neu erbauten Pinakothek einzureihen (...)"

mußten weitere Ausstellungsräume geschaffen werden. Da die Hängung für die anderen Säle und Kabinette in den Plänen bereits festgeschrieben war, blieb lediglich der Raum im westlichen Flügel, der ursprünglich nicht als Ausstellungsraum gedacht gewesen war und in seiner architektonischen Form ganz und gar nicht der florentinischen Tribuna entsprach. Dennoch sollten dort im Wesentlichen Gemälde aus Ludwigs Privatbesitz ausgestellt werden, bei denen es sich vorrangig um Werke des Quattro- und Cinquecento und damit die sammlerischen Vorlieben des Regenten handelte, womit hier der Inhalt die Bezeichnung des Raumes rechtfertigte:¹⁴¹

"Der Kunstfreund und Künstler wird endlich im neunten Saale ganz ausgezeichnete Gemälde dieser classischen Meister finden, welche grösstentheils von Seiner Majestät dem Könige Ludwig I. aus Allerhöchst Ihrer Privatscasse zur Vervollständigung der italienischen Schule angekauft wurden, wesswegen dieser Saal gleichsam eine Tribune der gesammten Pinakothek bildet."

Dem östlichen Saal mit den Gemälden der altdeutschen Malerei stand auf diese Weise der westliche Saal mit den Gemälden der altitalienischen Malerei gegenüber. Damit spiegelte sich auch in den Ausstellungsräumen eine Idee wider, die noch an anderen Stellen in der Ausstattung der Pinakothek zu finden war: die Gegenüberstellung von Italia und Germania, den Polen der nazarenischen Kunstauffassung, die Ludwig bereits während seiner zweiten Italienreise kennengelernt hatte. Sowohl den Figuren der Künstlerbalustrade, die vor dem Attikageschoß auf der Südseite des Gebäudes angebracht war, als auch und vor allem dem bereits erwähnten Freskenprogramm der südlichen Loggien war derselbe Gedanke zugrundegelegt worden.¹⁴² Elf Vertreter der nordischen Malerschulen und dreizehn italienische Künstler standen, jeweils in chronologischer Reihenfolge, auf der Balustrade nebeneinander, und in den Fresken der Loggien war die Entwicklung der italienischen der nordischen Malerei vom Mittelalter bis zur Neuzeit gegenübergestellt. Die Pinakothek stand programmatisch also ganz im Zeichen der zeitgenössischen Kunsttheorie, die

¹⁴¹Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in : Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang.

¹⁴²Vgl. hierzu u.a.: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, S. 38 und S. 181ff. sowie Gisela Goldberg, Ursprüngliche Ausstattung und Bilderhängung der Alten Pinakothek, in: "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek, S. 146.

1832 erwarb Ludwig das gleichnamige Gemälde von Friedrich Overbeck.

der Ansicht war, "daß die zeitgenössische Kunst nur durch das Studium der Vorbilder der frühen italienischen und der altdeutschen Malerei zu erneuern sei".¹⁴³ Zugleich stand die Ausstellung der Gemälde damit nach wie vor vor dem kunsterzieherischen Hintergrund, den bereits Dillis in seinem Konzept gefordert hatte:

*"(...) der ruhige Genuß für den Kunstfreund und der belehrende Unterricht für den studierenden Künstler (...)".*¹⁴⁴

"Das Museum war sowohl ein Ort des Kunstgenusses, wie des Kunstgeschichtsstudiums und damit Bildungsanstalt geworden. In den früheren höfischen Sammlungen hatten repräsentative oder ästhetische Ordnungskriterien vorgeherrscht." - was Thomas W. Gaehtgens für das Musée Napoléon postuliert,¹⁴⁵ gilt folglich auch für die Pinakothek in München. Dennoch kann sie weder eine Ästhetik in der Bilderhängung noch ihren eindeutig auch repräsentativen Charakter leugnen. Mehrfach wurde in der Ausstattung wie in der Ausstellung der Pinakothek auf Ludwig I. als ihr Stifter verwiesen, der damit nicht nur als Mäzen des Gebäudes und der Gemälde, sondern auch als Initiator des Gesamtkonzeptes inszeniert wurde. Auf diese Weise feierte er sich auf althergebrachte Weise als Regent, zugleich aber auch als Vertreter einer modernen Kunstauffassung, die dem Volk in einer öffentlichen Sammlung nahegebracht werden sollte.

¹⁴³Thomas W. Gaehtgens, Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte, in: Antje Middeldorf Kosegarten (Hrsg.), Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, S. 353.

¹⁴⁴Zitiert nach: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, S. 142.

¹⁴⁵Thomas W. Gaehtgens, Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte, in: Antje Middeldorf Kosegarten (Hrsg.), Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, S. 361.

6. Die Münchner Erwerbungen in Italien

In den folgenden Kapiteln wird die Erwerbungs-geschichte der Ankäufe, die zu Zeiten Ludwigs in Italien gemacht wurden, aufgearbeitet. Bislang existierte lediglich ein alphabetisches Verzeichnis aller von Ludwig erworbenen Gemälde, darunter auch die italienischen.¹⁴⁶ Nur zum Teil gibt es Aufsätze und Katalogbeiträge, in denen näher auf einzelne Erwerbungen Ludwigs eingegangen wird.¹⁴⁷ Auch Richard Messerer kommentiert in seinen Anmerkungen zu dem publizierten Briefwechsel Ludwigs mit Dillis einige der Erwerbungen, jedoch teils mit widersprüchlichen Angaben. Durch die Aufarbeitung sowohl des Florentiner als auch des Münchner Quellenmaterials¹⁴⁸ konnten die italienischen Erwerbungen zu Zeiten Ludwigs chronologisch geordnet und in Gruppen zusammengefaßt werden. Mit den folgenden Ausführungen sollen die Hintergründe der Ankäufe im Einzelnen erläutert und, soweit möglich, bisherige Unklarheiten beseitigt werden.

Für die Autoren der erworbenen Gemälde sind prinzipiell die damaligen Zuschreibungen genannt. Die heute gültige Zuschreibung sowie ihr heutiger Aufbewahrungsort sind im Abbildungsverzeichnis angegeben.

Im Rahmen der Ausführungen lassen sich nochmals Aspekte der Erwerbungs-politik Ludwigs nachvollziehen. Die Charakteristika der einzelnen Ankaufgruppen sowie die näheren Hintergründe der einzelnen Erwerbungen spiegeln vor allem jedoch das Marktgeschehen auf dem Florentiner Kunstmarkt wider und lassen erkennen, inwiefern sich die Gegebenheiten für Kunstankäufe in Florenz und der Toskana im Lauf der Jahre änderten. Entsprechende Marktmerkmale werden in einem gesonderten Kapitel herausgearbeitet.

Ausgaben für die Gemälde und andere Rechnungsposten sind in verschiedenen, damals gültigen Währungen angegeben. Während in Bayern der Gulden üblich war, existierten in der Toskana Lire, Scudi, Zecchini, Luigi d'oro

¹⁴⁶Es ist publiziert im Anhang des Bandes "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek, S. 236ff.

¹⁴⁷Franz von Reber, Die Erwerbung von Raphaels Madonna Tempi durch König Ludwig I., S. 225ff.; Christian von Heusinger, Herkunft und Erwerb von Botticellis "Beweinung Christi" in der Alten Pinakothek zu München, S. 397ff. sowie vor allem: Cornelia Syre, "Wirken Sie, was Sie vermögen!". Die Erwerbungen italienischer Gemälde in der Korrespondenz mit den Kunstagenten, in: "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek, S. 41ff.; dies., Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek. Studio-Ausstellung Alte Pinakothek München; dies., Fra Angelico. Die Münchner Tafeln und der Hochaltar von San Marco in Florenz. Studio-Ausstellung Neue Pinakothek München.

¹⁴⁸Dazu gehören zum einen die Verkaufs- und Ausfuhrakten, zum anderen die Korrespondenz Ludwigs, Dillis' und Metzgers sowie Rechnungen, Kassenbucheinträge und Inventarlisten. Sie werden im Folgenden im Einzelnen genannt.

und Francesconi nebeneinander. Um diese Angaben zu vereinheitlichen, wird in Scudi oder Zecchini umgerechnet werden. 1 Scudo sind ca. 3 Gulden, 1 Zecchino ca. 5,5 Gulden, so daß auch diese Angaben in Relation zueinander gesetzt werden können.

Die damals üblichen Maßeinheiten waren in der Toskana Braccia und Soldi, in Bayern Fuß und Zoll. 1 Braccio entspricht 60 cm, 1 Soldo ca. 3 cm, während 1 Fuß gemittelt 35 cm und 1 Zoll ca. 3,5 cm sind.

6.1. Die frühen Erwerbungen

Die ersten Erwerbungen, die in Florenz gemacht wurden und für die königlich-bayerische Gemäldesammlung bestimmt waren, waren die Folge der Italienreise Dillis' als "Kunst-Commisär". Sie fanden auf Betreiben Ludwigs, aber unter der Ägide König Max I. Joseph und seines Kunstkomitées statt. Ihre Finanzierung sollte aus der für diese Mission bereitgestellten Summe bestritten werden, was besonders im Fall des Ankaufs aus dem Hause Altoviti zu Schwierigkeiten führte. Deutlich wird im Zusammenhang damit auch die Konkurrenzsituation, die durch die Initiative des Kronprinzen unter den Münchner Kunstbeauftragten entstanden war.

6.1.1. Das Bildnis Raffaels aus dem Hause Altoviti ([Abb. 14](#))

In einem der Briefe, die Dillis Ludwig während seiner Italienreise 1808 schrieb, spricht er u.a. von einem "Porträt von Raphael in seiner schönsten Blüthe", das sich im Palast Altoviti befinde und zum Verkauf stehe.¹⁴⁹ Die Altoviti waren eine alteingesessene florentinische Adelsfamilie gewesen, deren letzter männlicher Vertreter Anfang des 17. Jahrhunderts verstorben war.¹⁵⁰ Offensichtlich waren die Erben nun daran interessiert, das Gemälde aus dem Besitz der Familie zu verkaufen, wofür Ludwig sich unter der Bedingung aussprach, daß Dillis "a) von der Aechtheit, b) der Reine, c) der Wohlerhaltenheit"¹⁵¹ des Bildes überzeugt sei. Dessen hatte Dillis sich jedoch bereits versichert:¹⁵²

¹⁴⁹Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 36ff., Brief Nr. 22.

¹⁵⁰Vittorio Spreti, Enciclopedia storico-nobiliare. Band 1, S. 366.

Bindo Altoviti, zu dessen Lebenszeiten das Porträt gemalt wurde, war ab 1548 Erzbischof von Florenz.

¹⁵¹Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 63, Brief Nr. 39.

¹⁵²ebd., S. 36ff., Brief Nr. 22.

"Rein, und jungfräulich erhalten, lange geheim aufbewahrt, gehört es unter die besten Werke Raphaels und übertrifft alle seine übrigen Portraits."

Im selben Brief erwähnt er den "zuverlässigen unbekanntem Freund", der für ihn "die Erwerbung" ausführen könne, wenn er selbst nicht mehr in Florenz sei. Johann Metzger sollte sich beim Kauf dieses Gemäldes ein erstes Mal als Kunstagent Münchens betätigen und bewähren:

"Aus meinem Brief (...) werden Euer Königl. Hoheit ersehen haben, wie weit mein redlicher Freund Metzger meinen Auftrag und mit welch belebtem Eifer betrieben hat." - so schreibt Dillis, wieder in Florenz, vier Tage nachdem das Bild in seinen Besitz gelangt war.¹⁵³

"Ich habe den König von der Malerei in meinen Händen - in deutschen Händen. Es lebe der Prinz, der Beschützer der Künste. Ich bin nun der glücklichste Mensch von der Welt, seinen Wunsch erfüllt zu sehen. Ich habe das Licht der Kunstwelt in meinen Händen - das die ganze Kunstwelt beseligt hat; er ist es selbst. Hieher hat die Kunstwelt gewallfahrtet, künftig wird die Welt hin nach meinem Vaterland wallen - und loben und verherrlichen den Schöpfer dieser Reliquie. Nicht ein heiliges Gebein bringe ich, den Geist, die Seele eines Kunstheiligen." - in solche Begeisterungstürme brach der Galerieinspektor und "Kunst-Commisär" aus angesichts des Meisterwerkes, das nun für Bayern, sein Vaterland, bestimmt war.¹⁵⁴ Dank der Initiative des Kronprinzen, den Dillis als "Beschützer der Künste" lobt, werde in Zukunft alle Welt nach München "wallen", um dieses Kunstwerk zu bestaunen. Deutlich spricht außerdem die Verehrung der Kunst Raffaels, der als "König von der Malerei" und "Licht der Kunstwelt (...) das die ganze Kunstwelt beseligt hat" bezeichnet wird, aus diesen Zeilen.

Die Glückseligkeit Dillis' gründete aber nicht nur auf der Freude über das künstlerische Meisterwerk. Er hatte dem Kronprinzen damit "seinen Wunsch erfüllt" und seinen Auftrag erfolgreich ausgeführt. Daran wird deutlich, wie sehr Dillis das eigene Ansehen von der Zufriedenheit seines Auftraggebers abhängig machte. Gerade in diesem Fall zeigte sich jedoch auch, daß auch die Reaktion der in München offiziell mit den Kunstankäufen betrauten Seite eine große Rolle für sein Ansehen, vor allem aber sein Selbstbewußtsein spielte.

War soweit alles zur vollsten Zufriedenheit Dillis' verlaufen, tat sich wegen der Ausfuhr des Gemäldes ein Problem auf. Noch aus Florenz schreibt Dillis

¹⁵³ebd., S. 64, Brief Nr. 41.

¹⁵⁴Zitiert aus dem Tagebuch Dillis' nach: Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 64.

Ludwig im Dezember 1808, daß der damalige Direktor der großherzoglichen Galerie, Tommaso Puccini, nicht ohne weiteres eine "Licenza per estrarre" ausstellen wolle.¹⁵⁵ Er habe "das alte Gesetz von 1754, dem zufolge die Galerie zu Florenz das Einstandrecht bey den Verkäufen solcher Gemälde von erster Klasse sich vorenthalten hat" genannt und damit seine Vorbehalte gegen die Ausfuhr des Porträts begründet.¹⁵⁶

"Aber warum hat er dieß nicht erinnert, als das Haus Altoviti ihn bey zeiten noch vor Abschluß des Verkaufes in Kenntniß gesetzt hat? - Und warum kömmt sein heiliger Diensteifer erst nach dem wirklich abgeschlossenen Verkauf in Regsamkeit?" - Dillis' Unverständnis für das Verhalten des Galeriedirektors ist offensichtlich.¹⁵⁷ Weshalb Puccini jedoch erst nach Abschluß des Verkaufes eingriff, hing mit der genannten Gesetzgebung zusammen: Gegen den Verkauf des Gemäldes hatte der Staat keine Handhabe; die Möglichkeit, Florenz und die Toskana vor einem Verlust des Meisterwerkes zu bewahren, gab es erst in dem Moment, in dem ein Ausfuhrantrag gestellt wurde. Dann erst konnte die Genehmigung untersagt und das Gemälde für die großherzogliche Galerie beansprucht werden.

Um das zu verhindern, wandte Dillis sich seinerseits an den französischen Statthalter General Jacques François Menou, der bereits von den Vorbehalten des Galeriedirektors wußte. Offenbar wollte auch er jedoch keine Entscheidung treffen und verwies abermals an die nächsthöhere politische Instanz: Der bayrische König selbst solle sich in dieser Sache an Napoleon wenden. Auf diesem Weg war Dillis ein positiver Bescheid schließlich sicher. Bayern gehörte zu den Verbündeten Frankreichs, so daß Napoleon aus politischen Gründen ein letztes Endes solch lapidares Anliegen kaum hätte abschlagen können. Am 17. März

¹⁵⁵ebd., S. 64, Brief Nr. 41.

¹⁵⁶Unter den Florentiner Ausfuhrakten findet sich ein Schreiben Puccinis an den französischen Statthalter Menou (ASF. Filza 34.). Zur Gesetzgebung findet sich darin Folgendes:

"Le leggi (...) proibiscono l'estrazione dei monumenti preziosi dell'arte senza la permissione del Consiglio di Stato, a cui fù sostituito il Direttore per tempore della Galleria. Avrei certo abusato di questa mia facoltà se avessi dato il mio assenso a spogliare la Patria di un monumento così raro e famoso. Perciò ho rimesso a V.E. la cognizione dell'affare, ma l'amore per le belle Opere dell'arte non mi seduce a segno da tacerle, che il disposto (...) preserva a ciascun Proprietario l'arbitrio delle cose sue, e non accorda che la mera prelazione alla Galleria sugli acquirenti forestieri, e perciò se lo Stato vuol rimborsare Giovanni Metzger compratore, ne ha tutto il diritto; altrimenti la giustizia esige che ne pianga la perdita."

Mit dem Verweis auf seine gesetzliche Handhabe wandte sich Puccini im Fall dieses "monumento così raro e famoso" an die nächsthöhere politische Instanz, um die Ausfuhr und damit einen Verlust für die "Patria" zu verhindern. An Menou lag die Entscheidung über die Finanzierung eines eventuellen Ankaufs des Gemäldes durch die Galerie.

¹⁵⁷Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 65, Brief Nr. 42.

1809 berichtet Ludwig Dillis tatsächlich vom glücklichen Ausgang der Angelegenheit: "den 7. März von Menou ist die Erlaubnis erteilt wegen Ausfuhr meines Raffaels"¹⁵⁸.

Die Ankunft des Gemäldes in München¹⁵⁹ wurde weit weniger enthusiastisch begrüßt als Dillis es sich erhofft hatte. Vor allem die Höhe des Preises scheint beim königlichen Kunstkomitée auf wenig Gegenliebe gestoßen zu sein, wie aus späteren Briefen Dillis' ersichtlich wird:¹⁶⁰

" (...) daß man bey Hofe jenen Preis für das Bildniß des Raphaels viel zu hoch gefunden, und daß Se. Majestät der König mir durch den Director Mannlich seine Ungnade hierüber auf die allerempfindlichste Weise eröffnen ließ. Wie sehr eine solche Unzufriedenheit einen Mann von Ehre und Kenntnißen in seinem Fach gekränkt hat, läßt sich leicht begreifen (...)"

Demnach war der Preis des Porträts nicht bekannt gewesen, der Ankauf folglich im Voraus nicht vom Kunstkomitée bewilligt worden. Dieser Umstand ist folgendermaßen zu erklären: Ursprünglich sollte der Kauf des Gemäldes von einem dafür gesondert auf Florenz ausgestellten königlichen Wechsel beglichen werden.¹⁶¹ Offensichtlich wurde das Geld aber nie überwiesen, so daß Ludwig sich entschloß, die Finanzierung vorerst selbst zu übernehmen.¹⁶² Er

¹⁵⁸ebd., S. 66, Brief Nr. 43.

Unter den Florentiner Ausfuhrakten findet sich kein ausdrücklicher Eintrag bezüglich der Genehmigung. Auf dem oben zitierten Schreiben Puccinis ist lediglich vermerkt: "in seguito accordata la Licenza dell'estrazione".

Es sollte jedoch noch bis Juni des Jahres dauern, bis das Gemälde tatsächlich abgesandt wurde. Ludwig selbst hatte darum gebeten zu warten, weil er durch aktuelle militärische Wirren zwischen österreichischen und französischen Truppen in Tirol den Transport gefährdet sah.

¹⁵⁹Erst Ende 1809 scheint es dorthin gelangt zu sein, denn Metzger schreibt Dillis am 29.

Dezember des Jahres: "Indessen freut es mich sehr, daß die Gemäldesammlung unbeschädigt zurückgekommen ist." (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.). Mit der "Gemäldesammlung" sind die bei Abbate Rivanni erworbenen Gemälde gemeint, die in Florenz gemeinsam mit dem Raffael-Porträt und der Madonnendarstellung Sassoferratos abgeschickt worden waren (vgl. hierzu die folgenden Ausführungen).

¹⁶⁰Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 388, Brief Nr. 327.

¹⁶¹Dafür sprechen Dillis' Bitte, Geld für den Kauf zur Verfügung zu stellen (ABStGS. Fach IX, I1. Ankauf von Kunstwerken in Italien im Jahre 1808. Brief vom 7.9.1808.) sowie ein Schreiben Ludwigs, in dem er die Hoffnung auf eine baldige Ausstellung des Wechsels ausspricht (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 47f., Brief Nr. 25.).

¹⁶²Es läßt sich nur vermuten, weshalb das Geld nicht angewiesen wurde: Zur selben Zeit sollten in Rom für eine relativ große Summe fünf Antiken erworben und die Kosten mit dem für diese Reise bereitgestellten königlichen Wechsel beglichen werden (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 45ff., Brief Nr.

stellte einen Wechsel über 24000 Gulden aus, wofür er von den von Dillis für das Gemälde veranschlagten 5000 Zecchini (ca. 9000 Scudi) ausging, allerdings hoffte, daß bei Barzahlung ein Rabatt gewährt würde. In diesem Falle galt für Metzger:¹⁶³

"Sollten die 24000 f nicht für den Rafael aufgehen mit Inbegriff der Einpackkosten, so haben Sie den Überschuß nicht auszugeben, es müßten sich denn Gemählde wirklich seltener Meister und von ihnen vorzügliche Stücke um wohlfeilen Preis zu erwerben sein, und die Galerie hier nichts von ihren Werken noch besitzen."

Mit der Entscheidung, die finanziellen Mittel zur Verfügung zu stellen, übernahm Ludwig auch die Verantwortung für den Kauf des Raffael-Porträts. Das Kunstkomitée wurde von den weiteren Verhandlungen folglich nicht mehr in Kenntnis gesetzt, was jedoch nicht bedeutete, daß das Gemälde nicht für die königliche Sammlung bestimmt war. Ludwig ging davon aus, daß es für die Sammlung übernommen und ihm seine Ausgaben erstattet würden, was so auch geschah.¹⁶⁴ Auf diese Weise wurde dem Kunstkomitée der Kaufpreis bekannt und offenbar als "viel zu hoch gefunden".

Deutlich geht aus dem oben zitierten Brief Dillis' sein verletzter Stolz hervor. Von seiner Freude über das "Licht der Kunstwelt" ist nichts mehr zu spüren. In seinem Bestreben, den Wunsch des Kronprinzen nach diesem Meisterwerk für die königlich-bayrische Gemäldesammlung zu erfüllen, hatte er sich vonseiten der königlichen Kunstbeauftragten Unterstützung erhofft. Stattdessen stieß er auf Ablehnung und Verachtung, die auch seine Fähigkeiten als Kunstkenner betrafen, denn Vorbehalte gegen das Bildnis Raffaels hatte es auch vor seiner

24ff.). Die dafür notwendigen Verhandlungen in München waren nicht leicht, so daß eine Forderung nach weiteren finanziellen Mitteln aussichtslos schien. Dillis bemerkt dementsprechend Ludwig gegenüber (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 56f., Brief Nr. 33.):

"Der Ankauf der 5 Statuen auf Rechnung des Hofes läßt mir nichts für den Ankauf des Raphaels Bildniß (...) in Florenz übrig. Deßwegen wünschte ich, daß E.K. Hoheit für den Raphael sich entschliessen möchten."

¹⁶³Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 52f., Brief Nr. 29.

Wie aus einem späteren Brief Dillis' hervorgeht, war der Preis des Raffael-Bildnisses schließlich mit 19000 Gulden tatsächlich geringer als angenommen (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 114f., Brief Nr. 87). Folglich hatte er noch Geld von dem Wechsel zur Verfügung, das er in ein weiteres Gemälde investierte, das mit dem Bildnis Raffaels nach München kam. Es handelt sich hierbei um die Madonnendarstellung Sassoferatos, die nach wie vor in München ist ([Abb. 15](#)).

¹⁶⁴Den Beweis für die Übertragung des Gemäldes in königlichen Besitz liefert das sogenannte Zweibrücker Nachtragsinventar, in dem das Raffael-Porträt und auch das Gemälde Sassoferatos mit dem Zusatz "von S.K.H. dem Kronprinzen angekauft und dann S.M. dem König überlassen" versehen sind (ABStGS. Catalogue von Zweibrücken. Fortsetzung.).

Ankunft in München schon gegeben. Man bezweifelte, daß es sich tatsächlich um ein Selbstporträt handelte. Ursache dafür war eine bei Vasari mißverständlich formulierte Beschreibung des Gemäldes, die nicht eindeutig belegte, wen Raffael hier porträtiert hatte.¹⁶⁵ Auch diese Zweifel am tatsächlichen Wert des Bildes fielen nun auf Dillis zurück. Bitter beklagt er sich Ludwig gegenüber über die Intriganz, mit der besonders Mannlich dabei vorging:¹⁶⁶

"So wie dieß schon der Fall mit dem Bildniß des Raphael war, wogegen schon vor der Ankunft der ganze Hof eingenommen wurde. Wenn bey einem der ganzen Kunstwelt heiligen Gegenstand der Kabale es gelang, einen ganzen Hof gegen den Erwerb einzunehmen (...)"

Bei allem Verständnis für die Bitterkeit Dillis' darf man jedoch nicht vergessen, daß auch der Urheber der "Kabale" aus verletztem Stolz heraus handelte. Nachdem Ludwig sich entschlossen hatte, selbst den Kauf des Raffael-Porträts in die Hand zu nehmen, stand außer Frage, daß dafür noch eine Rücksprache mit dem Kunstkomitée stattfand. Im Gegenteil hatte Ludwig Dillis ausdrücklich verboten, mit irgendjemandem darüber zu sprechen:¹⁶⁷

"In keinem Fall und keinem Menschen weder [in] Rom noch München lassen Sie davon wissen! (...) Ich wünsche dass Sie es thun."

Zurecht mußte Mannlich sich angesichts solcher Äußerungen ausgebootet fühlen und befürchten, daß Ludwig dank seiner Verbindungen nach Italien zunehmend versuchen würde, eigenmächtig Gemälde für die königliche Sammlung zu kaufen. Um sich gegen diese drohende Konkurrenz zur Wehr zu setzen, blieb Mannlich letzten Endes nur die "Kabale", mit der besonders Dillis zu kämpfen hatte.¹⁶⁸

¹⁶⁵Vasari schreibt Folgendes zu diesem Porträt (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Band 4, S. 351.):

"E a Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovane, che è tenuto stupendissimo." Schon Milanesi merkt dazu an, daß die Formulierung Vasaris "un poco equivoca" sei, denn "suo" könne sich sowohl auf Raffael als auch auf Bindo Altoviti beziehen.

¹⁶⁶Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 256ff., Brief Nr. 199.

¹⁶⁷ebd., S. 52f., Brief Nr. 29.

¹⁶⁸Erst Jahre später, bestärkt durch nunmehr zahlreiche erfolgreich abgeschlossene Erwerbungen, konnte Dillis aus einer anderen Warte argumentieren (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 617f., Brief Nr. 536.):

" (...) so wird man es mir nicht übel auslegen, wenn ich behauptete, die deutschen Kunstkenner haben noch nicht den Geist Raphaels aufgefaßt und zu würdigen gelernt (...)"

6.1.2. Die Erwerbungen von Abbate Rivanni

Eine ganze Reihe von Gemälden erwarb Metzger 1809. In zwei seiner Briefe an Dillis ist von folgenden acht Gemälden die Rede, die damals für München gekauft wurden ([Abb. 16](#)):¹⁶⁹

Alessio Baldovinetti, Die Geburt Christi

Andrea Castagna, Der heilige Sebastian

Cimabue, Maria der Verkündigung

Lorenzo di Credi, Maria mit dem Kind

Fra' Angelico, Gottvater mit Engeln

Guido da Siena, Die Verkündigung

Simone Memmi, Salvator mundi

Andrea Verrocchio, Die Geburt Christi ([Abb. 17-24](#)).¹⁷⁰

Bereits in seinem ersten Schreiben nennt Metzger die für die Gemälde verlangten Preise. Wie auf der Abbildung zu sehen ist, wurden einige offensichtlich korrigiert. Die dahintergeschriebenen Ziffern stammen von Dillis' Hand und geben die tatsächlichen Kaufpreise an. Außerdem fällt auf, daß diese Preise in einer anderen Währung angegeben sind. Während Metzger die Preise für das Angebot in Zecchini nannte, wurde tatsächlich in Scudi bezahlt. Die Summe der bezahlten Einzelpreise beträgt 216 Scudi, was ca. 120 Zecchini entspricht. Ursprünglich machten "die verlangten Preise" aber die Summe von 223 Zecchini aus. Scheinen die Preise auf den ersten Blick nur geringfügig geändert worden zu sein, so hatten sie sich dadurch, daß in einer anderen Währung bezahlt wurde, auf knapp die Hälfte reduziert. Ob dies allerdings wissentlich geschah, oder ob die Preisminderung dem Verhandlungsgeschick Metzgers zu verdanken war, muß Spekulation bleiben, da die Quellen hierzu schweigen.

Als Verkäufer wird in den Briefen Metzgers ein gewisser Abbate Rivanni genannt. Wie aus dieser Nennung hervorgeht, war er Geistlicher und als Abt Vorsteher eines Klosters. Nähere Informationen zu seiner Person liefern die

¹⁶⁹In einem am 17.1.1809 datierten Brief nennt Metzger die Preise der Bilder, einen Monat später, am 18.2.1809, berichtet er von ihrem Kauf (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.).

¹⁷⁰Metzger nennt in seinen Briefen lediglich die Namen der Künstler, ohne die Bildinhalte näher zu bestimmen. Jedoch lassen sich die Gemälde über das sogenannte Zweibrücker Nachtragsinventar bestimmen. Dort sind sie mit dem Zusatz "von dem Gallerieinspektor Dillis 1808 auf Rechnung des Königs" versehen aufgeführt (ABStGS. Catalogue von Zweibrücken. Fortsetzung.).

Quellen nicht; er wird lediglich in einem Schreiben Metzgers an Dillis vom September 1810 nochmals erwähnt:¹⁷¹

"L'abbate Rivanni hat unlängst über 4000 Scudi Bilder verkauft (...) Der größte Theil wo Rivanni verkauft hat sind nach Paris gegangen."

Auch wenn sich aus diesem Zitat nicht nachvollziehen läßt, wie viele Bilder Abbate Rivanni in diesem Fall verkauft hat, handelte es sich doch um einen beachtlichen Betrag. 4000 Scudi war eine enorme Summe, wenn man bedenkt, daß Metzger eineinhalb Jahre zuvor lediglich 216 Scudi, also rund 95% weniger, für die oben aufgeführten Gemälde bezahlt hatte.

Wohl ebenfalls 1809, jedoch unabhängig von der oben genannten Gruppe von Gemälden, wurden bei Abbate Rivanni zwei weitere Bilder für München gekauft.

Zum einen ein Gemälde Filippo Lippis mit der Darstellung der Maria mit dem Kind ([Abb. 25](#)). Metzger erwähnt es 1814 im Zusammenhang mit einem dann erworbenen Gemälde Botticellis und erinnert daran, daß es bei Abbate Rivanni gekauft wurde.¹⁷² Da dieser in seinen Briefen bezüglich der Münchner Ankäufe nur im Zusammenhang mit den 1809 erworbenen Bildern in Erscheinung tritt, muß das Gemälde Lippis ebenfalls damals gekauft worden sein. Diese Annahme bestätigt das sogenannte Zweibrücker Nachtragsinventar, in dem 1800 bis 1822 alle für die königlich-bayrische Sammlung erworbenen Gemälde aufgeführt sind. Das Bild Filippo Lippis ist dort nach den Erwerbungen durch Friedrich Müller in Rom und vor den oben genannten, bei Abbate Rivanni erworbenen Bildern genannt und mit dem Zusatz "von Florenz durch den Kronprinzen angekauft" versehen.¹⁷³

Das zweite Gemälde, das damals erworben worden sein muß, ist die Verkündigungsdarstellung des Masolino da Panicale ([Abb. 26](#)). Es ist in den Briefen nie erwähnt, taucht jedoch an derselben Stelle wie das Bild Filippo Lippis im Zweibrücker Nachtragsinventar auf und ist gekennzeichnet als "aus Florenz Abbate Rivanni".¹⁷⁴

¹⁷¹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 8.9.1810.

¹⁷²Brief Metzgers an Dillis vom 28.12.1814, auf den Dillis in einem Schreiben verweist (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 537ff., Brief Nr. 450).

¹⁷³ABStGS. Catalogue von Zweybrücken. Fortsetzung.

¹⁷⁴ebd.

In der Forschung wurde dieses Gemälde Masolinos mit einer Verkündigungsdarstellung identifiziert, die bis Anfang des 19. Jahrhunderts in der Fiesolaner Kirche S. Maria Primerana hing.¹⁷⁵

Unter den Verkaufsakten ist der Antrag zu finden, mit dem die Verkaufserlaubnis für das Fiesolaner Gemälde erbeten wurde:¹⁷⁶

"Gli Operai dell'Opera di S. Maria Primerana domandano (...) la facoltà di alienare un Quadro (...) una Annunciazione in tavola larga Br. 3, alta Br. 2 (...)".

Diese Daten widersprechen der Annahme, daß es sich hierbei um das Münchner Gemälde handelt. Der Antrag ist 1818 datiert, was bedeutet, daß das Gemälde mit der Darstellung der Verkündigung bis zu diesem Zeitpunkt noch in der Fiesolaner Kirche hing. Da das Münchner Gemälde Masolinos laut Eintrag im Inventar aber 1808 oder 1809 in Florenz erworben wurde, kann es nicht mit der Fiesolaner Verkündigung identisch sein. Zudem stimmen die Maße des in diesem Antrag genannten Gemäldes nicht mit denen der Verkündigung von Masolino überein, die wesentlich kleiner ist.¹⁷⁷

Über den Zeitpunkt der Ausfuhr der Gemälde Filippo Lippis und Masolinos aus der Toskana geben weder die Münchner noch die Florentiner Quellen Auskunft. Da sie in der Münchner Inventarliste vor den anderen acht bei Abbate Rivanni erworbenen Gemälden aufgeführt sind, ist anzunehmen, daß ihr Kauf früher stattfand. Vermutlich hat Dillis ihn noch während seines Italienaufenthaltes als "Kunst-Commisär" abschließen lassen, was auch erklären würde, daß sie in den Briefen nicht weiter erwähnt sind. Er könnte die Gemälde dann selbst mit nach München genommen und auf diese Weise die für die Ausfuhr notwendigen Formalitäten umgangen haben.

Zur Finanzierung dieser beiden Ankäufe dagegen geben die Einträge im Zweibrücker Nachtragsinventar weitere Informationen. Demnach wurde das Gemälde Filippo Lippis auf Kosten Ludwigs erworben, vermutlich ebenfalls aus dem Wechsel, den er für das Raffael-Bildnis ausgestellt hatte. Es muß später jedoch wie dieses der königlichen Sammlung übertragen worden sein, denn im Katalog der Pinakothek von 1838 ist es nicht als Privateigentum Ludwigs

¹⁷⁵Zuletzt bei: Cornelia Syre, Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek. Studio-Ausstellung Alte Pinakothek München, Kat.-Nr. 10.

¹⁷⁶ASF. Filza 42.

Siehe dazu auch die Ausführungen zum Kauf der Verkündigung von Fra' Filippo Lippi.

¹⁷⁷Das Bild mißt 69,9 x 78 cm, während 2 x 3 braccia ca. 120 x 180 cm entsprechen.

gekennzeichnet.¹⁷⁸ Das Gemälde Masolinos dagegen muß von dem von König Max I. Joseph für die damaligen Gemäldeankäufe zur Verfügung gestellten Geld gekauft worden sein, da es im Inventar nicht in Zusammenhang mit dem Kronprinzen gebracht wird.

In München befindet sich eine Abrechnung Metzgers vom 29. August 1811 über den Zeitraum von November 1808 bis August 1811 ([Abb. 27](#)).¹⁷⁹ Er listet dort verschiedene Einnahmen und Ausgaben dieses Zeitraums auf. Aus den Eintragungen zu den Einnahmen geht hervor, daß Metzger im März und April 1809 Geld aus Rom überwiesen bekommen hat. Die Summe beläuft sich auf rund 1700 Lire, muß also für den Kauf der Gemälde von Abbate Rivanni und die damit verbundenen Kosten bestimmt gewesen sein, denn der Preis der Gemälde ist im April 1809 mit 1512 Lire angeführt, was den 216 Scudi im oben genannten Brief entspricht. Folglich wurden auch diese Gemälde von dem von Max I. Joseph auf Rom angewiesenen Wechsel bezahlt.

Interessant ist die Abrechnung vor allem wegen der einzelnen Posten, die außer dem Kaufpreis genannt werden. Daraus lassen sich sowohl die Arbeitsschritte ersehen, die eine solche Erwerbung für Metzger nach sich zog, als auch ihr Kostenanteil. Aufgelistet sind, ebenfalls im April 1809, folgende Posten:¹⁸⁰

Transport der Gemälde zu Metzger (5 Lire)

Transport der Gemälde in die Gemäldegalerie, um sie durch den Direktor begutachten zu lassen und die Ausfuhrgenehmigung zu bekommen (5 Lire)

Transport der Gemälde zum Zoll (weniger als 1 Lira)

Kosten für einen "Uomo fedele", der die Gemälde dort drei Tage lang bewacht hat (10 Lire)

Zollkosten (96 Lire)

Kosten für den Schreiner, der eine Holzkiste für die Gemälde angefertigt hat, sowie für die Verpackung der Gemälde (28 Lire)

Speditionskosten (124 Lire).

¹⁷⁸Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 568.

¹⁷⁹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

Im Wesentlichen sind es Kosten für die Korrespondenz, die Metzger in der Rechnung aufführt.

¹⁸⁰Die genannten Summen sind gerundet wiedergegeben.

Folglich wurden rund 269 Lire, also knapp 20% der Gemäldekosten nochmals für Transport, Zoll, Verpackung und Spedition ausgegeben.¹⁸¹ Den größten Posten nahmen die Speditionskosten ein, die in diesem Fall gut 8% des Kaufpreises ausmachten, dicht gefolgt von den Zollkosten, die gut 6% des Kaufpreises betrug.¹⁸²

Da Verpackungs-, Zoll- und Speditionskosten aufgeführt sind, müssen die Gemälde im März oder April 1809 nach München abgeschickt worden sein. Ein näherer Hinweis auf das genaue Datum der Ausfuhr findet sich jedoch auch in den Florentiner Quellen nicht. Da Metzger laut Rechnung aber um eine Ausfuhrgenehmigung angefragt hatte, ist anzunehmen, daß es sich um eine mündliche Absprache handelte. Dies könnte auch im Zusammenhang mit den beiden anderen damals erworbenen Gemälden der Fall gewesen sein.

Auffallend ist, daß die bei Abbate Rivanni erworbenen Gemälde außer in den genannten Briefen und in der Abrechnung Metzgers nicht in den Quellen erwähnt werden. Während Dillis sich wegen der Ankäufe im Normalfall mit Ludwig austauschte, tat er es in diesem Fall nicht. Dabei ist zu bedenken, daß Dillis sowohl von Max Joseph als auch von Ludwig den Auftrag erhalten hatte, während seines Italienaufenthaltes günstige Angebote zum Kauf zu nutzen. Im Fall der beiden separat erworbenen Gemälde hatte er dies offenbar noch in Florenz getan; den Kauf der anderen acht Gemälde scheint er bereits in die Wege geleitet zu haben, weshalb Metzger lediglich noch die Preise mitteilen mußte, um den Kauf endgültig abschließen zu können.

¹⁸¹Auch in München fielen für den Transport und die Aufstellung der Gemälde in der Hofgartengalerie nochmals Kosten an: Am 11.1.1810 sind 246 Gulden für die Unkosten berechnet, die dadurch entstanden waren, daß die für den König sowie die beiden für den Kronprinzen erworbenen Gemälde "hierhergeschafft" wurden. (ABStGS. Fach IX, I 1. Ankauf von Kunstwerken in Italien im Jahre 1808.) 246 Gulden entsprechen ca. 690 Lire.

¹⁸²Erwähnt sind in dieser Abrechnung auch das Bildnis Raffaels aus dem Hause Altoviti, die Mariendarstellung Sassoferratos und das im Folgenden besprochene Bildnis Masaccios. Für das Gemälde Sassoferratos wird der Transport in die Galerie berechnet, wo es gemeinsam mit den bei Abbate Rivanni erworbenen Bildern für die Ausfuhr begutachtet wurde. Für die Ausfuhrgenehmigung scheint es in keinem der Fälle Probleme gegeben zu haben. Für das Bildnis Raffaels sind die Kosten für das Gutachten eines Notars aufgeführt, das die rechtmäßige Ausfuhr bestätigte. Es kostete 15 Lire, was im Vergleich zum Kaufpreis von 49.000 Lire ein verschwindend geringer Betrag war. Für das Gemälde Masaccios wurde lediglich der Kaufpreis abgerechnet.

*"Da es heißt, daß die hiesigen Klöster bald aufgehoben werden und wie man aus Beyspielen sah, daß die vorfindliche Gemälde an meistbiethenden verkauft werden, so will ich Sie darüber erinnert haben."*¹⁸³

Dillis hatte sich zu einem Zeitpunkt in Florenz aufgehalten, zu dem das erste Dekret zur "Soppressione dei Conventi di religiosi e religiose" bereits erlassen worden war. Aus dem Zitat aus einem der Briefe Metzgers geht hervor, daß offenbar nicht nur Abbate Rivanni daran interessiert war, als Vorsteher eines Klosters Kunstwerke aus seinem Zuständigkeitsbereich zu verkaufen. Folglich handelte es sich um eine einmalige "Gelegenheit des vortheilhaften Kaufes", die auf keinen Fall verloren gehen durfte. Da dies jedoch "in der Stille" geschehen mußte, wie Metzger außerdem schreibt,¹⁸⁴ konnte nicht zuviel Aufhebens von diesen Ankäufen gemacht werden, was auch das Schweigen der Quellen erklärt.

6.1.3. Das Bildnis Masaccios (Abb. 28)

Im November 1810 erwarb Metzger in Florenz "das Bildniß des Maßaccio in Tempera von ihm selbst gemalt" für 110 Scudi, wie Dillis Ludwig im Dezember des Jahres berichtet.¹⁸⁵ Metzger hatte von dem Angebot erstmals im September geschrieben:¹⁸⁶

"Ein Portrait wunderschön ächtes Original und bestens erhalten. Ich hätte es Ihnen schon angezeigt weil ich sicher bin, daß Sie große Freude, und ich Ehre durch einen solchen raren Ankauf haben würde, wenn andere Menschen um Sie wären."

Im selben Brief spricht er Dillis sein Beileid für die Unannehmlichkeiten aus, die er wegen des Raffael-Porträts hatte. Während Dillis sich in diesem Zusammenhang gekränkt und in seiner Ehre als Kunstkenner verletzt fühlte, schien Metzger die Dinge aus einer anderen Warte zu betrachten. Wie aus der obigen Bemerkung "wenn andere Menschen um Sie wären" hervorgeht, führte er die

¹⁸³ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 29.12.1809.

¹⁸⁴ebd. Brief vom 18.2.1809.

¹⁸⁵Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 135ff., Brief Nr. 106.

Die Summe für den Erwerb des Gemäldes wurde Metzger am 16.1.1811 überwiesen (ABStGS. Fach IX, I 1. Ankauf von Kunstwerken in Italien im Jahre 1808.).

¹⁸⁶ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 8.9.1810.

Unannehmlichkeiten Dillis' auf das Unverständnis des Münchner Kunstkomiteés zurück - eine Sichtweise, zu der Dillis erst Jahre später fähig war. Metzger aber hatte sie dazu veranlaßt, das Werk Masaccios vorerst nicht nach München anzubieten. Dennoch scheinen schließlich der eigene Kunstsinn und das Gespür für einen "raren Ankauf" überwogen zu haben, so daß das Gemälde angeboten und erworben wurde. Laut Zweibrücker Nachtragsinventar stammte es "aus dem Pallast des Marchese Torrigiani".¹⁸⁷ Die Familie der Torrigiani war seit dem 14. Jahrhundert in Florenz ansässig, gehörte also zu den traditionsreichen Familien, deren Nachkommen auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch ihren Adelstitel führten.¹⁸⁸

In zwei weiteren Briefen Dillis' an Ludwig ist die Rede von dem Gemälde Masaccios.¹⁸⁹ Daraus geht zum einen hervor, daß Metzger Probleme mit der "Erhollung der Licenza" hatte. "(...) *er ist mit dem Maßaccio in großer Verlegenheit.*" - so berichtet Dillis in einem ersten Schreiben vom 8. April 1811. Eine Ausfuhrgenehmigung war folglich zum damaligen Zeitpunkt noch nicht erteilt worden. erinnert man sich an die Schwierigkeiten, die es zwei Jahre zuvor wegen der Ausfuhr des Raffael-Bildnisses gegeben hatte, lassen sich Parallelen erkennen. Auch das Bildnis Masaccios war aus Privatbesitz erworben worden, weshalb die Behörden laut Gesetz erst bei der Ausfuhr eingreifen konnten. Da es sich zudem auch hier um ein besonders rares Stück gehandelt zu haben scheint, zögerten die Zuständigen offenbar mit der Vergabe der "Licenza".

Hinzu kam in diesem Fall jedoch, daß 1811 das Jahr war, in dem Vivant Denon als Generaldirektor der französischen Museen abermals nach Italien aufgebrochen war, um Kunstschatze für die Pariser Sammlung im Musée Napoléon auszuwählen. Die französischen Verwaltungsbeamten in Florenz sowie Giovanni degli Alessandri waren davon unterrichtet worden und scheuten sich offenbar, zu diesem Zeitpunkt Kunstwerke außer Landes kommen zu lassen. Dafür spricht auch der Zeitpunkt, zu dem das Gemälde schließlich nach München ausgeführt wurde. Am 22. Februar 1812 schreibt Metzger Dillis, daß das Bild Masaccios nun abgeschickt worden sei.¹⁹⁰ 1812 hatte Denon seine Italien-Mission abgeschlossen, es stand also fest, welche Gemälde nach

¹⁸⁷ABStGS. Catalogue von Zweibrücken. Fortsetzung.

¹⁸⁸Vittorio Spreti, Enciclopedia storico-nobiliare. Band 6, S. 676f.

¹⁸⁹Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 166f., Brief Nr. 125 sowie S. 241f., Brief Nr. 189.

¹⁹⁰ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

Frankreich gebracht werden sollten.¹⁹¹ Die Ausfuhrgenehmigung für das Bildnis Masaccios konnte nun problemlos erteilt werden.¹⁹²

Das zweite Schreiben Dillis', das das Bild Masaccios erwähnt, datiert vom 19. April 1812 und bestätigt seine Ankunft in München. Interessant sind darin folgende Bemerkungen:

"Das (...) für S. Majestaet den König angekaufte Bildniß des Maßaccio ist glücklich hier angekommen und hat des H. Directors Manlich vollkommenen Beyfall und Zufriedenheit erhalten (...) Mich freut es, daß dieser Kauf wieder so gut ausgefallen ist."

Wie Dillis im Zusammenhang mit dem Kauf geschrieben hatte, war das Bild "auf ordre des Manlich für die Königl. Sammlung angekauft" worden.¹⁹³ Folglich hatte er dem Kunstkomitée das Gemälde auf das Angebot Metzgers hin zum Kauf angetragen, was offenbar genehmigt wurde. Der bürokratische Ablauf fand also regulär statt, weshalb Mannlich in dieser Hinsicht keinen Grund für Beanstandungen haben konnte. Nachdem das Bild auch in natura die Billigung des Galeriedirektors fand, war Dillis' Erleichterung groß und seine Ehre als Kunstkenner ein Stück weit rehabilitiert.

6.2. Die "Rechnung über eingekaufte Gemälde 'für Seine Königl. Hoheit Kronprinz von Baiern' von 1814 bis 1816"

Die meisten Gemälde für München wurden in den Jahren 1814 bis 1816 in Florenz und der Toskana angekauft. Sie sind alle auf einer Rechnung wiederzufinden, die Metzger Ludwig über diesen Zeitraum stellte ([Abb. 29](#)).¹⁹⁴ Bereits im Titel der Rechnung findet sich ein Grund für die große Zahl der damals erworbenen Gemälde: "Seine Königl. Hoheit Kronprinz von Baiern", also Ludwig, war nun der Financier und direkte Auftraggeber Metzgers. Die Bilder waren prinzipiell für die königlich-bayrische Gemäldesammlung bestimmt, wurden vorerst aber auf Kosten Ludwigs erworben. Verbunden damit war die Vollmacht für den Florentiner Kunstagenten, die "uns fehlenden Bilder Florentiner Schuhle" sobald sich eine günstige Gelegenheit bot und ohne Rücksprache zu

¹⁹¹Am 13.2.1812 wurde dem Galeriedirektor Giovanni degli Alessandri angewiesen, die Ausfuhr für die ausgewählten Gemälde zu erteilen (Antonio Zobi, *Storia civile della Toscana dal 1737 al 1848*. Band 3, S. 715f.).

¹⁹²Ein diesbezüglicher Eintrag in den Florentiner Ausfuhrakten fehlt. Da man jedoch weiß, daß Metzger sich um die "Erhollung der Licenza" bemüht hatte, scheint es sich auch in diesem Fall um eine mündliche Absprache gehandelt zu haben.

¹⁹³Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 135ff., Brief Nr. 106.

¹⁹⁴GHA. Nachlaß Ludwigs I. I B 24.

kaufen. Dies bedeutete eine enorme Minimierung des bürokratischen Aufwandes, da die langwierigen Anfragen und Antworten auf postalischem Weg entfielen.

Genannt sind in der Rechnung Metzgers die beim Kauf für die Gemälde bezahlten Summen sowie die Kosten, die Metzger für den Transport einiger Bilder in seine Wohnung entstanden waren. Beim Kauf gehörte zu den Kosten außer dem Kaufpreis oft noch eine "senseria", was wörtlich übersetzt "Maklergebühr" bedeutet. Es handelte sich dabei um eine Provision, die an Mittelsmänner gezahlt wurde. Dies waren Personen aus dem näheren Umfeld des Verkäufers, mit denen Metzger verhandelte, und die er durch kleinere Bestechungsgelder, eben jene "senseria", leicht zu seinen Gunsten zu beeinflussen wußte. Ihre Höhe ist jedoch, im Gegensatz zu Erwerbungen späterer Jahre, bei keinem der Käufe näher genannt. Nicht enthalten sind in der Rechnung die für die Ausfuhr und den Versand der Gemälde anfallenden Ausgaben. Nur zum Teil werden Kosten für ihre Verpackung in Kisten genannt und angegeben, daß sie beim "Veditore von der Dogana und Galleria" waren. Der Prozentsatz dieser Kosten entspricht dem der bei Abbate Rivanni erworbenen Gemälde. Metzger schreibt im Zusammenhang mit einigen der 1814 bis 1816 gekauften Werke außerdem, daß sie sich in einem schlechten Zustand befänden und er sie für den Transport herrichten müsse. Auch die dadurch entstandenen Kosten führt er in dieser oder in gesonderten Rechnungen auf.

Folgende Gemälde sind damals erworben worden:

Fra' Angelico, Die Anbetung der heiligen drei Könige

Fra' Angelico, Die Beweinung Christi

Fra' Bartolommeo, Die Geburt Christi

Domenico Beccafumi, Die heilige Familie

Sandro Botticelli, Die Beweinung Christi

Lorenzo di Credi, Die Geburt Christi

Domenico Ghirlandajo, Maria mit dem Kind sowie zwei Heiligentafeln

Giotto, Zwei Heiligentafeln

Francesco Granacci, Vier Heiligentafeln

Guercino, Der Sieg über Tod und Hölle

Fra' Filippo Lippi, Die Verkündigung

Filippino Lippi, Die Fürbitte Christi und Mariä mit Predella

Simone Memmi, Die Beweinung Christi

Antonio Pollajuolo, Maria mit dem Kind und Heiligentafel

Jacopo Pontormo, Maria mit dem Kind

Starnina, Madonna dell'Umiltà

Paolo Uccello, Der heilige Hieronymus

Andrea Verrocchio, Tobias und die drei Erzengel.

Sie sind im Verzeichnis der Privatgemäldesammlung König Ludwigs aufgeführt, das Dillis seit 1829 anfertigte.¹⁹⁵ Eine Übernahme der Gemälde für die königliche Sammlung durch das Kunstkomitée Max Josephs hatte demnach nicht stattgefunden. Erst im ebenfalls von Dillis erstellten ersten Katalog der Pinakothek von 1838 sind nicht mehr alle als Privateigentum Ludwigs gekennzeichnet.¹⁹⁶ Folglich waren in der Zwischenzeit einige in Staatsbesitz übergegangen, d.h. Ludwig selbst hatte sie für die öffentliche Sammlung der neu eingerichteten Gemäldegalerie bestimmt. Dafür hatte er im Einzelfall verschiedene Gründe, die im Zusammenhang mit den jeweiligen Werken erläutert werden.

6.2.1. Erwerbungen aus kirchlichem Besitz

Für die meisten der Ankäufe zwischen 1814 und 1816 kann lediglich angenommen werden, daß es sich um Kunstwerke aus ehemals kirchlichem Besitz handelte. In drei Fällen jedoch ist anhand der Quellen zu belegen, daß die Bilder aus kirchlichen Institutionen stammten.

6.2.1.1. Sandro Botticelli, Die Beweinung Christi ([Abb. 30](#))

1814 erwarb Metzger das Gemälde von Sandro Botticelli, das im Zusammenhang mit dem bei Abbate Rivanni gekauften Filippo Lippi bereits erwähnt wurde. Am 23. Oktober schreibt er Dillis, daß der Botticelli nun nach München unterwegs sei,¹⁹⁷ einen Monat später berichtet Dillis Ludwig von der Ankunft des Bildes in München.¹⁹⁸ Interessant sind die Umstände des Gemäldekaufs, die Metzger im Anhang seines Briefes an Dillis schildert.

¹⁹⁵ABStGS. Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern.

¹⁹⁶Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang.

¹⁹⁷ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

Besonders der von Metzger beigelegte Anhang des Briefes ist für die folgenden Ausführungen von Interesse. Er ist bereits publiziert bei: Christian von Heusinger, Herkunft und Erwerb von Botticellis "Beweinung Christi" in der Alten Pinakothek zu München, S. 397f. Heusinger beschreibt in seinem Aufsatz anhand der ihm bekannten Quellen die Erwerbungs geschichte dieses Gemäldes.

¹⁹⁸Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 386f., Brief Nr. 325.

Offensichtlich hatte das Bild zum Kloster San Paolino in Florenz gehört. Dieses Kloster war bereits 1808 aufgelöst und bis 1810 endgültig aufgelassen worden.¹⁹⁹ Ein gewisser Mazzoni hatte das Gemälde laut Metzger dort entdeckt. Er war offenbar einer derjenigen, die im Zuge der Einsetzung der "Commissione sulla conservazione degli Oggetti di scienze e di arti" damit beauftragt worden waren, die Kunstgegenstände aufzunehmen, die sich in den Klöstern seines "Sestiero" befanden - was er nach Metzgers Aussage als franzosentreuer Bürger auch pflichtgemäß getan hatte. Lediglich in besagtem Kloster habe er ein völlig verschmutztes Gemälde, das über dem Kamin in der Klosterapotheke hing, nicht aufgelistet. Im Gegenteil habe er es den Mönchen des Klosters für eine äußerst geringe Summe abgekauft - mit der Auflage, darüber zu schweigen:

"Dieses schwarze Breth sagte er zu den frati, will ich für mich nehmen, es mag nur seyn was es will. Euch bleibt es doch nicht. Ich gebe euch 6 zecchini, wenn es noch gut ist, schweigt aber still."

Heimlich habe er das Gemälde zu sich transportiert und im Pferdestall versteckt. Erst nach einem Jahr sei er dann damit zu einem Restaurator gegangen, um es reinigen zu lassen, was ihn 30 Zecchini kostete.

Offenbar vermutete er bereits, daß er das Werk eines bekannten Künstlers an sich gebracht hatte, und tatsächlich zeigte sich während der Reinigung, daß es ein besonders schönes und gut erhaltenes Bild war. Mazzoni fing nun an, es "etwas bekannt zu machen", wie Metzger es nennt. Dabei gab er an, es geerbt zu haben. Verschiedene Akademieprofessoren, denen er es zur Begutachtung vorlegte, nannten einstimmig Botticelli als Autoren, was Mazzonis Vermutungen bestätigte und ihn in seinem Vorhaben bestärkte, es gewinnbringend zu verkaufen.

Ein Angebot der Florentiner Akademie für dieses Gemälde ließ ebenso wenig auf sich warten,²⁰⁰ wie das der Großherzogin Elisa Baciocchi, die es gerne für ihre Gemäldesammlung angekauft hätte. "Misgunst Eifersucht stritt hier im geheimen" - so beschreibt Metzger die Situation, die sich nun ergab und einen Verkauf an einen der beiden Konkurrenten unmöglich machte. Dennoch war dies nicht von Nachteil für Mazzoni, denn er konnte nun, da sich der Marktwert des Gemäldes offiziell bestätigt hatte, nach einem anderen kaufkräftigen

¹⁹⁹Osanna Fantozzi Micali/Piero Roselli, *Le soppressioni dei conventi a Firenze. Riuso e trasformazioni dal sec. XVIII in poi*, S. 233f.

²⁰⁰Das Angebot der Akademie lag bei 500 Scudi, also ca. 270 Zecchini. Damit betrug es gut das Siebenfache der Ausgaben, die Mazzoni für den Erwerb und die Restaurierung des Gemäldes gehabt hatte.

Interessenten suchen. Um dabei jedoch zu verhindern, "daß sich die Geschichte welche ihm nachtheilig seyn möchte entdecken könnte", suchte er diesen vorzugsweise in einem ausländischen Käufer. Metzger als Agent des bayrischen Kronprinzen kam also wie gerufen.

Zum Kauf des Gemäldes durch Metzger kam es, als "die Geschichte ruhig blieb", also nach der Rückkehr des toskanischen Großherzogs Ferdinand. In den Münchner Quellen existiert die Kopie eines Schreibens, mit dem Mazzoni den Verkauf des Werkes an Metzger bestätigt²⁰¹:

"Ricevuta per il quadro del Botticelli presentemente nella Real Galleria a Monaco. (...) Io Michele Mazzoni possidente domiciliato in Firenze, dichiaro d'aver venduto al Sig.e Giovanni Metzger di Brisgovia un quadro dipinto a Tempera rappresentante la Deposizione di nostro Sig.e Gesù Cristo, di nove figure con sua Cornice dorata, Quadrilongo, di mia Proprietà asserto dagli Intendenti dell'Arte, e dai migliori pittori per Opera di Alessandro Botticelli, e d.o Quadro è stato da me venduto al precitato Sig.e Metzger per Moneta trecento cinque di Toscana da paoli dieci l'una, ossia Zecchini cento cinquanta due e mezzo, che m'ha pagato in tanta moneta Effetiva, ed in fede dico Zecchini 152 1/2 Michele Mazzoni."

Der Betrag, den Mazzoni für das Gemälde Botticellis erhielt, war gut vier Mal so hoch wie die Ausgaben, die es ihm verursacht hatte. Laut Metzger war es das und weit mehr aber auch wert:²⁰²

"Um dieses Bild zu haben, hätte ich mich im fall auf 1000 Scudi eingelassen, Es ist gewis mehr als 2000 werth. Raffaello dürfte sich nicht schämen, es gemacht zu haben."

Metzger hatte 152,5 Zecchini, was ca. 280 Scudi entspricht, für das Gemälde bezahlt, schätzte seinen Wert aber auf das Siebenfache. Nicht nur für Mazzoni, sondern auch für München hatte sich die Angelegenheit also gelohnt.

Das Schreiben Mazzonis ist am 30. Mai 1814 datiert. Tatsächlich war das Gemälde aber erst kurz vor seinem Transport nach München, also im Herbst 1814 gekauft worden.²⁰³ Metzger hatte eine Rückdatierung des Vertrags

²⁰¹GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 33.

²⁰²ebd.

Auf der Rechnung, die Metzger Ludwig stellte, ist das Gemälde mit 155 Zecchinen und dem Zusatz aufgeführt "mit senseria und den facchinen welche das Bild in meine Wohnung gebracht haben". In diesem Fall wird die "senseria" für jemanden bezahlt worden sein, der Metzger auf das Gemälde Mazzonis aufmerksam gemacht hatte. Die "facchinen" waren Träger, die Metzger für den Transport des Gemäldes in seine Wohnung engagiert hatte.

²⁰³Vermutlich bezieht sich folgende Mitteilung Metzgers an Dillis vom 24.9.1814 auf das Gemälde Botticellis (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in

veranlaßt, wie er in einem Zusatz zur Kopie des Schreibens von Mazzoni vom 16. Dezember 1814 mitteilt.²⁰⁴ Der Grund dafür wird folgender gewesen sein: Ebenfalls vom 30. Mai 1814 datiert der Erste Pariser Friede, nach dem Italien wieder aus souveränen Staaten bestehen sollte.²⁰⁵ Zwar sollte es noch bis zum Ende des Wiener Kongresses dauern, bis die Rückkehr Ferdinands III. tatsächlich feststand, jedoch wurde nach dem Pariser Friede allgemein davon ausgegangen, daß er wieder als Großherzog der Toskana eingesetzt würde. Dadurch, daß laut Vertrag der Kauf des Gemäldes zum selben Zeitpunkt stattgefunden hatte, schloß Metzger mit Sicherheit die Zuständigkeit der neuen Regierung und damit die Möglichkeit aus, daß sie etwas gegen diesen Ankauf unternehmen könnte.

Auch für die Ausfuhr und den Transport hatte Metzger eine nur halblegale Lösung parat. Er schickte das Bild "durch Eberhard", wie Dillis Ludwig schreibt.²⁰⁶ Der Bildhauer Konrad Eberhard hielt sich als Stipendiat des bayrischen Königs in Rom auf und übernahm als solcher nicht nur zahlreiche Aufträge für die Ausführung von Skulpturen, sondern betätigte sich auch als Ausgräber und Antikenkäufer. Im Herbst 1814 begleitete er einen Transport von in Rom erworbenen Antiken nach München und machte in Florenz Station, um Botticellis Gemälde mitzunehmen. Auf diese Weise konnte nicht nur der Kauf vertuscht, sondern auch die Ausfuhr geheimgehalten werden.²⁰⁷ Deutlich zeigt sich daran, wie gewieft Metzger inzwischen als Münchner Kunstagent geworden war.

Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.):

"Den 21. dieses in der Nacht zwischen 9 und 10 Uhr habe ich einen Kauf geschlossen (...) Um 10 Uhr hatte ich diesen Gegenstand zu Hause, fand mich aber in größter Verlegenheit, weil ich ihn wegen seiner Länge und Höhe nicht in mein Quartier bringen konnte."

Die erwähnten Ausmaße des Gemäldes ließen auf Botticellis Werk schließen, das 138 x 208 cm mißt.

²⁰⁴GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 33.

²⁰⁵Franz Pesendorfer, Ein Kampf um die Toskana. Großherzog Ferdinand III. 1790-1824, S. 417ff.

²⁰⁶Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 391ff., Brief Nr. 331.

²⁰⁷Wie Dillis Ludwig diesbezüglich schreibt, sei das Gemälde Botticellis nach München unterwegs "ohne (...) Licenza benöthigt zu haben", da der Ankauf von "Kleinodien (...) immer großes Aufsehen machen und die Licenza erschwären" (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 391ff., Brief Nr. 331).

6.2.1.2. Fra' Angelico, Die Beweinung Christi (Abb. 31)

Erstmals erwähnt ist dieses Gemälde in einem Brief von Dillis an Ludwig vom 17. August 1811, dem ein Schreiben Metzgers vom 29. Juli des Jahres beigelegt ist:²⁰⁸

"(...) von Fra Giovanni bea[to] Angelico, una Sepoltura Christi, besteht aus vier Figuren, welches zu seiner besten Zeit gemalt war und ohne retusch bestens erhalten ist. Es ist ungefähr 1 1/2 Fuß lang und 4 Zoll hoch. Man verlangt für das äußerste 50 Zecchini."

Metzger empfiehlt, das Gemälde unverzüglich zu erwerben, da "von diesem Meister sehr selten etwas zu haben ist, besonders wenn es in gutem Zustand ist". Dennoch sollte es noch bis 1813 dauern, bis der Kauf tatsächlich abgeschlossen wurde. Am 8. September des Jahres berichtet Dillis Ludwig davon, daß das Gemälde nun in Metzgers Händen sei.²⁰⁹ Aus einem Brief Metzgers vom 28. September erfährt man Näheres über die Umstände des Ankaufs:²¹⁰ Bei der Darstellung der Beweinung handelte es sich um einen Teil eines Altarwerks, das ursprünglich zum Kloster von San Marco in Florenz gehört hatte, das ebenfalls durch das Dekret von 1808 aufgelöst worden war.²¹¹ Erworben wurde die Tafel Fra' Angelicos beim "Speziale", also dem Klosterapotheker, der offensichtlich ähnlich wie Abbate Rivanni die Gunst der Stunde nutzte, um sich an den verbliebenen Kunstgegenständen zu bereichern. Metzger hielt sich zum Zeitpunkt des Kaufs in Baden auf, um seine finanziellen Angelegenheiten zu regeln. Wie auch Dillis überließ er während seiner Abwesenheit "die Aquistierung" einem (allerdings nicht näher genannten) Freund, dem er einen Höchstpreis, den er für das Gemälde zahlen durfte, genannt und den Auftrag hinterlassen hatte, "alles bis zu mein[er] Zurückkunft wohl aufzubewahren".²¹²

1996 fand in der Neuen Pinakothek in München eine Studio-Ausstellung zu diesem Werk Fra' Angelicos statt.²¹³ Die Darstellung der Beweinung Christi war

²⁰⁸Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 197ff., Brief Nr. 151.

²⁰⁹ebd., S. 351ff., Brief Nr. 290.

²¹⁰ebd., S. 355ff., Anlage zu Brief Nr. 295.

²¹¹Osanna Fantozzi Micali/Piero Roselli, Le soppressioni dei conventi a Firenze. Riuso e trasformazioni dal sec. XVIII in poi, S. 185f.

²¹²Der Höchstpreis, den Metzger nannte und der schließlich auch bezahlt wurde, betrug 25 Zecchini, d.h. die Hälfte des Preises, von dem im ersten Angebot die Rede war.

²¹³Hierzu und zum Folgenden: Cornelia Syre, Fra Angelico. Die Münchner Tafeln und der Hochaltar von San Marco in Florenz. Studio-Ausstellung Neue Pinakothek München.

Teil der Predella des Hochaltares von San Marco, den die Medici im 15. Jahrhundert für die neu errichtete Hauptchorkapelle der Kirche gestiftet hatten. Die Predella muß kurz vor oder mit der Auflösung des Klosters von der Haupttafel des Altares getrennt und vorläufig in der Klosterapotheke untergebracht worden sein. Insgesamt bestand die Predella aus sieben Tafeln; die Beweinung Christi war in der Mitte angebracht, rechts und links davon befanden sich je drei Tafeln mit Szenen aus dem Leben der heiligen Cosmas und Damian. Sie waren die Schutzheiligen der Medici, auf die somit als Stifter verwiesen wurde.

Von den sechs Tafeln mit den Cosmas und Damian-Szenen befinden sich heute drei in München. Sie wurden 1827 durch Martin von Wagner in Rom erworben. Wie sie von Florenz nach Rom gelangten, ist bis heute nicht geklärt. In einem Ausfuhrantrag vom Dezember 1820 tauchen drei Tafeln mit Szenen aus dem Martyrium der heiligen Cosmas und Damian auf.²¹⁴ Möglicherweise handelte es sich hierbei um das Ensemble der Gemälde, die sich heute in der Alten Pinakothek befinden. Da Italien aus einzelnen Hoheitsgebieten bestand und Rom die Hauptstadt des Kirchenstaates war, mußte auch für den Export von Kunstgegenständen aus der Toskana nach Rom ein Antrag gestellt werden. Dennoch gibt auch dieser Hinweis keine näheren Aufschlüsse darüber, wie und weshalb die Tafeln aus Florenz nach Rom gebracht wurden, wo von Wagner sie für München erwarb.

Im November 1814 muß die Tafel mit der Darstellung der Beweinung Christi in München angekommen sein, denn Ludwig, der sich zu diesem Zeitpunkt in Wien aufhielt, spricht in einem Brief vom 29. November des Jahres davon:²¹⁵

"Hat nebst Bot[ficelli] u. Fiesole M. ein drittes Gemälde mitgesendet?"

Demnach war auch dieses Bild Konrad Eberhard mitgegeben worden, so daß es ohne die nötige Ausfuhrgenehmigung nach München gelangte.²¹⁶

²¹⁴ASF. Filza 44.

²¹⁵Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 197ff., S. 393f., Brief Nr. 332.

²¹⁶Neben den beiden genannten Gemälden war jedoch kein weiteres auf diesem Weg transportiert worden, wie aus dem Antwortschreiben Dillis' auf den Brief Ludwigs hervorgeht (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 395f., Brief Nr. 334.).

Eberhard erhielt laut Metzgers Rechnung 186 Zecchini für den Transport, was der Summe der Kaufpreise der beiden Gemälde entsprach und damit weit über den Speditionskosten der acht bei Abbate Rivanni erworbenen Gemälde lag.

Obwohl das Gemälde bereits 1813 in Metzgers Besitz gelangt war, ist es unter den 1814 bis 1816 erworbenen Gemälden aufgeführt. Ebenso ist es im Katalog von 1838 als Privateigentum Ludwigs verzeichnet.²¹⁷ Folglich war es wie auch die anderen in diesem Zeitraum erworbenen Gemälde "für Seine Königl. Hoheit Kronprinz von Baiern" gekauft worden, was dafür spricht, daß Ludwig tatsächlich bereits im Herbst 1813 die Bezahlung Metzgers übernommen hatte.

6.2.1.3. Domenico Ghirlandajo, Teile des Hochaltares von Santa Maria Novella (Abb. 32)

Metzger berichtet Dillis Ende 1808 und Anfang 1809 erstmals davon, daß im Palazzo Medici ein Gemälde Domenico Ghirlandajos zum Verkauf stünde, für das man eine "offerta" erwarte.²¹⁸ In den von Messerer publizierten Briefen Dillis' und Ludwigs ist erst ab Herbst 1811 vermehrt die Rede von diesem Werk, für das Ludwig den Kauf anordnete.²¹⁹ Verbunden war diese Anordnung für Metzger mit dem Versprechen, daß ihm umgehend Geld angewiesen würde, wenn er, "wie Gefahr eintrete", den Kauf abschliesse. Laut Dillis wurden 500 Scudi als Verhandlungsbasis angesetzt.²²⁰

Bei dem Werk Ghirlandajos handelte es sich um die Haupttafel des Hauptaltars der Kirche von Santa Maria Novella. Der Altar war eine Stiftung der Medici-Familie gewesen, d.h. er stammte aus dem Nachlaß einer der berühmtesten Familien aus Florenz.²²¹ Im Gegensatz zu den Werken Botticellis und Fra' Angelicos war der Altar Ghirlandajos jedoch nicht im Zuge der Säkularisation abgebaut worden, sondern bereits 1804, um durch einen anderen ersetzt zu werden. Die Erben hatten ihn zu sich genommen und versuchten nun offenbar, ihn zu verkaufen. Da in den Briefen nur die Rede vom Kauf der Haupttafel ist, waren

²¹⁷Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 604.

²¹⁸ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Briefe vom 17.12.1808 und vom 17.1.1809.

²¹⁹Vgl. u.a.: Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 187ff., Brief Nr. 144 und S. 189ff., Brief Nr. 145.

²²⁰ebd., S. 214ff., Brief Nr. 165.

Diese Summe wurde von Ludwig schließlich vorsorglich auf Florenz angewiesen (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 220f., Brief Nr. 169).

²²¹Der Hauptaltar von Santa Maria Novella befand sich in der Cappella Tornabuoni. Sie ist benannt nach ihrem Hauptpatron Giovanni Tornabuoni, der mit den Medici verschwägert war. Er ließ Ende des 15. Jahrhunderts die gesamte Kapelle von Domenico Ghirlandajo ausstatten. Neben Fresken und den Glasfenstern gehörte dazu auch dieser Altar. (Vgl. dazu ausführlich: Ronald G. Kecks, Domenico Ghirlandaio, S. 144ff.)

sie offenbar bereit, das Ensemble zu zerstören und in Einzelteilen anzubieten.²²² Dieses Schicksal traf viele Altarwerke, wie u.a. am vorangegangenen Beispiel der Predellentafeln des Altares von Fra' Angelico deutlich wurde.²²³ 1813 befand sich das Gemälde Ghirlandajos nach wie vor in "Casa Medicis";²²⁴ noch hatte ein Kauf durch Metzger also nicht stattgefunden, obwohl er nun Vorrang haben sollte vor allen anderen, die es in näherer Zukunft ebenfalls abzuschließen galt.²²⁵ Dennoch dauerte es noch bis Juni 1816, bis die Meldung über den erfolgreichen Abschluß des Kaufs nach München kam.²²⁶ Von der ersten Erwähnung bis zum endgültigen Kauf waren beinahe acht Jahre vergangen, im Gegensatz zu anderen Erwerbungen scheint die Zeit also nicht gedrängt zu haben.

²²²Das Altarwerk bestand ursprünglich aus acht Tafeln. Die Haupttafel sowie zwei Seitentafeln der Schauseite kamen damals nach München. Entsprechende Teile der Rückseite des Altars gingen nach Berlin, wo allerdings nur noch die zentrale Tafel existiert. Die beiden Seitentafeln sind 1945 zerstört worden. Die beiden weiteren Seitentafeln befinden sich heute in Budapest und Reggio Emilia.

²²³Es kamen damals noch sechs weitere Gemälde nach München, die ebenfalls Teile von Altarensembles gewesen sein müssen.

Zum einen handelt es sich um zwei Tafeln Giottos, verschiedene Heilige darstellend ([Abb. 33](#)). Sie werden heute Nardo di Cione zugeschrieben (zuletzt in: Alte Pinakothek München. Katalog V. Italienische Malerei, bearbeitet von Rolf Kultzen, S. 76f. Der Autor dieses Katalogs weist auf die mögliche Provenienz des Klosters S. Maria degli Angeli in Florenz hin.). Metzger muß sie bis 1815 in Florenz erworben haben, denn in seiner Liste der bis zum 4.6.1815 gekauften Gemälde nennt er auch "N.o 2 Giotto" (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.). In derselben Weise sind sie in der Rechnungsliste über die 1814 bis 1816 für München angekauften Gemälde genannt. Nach München müssen sie Ende 1816 gelangt sein. Aus den Florentiner Quellen geht dazu nichts hervor, jedoch schreibt Dillis Ludwig am 6.12.1816, daß zwei Kisten aus Florenz angekommen seien (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 468ff., Brief Nr. 399.). Er habe sie bereits geöffnet, und in der einen seien "die zwey Gemälde von Giotto, auf jedem fünf Heilige abgebildet, so wie in keiner Sammlung vorzüglicher Gemälde von diesem Künstler zu finden sind" gewesen.

Zum anderen müssen in diesem Zusammenhang die vier Heiligentafeln Francesco Granaccis erwähnt werden ([Abb. 34](#)). Vermutlich waren sie Teile des Hochaltars von Sant'Apollonia in Florenz (Christian von Holst, Francesco Granacci, S. 164ff.). Sie sind ebenfalls in der Rechnung der 1814 bis 1816 erworbenen Gemälde aufgelistet und kamen 1821 nach München. Metzger bestätigt die Absendung in einem Brief an Dillis (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 15.3.1821.); in den Ausfuhrakten findet sich allerdings kein dementsprechender Vermerk.

²²⁴Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 315f., Brief Nr. 254.

Der Preis wird inzwischen mit 600 Scudi, also ca. 330 Zecchini angegeben.

²²⁵Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 317f., Brief Nr. 256.

²²⁶ebd., S. 456ff., Brief Nr. 390 mit dem Verweis auf einen Brief Metzgers vom 28.6.1816.

Im Januar 1816 hatte Metzger Dillis geschrieben, daß er Eberhard, der sich gerade bei ihm aufhielt, "in das Haus von die Medici" geschickt habe, um sich nach dem Altarwerk Ghirlandajos zu erkundigen.²²⁷ Offensichtlich wollte er nicht selbst dort auftreten, wofür es einen wichtigen Grund gab, den Metzger im selben Brief nennt: Für das Werk Ghirlandajos interessierten sich jetzt auch andere ernstzunehmende Konkurrenten. Um vor diesen das Interesse des bayrischen Kronprinzen zu verbergen, als dessen Agent er nunmehr bekannt war, schickte Metzger den unbekannteren Eberhard zu den Verkäufern, um sich nach der aktuellen Lage der Verhandlungen zu erkundigen. Auf diese Weise wollte er verhindern, daß ihm einer der Konkurrenten zuvorkam und selbst alle weiteren Maßnahmen in die Wege leiten, um den Kauf abzuschließen.

"600 zecchini verlangt man von neuem" berichtet Metzger bezüglich des Preises, der somit ca. 1100 Scudi entsprach und im Vergleich zum Angebot von 1811 auf über das Doppelte gestiegen war. Offensichtlich gelang es Metzger aber, geschickt zu verhandeln, denn in der Rechnung der 1814 bis 1816 erworbenen Gemälde sind für den Kauf 510 Zecchini vermerkt, und zwar "mit senseria den valenti und den facchinen", also inklusive der üblichen "Nebenkosten".²²⁸

Bis das Gemälde nach München kam, vergingen nochmals zwei Jahre. Ein Ausfuhrantrag wurde am 11. Juni 1818 gestellt.²²⁹ Neben der Haupttafel des Altares kamen noch zwei weitere Tafeln mit den Darstellungen der heiligen Katharina von Siena und des heiligen Laurentius nach München:²³⁰

"Damit Sie wissen zu der Himmelfahrt habe ich noch die zwei besten Heiligen um denselben Ihnen schon angegebenen Preis erhalten."

²²⁷GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II. Brief vom 15.1.1816.

²²⁸"valenti" taucht hier das einzige Mal auf. Wörtlich übersetzt bedeutet es "die Tüchtigen, die Geschickten". Angesichts des hohen Preisnachlasses verbargen sich hinter diesem Kostpunkt vermutlich Personen, die Metzger bei den Verhandlungen zur Seite gestanden hatten.

²²⁹ASF. Filza 42.

²³⁰ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 8.8.1816.

Für die Tafel mit der Darstellung der heiligen Katharina hatte Metzger nochmals Restaurierungskosten von 9 Zecchini übernommen, wie aus einer Rechnung vom 26.9.1817 hervorgeht (GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II.).

Sie waren bereits vor der Haupttafel nach München abgeschickt worden; Metzger schreibt am 25. August 1817, daß er die Kiste mit den "zwei Heilige" abgeschickt habe.²³¹

Den Preis "für die 4 Heiligen", vier Seitentafeln des Altares, hatte Metzger ursprünglich mit "500 z." angegeben, so daß sich die Kosten für die drei nach München gelangten Gemälde auf 850 Zecchini belaufen hätten. Tatsächlich waren aber rund 300 Zecchini weniger bezahlt worden. Nicht nur im Umgang mit den Formalitäten, sondern auch für die Verhandlungen und Kaufabschlüsse hatte Metzger sich also ein gewisses Geschick angeeignet.

6.2.2. Nächtliche Erwerbungen

Wie sich bereits im Zusammenhang mit den vorangeegangenen Erwerbungen aus den Jahren 1814 bis 1816 gezeigt hat, wurde Metzger in der Erfüllung seiner Aufgabe als Münchner Kunstagent immer gewandter. In den folgenden Beispielen ist dies in soweit der Fall, als der Kauf der Gemälde "in der Nacht (...) geschlossen" wurde.

Bereits in einem Brief vom 24. September 1814, der mit dem Gemälde Botticellis in Zusammenhang gebracht wurde, spricht Metzger ein erstes Mal davon, daß er "in der Nacht zwischen 9 und 10 Uhr (...) einen Kauf geschlossen" habe.²³² Auch als er Dillis von der Erwerbung des Gemäldes von Ghirlandajo berichtet, schreibt er, daß er das Werk nachts zu sich geholt habe.²³³ Grund hierfür war im Gegensatz zu den Erwerbungen aus kirchlichem Besitz jedoch nicht, daß die Käufe vor den Behörden verheimlicht werden sollten, sondern die Konkurrenz, von der Metzger beim Kauf des Ghirlandajo erstmals spricht, und die er offenbar fürchtete. Zum damaligen Zeitpunkt waren es vor allem zwei Kunsthändler französischer Abstammung, die Metzger auf diese Weise näher kennenlernen mußte.

Zum einen ist in seinen Briefen häufiger die Rede von einem gewissen Scitibeaux.²³⁴ Ausführlich schildert Metzger Ludwig in einem Brief "die Geschichte",

²³¹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

Eine gesonderte Ausfuhrgenehmigung dafür existiert nicht.

²³²ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

²³³ebd. Brief vom 28.6.1816.

²³⁴Ob Scitibeaux, wie Metzger, für eine bestimmte Person tätig war, läßt sich aus den Briefstellen, in denen er genannt ist, nicht ersehen. Er scheint prinzipiell Gemälde angekauft zu ha-

die ihm am deutlichsten werden ließ, daß er besonders in diesem Mann einen ernstzunehmenden Mitstreiter zu sehen hatte.²³⁵ Auch in späteren Briefen noch nimmt Metzger Bezug auf dieses Vorkommnis, das ihm als lehrreiches Beispiel dienen sollte: Wegen zweier Bilder von Perugino und Ghirlandajo war Metzger in Verhandlung mit zwei florentinischen Kunsthändlern, Brogi und Bartolini, gestanden.²³⁶ Das Gemälde Peruginos stellte die heilige Familie dar, das Ghirlandajos die Geburt Christi. Die Preise waren abgesprochen gewesen, der Kauf im Prinzip beschlossene Sache - bis besagter Scitibeaux auftrat, der erreichte, daß ihm die Gemälde für einen geringeren Preis zugeschlagen wurden. Alle Verhandlungsversuche und Beschwerden Metzgers führten zu keinem Erfolg; die Gemälde blieben für München verloren. Scitibeaux hatte diesen Fall sehr geschickt und ohne Rücksicht auf Metzger für sich entscheiden können.²³⁷ Zum anderen spricht Metzger in seinen Briefen von einem französischen Kunsthändler namens Noè. Er tut dies auf sehr geringschätzig Weise und betont, daß Noè immer wieder versuche, minderwertige Bilder an den Mann zu bringen, ohne damit jedoch Erfolg zu haben. Metzger nutzte damit die Gelegenheit, sich und seine Qualität als Kunstagent von anderen Vertretern seiner Zunft abzuheben und versuchte so, von vornherein eine mögliche Konkurrenz auszuschließen. Im Falle Noès sollte er darin recht tun, denn Noè war einer der "drey Gemäldehändler aus Italien", die 1819 nach München reisten, um dem bayrischen König Gemälde zu präsentieren.²³⁸ Dillis berichtet Ludwig, daß Max I. Joseph von Noè eine Landschaft, "angeblich v. Salv. Rosa", erworben habe.

ben, um sie anschließend weiterzuverkaufen. So bot er dem Kronprinzen Ludwig während dessen Aufenthalt in Paris im Juli 1815 ein angebliches Raffael-Gemälde an. Ludwig lehnte es aber als völlig überteuert ab. Ein Jahr später versuchte Scitibeaux abermals, dieses Mal über Metzger in Florenz, das Gemälde nach München zu verkaufen. Es wurde wiederum abgelehnt, da es sich nach einer Begutachtung durch Dillis als Kopie herausstellte. (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 458f., Brief Nr. 391.)

²³⁵GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II. Brief vom 17.3.1815.

²³⁶Sowohl Angiolo Brogi als auch Tommaso Bartolini tauchen als Antragsteller in den Florentiner Ausfuhrakten auf. Beide allerdings nur einmal, Brogi 1820 und Bartolini 1824 (ASF. Filza 44 und 48.).

²³⁷Offensichtlich scheint Scitibeaux es mit seiner Geschicklichkeit in weiteren Fällen aber übertrieben zu haben, denn am 1.4.1815 berichtet Metzger Dillis, daß er des Landes verwiesen worden sei (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.).

²³⁸Vgl. hierzu: Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 522, Brief Nr. 434.

In den Florentiner Ausfuhrakten taucht Noè 1819 dreimal als Antragsteller für die Ausfuhr mehrerer Gemälde auf (ASF. Filza 43.). Eine Landschaft von Salvatore Rosa ist allerdings nicht dabei.

Überzeugt scheint Dillis von dem Kauf angesichts dieser Angabe jedoch nicht gewesen zu sein.

6.2.2.1. Guercino, Der Sieg über Tod und Hölle sowie Pontormo, Maria mit dem Kind

Am 18. Januar 1815 berichtet Metzger Dillis von zwei Gemälden, die er "nachts" in seinen Besitz gebracht habe.²³⁹ Zum einen war dies die Darstellung des Sieges über Tod und Hölle, die damals Guercino zugeschrieben wurde. Heute gilt sie als Werk eines unbekanntes bolognesischen Meisters des 17. Jahrhunderts ([Abb. 35](#)). Zum anderen handelte es sich um eine Darstellung der Maria mit dem Kind von Jacopo Pontormo, die heute als Pontormo-Kopie bezeichnet wird ([Abb. 36](#)).

Von dem Gemälde Pontormos weiß man lediglich, daß es gemeinsam mit zwei Heiligenbildern Giottos nach München kam, auf die später eingegangen werden soll:²⁴⁰

"In der Kiste No. 2. fand ich eine Madonna mit dem Kind jesu im Hintergrund Joseph mit seinem Werkzeuge. Lebensgroße Figuren auf Holz von Pontormo."

Im Fall des Gemäldes von Guercino hat man einige nähere Informationen: Bereits Ende 1814 war wohl bekannt gewesen, daß das Bild zum Verkauf stand, denn Metzger hatte Eberhard diese Nachricht mitgegeben, als er im November den Botticelli sowie den Fra' Angelico nach München brachte.²⁴¹ Aus weiteren Briefen Metzgers erfährt man, daß das Gemälde vom Marchese Lambroschini erworben und Anfang April 1815 nach München abgeschickt wurde.²⁴² Obwohl Metzger sich angesichts des Darstellungsgegenstandes einer "allegorischen Geschichte" nicht sicher war, ob es tatsächlich gekauft werden sollte, bekam er den Auftrag dafür, "da wir in der k. Gallerie nur ein schwaches Bild v. diesem Künstler haben".²⁴³ Aus ähnlichen Beweggründen

²³⁹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

²⁴⁰Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 468ff., Brief Nr. 399.

Die Florentiner Quellen geben über die Ausfuhr des Gemäldes keine Auskunft.

²⁴¹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 2.12.1814.

²⁴²ebd. Briefe vom 28.1. sowie vom 1.4.1815.

Die Florentiner Quellen schweigen auch zur Ausfuhr dieses Gemäldes.

²⁴³Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 382f., Brief Nr. 321.

wurde für den Kauf des Pontormo plädiert: "Auch dieser Künstler fehlt uns." schreibt Dillis Ludwig am 28. Dezember 1814.²⁴⁴

Sowohl das Gemälde Pontormos als auch das Guercinos ist im Verzeichnis der Privatgemäldesammlung Ludwigs aufgeführt.²⁴⁵ Im Katalog von 1838 ist dagegen nur noch dasjenige Guercinos als Privateigentum Ludwigs gekennzeichnet.²⁴⁶ Von Guercino war, anders als im Falle Pontormos, bereits ein Werk in der Münchner Sammlung vorhanden, weshalb Ludwig sich wohl entschied, das neu erworbene Gemälde Guercinos mit seiner außergewöhnlichen Darstellung in seinem Privatbesitz zu belassen.

Wie aus der Rechnung der zwischen 1814 und 1816 erworbenen Gemälde hervorgeht, kostete der Pontormo "in allem" 150 Zecchini und entsprach damit der Preisklasse des Gemäldes von Botticelli. Besonders wenn man bedenkt, daß die Wertschätzung beider Künstler für die Münchner Sammlung ähnlich war, war der Guercino mit 560 Zecchini unverhältnismäßig viel teurer.²⁴⁷ Es sollte im gesamten in der Rechnung aufgestellten Zeitraum das teuerste Gemälde bleiben.²⁴⁸

6.2.2.2. Filippino Lippi, Die Fürbitte Christi und Mariä mit Predella ([Abb. 37](#))

Das Werk Filippino Lippis wurde 1815 von Metzger erworben. Ende Dezember 1814 hatte er Dillis von einem Gemälde von "F. Lippi (...) fast so groß wie Botticelli" berichtet²⁴⁹ und es einen Monat später, "in der Nacht" zum 24. Januar 1815, "nebst einer schönen Gradino" erworben und zu sich in die Wohnung

²⁴⁴ebd., S. 397f., Brief Nr. 336.

²⁴⁵ABStGS. Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern.

²⁴⁶Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 426.

Das Gemälde Pontormos war offensichtlich in Staatsbesitz übergegangen (Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 453.).

²⁴⁷Zudem sind die Bilder ungefähr gleich groß: Das Gemälde Pontormos mißt 120 x 101 cm, das Guercinos 170 x 120 cm, und letzteres fällt programmatisch insofern aus dem Rahmen, als es von einem nicht-florentinischen Künstler des Seicento stammt, also nicht ausdrücklich zu den damals für München gesuchten Werken zählte.

²⁴⁸Grund hierfür war der Verkäufertypus, worauf in Kapitel 7.3.1. näher eingegangen wird.

²⁴⁹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 28.12.1814.

gebracht.²⁵⁰ Laut Rechnung hatte Metzger dafür mit dem "gradino (...) mit 8 figuren" und "senseria" 100 Zecchini bezahlt.

Unklare Namensnennungen im Zusammenhang mit dem Künstler haben bei diesem Werk für Verwirrung gesorgt.

Metzger spricht in seinem Brief vom Dezember 1814 von einem Gemälde von "F. Lippi". Es stelle dar, wie Christus seiner Mutter nach der Auferstehung erscheine, ist also die sogenannte Fürbitte Christi und Mariä. Zugleich jedoch erinnert Metzger an das bei Abbate Rivanni erstandene Gemälde von "F. Lippi", also die Darstellung von Maria mit dem Kind von Filippo Lippi. Metzger geht in seinem Brief für das früher erworbene und für das nun zum Verkauf stehende Gemälde offenbar vom gleichen Autoren aus, was eine falsche Zuschreibung für die Fürbitte bedeutete. Deutlich wird dies auch in dem späteren Brief Metzgers vom 24. Januar 1815. Dort spricht er abermals von "F. Lippi", ohne den Vornamen auszuschreiben. Bezüglich des Bildinhaltes heißt es jedoch, daß "der Kopf der Maria" ein "Portrait jener Klosterfrau, welche Lippi entführt hat" sei. Diesmal spricht Metzger also eindeutig von Filippo Lippi. In der Rechnung der 1814 bis 1816 erworbenen Gemälde dagegen ist ein "Lippino" genannt, wobei wegen der hierfür aufgeführten höheren Summe von der Haupttafel auszugehen ist. Für die geringer veranschlagte Predella ist nach wie vor "f. Lippi" genannt, was keine eindeutige Zuschreibung erkennen läßt. Da Metzger die Tafeln jedoch immer als zusammengehöriges Werk behandelte, ist anzunehmen, daß er nun in beiden Fällen Filippino Lippi als Autoren annahm.

Metzger muß seine Zuschreibung zwischen Juni 1815 und Januar 1816 geändert haben. Am 4. Juni 1815 nennt er Dillis die Gemälde, die er bis dahin erworben hat, darunter auch "Lippi" sowie "il Gradino mit 8 figuren welches zum obigen Bild von Lippi gehört".²⁵¹ Daraus geht nach wie vor keine eindeutige Zuschreibung hervor. Am 18. Januar 1816 schreibt Metzger Dillis dann von den noch bei ihm befindlichen Gemälden und nennt darunter auch "Lippino" sowie "1 vom Vater fr. Lippi".²⁵² Die Predella ist nicht gesondert aufgeführt. Metzger nimmt jetzt also eindeutig eine Unterscheidung zwischen Vater und Sohn Lippi für zwei verschiedene Gemälde vor.²⁵³

²⁵⁰ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

²⁵¹ebd.

²⁵²GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II.

²⁵³Am 4.6.1815 hatte Metzger u.a. auch ein "großes Bild sehr schön, dessen Meister ich für jetzt noch nicht bestimmt angeben kann" genannt. Angesichts seiner damaligen

In den Ausfuhrakten ist eindeutig von Filippino Lippi die Rede: Am 11. Juni 1818 wird um die Ausfuhrgenehmigung für zwei Gemälde gebeten.²⁵⁴ Unter No 2 ist "un quadro rapp. l'apparizione del Salvatore alla sua Madre" aufgelistet, wobei als Autor "Lippino", also Filippino Lippi angegeben ist. Die zugehörige Predella mit der Darstellung des Schmerzensmannes vor Heiligen ist in diesem Antrag nicht erwähnt. Der Ausfuhrantrag hierfür wurde erst über sieben Jahre später, am 29. November 1825, gestellt.²⁵⁵ "Gio. Metzger di Germania" bittet hierin um die Genehmigung der Ausfuhr von acht Gemälden, darunter auch ein "gratino rappres. la Pietà con sei SS.ti a torno". Wiederum ist "Lippino", also Filippino Lippi als Autor genannt.

Verwirrend sind dagegen auch die ersten Eintragungen in den Münchner Gemäldeverzeichnissen, die wohl auf mißverstandenen Auslegungen der Briefe Metzgers beruhen. Im Katalog der Privatgemäldesammlung Ludwigs ist die Haupttafel genannt als "Botticelli, Christus mit 5 Wunden erscheint der Maria", die Predella dagegen als "Lippi fra Filippo, Der Leichnam Christi von einem Engel in dem Grab gehalten".²⁵⁶ Erst im Katalog von 1838 findet sich dann die einheitliche Zuschreibung beider Werke an Filippino Lippi.²⁵⁷

Zuschreibungsschwierigkeiten könnte es sich hierbei um jenes gehandelt haben, das er 1816 als Filippo Lippi erwähnt.

²⁵⁴ASF. Filza 42.

²⁵⁵ASF. Filza 49.

²⁵⁶ABStGS. Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern.

²⁵⁷Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 566.

Die Werk Filippino Lippis ist hier nach wie vor als Privateigentum Ludwigs verzeichnet.

6.2.3. Erwerbungen außerhalb von Florenz

Eine weitere Möglichkeit, der Konkurrenz auszuweichen, vor allem aber die "Gelegenheit des vorteilhaften Kaufes" zu finden, nutzte Metzger besonders ab 1816. Er begann, sich außerhalb von Florenz nach Kaufobjekten umzusehen.

*"Gerade in den unbekanntem Winkeln auf dem Lande darf man noch die besten Erwerbe hoffen."*²⁵⁸ - diese Nachricht Dillis', der sich 1816 selbst in Florenz und Umgebung aufgehalten hatte und die aktuelle Situation auf dem Markt kannte, bestätigt das Ansinnen Metzgers.

6.2.3.1. Antonio Pollajuolo, Maria mit dem Kind und Heiligentafel ([Abb. 38](#))

Am 4. Oktober 1816 berichtet Metzger Dillis von einem "göttlichen Pollajolo", den er auf einer Reise nach Siena entdeckt habe.²⁵⁹ Offensichtlich hatte diese Entdeckung in San Gimignano stattgefunden, denn Dillis schreibt Ludwig zwei Monate später, daß Metzger "der Erwerb des in S. Gimignano entdeckten Gemäldes von Pollajolo aufgetragen" werden solle.²⁶⁰ Bereits in einem früheren Brief hatte Dillis bemerkt, daß in der königlichen Gemäldesammlung ein repräsentables Werk Pollajuolos fehle, weshalb ein Kauf ratsam sei.²⁶¹

Wie aus der Rechnungsliste der von 1814 bis 1816 erworbenen Gemälde hervorgeht, waren es schließlich "N.o 2 Pollajoli", die Metzger für München erwarb. Beide Gemälde zusammen sind "in allem" mit 40 Zecchini abgerechnet - die "unbekanntem Winkel(n) auf dem Lande" scheinen tatsächlich noch günstige Kaufgelegenheiten geboten zu haben!

Wann die Tafeln nach München gelangten, ist aus den Ausfuhrakten nicht ersichtlich. Dillis schreibt in einem nicht datierten Brief an Ludwig, daß "die Kiste mit den beyden Raphaels und Pollajolo" angekommen sei.²⁶² Bei "den beyden Raphaels" muß es sich um die 1818 erworbenen handeln, auf die in den folgenden Ausführungen näher eingegangen wird. Metzger hatte am 29. November 1819 geschrieben, daß er beabsichtige, die Gemälde Pollajuolos und die

²⁵⁸Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 468ff., Brief Nr. 399.

²⁵⁹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

²⁶⁰Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 468ff., Brief Nr. 399.

²⁶¹ebd., S. 400ff., Brief Nr. 339.

²⁶²ebd., S. 540, Brief Nr. 452.

Messerer nimmt an, daß dieser Brief im Januar 1821 geschrieben wurde.

beiden "kleinen Raffaelli" nach München abzuschicken.²⁶³ Im genannten undatierten Brief schreibt Dillis, daß die Kiste mit den Gemälden "im Oktober des verl. Jahres von Florenz abgeschickt worden und den 7. Jänner richtig in Botzen eingetroffen" sei. Vermutlich hatte Metzger die Gemälde nach seiner Ankündigung vom November 1819 nochmals ein knappes Jahr bei sich, bevor er sie im Oktober 1820 schließlich abschickte. Im Januar 1821 wären sie dann nach Bozen und von dort aus nach München gelangt.²⁶⁴

Nur zu Beginn wurden die Bilder in der Privatgemäldesammlung Ludwigs geführt.²⁶⁵ Im Katalog von 1838 sind sie nicht mehr als Privateigentum Ludwigs ausgezeichnet.²⁶⁶ Folglich waren sie wie das Gemälde Pontormos als Ergänzung in die Sammlung aufgenommen worden und in Staatsbesitz übergegangen.

6.2.3.2. Domenico Beccafumi, Die heilige Familie mit dem kleinen Johannes (Abb. 39)

Nach Siena war Metzger 1816 gereist, um sich dort zum zweiten Mal einen Beccafumi anzusehen. Bereits im August 1814 hatte er vom Angebot dieses Gemäldes geschrieben.²⁶⁷ Der Marchese "Marselli Piccolomini" biete es an, jedoch zu einem völlig überhöhten Preis von 1000 Scudi.²⁶⁸

"(...) nach seinem Tode wird es leichter zu haben seyn (...)" - ist Metzgers hoffnungsvolle Bemerkung hierzu; und knapp zwei Jahre später berichtet er dann, daß er nun mit den Nachkommen des Marchese verhandle.²⁶⁹

²⁶³ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

²⁶⁴Messerers Annahme, daß der Brief im Januar 1821 geschrieben worden sei, wäre damit unterstützt.

²⁶⁵ABStGS. Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern.

²⁶⁶Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 561 und 566.

²⁶⁷ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 24.8.1814.

²⁶⁸Auch in Siena war es somit eine der alteingesessenen Adelsfamilien, zu deren "Kunden" Metzger gehören sollte (Vittorio Spreti, Enciclopedia storico-nobiliare. Band 4, S. 415ff.).

²⁶⁹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 12.10.1816 sowie GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II. Brief vom 14.10.1816.

Dillis schreibt Ludwig in einem Brief vom 4. November 1816 aus Rom von diesem Bild:²⁷⁰

"Bey meiner Durchreise in Sienna untersuchte ich ein von Metzger mir ausgekundschaft[te]tes Gemälde v. Beccafumi, von solcher Vollkommenheit und Erhaltung, daß ich gleich von dort aus dem Metzger den Erwerb auftrag, und bereits Nachricht habe, daß er sich daßselbe versichert hat."

Im Januar 1817 kann Metzger Dillis schließlich mitteilen, daß er das Gemälde am 14. Dezember in seinen Besitz gebracht habe.²⁷¹ Die Preisverhandlungen scheinen sich nach Dillis' Auftrag noch hingezogen zu haben - und sollten dennoch nicht die Hoffnung auf einen Preisnachlaß erfüllen. Vom 25. August 1817 datiert die Bescheinigung eines Vertreters des Hauses Marsili über den Empfang von 1000 Scudi für das Gemälde Beccafumis.²⁷² Trotz des eingetretenen Todesfalles war der Preis also derselbe geblieben. Folglich scheint auch hier keine Eile und kein Zwang zum Verkauf bestanden zu haben, und da es sich um ein außerordentlich schönes Gemälde handelte, das vor allem Dillis für München zu haben wünschte, wurde der nach Meinung Metzgers völlig überhöhte Preis bezahlt.

Wie aus einer Abrechnung Metzgers vom 26. September 1817 hervorgeht, kamen zum Kaufpreis noch Lagerungskosten für das Gemälde in Siena und beim Zoll in Florenz sowie Transportkosten für die Überführung des Gemäldes von Siena nach Florenz hinzu.²⁷³ Sie beliefen sich auf gut 40 Zecchini, was ca. 75 Scudi, also 7,5% des Kaufpreises entsprach. Deutlich wird daran umso mehr, wie günstig Metzger die beiden Gemälde Pollajuolos erworben hatte. Ihr Preis betrug einschließlich dieser zusätzlichen Kosten gerade den Betrag, der im Falle des Beccafumi zuzüglich zum eigentlichen Kaufpreis berechnet wurde. Der Antrag für die Ausfuhr des Gemäldes von Domenico Beccafumi wurde am 11. Juni 1818 gestellt und bewilligt.²⁷⁴

²⁷⁰Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 465f., Brief Nr. 397.

²⁷¹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 7.1.1817.

²⁷²ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

1000 Scudi entsprechen ca. den 550 Zecchini, die dann in der Rechnung der 1814 bis 1816 erworbenen Gemälde abgerechnet werden.

²⁷³GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II.

²⁷⁴ASF. Filza 42.

6.2.4. Fra' Filippo Lippi, Die Verkündigung (Abb. 40)

Wie im Zusammenhang mit dem Werk Filippino Lippis erwähnt wurde, führten Unstimmigkeiten bei seiner Zuschreibung zu Verwechslungen. Sie veranlaßten Richard Messerer, ein Gemälde von Filippo Lippi, das Dillis in einem seiner Briefe erwähnt, falsch zuzuordnen. Am 29. August 1820 berichtet Dillis Ludwig, daß sich noch zehn Gemälde bei Metzger in Florenz befänden, die für München bestimmt seien, darunter auch ein Filippo Lippi.²⁷⁵ Messerer identifiziert ihn als die heute Filippino Lippi zugeschriebene Fürbitte Christi und Mariä. Hinsichtlich der Ausfuhrakten weiß man jedoch, daß es sich nicht um dieses Gemälde handeln konnte, da es bereits 1818 die Toskana verlassen hatte. Vielmehr war das erwähnte Werk das "vom Vater fr. Lippi", das Metzger 1816 unter den noch bei ihm befindlichen Gemälden aufführt.²⁷⁶

Weder aus dem Briefwechsel Ludwigs und Dillis' noch aus den Briefen Metzgers an Dillis erfährt man etwas über den Ankauf dieses Gemäldes. Der einzige Hinweis darauf, daß außer dem bei Abbate Rivanni erworbenen Gemälde von Filippo Lippi ein weiteres in Florenz gekauft wurde, findet sich in den oben genannten Briefstellen. Am 15. März 1821 erwähnt Metzger außerdem kurz, daß "das aus zwei Stück zusammengesetzte AltarBlatt" Filippo Lippis nach München abgeschickt worden sei.²⁷⁷ Tatsächlich findet man unter den Ausfuhrakten einen positiv beantworteten Antrag vom 23. März 1821, in dem "Giovanni Merss." darum bittet, ein Gemälde von Filippo Lippi exportieren zu dürfen, das die Verkündigung an die Jungfrau Maria darstelle.²⁷⁸ Die Maße des Gemäldes sind wie folgt angegeben: "alto 3 Braccia 1/6 Largo 3 Braccia 5 Soldi". Das entspricht ca. 190 x 200 cm und damit den Maßen der Verkündigung Filippino Lippis, die sich auch heute noch in der Alten Pinakothek befindet. Es sind lediglich Höhe und Breite des Gemäldes vertauscht.

In der Forschung wird davon ausgegangen, daß sich dieses Gemälde in der Kirche des Konvents der Suore Murate in Florenz befunden hat.²⁷⁹ Die Autoren

²⁷⁵Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 537ff., Brief Nr. 450.

²⁷⁶GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II.

²⁷⁷ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

²⁷⁸ASF. Filza 45.

²⁷⁹Zuletzt bei: Jeffrey Ruda, Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue, Kat.-Nr. 29 sowie bei Megan Holmes, Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter, S. 215ff.

Jeffrey Ruda nimmt in seinem Werkverzeichnis an, daß das Gemälde in München zweigeteilt wurde, um es während des Zweiten Weltkriegs zu evakuieren. Offensichtlich aber war dies bereits früher geschehen, wie aus dem obigen Zitat Metzgers hervorgeht.

weisen jedoch einstimmig darauf hin, daß es für diese Provenienz keine sicheren Quellenbelege gibt. Lediglich Beschreibungen der Kirche und ihrer Ausstattung aus späteren Jahrhunderten gäben Hinweise darauf, daß den Hauptaltar eine Darstellung der Verkündigung von Filippo Lippi zierte. Vor allem auf Richas "Notizie storiche delle chiese fiorentine" stützen sich die Autoren. Er beschreibt in seinem Werk die Tafel des dortigen Hauptaltars so, daß sie mit der Münchner Tafel übereinzustimmen scheint.²⁸⁰

In den neueren Katalogen der Alten Pinakothek wird allgemein die Kirche der Suore Murate als Provenienz angegeben.²⁸¹ Eine Ausnahme ist der von Rolf Kultzen bearbeitete Katalog von 1975, wo darauf verwiesen wird, daß es zur Provenienz des Gemäldes unterschiedliche Meinungen gab.²⁸² Henriette Mendelsohn ließ in ihrem Werk über Filippo Lippi von 1909 erstmals die Herkunft des Gemäldes offen.²⁸³ In den frühen Katalogen der Alten Pinakothek war dagegen als Provenienz die Kirche Santa Maria Primerana in Fiesole angegeben worden, wofür ein Vasari-Kommentar der Auslöser war.

Sieht man in der Edition der "Vite" Vasaris von Gaetano Milanesi Ende des 19. Jahrhunderts nach, so stößt man tatsächlich auf die Fiesolaner Ortsangabe:²⁸⁴

"Lavorò una tavola nella chiesa di Santa Maria Primerana in su la piazza di Fiesole, dentrovi una Nostra Donna annunziata dell'Angelo; nella quale è una diligenza grandissima, e nella figura dell'Angelo tanta bellezza, che e'pare veramente cosa celeste."

Milanesi vermerkt hierzu:

²⁸⁰In Band 2 seines Werkes schreibt er Folgendes (Giuseppe Richa, Notizie storiche delle chiese fiorentine. Band 2, S. 109.):

"Segue a questa Cappella l'Altar Maggiore (...) in alto sicura dalle ingiurie del fiume vedesi la Tavola vaghissima di Fra Filippo Lippi, il quale rappresentò in essa il mistero della Nunziata, con un capriccioso pensiero avendo effigiato un altr'Angiolo, che dietro l'uscio della stanza attonito osserva l'Arcangiolo, che saluta la Vergine."

Zum einen spricht die Größenangabe "vaghissima" für das Gemälde in München, zum anderen der Hinweis auf einen weiteren Engel, der "all'uscio della stanza" den Verkündigungengel beobachtet. Es ist ein Element, das Fra' Filippo Lippi lediglich ein zweites Mal, in seiner Verkündigung von San Lorenzo in Florenz, darstellte.

²⁸¹U. a. im Katalog von 1983: Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, S. 294f.

²⁸²Alte Pinakothek München. Katalog V. Italienische Malerei, bearbeitet von Rolf Kultzen, S. 62f.

²⁸³Tatsächlich schreibt Henriette Mendelsohn im Anhang ihres Werkes, daß es "lediglich Vermutung" sei, daß das Werk Fra' Filippo Lippis aus Santa Maria Primerana stamme, begründet ihre Zweifel aber nicht näher (Henriette Mendelsohn, Fra Filippo Lippi, S. 253).

²⁸⁴Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Band 2, S. 617.

"Fu venduta molti anni fa. Forse è quella che al presente si vede nella R. Galleria di Monaco."

Gleich im Anschluß daran ist aber auch die Kirche der Suore Murate erwähnt:²⁸⁵

"Fece alle monache delle Murate due tavole; una della Annunziata (...)"

Hierzu merkt Milanese an:

"Di queste due tavole non sappiamo il destino. Nel 1812 si sopresse tanto il convento, quanto la chiesa delle Murate (...) Nella Galleria di Monaco è una Annunziata, molto guasta, che corrisponde a quella descritta dal Richa, e che era nella chiesa delle Murate."

Letztendlich könnten also beide Provenienzen denkbar sein. Milanesis Versuch, beide Gemälde in München ausfindig zu machen, ist jedoch abwegig, da sich dort nur eine Verkündigung Filippo Lippis befindet und befunden hat. Auch in den Münchner Quellen ist ein solches Werk lediglich einmal erwähnt.

Auf der Suche nach näheren Informationen zum Ankauf der Verkündigung von Filippo Lippi, die auch die Frage der Provenienz klären könnten, stößt man in den Florentiner Quellen auf den bereits genannten Verkaufsantrag von Santa Maria Primerana. Am 14. August 1818 wird die Rechtsabteilung der Regierung bei Giovanni degli Alessandri, dem Direktor der großherzoglichen Galerie, vorstellig und trägt das Anliegen der Gemeinde vor.²⁸⁶ Im Antwortschreiben, das zwölf Tage später datiert ist, wird das Bild als Verkündigungsdarstellung Filippo Lippis näher beschrieben.²⁸⁷

Sowohl Autor als auch Bildgegenstand könnten also auf das Münchner Gemälde schließen lassen und auf diese Weise die Fiesolaner Provenienz bestätigen. Ein Blick auf die angegebenen Maße spricht jedoch dagegen: Sie sind mit "larga Braccia 3 alta Braccia 2" angegeben, also ca. 120 x 180 cm. Selbst wenn man von Meßungenaugigkeiten oder einer Verwechslung von Höhe und Breite ausgeht, ist eine Übereinstimmung der Gemälde unmöglich. Folglich muß auch in diesem Fall eine Fiesolaner Provenienz ausgeschlossen werden, was für die Lokalisierung des Gemäldes in die Kirche der Suore Murate spricht.

²⁸⁵ebd.

²⁸⁶ASF. Filza 42.

²⁸⁷ebd.

6.2.5. Die Ausfuhrakte vom 29. November 1825

*"Den Auftrag von S.K. Hoheit wegen einpacken und Absendung Seiner bei mir stehenden Bildern, werde ich baldmöglichst erfüllt haben. Ich habe Sie wohl verstanden, Dillis."*²⁸⁸

1817 schreibt Metzger Dillis diese Zeilen. Dennoch mußte er offensichtlich noch mehrfach gemahnt werden, bevor er am 29. November 1825 den Antrag wegen der Ausfuhrerlaubnis für die Bilder stellte; ein Grund für die Verzögerung der Ausfuhr wird aus den Quellen nicht ersichtlich.

Folgende sechs Gemälde kamen damals nach München:²⁸⁹

"Quadro rappres. il Tobia accompagnato con gli tre arcangeli dipinto da Verrocchio,

un gratino rappres. la Pietà con sei Sti a torno dipinto da Lippino,

quadro rappres. St Girolamo dipinto da Paolo Uccello,

quadro rappres. la Deposizione del nostro Signore dipinto da Simone Memmi,

quadro rappres. i tre Magi dipinto da Benozo Gozzoli,

quadro rappres. la Madonna con Gesù Bambino con degli angeli a torno d'un maestro inoto".

Auf das Gemälde Verrocchios wird im Folgenden eingegangen werden. Von der Predella Filippino Lippis war bereits die Rede.

Das Gemälde Paolo Uccellos, den heiligen Hieronymus darstellend, wird heute Domenico di Michelino zugeschrieben und befindet sich im Museum of Fine Arts in Montreal ([Abb. 41](#)). Es muß 1814 oder Anfang 1815 erworben worden sein, denn neben der Aufführung in der Liste der 1814 bis 1816 für Ludwig angekauften Gemälde taucht es 1815 in zwei weiteren Schriftstücken aus den Münchner Quellen auf. Am 4. Juni nennt Metzger es unter den Gemälden, die er bereits erworben hat,²⁹⁰ und Dillis listet es in einem Brief an Ludwig vom August ebenfalls unter den bis dahin erworbenen Gemälden auf.²⁹¹ Im Katalog von 1838 gehört es zu den Bildern, die nicht als Privateigentum Ludwigs

²⁸⁸ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 18.7.1817.

²⁸⁹ASF. Filza 49.

²⁹⁰ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

²⁹¹Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 437ff., Brief Nr. 372.

gekennzeichnet sind.²⁹² Wie im Fall der Gemälde Pontormos und Pollajuolos ist der Grund hierfür, daß ein repräsentatives Werk des Künstlers in München gefehlt hatte und es deshalb an die Sammlung übergegangen war.

Für die übrigen drei in dem Antrag aufgeführten Gemälde kam es zu Unstimmigkeiten bei der Zuschreibung, was sich im Folgenden durch die Aufarbeitung der Quellen klären läßt.

6.2.5.1. Simone Memmi, Die Kreuzabnahme (Abb. 42)

In seinem Schreiben an Ludwig vom 8. August 1815 nennt Dillis neben dem Gemälde Uccellos auch eines von Memmi, das ebenfalls für den Kronprinzen erworben worden sei.²⁹³ Auch Metzger erwähnt im Juni des Jahres in diesem Zusammenhang ein Gemälde Memmis.²⁹⁴ Während Richard Messerer das Gemälde nicht identifiziert, nennt Cornelia Syre im Zusammenhang mit einer heute dem Umkreis des Giovanni del Biondo zugeschriebenen Beweinung Christi den Namen Simone Memmis.²⁹⁵ Folglich müßte der Darstellungsgegenstand im Ausfuhrantrag mit "Deposizione" falsch beschrieben worden sein.

Im Katalog der Privatgemäldesammlung Ludwigs ist ein Simone Memmi genannt, dessen Bildinhalt mit "der Leichnam Christi im Schooß Mariae" näher beschrieben wird.²⁹⁶ Diese Beschreibung des Gemäldes deckt sich mit derjenigen Metzgers in einem Schreiben vom 16. Juli 1826, in dem er die im November 1825 abgesandten Gemälde näher definiert: "Simone Memmi der Leichnam Christi auf der Schooß der Maria und Jungfrauen" heißt es dort.²⁹⁷ Die im Ausfuhrantrag genannte "Deposizione" ist tatsächlich also eine Darstellung der Beweinung Christi.

Unstimmigkeiten gab es in den Quellen jedoch auch bezüglich der Zuschreibung. In einem späteren Verzeichnis der Privatgemäldesammlung

²⁹²Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 548.

²⁹³Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 437ff., Brief Nr. 372.

²⁹⁴ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 4.6.1815.

²⁹⁵Cornelia Syre, Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek. Studio-Ausstellung Alte Pinakothek München, Kat.-Nr. 2.

²⁹⁶ABStGS. Fach XI, L 1. Die Privatkunstsammlung des Königs Ludwig I.

²⁹⁷ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

Ludwigs ist dasselbe Gemälde als Werk Giottos ausgezeichnet,²⁹⁸ während es im Katalog von 1838 heißt: "aus der Schule des Giotto".²⁹⁹ Dort ist es nicht mehr als Privateigentum Ludwigs gekennzeichnet, obwohl es zuvor in den entsprechenden Verzeichnissen aufgeführt gewesen war. Grund hierfür muß in diesem Fall die offensichtlich schon damals nicht gesicherte Autorschaft des Bildes sein, die im ersten Katalog der Pinakothek lediglich zu einer groben Zuschreibung führte. Da Ludwig sonst darauf bedacht war, besonders seltene oder herausragende Stücke in seinem Privatbesitz zu belassen, vermachte er solch fragliche Gemälde der öffentlichen Sammlung, wie sich auch an den folgenden Beispielen zeigen wird.

6.2.5.2. Fra' Angelico, Die Anbetung der heiligen drei Könige (Abb. 43)

Messerer identifiziert ein Gemälde Fra' Angelicos, von dem Dillis Ludwig 1820 schreibt, daß es noch bei Metzger liege und nach München transportiert werden müsse, mit der Tafel der Beweinung Christi aus San Marco.³⁰⁰ Anhand der obigen Ausführungen zu diesem Bild wird jedoch deutlich, daß es sich um ein anderes Werk des Künstlers handeln muß. Bestätigt findet sich dies in weiteren Briefen sowie der oben genannten Ausfuhrakte.

Bereits am 4. Juni 1815 schreibt Metzger Dillis von einem "andern Beat Angelico", den er für Ludwig erworben habe.³⁰¹ Auf die näheren Umstände des Bilderkaufs läßt dies nicht schließen, ebensowenig auf den Darstellungsgegenstand. Jedoch bestätigt es, daß außer der Beweinung ein weiteres Gemälde Fra' Angelicos erworben worden war. Am 18. März 1822 schreibt Metzger Dillis dann, daß das Gemälde Fra' Angelicos, das sich nach wie vor bei ihm befinde, nun nach München geschickt werden solle.³⁰² Wie auch in anderen Fällen scheint sich der Transport jedoch nochmals um einige Jahre verzögert zu haben, denn erst am 10. Januar 1826 läßt Dillis Ludwig wissen, daß eine Kiste mit

²⁹⁸ABStGS. Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern.

²⁹⁹Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 543.

³⁰⁰Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 537ff., Brief Nr. 450.

³⁰¹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

³⁰²ebd.

Daß es sich auch hier nicht um die Tafel mit der Beweinung Christi handeln kann, belegt das Datum des Schreibens: Sie war bereits 1814 in München angekommen.

Gemälden nach München unterwegs sei.³⁰³ Sie beinhaltete jene sechs Gemälde, die im Ausfuhrantrag vom 29. November des Jahres aufgelistet sind, wie aus dem beigelegten Brief Metzgers vom 24. Dezember 1825 hervorgeht. Laut Metzger befand sich darunter auch der Fra' Angelico, während im Ausfuhrantrag der Name dieses Künstlers nicht auftaucht. In einem weiteren Schreiben nennt Metzger jedoch den Darstellungsgegenstand: In dem bereits erwähnten Brief vom 16. Juli 1826 beschreibt er auch den 1825 abgeschickten Fra' Angelico näher als "die Anbethung der 3 Könige".³⁰⁴ Folglich muß in diesem Fall in der Ausfuhrakte eine Zuschreibung des Gemäldes an einen anderen Künstler stattgefunden haben.

Auch die Autorschaft dieses Bildes war also nicht eindeutig, was später zur Nennung weiterer Künstler führen sollte. In zwei Verzeichnissen der Privatgemäldesammlung König Ludwigs ist das Gemälde aufgelistet: Einmal als Benozzo Gozzoli, wobei man sich offensichtlich an die Zuschreibung des florentinischen Ausfuhrantrags hielt,³⁰⁵ das andere Mal als Giotto.³⁰⁶ Im Katalog von 1838 findet man das Bild mit einer weiter gefaßten Angabe: "Aus der Schule des Giotto" heißt es dort.³⁰⁷ Es ist dort nicht mehr als Privateigentum Ludwigs gekennzeichnet, was wie bei dem Gemälde Simone Memmis auf die unsichere Zuschreibung zurückzuführen ist.

6.2.5.3. Starnina, Maria mit dem Kind (Abb. 44)

Das letzte der in dem Ausfuhrantrag vom 29. November 1825 genannten Gemälde ist die Darstellung Marias mit dem Kind und Engeln, dessen Autor nicht genannt ist. Nimmt man Metzgers Schreiben vom 24. Dezember 1825 zuhilfe, so bleibt dort ein Bild von "Starnigna" übrig, das sich ebenfalls in der damals abgesandten Kiste befunden haben muß.³⁰⁸ Wie auch in den vorangegangenen beiden Fällen ist über den Kauf dieses Bildes nichts

³⁰³Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 635f., Brief Nr. 559.

³⁰⁴ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

³⁰⁵ABStGS. Fach XI, L 1. Die Privatkunstsammlung des Königs Ludwig I.

³⁰⁶ABStGS. Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern.

³⁰⁷Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 558.

³⁰⁸Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 635f., Brief Nr. 559.

bekannt. Weder aus den Münchner noch aus den Florentiner Quellen geht etwas Näheres hervor; die Gemälde sind lediglich im Zusammenhang mit ihrem Transport nach München erwähnt. Im Brief Metzgers vom 16. Juli 1826, in dem die Gemälde des Transportes vom November des Vorjahres näher beschrieben werden, taucht das von "Starnigna" nochmals auf: "die sitzende Madonna mit dem Kind Jesu".³⁰⁹ Die Beschreibung paßt also auf das im Ausfuhrantrag genannte Gemälde des unbekanntes Meisters.

Abermals handelt es sich hier um das Beispiel eines Gemäldes, dessen Zuschreibung nicht eindeutig war, was anhand der Inventare der Privatgemäldesammlung Ludwigs deutlich wird. Einmal ist dort ein Gemälde von "Starnina" genannt, das folgende Szene zeigt: "Eine Maria sitzend auf rothen Kißen hält das Kind Jesu auf dem Schoße".³¹⁰ In diesem Fall wird also von der Zuschreibung Metzgers ausgegangen, obwohl der Künstler im Ausfuhrantrag unbenannt blieb. In einem späteren Inventar heißt es für das Gemälde dann "angeblich von Andrea di Pisa".³¹¹ Im Katalog von 1838 ist das Gemälde mit der Darstellung der Maria mit Kind schließlich als Werk Pisanellos aufgeführt, allerdings nicht mehr als Privateigentum Ludwigs.³¹² Der Grund hierfür wird abermals die Unsicherheit bei der Zuschreibung gewesen sein.

Metzger muß damals ein weiteres Gemälde erworben haben, das zeitweise Starnina zugeschrieben wurde. Heute gilt es als Werk Domenico di Michelinos ([Abb. 45](#)). In einem der bereits erwähnten Verzeichnisse der Privatgemäldesammlung Ludwigs taucht ein zweites Bild Starninas auf, das als "Die Jungfrau mit dem Jesuskind sitzt auf dem Thron" näher beschrieben ist.³¹³ Der Name des Künstlers wurde später jedoch korrigiert und durch "Giotto" ersetzt. In einem späteren Verzeichnis ist dann Giotto als Autor genannt.³¹⁴ Es scheint sich folglich um ein weiteres Gemälde mit fraglicher Zuschreibung zu handeln.

³⁰⁹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

³¹⁰ABStGS. Fach XI, L 1. Die Privatkunstsammlung des Königs Ludwig I.

³¹¹ABStGS. Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern.

³¹²Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 553.

³¹³ABStGS. Fach XI, L 1. Die Privatkunstsammlung des Königs Ludwig I.

³¹⁴ABStGS. Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern.

Im Katalog von 1838 ist ein Gemälde Giottinos aufgeführt, dessen Beschreibung auf das in den Verzeichnissen der Privatgemäldesammlung Ludwigs genannte Gemälde zutrifft:³¹⁵ "Die heilige Jungfrau sitzt auf einem Throne und hält das Jesuskind auf ihrem Schoosse.". Weiter heißt es: "Zur rechten Seite des Thrones steht der heilige Antonius, Laurentius und Julianus; zur linken der heilige Lucas, Cyprianus und Johannes Gualbertus.". Diese Angaben führen zu einem in den Ausfuhranträgen genannten Gemälde, das bislang noch nicht identifiziert wurde. Am 11. Juni 1818 war der Ausfuhrantrag für die Haupttafel des Werkes von Filippino Lippi gestellt worden. Außerdem ist dort folgendes Bild genannt: "Un Quadro rapp. una Madonna col figlio nel grembo e diversi Santi di un Maestro Ignoto".³¹⁶ Wie auch im Fall des anderen zeitweise Starnina zugeschriebenen Gemäldes wird hier die Angabe des Künstlers offen gelassen. Die Beschreibung des Darstellungsgegenstandes dagegen läßt auf obiges Gemälde schließen, und auch die angegebenen Maße decken sich weitgehend: "alto 2 Braccia 5/6 largo Altrettanto", d.h. das im Antrag genannte Bild mißt ca. 170 x 170 cm, während im Katalog von 1838 "5' 1" hoch, 5' 1" breit", also ca. 168,5 x 168,5 cm genannt werden.

In seinen Briefen nennt Metzger für dieses Gemälde einen weiteren Künstler, was Richard Messerer und Cornelia Syre aufnehmen.³¹⁷ Am 4. Juli 1818 schreibt Metzger Dillis, daß er dem "Speditore" eine Liste übergeben habe, damit dieser "den Lippino" sowie ein Gemälde Baldovinettis nach München absenden könne.³¹⁸ Es muß sich dabei um die mit dem Ausfuhrantrag vom 11. Juni 1818 exportierten Bilder handeln, bedeutet für die Madonnendarstellung aber eine weitere Zuschreibung. Sie taucht in den zeitgenössischen Quellen an keiner anderen Stelle auf. Dagegen listet Richard Messerer in einem Anhang unter den von Metzger für Ludwig erworbenen Gemälden eines von Baldovinetti auf, dessen Darstellungsgegenstand mit dem im Katalog von 1838 Giottino zugeschriebenen Gemälde übereinstimmt. Vermutlich ausgehend davon

³¹⁵Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 565.

³¹⁶ASF. Filza 42.

³¹⁷Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 753ff., Anhang 5 sowie Cornelia Syre, Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek. Studio-Ausstellung Alte Pinakothek München, Kat.-Nr. 11.

³¹⁸ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

schreibt Cornelia Syre in einem Katalog, daß dieses Gemälde "1818 in Florenz als Alesso Baldovinetti" erworben worden sei.

Eine präzisere Aussage über die Umstände des Ankaufes lassen die spärlichen Quellenaussagen auch in diesem Fall nicht zu. Da das Gemälde nicht in der Rechnung über die 1814 bis 1816 erworbenen Gemälde aufgeführt ist, ist davon auszugehen, daß es erst nach 1816 in Metzgers Besitz gelangte. Im Gegensatz zu den anderen Gemälden mit einer fraglichen Zuschreibung ist es im Katalog von 1838 nach wie vor als Privateigentum Ludwigs gekennzeichnet. Diese Tatsache könnte dafür sprechen, daß Ludwig das Gemälde persönlich erworben und deshalb eine besondere Affinität dazu hatte. Eine mögliche Erklärung wäre folgende: Wie aus einem Schreiben Dillis' vom 4. August 1818 hervorgeht, hat Ludwig während seiner Italienreise 1817/1818 bei Metzger in Florenz Station gemacht.³¹⁹ Dieser Besuch des Kronprinzen bei Metzger könnte eine Gelegenheit gewesen sein, zu der er das Gemälde mit der Darstellung der thronenden Madonna gesehen und erworben hat. Da er zum damaligen Zeitpunkt nicht mehr der offizielle Geldgeber des florentinischen Kunstagenten war, hätte er das Bild privat kaufen und als Erinnerung an diese Reise behalten können.

Wie aus der Rechnungsliste der 1814 bis 1816 erworbenen Gemälde hervorgeht, lagen die Preise der ersten drei hier genannten Gemälde unter 100 Zecchini, womit sie zu den günstigeren Rechnungsposten zu zählen sind.³²⁰ Lediglich zu Beginn des in der Rechnung angegebenen Zeitraums waren solche Ankäufe in Florenz noch möglich:

*"Sie werden sich erinnern daß ich Ihnen in der Zeit bey der Aufhebung der Klöster wegen Einkauf der Gemälden öfters zugesprochen habe, allein jene Zeit ist vorbei, und die Gemälde welche dazumal um weniges zu haben wären, sind um kein Geld mehr zu erhalten."*³²¹ - bereits Anfang 1816 hatte Metzger Dillis diese warnenden Worte geschrieben, die auf erschwerte Kaufbedingun-

³¹⁹Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 500ff., Brief Nr. 419.

³²⁰Sie sind wie folgt genannt (GHA. Nachlaß Ludwigs I. I B 24.):

"P. uccelli in allem 16 Zecchini

Memmi 20 Zecchini

Angelico da fiesoli 70 Zecchini

Starnina 41 Zecchini"

³²¹GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II. Brief Metzgers an Dillis vom 18.1.1816.

gen schließen lassen. Metzgers Befürchtungen von 1813, daß die günstigen Zeiten "zu ende gehen" würden, hatten sich also bestätigt.

Das Gemälde mit der Darstellung der thronenden Madonna scheint dagegen ein eher hochpreisiges Bild gewesen zu sein. In einer Rechnung Metzgers über diverse Restaurierungskosten vom 26. September 1817 listet er auch die Restaurierung des Gemäldes von Baldovinetti auf.³²² Er veranschlagt dafür 33 Zecchini. Da Restaurierungskosten, wie bislang deutlich wurde, lediglich einen geringen Prozentsatz des Kaufpreises betragen, ist anzunehmen, daß dieser im Fall des Gemäldes von Baldovinetti ein Vielfaches der 33 Zecchini gewesen war. Angesichts der Äußerung Metzgers vom Januar 1816 wäre dies ein weiterer Beleg dafür, daß das Gemälde erst später erworben wurde.

6.2.5.4. Andrea Verrocchio, Tobias und die drei Erzengel (Abb. 46)

Im bereits mehrfach zitierten Brief vom 24. Dezember 1825 schreibt Metzger:³²³

"Den Verocchio werden Sie von mir ausgetauscht finden, doch ist jene so oft wiederholte Madonna, aufrichtig zu sagen, ein verunglücktes Bild, die ich für S.M. unsern allergnädigsten König gekauft, noch bei mir. Das erst abgeschickte kostet mich viel mehr als das, welches ich für S.M. gekauft habe. Dieses läßt sich ohne Gewinn zu suchen ausgleichen, genug, daß ich sagen kann, Sie erhalten ein Gallerie Bild, eines der schönsten Verocchi, den ich kenne."

Offensichtlich war ursprünglich also ein anderes Gemälde Verrocchios zum Transport nach München bestimmt gewesen. Es handelte sich um eine Madonnendarstellung, die auf Wunsch Ludwigs gekauft worden war, laut Metzger jedoch nicht zu den Glanzstücken der Kunst gehörte. Deshalb sandte er die später erworbene Darstellung des Tobias mit den drei Erzengeln, die Metzger eindeutig für die schönere hielt, zuerst ab.

Einverstanden schien König Ludwig damit nicht zu sein. Am 25. Januar 1826 schreibt Dillis Ludwig, daß er die Anweisung "in betreff des Gemäldes von Andrea Verrocchio" an Metzger weitergegeben habe:³²⁴

"Demnach macht sich derselbe anheißig, das von Euer Majestät angekaufte Gemälde vom genannten Andrea auf seine Kosten zur freyen Wahl Euer Majestät hieher zu senden."

³²²GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II.

³²³Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 635f., Brief Nr. 559.

³²⁴ebd., S. 638, Brief Nr. 562.

Eine Stellungnahme Metzgers zu dieser Angelegenheit findet sich in den Münchner Quellen:³²⁵

"Kaum hatte ich die Kiste mit Bley versiegeln lassen, so habe ich meine wohlmeinende Absicht für verfehlt angesehen. Allein ich wußte in demselben Augenblick der geschehenen Sache nicht mehr abzuhelpen. Ich glaubte nur noch, daß man mir diese Handlung nicht so übel wie geschah auslegen würde."

Metzger entschuldigt sich bei Ludwig außerdem für sein eigenmächtiges Handeln und verspricht, sämtliche Kosten für den Transport des noch bei ihm stehenden Gemäldes zu übernehmen. Sollte es Ludwig gegen das nun in München eingetroffene tauschen wollen, sei er bereit, auch für die dadurch entstehenden Kosten aufzukommen.

Bei der Madonnendarstellung, die Metzger nun nachträglich nach München schicken sollte, muß es sich um das bereits 1809 erworbene Tondo mit der Darstellung der Geburt Christi handeln. Wegen Restaurierungsarbeiten, die Metzger daran vornehmen mußte, war es über die Jahre in Florenz geblieben. Dies geht aus einem Brief Metzgers aus dem Jahr 1817 hervor:³²⁶

"Wenn Sie den Beccafumi nicht verlangen, so werde ich ihn behalten bis der Credi und Verocchio fertig ist, da diese auch rund sind, so konnten alle drei wohl in einer Kiste gepackt und abgesant werden."

Damals hatte Ludwig aber offenbar auf die Sendung des Beccafumi nach München gedrängt, so daß lediglich die Tondi Lorenzo di Credis und Verrocchios in Florenz geblieben waren. Anlässlich seines Besuches bei Metzger muß Ludwig diese Gemälde gesehen und zumindest das Verrocchios nochmals für München angemahnt haben.³²⁷

³²⁵GHA. Nachlaß Ludwigs I. II A 27. Brief vom 14.1.1826.

³²⁶ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 15.2.1817.

Abgerechnet wurden die Restaurierungskosten für das Gemälde Verrocchios in der Rechnung Metzgers vom 26.9.1817 (GHA. Nachlaß Ludwigs I. I B 24.). Sie sind mit 15 Zecchini veranschlagt. Bei Abbate Rivanni war es für 50 Scudi, also ca. 25 Zecchini erworben worden (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 17.1.1809.), die Restaurierungskosten betragen folglich 60% des Kaufpreises. Zu erklären ist dieser außergewöhnlich hohe Prozentsatz damit, daß Metzger in diesem Fall über Jahre mit der Restaurierung beschäftigt gewesen zu sein scheint. Es ist das einzige Gemälde, das so lange Zeit bei ihm blieb.

³²⁷Dillis schreibt in dem Brief an Ludwig, aus dem hervorgeht, daß der Kronprinz bei Metzger war, Folgendes (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 500ff., Brief Nr. 419.):

"Euer Königl. Hoheit haben von eben diesem Lorenzo da Credi bey Metzger ein rundes Gemälde gesehen (Maria bettet das vor ihr liegende Kind an) (...)"

Das Gemälde mit der Darstellung des Tobias und den drei Erzengeln, das Metzger wertvoller und schöner schien als das andere, hatte er offenbar auf eigene Faust gekauft. Die Möglichkeit dazu hatte er primär in den Jahren 1814 bis 1816, als er freie Hand für die Ankäufe hatte und über die nötigen finanziellen Mittel verfügte. Demnach muß der Verrocchio, der in der Rechnung der 1814 bis 1816 erworbenen Gemälde aufgeführt ist, derjenige sein, der 1825 nach München abgeschickt wurde. Er ist in der Rechnung "mit senseria und Trägern" mit 122 Zecchini verbucht, gehörte also zur mittleren Preisklasse, war aber, wie Metzger selbst schreibt, deutlich teurer als der 1809 für 50 Scudi oder ca. 25 Zecchini erworbene.

Offensichtlich war Ludwig zum Zeitpunkt der Absendung dieser Gemälde nicht mehr gewillt, die Eigenmächtigkeit Metzgers bei der Entscheidung über ihre Auswahl hinzunehmen - ein Hinweis auf sein Verhalten nach seiner Thronbesteigung 1825. Metzger sollte die Madonnendarstellung Verrocchios mit zwei anderen Gemälden mitschicken, die er bei der Gemäldesendung vom November 1825 aus Platzgründen nicht mitgesandt hatte:³²⁸

"(...) daß der Lorenzo Credi nebst dem kleinen Fra Bartolommeo nicht hat beige packt werden können. Für diese zwei Bilder habe ich eine besondere Kiste bestellen müssen."

6.2.6. Die Ausfuhrakte vom 9. Februar 1826

Anfang 1826 schließlich schickte Metzger auch diese Bilder nach München. Am 9. Februar stellte er den Ausfuhrantrag für folgende zwei Gemälde:³²⁹

*"Un Quadro tonto rappres. una Sacra famiglia dipinto da Lorenzo Credi;
Un Quadro rappres. un Presepio dipinto di Luigi Granacci."*

Damit gelangten die letzten beiden der 1814 bis 1816 erworbenen Gemälde in den Besitz Ludwigs.

Das Gemälde Verrocchios, das nach der vorangegangenen Anweisung Ludwigs mit dieser Gemäldesendung nach München geschickt werden sollte, taucht nicht in dem Ausfuhrantrag auf. Dafür gab es auch keinen Grund, denn die "Licenza" war bereits 1809 erteilt worden, als Metzger alle damals bei Ab-

³²⁸Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 635f., Brief Nr. 559 mit dem beigegeführten Brief Metzgers vom 24. Dezember 1825.

³²⁹ASF. Filza 50.

bate Rivanni erworbenen Gemälde hatte begutachten lassen.³³⁰ Daß es tatsächlich nach München gelangte, beweist der Eintrag im Katalog von 1838.³³¹

6.2.6.1. Lorenzo di Credi, Die Geburt Christi (Abb. 47)

Dillis erwähnt in einem Brief vom 4. November 1816 erstmals ein Gemälde von Lorenzo di Credi "in runder Form", das eine heilige Familie darstelle.³³² Über die näheren Hintergründe des Ankaufs erfährt man jedoch weder aus seinen noch aus Metzgers Briefen etwas. In der Rechnung der 1814 bis 1816 angekauften Gemälde ist das Gemälde aufgelistet als "Lorenzo Credi mit senseria 105 Zecchini", womit es preislich beim Durchschnitt der damals erworbenen Bilder lag.

*"(...) doch müssen alle diese auf Holz gemalte Bilder vor der Absendung rückwärts abgehobelt, mit Zweckleisten versehen, die Würmer getötet werden, damit sie auf der Reise keine Gefahr leiden."*³³³ - mit dieser Anmerkung bestätigt Dillis, was Metzger bereits im Zusammenhang mit dem Gemälde Beccafumis und Verrocchios gesagt hatte: Die Gemälde mußten restauriert und transportfähig gemacht werden, was eine gewisse Zeit beanspruchte und auch im Fall des Tondos von Lorenzo di Credi dazu führte, daß es erst Jahre nach dem Kauf nach München gelangte.

1818 ist in den Briefen Metzgers und Dillis' dagegen ausführlicher die Rede von einem anderen Werk Lorenzo di Credis. Da der Verlauf dieses letztendlich gescheiterten Ankaufs für die Schilderung der Kaufbedingungen auf dem Florentiner Kunstmarkt interessant ist, soll an dieser Stelle näher darauf eingegangen werden.

³³⁰ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Abrechnung vom 29.8.1811.

³³¹Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 562. Dort ist außerdem das von Metzger selbständig erworbene Gemälde zu finden (Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 546.). Es ist als Privateigentum Ludwigs gekennzeichnet, was dafür spricht, daß auch er sich dafür hatte begeistern können.

³³²Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 465ff., Brief Nr. 397.

³³³ebd.

Am 12. Juni 1818 schreibt Metzger von einem "außerordentlich schöne(n) wohl erhaltene(n), ziemlich große(n) Tabernakel", das er für Ludwig erworben habe.³³⁴ Es handelte sich offensichtlich um ein Triptychon mit einer geschnitzten Kreuzigung als zentraler Szene. In einem weiteren Brief berichtet Metzger von Schwierigkeiten beim Kauf des Gemäldes.³³⁵ Ein gewisser Fandecchi sei ihm zuvorgekommen und habe ihm das Tabernakel "weggekauft". Offenbar war es Metzger nicht gelungen, sich in dieser Sache mit Fandecchi oder dem (hier nicht genannten) Verkäufer direkt zu einigen, denn er schreibt, daß er sich an den Großherzog habe wenden müssen. Mit Erfolg, denn die Polizei habe das Gemälde beschlagnahmt, was vorerst so blieb, denn auch in einem späteren Brief spricht Metzger nochmals davon.³³⁶

Über die näheren Umstände der Ereignisse gibt ein amtliches Schreiben aus Florenz Aufschluß, das sich im Nachlaß Ludwigs I. befindet.³³⁷ Darin wird dem toskanischen Großherzog die Angelegenheit vorgetragen:

"Che essendo incaricato dalla R. Corte di Baviera di fare acquisto di quei Quadri della Scuola Toscana che mancano in quella R. Galleria, per detta R. Corte di Baviera la mattina di buon ora del 12. Giugno 1818 sulla fede del Sacerdote Luca Cartelli ex Frate domenicano di S.M. Novella di Firenze Cappellano delle RR. Monache di San Gaggio fuori la Porta Romana di Firenze che disse avere le debite licenze, e facoltà, comprò dal medesimo per il prezzo di Zecchini quaranta Fiorentini un Tabernacolo in tre pezzi con Crocifisso di Legno in rilievo, Opera pregiatissima di Lorenzo di Credi (...) Che in seguito avendo mancato il d. Cartelli al suddetto contratto sul falso pretesto che le RR. Monache di S. Gaggio fuori la porta Romana di Firenze proprietarie del suddetto Tabernacolo con Crocifisso non volevano più venderlo, apprese con doppio suo rammarico, che detto Cartelli avevalo ingannato giacché detto Tabernacolo senza Crocifisso era stato venduto da detto Cartelli posteriormente per Zecchini Quarantacinque, ad un certo Sarto Giuseppe Fantechi (...) ed aveva pure ingannato le dette Monache di S. Gaggio, giacché le aveva fatto credere che era stato stimato soli venti Zechini, e avevalo venduto per soli Zecchini diciannove, che Loro aveva pagato come unico prezzo."

³³⁴ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

³³⁵ebd. Brief vom 11.6.1818.

³³⁶ebd. Brief vom 21.7.1818.

³³⁷GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II. Amtlicher Brief aus Florenz vom 30.6.1818.

Das Tabernakel Lorenzo di Credis stammte also aus dem Nonnenkloster San Gaggio bei Florenz. Der Kaplan des Klosters, der Priester Luca Cartelli, hatte den Verkauf mit Metzger bereits abgeschlossen und von ihm die verlangte Summe von 40 Zecchini erhalten. Dies hinderte ihn offenbar jedoch nicht daran, es ein zweites Mal für 45 Zecchini an besagten Fandecchi bzw. Fantechi zu verkaufen.³³⁸ Seine Entschuldigung gegenüber Metzger war, daß die Nonnen nicht mehr hätten verkaufen wollen. Darüber hinaus habe Cartelli sich aber erdreistet, diesen lediglich 19 Zecchini auszubezahlen. Dem Kaplan wird also Betrug und persönliche Bereicherung vorgeworfen. Als weiterer erschwerender Punkt kam hinzu, daß Cartelli sich bei dem Verkauf über die gesetzlichen Bestimmungen hinweggesetzt hatte. Laut Gesetz mußte der Verkauf von Kunstwerken aus kirchlichem Besitz zum damaligen Zeitpunkt genehmigt werden.³³⁹ Die Angelegenheit war wohl dem Erzbischof von Florenz gemeldet worden, der gegen Cartelli bereits entsprechende Maßnahmen in die Wege geleitet hatte.³⁴⁰

Die Sache stand also günstig für Metzger, was dennoch nicht heißen sollte, daß das Tabernakel nach München gelangte. In mehreren Briefen vom Herbst 1818 beklagt sich Metzger über das Verhalten der Regierung in dieser Sache.³⁴¹ Während es dem Großherzog selbst tatsächlich um den Erhalt der Kunstwerke für den toskanischen Staat gehe, seien Mitglieder der Regierung nicht selten darauf bedacht, aus solchen Angelegenheiten Gewinn zu schlagen. So habe er gehört, daß das Tabernakel Lorenzo di Credis jetzt der großherzoglichen Galerie zum Kauf angeboten worden sei. Offenbar vermutete Metzger, daß sich die Mitglieder der Regierung von einem solchen Verkauf eine "senseria" versprachen.

Im Anschluß an diese Briefe schreibt Metzger nichts mehr von der Angelegenheit, und Ludwig ließ ihm mitteilen, nichts weiter zu unternehmen.³⁴² Offenbar erschien es dem Kronprinzen angesichts der Tatsache, daß selbst Regierungsmitglieder korrupt zu sein schienen, sinnlos, sich weiter darum zu

³³⁸Giuseppe Fantechi scheint vor allem in den späten 1820er Jahren zu den Florentinern gehört zu haben, die sich am regen Handel mit Kunstwerken zu beteiligen und wohl auch zu bereichern versuchten. In den Ausfuhrakten taucht sein Name als Antragsteller für die Ausfuhr von mehreren Gemälden auf (ASF. Filza 50.).

³³⁹Hingewiesen wird auf das Rundschreiben vom 4.1.1817, das als Kopie beigelegt ist.

³⁴⁰Als Priester und Kaplan unterstand Cartelli in seinen Handlungen dem Erzbischof.

³⁴¹GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II.

³⁴²Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 513f., Brief Nr. 427.

bemühen, und da München bereits ein Gemälde des Künstlers sicher war, bestand kein dringender Bedarf mehr.

6.2.6.2. Fra' Bartolommeo, Die Geburt Christi

Das in dem Ausfuhrantrag als "Luigi Granacci" bezeichnete Werk muß dasjenige Fra' Bartolommeos sein, das Metzger in seinem oben zitierten Brief erwähnt. Es wird heute Francesco Granacci zugeschrieben.³⁴³

"Presepio" bedeutet "Krippe", d.h. es handelte sich um eine Darstellung der Geburt Christi, die häufig in der Form wiedergegeben ist, daß Maria das vor ihr liegende Kind anbetet.³⁴⁴ Im Katalog von 1838 sind zwei Gemälde Fra' Bartolommeos verzeichnet. Ein größeres mit der Darstellung der heiligen Familie und ein kleineres mit der Geburt Christi.³⁴⁵ Die Darstellung der heiligen Familie war bereits 1815 von Max I. Joseph in Paris erworben worden,³⁴⁶ und daß Metzger in seinem Brief davon gesprochen hatte, daß er den "kleinen Fra Bartolommeo" nicht hatte mitschicken können, spricht ebenfalls dafür, daß 1826 das Bild Fra' Bartolommeos mit der Darstellung der Geburt Christi ausgeführt wurde.³⁴⁷

Bereits am Beispiel mehrerer Gemälde war zu sehen, daß im Ausfuhrantrag andere Autoren genannt wurden als dies Metzger und Dillis in ihren Briefen taten. So kann angenommen werden, daß auch die Darstellung der Geburt Christi damals als Granacci ausgeführt wurde. Für wechselnde Zuschreibungen spräche weiterhin, daß das Gemälde zwar im Verzeichnis der Privat-

³⁴³1924 wurde es an den Wittelsbacher Ausgleichsfond abgegeben und 1953 über die Verwaltung des Herzogs von Bayern der Großherzogin Charlotte von Luxemburg geschenkt. Sein heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt.

³⁴⁴Beispielsweise auch das Tondo Lorenzo Credis trägt den Titel "Geburt Christi" und wird im Katalog von 1838 folgendermaßen beschrieben (Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 556.): *"Die heilige Jungfrau kniet mit gefalteten Händen vor dem auf der Erde liegenden Christkinde (...)".* Hier sind außerdem noch der Johannesknabe, der von einem Engel herangeführt wird, sowie Joseph dargestellt, weshalb in der Ausfuhrakte von "Sacra Famiglia" die Rede ist.

³⁴⁵Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 554 und 618.

³⁴⁶ABStGS. Catalogue von Zweybrücken. Fortsetzung.

³⁴⁷Auch dieses Gemälde war von Metzger restauriert worden, wie aus seiner Rechnung vom 26.9.1817 hervorgeht (GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II.). Dort ist eine "Geburth" von "f. Bartolomeo" mit 10 Zecchini abgerechnet. Wie aus der Rechnung der 1814 bis 1816 erworbenen Gemälde hervorgeht, hatte der Kaufpreis 85 Zecchini betragen. Die Restaurierungskosten beliefen sich in diesem Fall also auf etwas mehr als 10% und lagen damit im üblichen Rahmen.

gemäldesammlung Ludwigs aufgeführt ist,³⁴⁸ im Katalog von 1838 aber nicht mehr als sein Privateigentum ausgezeichnet wurde.³⁴⁹ Dafür gab es bislang zwei mögliche Erklärungen: Entweder gingen Gemälde in Staatsbesitz über, weil die entsprechenden Künstler noch nicht in der Gemäldegalerie vertreten waren, oder sie taten es, weil ihre Zuschreibung nicht gesichert war und sie daher als zweitrangig angesehen wurden. Die Pinakothek besaß mit der Darstellung der heiligen Familie bereits ein Werk Fra' Bartolommeos. Folglich muß im Fall der Geburt Christi die zweite mögliche Erklärung für die fehlende Ausweisung des Gemäldes als Privateigentum Ludwigs im Katalog von 1838 angenommen werden, was die Nennung unterschiedlicher Künstler in Brief und Ausfuhrantrag erklärt.

6.3. Die Erwerbungen in den Jahren bis zum Regierungsantritt Ludwigs

"Da ich wohl sehe daß S. Majestät der König nicht zu kaufen gestimmt sind (...)", schreibt Metzger Dillis Anfang 1819³⁵⁰ und erfaßt damit die grundlegende Veränderung, die seit 1817 eingetreten war: Nicht mehr Ludwig, sondern wieder sein Vater Max I. Joseph war nun für die finanzielle Unterstützung Metzgers und die Bezahlung der Kunstankäufe in Italien zuständig. Was auch bedeutete, daß wieder das königliche Kunstkomitée über die Erwerbungen zu entscheiden hatte. Das Interesse Max I. Joseph für diese Angelegenheiten war bekanntermaßen nicht besonders groß, und da Mannlich laut Dillis "noch nicht den Geist Raphaels aufgefaßt und zu würdigen gelernt" hatte,³⁵¹ war das Interesse an Gemäldeankäufen in Italien auch von dieser Seite äußerst gering. Persönliche Beweggründe und Eifersüchteleien taten das ihre dazu. Die Zeiten, in denen Metzger kaufen konnte, was sich ihm bot und was ihm für die Münchner Sammlung angemessen schien, waren vorbei.³⁵² Tatsächlich wur-

³⁴⁸ABStGS. Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern.

³⁴⁹Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 618.

³⁵⁰ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 18.1.1819.

³⁵¹Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 617f., Brief Nr. 536.

³⁵²Metzger bedauert dies ausdrücklich, auch weil er mit den Ankäufen des damaligen Zeitraumes offensichtlich nicht zufrieden war (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 2.8.1823.):

den in den Jahren nach 1817 bis zur Nachfolge Ludwigs auf den bayrischen Thron lediglich zu zwei Zeitpunkten Gemälde für die königlich-bayrische Sammlung erworben.

6.3.1. Raffael, Die Taufe und die Auferstehung Christi ([Abb. 48](#))

Bereits im Zusammenhang mit den Gemälden Pollajuolos war von "den beyden Raphaels" die Rede. Anhand der Quellen lassen sich weitere Informationen zum Kauf der Gemälde gewinnen.

Metzger schreibt Dillis Anfang 1818, daß er beabsichtige, nach Perugia und Urbino zu reisen, um sich dort nach Raffael-Gemälden umzusehen.³⁵³ Im Juni berichtet er dann vom Erwerb zweier "kleiner Raffelli".³⁵⁴ Metzger könnte sie also während seiner Reise in Perugia oder Urbino erworben haben. Ein weiteres Schriftstück zu diesen Gemälden führt jedoch zu einem anderen Schluß. Es existiert ein Zahlungsbeleg vom 6. Mai 1818, der folgendermaßen lautet:³⁵⁵

"lo sottoscritto ho ricevuto dal Sig. Giovanni Metzger Scudi Novecento Cinquanta che sono Mille Francesconi per averli venduto Due quadretti piccoli di Sanzio Raffaele da Urbino, che uno rapp.te la resurrezione di Gesù, e l'altro il Battesimo, ed in fede di Ciò, dico lo Luigi Cajani Scudi Novecento Cinquan."

Offensichtlich hat Metzger die Gemälde beim genannten Luigi Cajani für den Preis von 950 Scudi oder ca. 520 Zecchini erworben. Luigi Cajani taucht als Antragsteller in den Florentiner Ausfuhrakten des hier behandelten Zeitraums häufiger auf. Erstmals ist er 1819, besonders häufig dann in den Jahrgängen 1826 bis 1828 genannt.³⁵⁶ Aufgeführt ist er immer als "Luigi Cajani di Firenze"; er scheint also ein florentinischer Zwischenhändler gewesen zu sein, über den Gemälde aus der Toskana verkauft und exportiert wurden. Folglich ist davon

"Ich habe oft gewünscht, daß S. königl. Hoheit auch nur eine kleine bestimmte Summe zum jährlichen Einkauf der Gemälde für die R. Galleria mir angewiesen hätte. Da immer was vorfällt /unter andrem oft recht gutes/ so würde man gewiß den Nutzen gefunden haben, umso mehr da ich mit den vorigen Einkäufen nicht durchaus zufrieden bin, so wäre mir daran gelegen, diese durch bessere zu ersetzen."

³⁵³ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 7.2.1818.

³⁵⁴ebd. Brief vom 13.6.1818.

³⁵⁵GHA. Nachlaß Ludwigs I. I B 24.

³⁵⁶ASF. Filza 43 sowie 50-52.

auszugehen, daß Metzger die Gemälde nicht während seiner Reise nach Perugia und Urbino, sondern in Florenz erworben hat.³⁵⁷

Interessant ist, daß Metzger die Gemälde wohl erworben hat, ohne vorher davon in seinen Briefen zu berichten. Notwendig wäre eigentlich eine Rücksprache sowie die Bewilligung durch das Kunstkomitée und den Galeriedirektor Mannlich gewesen. Die Rechnung, die diese Gemälde aufführt, ist an Ludwig gerichtet.³⁵⁸ Obwohl Metzger in der Zwischenzeit von Max I. Joseph bezahlt wurde und damit er sein eigentlicher Auftraggeber war, blieb es offenbar auch in diesem Fall bei der in den vorangegangenen Jahren üblichen Organisation der toskanischen Erwerbungen.³⁵⁹ Grund hierfür war wohl, daß es sich um zwei Werke Raffaels handelte, der nach wie vor einer der gesuchtesten italienischen Künstler war, auch wenn dies für Max I. Joseph und laut Dillis auch für Mannlich nicht galt. Vermutlich mußte Metzger schnell handeln, um die Gemälde in seinen Besitz zu bekommen, und umging deshalb unnötig lange Verhandlungen. Das Risiko, daß die Bilder in München nicht angenommen würden, war gering, denn der Unterstützung Ludwigs konnte Metzger sich sicher sein. Von Anfang an hatte er sich für Gemälde Raffaels begeistern kön-

³⁵⁷Passavant identifiziert diese beiden kleinen Tafeln zunächst als von Raffael gemalte Predellentafeln zu einem nicht näher benannten Altar von Pietro Perugino. Später schreibt er sie jedoch Perugino selbst zu und identifiziert sie als Teile des Altares der Augustinerkirche in Perugia (Johann David Passavant, *Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*. Band 2, S. 14f. Nr. 9 und Band 3, S. 83.). Die neuere Forschung bestätigt diese Annahme allerdings nicht (Pietro Scarpellini, *Perugino. L'opera completa*, S. 120, Kat.-Nr. 169-192 sowie Joseph Antenucci Becherer, *Pietro Perugino. Master of the Italian Renaissance*. Ausstellung Grand Rapids Art Museum (Michigan), S. 297ff.).

In Band 2 zitiert Passavant Rumohrs *Italienische Forschungen*, während er ihn in Band 3 seines Werkes nicht mehr erwähnt. Rumohr schrieb die Tafeln Raffael zu und merkte dazu an, daß sie 1818 "von der Majestät Ludwigs, Königs von Bayern, für Dessen Kunstsammlung erstanden wurden". (Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*. Band 3, S. 40f.). Rumohr gibt weiter an, daß die Gemälde "aus dem Hause Inghirami veräußert" worden seien. Die Inghirami waren seit dem 12. Jahrhundert in Volterra ansässig und gehörten zu den dortigen Adelsfamilien, die besonders im kirchlichen Bereich großen Einfluß hatten (Vittorio Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare*. Band 3, S. 685f.). Vor allem im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert bestanden enge Verbindungen zu Papst Alexander VI., der die Familie damals mit Kirchengütern beschenkte, und später zu Papst Julius II. Es ist durchaus denkbar, daß die Tafeln mit der Taufe und der Auferstehung Christi eine Stiftung der Familie Inghirami für eines ihrer Besitztümer waren, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts wieder in Familienbesitz kam und zum Verkauf in Florenz freigegeben wurde.

³⁵⁸GHA. Nachlaß Ludwigs I. I B 24. Rechnung vom 18.1.1819.

³⁵⁹Im Katalog von 1838 sind die Gemälde dennoch nicht als Privateigentum Ludwigs aufgeführt, was bestätigt, daß sie für die königliche Gemäldesammlung erworben worden waren (Gisela Scheffler (Hrsg.), *Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis*, in: Peter Böttger, *Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm*, Anhang, Kat.-Nr. 571 und 583.).

nen, auch dann, wenn Mannlich und das Kunstkomitée anderer Meinung gewesen waren.

"In der gegenwärtigen Lage kann Metzger für die Gallerie schwärlich ein Gemälde um einen wohlfeilen Preis kaufen; erst muß er hieher berichten, eine allerhöchste EntschlieÙung abwarten, diese beruht auf ein Gutachten der z.g. [=Zentralgemälde] Galleriedirektion - welche, nachdem es [statt: sie] das Gemälde nicht untersuchen kann, wirklich kein Gutachten abgeben kann; ferner muß Metzger im Falle der Genehmigung die Anweisung der Kaufsumme abwarten. (...) Die schnelle Benütznng des glücklichen Augenblicks ist der eigentliche Weeg, zu etwas guten und zu mäßigen Preisen zu gelangen."³⁶⁰

Dillis beklagt sich bei Ludwig im August 1818 über genau die Umstände, die Metzger beim Kauf der beiden Gemälde Raffaels vermutlich hatte umgehen wollen. Für alle weiteren Ankäufe sollte deshalb folgende Anweisung Ludwigs gelten:³⁶¹

"Damit die wenigen (...) uns noch fehlenden vorzüglichen alten Meister durch den zeitverschlingenden Geschäftsgang uns nicht verlohren [gehen], so soll Metzger die erste sich von solchen vorfindende würdige Mahlerey nur kaufen, als wie wenn dieses nicht geschehen, werde sie unserm Hofe angetragen u. nimmt er sie nicht, so ich, wenn der Preiß billig."

Inoffiziell sollten auch weiterhin die bisherigen Organisationsformen beibehalten werden, um günstige Gelegenheiten nicht ungenutzt verstreichen zu lassen, und wie bereits vermutet, konnte Metzger sich der Unterstützung Ludwigs in jedem Fall sicher sein.

6.3.2. Giacomo Pacchiarotto, Maria mit dem Kind und vier Engeln sowie der heilige Bernhardin von Siena (Abb. 49)

Im Fall dieser beiden Gemälde Pacchiarottos, die ein Jahr später als die Gemälde Raffaels erworben wurden, verfuhr Metzger nach den Anweisungen Ludwigs.

Dillis schreibt Ludwig am 23. August 1819, daß Metzger zwei kleine Gemälde von Pacchiarotto gekauft habe.³⁶² Am 19. April 1820 wurde der Ausfuhrantrag

³⁶⁰Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 500ff., Brief Nr. 419.

³⁶¹ebd., S. 503f., Brief Nr. 420.

³⁶²ebd., S. 517ff., Brief Nr. 432.

für diese Gemälde gestellt und bewilligt.³⁶³ Daß sie in München angekommen seien, berichtet Dillis dem Kronprinzen in einem Brief vom 27. Juni 1820:³⁶⁴

"(...) allein da aus den zwey kleinern von Metzger angekauften Gemälden v. Pacchiarotto Euer Königl. Hoheit nur eins zu erwerben anbefohlen haben, die Wahl aber so schwer ist, daß Metzger auch das zweyte (...) hieher gesendet hat, um die Auswahl hier zu treffen. (...) Für alle Fälle glaube [ich] sollten beyde Bilder hier verbleiben (...)"

Daß die Gemälde von außergewöhnlicher Qualität seien und deshalb beide in München bleiben sollten, unterstreicht Dillis mehrfach - vermutlich auch, um sie dem königlichen Kunstkomitée schmackhaft zu machen, dem sie zur Auswahl vorgelegt werden sollten.

*"(...) wünsche ich, daß Sie ihm beyde Pacchiarotti zeigend sagen, sie wären mir zur Auswahl geschickt worden, ich hätte mich aber gegen Sie erklärt, solche dem Könige zu laßen, falls er einen wolle; wenn derselbe einen davon nimmt, würde ich den andern nehmen. (daß ich aber beyde nehme, wenn der König keinen nimmt, wovon ich Sie hiemit benachrichtige, dieses sagen Sie nicht.)"*³⁶⁵

Demnach wollte auch Ludwig beide Bilder in München behalten und war bereit, sie im Zweifelsfall selbst zu nehmen. Wie aus dem Katalog von 1838 hervorgeht, sollte dies jedoch nicht nötig werden, denn die Gemälde waren offenbar überzeugend genug gewesen, um beide für die königliche Sammlung ausgewählt zu werden: Sie sind nicht als Privateigentum Ludwigs gekennzeichnet.³⁶⁶

Nicht nur wegen der Qualität der Bilder hatte Metzger in diesem Fall jedoch Ludwigs Anweisung von 1818 befolgt, sondern auch weil es eine weitere Person gab, die offenbar sehr am Kauf der Gemälde interessiert war: Johann David Passavant. Daß dieser nicht nur ein Mitinteressent, sondern ein ernstzunehmender Mitstreiter war, geht aus einem Brief Metzgers vom 31. Juli 1819 hervor, in dem er vom Kauf der Gemälde Pacchiarottos berichtet.³⁶⁷

³⁶³ASF. Filza 44.

³⁶⁴Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 531ff., Brief Nr. 446.

³⁶⁵ebd., S. 533f., Brief Nr. 447.

³⁶⁶Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 560 und 567.

³⁶⁷ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

"Vier Speculatori waren vor mir, welche die Pacchiarotti haben wollten und darauf geboten, nämlich il Conte Bianchetti, Cartoni, Paßavant und Volkmann. Es war gerade, wie ein großes Fest dem Kaiser zu Ehren in Pisa gegeben wurde, die Speculatoren reisten dahin dem beizuwohnen. Ich benutzte den Augenblick und schließt mit strenger Eile den Kauf zu 400 Francesconi. Die zwei schönsten habe ich gewählt, bezahlt und im Hause."

Da Metzger von den "Speculatori" wußte und mehrfach erfahren hatte, welche Tücken die Tätigkeit als Kunstagent barg, hatte er das "große(s) Fest dem Kaiser zu Ehren" als günstige Gelegenheit abgewartet, um seinen Konkurrenten zuvorzukommen. Zugleich war es ihm gelungen, einen äußerst günstigen Preis für die Gemälde auszuhandeln: 400 Francesconi entsprachen 380 Scudi oder ca. 210 Zecchini und damit weniger als der Hälfte des Preises der Raffael-Gemälde.

Die "zwey kleinern" Werke Pacchiarottos waren von Metzger ursprünglich nur als möglicher Ersatz gedacht gewesen für ein wesentlich größeres Gemälde dieses Künstlers, das er schon früher in Siena erworben hatte, bei dem es jedoch abermals zu Schwierigkeiten kommen sollte.

Am 9. September 1818 berichtet Dillis Ludwig ein erstes Mal davon, daß Metzger von einem Gemälde "von dem höchst seltenen Seneser Maler Pacchiarotto (der uns noch fehlt)" geschrieben habe.³⁶⁸ Offensichtlich handelte es sich aber um einen Problemfall, denn Metzger spricht von "einer neue Verlegenheit", in der er sich wegen dieses Gemäldes befinde.³⁶⁹ 1818 und 1819 schreibt Metzger sowohl Dillis als auch Ludwig mehrfach von Schwierigkeiten, die es wegen des Kaufs des Pacchiarotto gebe.³⁷⁰ In einem Brief des italienischen Großherzogs an Ludwig wird die Angelegenheit schließlich näher erläutert.³⁷¹

³⁶⁸Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 512f., Brief Nr. 426.

³⁶⁹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 1.9.1818.

Metzger hatte es offenbar im August gekauft, denn in der Rechnung vom Januar 1819 führt er folgende Posten auf (GHA. Nachlaß Ludwigs I. I B 24. Rechnung vom 18.1.1819.):

"den 12t August Reiße und Aufendhalt in Siena als ich den Pacchiarotto gekauft habe zecchini 6 dem H. Patrizio del Testa obiges Gemälde bezahlt scudi 650 zecchini 341"

³⁷⁰ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. sowie GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II.

³⁷¹GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/I. Brief vom 29.5.1819.

"Il Quadro in questione esisteva in una Cappella della Chiesa del Carmine di Siena. Sotto il Governo Francese Patrizio del Testa Patrono di questa Cappella lo tolse, non si sà come, dal suo Posto, lo trasferì in Casa propria, e si dice che in seguito abbia anche proceduto a venderlo. Informatone il Paroco attuale Rettore della Chiesa suddetta ha reclamato i diritti di questa, e l'Affare è stato portato al Tribunale, dal quale deve essersi partito il Sequestro del soggetto della controversia. Due eccezioni si oppongono per la nullità della vendita, e due ostacoli alla libera consegna. Nasce il primo dalla proibizione vegliante in Toscana di alienare oggetti di Arte senza la precedente permissione del Governo; l'altro consiste nella supposta mancanza di diritti nel Venditore. Potrebbe bene il Governo sanare il primo che lo concerne; non così del secondo per non ledere i diritti di proprietà dei quali non può nè deve mescolarsi perchè di assoluta esclusiva competenza dei Tribunali ai quali spetta di decidere ai termini di ragione."

Das Gemälde habe sich ursprünglich also in einer Kapelle der Sieneser Karmeliterkirche befunden. Während der französischen Fremdherrschaft habe der Stifter dieser Kapelle, Patrizio del Testa, das Gemälde entfernt und zu sich nach Hause gebracht. Nachdem jedoch bekannt geworden sei, daß er das Gemälde verkauft habe, habe der Pfarrer Beschwerde eingelegt. Die Sache müsse nun durch ein Gericht entschieden werden, denn es gebe tatsächlich zwei objektive Gründe, die gegen die Erlaubnis eines Verkaufes sprächen: zum einen die bestehende Gesetzgebung, zum anderen die ungeklärten Besitzverhältnisse. Die Regierung könne bezüglich der Gesetzgebung zwar etwas unternehmen, d.h. eine Ausnahme machen und den Verkauf genehmigen, aber über die Frage, wem das Gemälde gehöre, habe das Gericht zu entscheiden.

In den Florentiner Quellen finden sich zu diesem Vorgang zwei Dokumente, die die vom Großherzog genannten Punkte thematisieren. Bereits am 24. August 1818, offenbar also direkt nach dem Kauf des Gemäldes, trägt ein Vertreter der Rechtsabteilung beim Galeriedirektor Giovanni degli Alessandri das Anliegen mit der Bitte vor, eine Entscheidung zu treffen; der Statthalter von Siena sei diesbezüglich vorstellig geworden.³⁷² Vom darauffolgenden Tag datiert die Antwort, in der Giovanni degli Alessandri nochmals näher auf das Gemälde eingeht.³⁷³ Anlaß für seine Entfernung aus der Kapelle der Karmeliterkirche war demnach die Beisetzung der Gebeine eines seliggesprochenen Vorfahren des

³⁷²ASF. Filza 42.

³⁷³ebd.

Patrizio del Testa gewesen. Degli Alessandri vermutet, daß del Testa aus diesem Anlaß auch zugesprochen worden sei, das Gemälde zu seinen Zwecken verwenden zu dürfen. In diesem Fall habe er als Galeriedirektor keinen Einfluß auf den Verkauf des Gemäldes, auch wenn es vor der Beisetzung fester Bestandteil des Altares gewesen sei und damit zum Allgemeingut der Kirche gehört habe.

"Quanto a me tengo opinione non essere in conto alcuno conveniente, che i Monumenti dedicati dalla pietà e magnificenza dei cittadini nelle Chiese, e altri pubblici luoghi, debbano considerarsi alla pari, quanto alla facoltà di disporne, con gli altri oggetti qualunque di loro assoluta privata proprietà: ma parmi invece, che i Monumenti medesimi divengano in certo modo, quanto all'uso, di pubblico diritto, e sottoposti alla immediata tutela del Principe, senza la cui autorità non possano essere ritratti, finchè almeno i luoghi ove sono esposti non vengano destrutti, o convertiti ad altri usi incompatibili coi Monumenti medesimi. Che se la cosa andar dovesse diversamente, e tutte le famiglie patrone delle chiese e degli altari di esse potessero a lor talento trafficare gli ornamenti positivi dei loro maggiori, verrebbe poi un tempo, nel quale non solo le pitture si vedebbono spogliare quei sacri luoghi, ma dell'opere ancor di scultura, dei monumenti sepolcrali, e perfino delle colonne, e altre architettoniche decorazioni, a gran vitupero della nazione, e deturpamento delle città."

Degli Alessandri nutzt auch diese Gelegenheit, seine Meinung zur allgemeinen Situation deutlich zu machen. Am Beispiel eines konkreten Falles macht er die Konsequenzen deutlich und versucht auf diese Weise, ähnlichen Fällen vorzubeugen. Entschieden spricht er sich hier dagegen aus, daß für Kirchen gestiftete Kunstwerke wie Privateigentum zu behandeln seien. Zwar könne ein jeder Stifter über die Aufstellung oder Anbringung derselben frei entscheiden, doch dürfe anschließend eine Entfernung nicht ohne weiteres möglich sein. Vielmehr müßten Stiftungen als Bestandteile der Kirchen gesehen und der Schutzherrschaft sowie der Entscheidungsgewalt des Großherzogs unterstellt werden. Ausnahme dürfe lediglich die Auflösung oder zweckentfremdende Umfunktionierung eines Kirchengebäudes sein, da ein Kunstwerk dann ohnehin aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gerissen werde. Anderenfalls befürchtet degli Alessandri einen Ausverkauf nicht nur des Kircheninventars, sondern auch der baulichen Elemente der Kirchen. Seine Empfehlung für den aktuellen Fall ist deshalb, den Verkauf nicht zu genehmigen.³⁷⁴ Wenn das

³⁷⁴Es handelt sich lediglich um eine Empfehlung, da das Antwortschreiben degli Alessandris in die Zeit der neuen Gesetzgebung fällt. Das Rundschreiben von 1817 war bereits bekannt, die

Gemälde durch die Beisetzung der Gebeine keinen Platz mehr am Altar der Familie habe, sei del Testa zu empfehlen, es in einer anderen Kirche unterzubringen, es allenfalls aber der Akademie Sienas zu vermachen, um es auf diese Weise der Stadt und dem Staat zu erhalten.³⁷⁵

In seinen Briefen, in denen von dieser Angelegenheit die Rede ist, beschwert sich Metzger vor allem über das offenbar geringschätziges Verhalten der Regierungsmitglieder ihm gegenüber. Besonders traf ihn ihre Ungehaltenheit über sein in ihren Augen gesetzeswidriges Verhalten. Deutlich wird daran, daß auch er trotz seines Auftraggebers nur als einer der Bilderhändler angesehen wurde, die sich oft am Rande der Legalität bewegten. Um weiteren Vorurteilen, die nachteilig für die Münchner Erwerbungen in Florenz und der Toskana sein könnten, Vorschub zu leisten und um Metzger offiziell zu rehabilitieren, ließ Dillis im Auftrag Ludwigs eine Anzeige in einer florentinischen Zeitung veröffentlichen:³⁷⁶

"Avvisi - Ponendosi da alcuno in dubbio la qualità nel Sig. Giovanni Metzger, originario di Brisgovia, dimorante in Firenze, di commissione dal Principe Reale di Baviera all'acquisto di alcuni Quadri, il medesimo rende noto che sino sotto di 5. Dicembre 1818. ha depositato negli Atti del Notaro Dott. Francesco Brocchi il certificato comprovante la preindicata di lui qualità, statoli rilasciato da Monaco li 7. Novembre 1818. dal Sig. Giorgio De Dillis Ispettore della Galleria Reale, d'ordine di S.A.R. il Principe Ereditario di Baviera, conforme può da chiunque verificarsi con il riscontro del precitato atto di deposito rogato, Brocchi. - Dott. Francesco Brocchi"

Eine endgültige Entscheidung des Falls sollte sich noch über Jahre hinziehen. Erst im Januar 1821 berichtet Dillis, daß "die Hofnung für den größeren Pacchiarotto verlohren" sei;³⁷⁷ zu einem Zeitpunkt also, zu dem der Münchner Kunstagent bereits für einen Ersatz gesorgt hatte. Metzger mußte das Gemälde zurückgeben, der Kaufpreis wurde ihm von del Testa erstattet. Damit traf Metzger nur eine der Bestimmungen des Gesetzes von 1818, wo im Fall der

Bekanntmachung von 1818 dagegen noch nicht veröffentlicht. Folglich galt bis dahin nur das Verbot des Verkaufs von Kunstwerken aus dem Besitz öffentlicher religiöser Einrichtungen. Das Verbot des Verkaufs von Kunstwerken aus kirchlichem Besitz, "qualunque ne sia il patronato", sollte erst noch folgen.

³⁷⁵Metzger beschwert sich in seinen Briefen über diesen Vorschlag degli Alessandris, denn auch in einer Gemäldegalerie sei seiner Meinung nach kein sakraler Zusammenhang mehr gegeben.

³⁷⁶GHA. Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II.

³⁷⁷Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 540, Brief Nr. 452.

Zu widerhandlung vorgesehen war, daß der Käufer das erworbene Kunstwerk zurückgeben mußte, ohne die dafür bereits bezahlte Summe erstattet zu bekommen. Da der Kauf Metzgers jedoch noch vor der Verabschiedung dieses Gesetzes stattgefunden hatte, galt für ihn lediglich das Verkaufsverbot von 1817, in dem keine Strafen für den Fall der Zu widerhandlung festgelegt waren.

6.3.3. Gentile da Fabriano's Flügelaltar ([Abb. 50 + 51](#))

Lediglich ein Werk wurde nach 1817 für Kronprinz Ludwig persönlich erworben. Im Katalog von 1838 ist es nach wie vor als Privateigentum Ludwigs gekennzeichnet und aufgeführt als "kleiner Altar mit zwei Seitenflügeln" von Gentile da Fabriano.³⁷⁸ Heute wird das damals als Triptychon angesehene Werk zwei verschiedenen Künstlern zugeschrieben:³⁷⁹ Als Autor der Flügel, die jeweils drei Reihen stehender Heiliger sowie im Giebel eine Verkündigung darstellen, gilt Niccolò di Buonaccorso. Die damalige Mitteltafel, die die Himmelfahrt Mariens zeigt, wird heute einem unbekanntem sienesischen Meister der Mitte des 14. Jahrhunderts zugeordnet. Alle Teile befinden sich nach wie vor in der Alten Pinakothek.

Am 1. September 1818 schreibt Metzger Dillis erstmals von zwei "Tabernakel(n) (...) den Gentilli da fabriano zu 80 Luigi d'or das ander zu 40 luigi d'or", die er für München reserviert habe.³⁸⁰ Acht Tage später berichtet Dillis Ludwig davon, allerdings mit der Bemerkung, daß ihm die Preise "von den zwey kleinen Altären (...) etwas zu hoch" erschienen.³⁸¹ Den Preis "für den Gentilli" wolle er allerdings "noch gelten lassen". Ludwig folgte auch in diesem Fall dem vorsichtig formulierten Rat seines Galeriedirektors, denn am 14. Dezember läßt dieser Metzger wissen, daß er den "Gentilli" kaufen solle.³⁸² Im Januar des darauffolgenden Jahres waren die Gemälde erworben, wie aus einer Rechnung

³⁷⁸Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 542.

³⁷⁹Vgl. zur stilistischen Einordnung besonders der Seitenflügel: Cornelia Syre, Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek. Studio-Ausstellung Alte Pinakothek München, Kat.-Nr. 3.

³⁸⁰ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

³⁸¹Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 512f., Brief Nr. 426.

³⁸²ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

Metzgers vom 18. Januar 1819 hervorgeht:³⁸³ "Für den Tabernakel von G. da fabriano zu 80 Luigi machen zecchini 168" ist dort vermerkt. Es hatte sich demnach, entgegen der Aussage Dillis', um ein im Verhältnis zu den anderen Ankäufen der Zeit sehr günstiges Angebot gehandelt.

Ende des Jahres muß Metzger den "Tabernakel" nach München geschickt haben, denn am 29. November 1819 kündigt er Dillis den Transport an.³⁸⁴ In den Ausfuhrakten findet sich zum damaligen Zeitpunkt jedoch kein Hinweis darauf. Folglich handelt es sich hierbei um einen der in Kapitel 4.4. erwähnten Fälle, für die auch nach der Gesetzgebung von 1817 und 1818 keine schriftliche Ausfuhrgenehmigung existiert.

6.4. Die Erwerbungen unter König Ludwig I.

In der Zeit nach dem Regierungsantritt Ludwigs im Oktober 1825 wurden wieder vermehrt Gemälde in Italien erworben. Ausschlaggebend war, daß Ludwig nun wieder selbst für die Finanzierung der Ankäufe zuständig war. Darüberhinaus gab es das königliche Kunstkomitée als bürokratisches Hemmnis der Kunsterwerbungen nicht mehr.

Für die Abwicklung der Ankäufe verließ Ludwig sich nach wie vor auf die Findigkeit und das Geschick Metzgers in Florenz sowie auf das kennerische Urteil seines Galeriedirektors Dillis. Mit der erneuten Übernahme der Finanzierung der Kunsterwerbungen verband er vermehrt jedoch auch die Möglichkeit der Mitsprache bei der Auswahl der Kaufobjekte. Sowohl er als auch sein Sohn, Kronprinz Maximilian, wählten während ihrer Italienreisen 1829 und 1832 Gemälde aus, die Metzger anschließend besichtigen und erwerben sollte - im Falle Ludwigs ein königlicher Befehl, den Metzger tunlichst zu erfüllen suchte, denn wie empfindlich Ludwig auf eigenmächtiges Handeln bei der Begutachtung und Auswahl von Gemälden reagieren konnte, hatte er bereits im Zusammenhang mit den Werken Verrocchios zu spüren bekommen.³⁸⁵ Dennoch konnte Metzger sich auch in diesem Zeitraum als gewandter Kunstagent bewähren, vor allem da es ihm endlich gelingen sollte, das lang ersehnte Glanzstück für die Münchner Sammlung zu gewinnen: Raffaels Madonna Tempi.

³⁸³GHA. Nachlaß Ludwigs I. I B 24.

³⁸⁴ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

³⁸⁵Vgl. Kapitel 6.2.5.4.

Alle damals erworbenen Gemälde sind im Verzeichnis der Privatgemäldesammlung Ludwigs aufgeführt und im Katalog von 1838 als sein Privateigentum gekennzeichnet.³⁸⁶

6.4.1. Sodoma, Die heilige Familie (Abb. 52)

Ein Gemälde Sodomas gehörte zu denjenigen, deren Erwerbung sich Ludwig für München vorbehielt, als er Metzger genehmigte, auch für Berlin als Kunstagent tätig zu werden. Knapp drei Wochen nach der Genehmigung schreibt Metzger Ludwig vom Angebot einer heiligen Familie von Sodoma:³⁸⁷

"Bei dem Marches Gigi in Siena steht (...) eine heilige famiglia von Sodoma feil. Er fordert für das Bild 2000 Scudi. Die Hälfte nach Verdienst und Zustand des Werkes wäre zu viel."

Ein erstes Mal hatte Metzger Dillis bereits am 14. September 1824 geschrieben, daß er vom Marchese Chigi nach Siena eingeladen worden sei, um sich ein Gemälde Sodomas anzusehen,³⁸⁸ was Dillis an Ludwig weiterleitete.³⁸⁹

Interessant ist dabei, daß Metzger nach Siena eingeladen wurde. Sein Ruf als erfolgreicher Kunstagent eines finanziell potenten Auftraggebers war inzwischen bekannt und ließ den Marchese als Vertreter einer traditionsreichen Sieneser Adelsfamilie, die durch Bankgeschäfte zu Reichtum und Einfluß gekommen war,³⁹⁰ offenbar hoffen, sein Gemälde gewinnbringend nach München verkaufen zu können.

Der Besuch in Siena sollte für Metzger jedoch enttäuschend ausfallen, da sich das besichtigte Gemälde in einem jämmerlichen Zustand befand.³⁹¹ Als Ludwig von Dillis erfuhr, daß "das Gemälde von Sodoma übermalt, von dem Besitzer der Restauration unterworfen, dermal in einen schlechten u. verdorbenen

³⁸⁶ABStGS. Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern sowie Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang.

³⁸⁷GHA. Nachlaß Ludwigs I. II A 27. Brief vom 25.5.1826.

³⁸⁸ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

³⁸⁹Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 620f., Brief Nr. 541.

³⁹⁰Vittorio Spreti, Enciclopedia storico-nobiliare. Band 2, S. 449f.

³⁹¹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 1.12.1824.

Zustand sich befindet",³⁹² ließ er Metzger auftragen, "wenn er einen ächten wohlhaltenen Sodomma wiße nebst deßen Preiß",³⁹³ solle er stattdessen diesen kaufen. Metzger sollte sich nach einer Alternative umsehen, denn ein Gemälde Sodomas war für die königliche Sammlung durchaus erwünscht, da auch dieser Künstler bislang noch nicht dort vertreten war.³⁹⁴ Offensichtlich aber hatte sich bis 1826 kein anderes Gemälde gefunden, so daß sich Ludwig den Kauf des ehemals angebotenen Bildes vorbehielt, um in jedem Fall ein Werk Sodomas zu bekommen. Das neuerliche Angebot richtete Metzger direkt an Ludwig, d.h. der Umweg über Dillis, der die Angebote Metzgers normalerweise kommentierte und weiterleitete, wurde ausgelassen. Da Ludwig von diesem Gemälde wußte und es ausdrücklich für München reserviert hatte, war eine Beurteilung durch seinen Kunstberater nicht mehr nötig.

Eine Antwort auf das Angebot Metzgers fehlt in den Quellen ebenso wie ein Vermerk in den Florentiner Ausfuhrakten. Daß das Gemälde erworben wurde, geht lediglich aus dem Eintrag im Katalog von 1838 hervor.³⁹⁵ Auffallend ist, daß es dort weiterhin als Privateigentum Ludwigs gekennzeichnet ist. Es ist einer der wenigen Fälle, in dem ein Werk eines in der Sammlung fehlenden Künstlers nicht in Staatsbesitz überging und ein Zeichen dafür, daß Ludwig nun auch bezüglich des Verbleibs der Kunstwerke auf seiner freien Entscheidung bestand.

Zum Preis des Gemäldes nimmt Ludwig nicht Stellung. Metzger nennt ihn 1826 zum ersten Mal und bezeichnet ihn als völlig überhöht. 2000 Scudi oder ca. 1100 Zecchini waren im Vergleich zu den bis dahin erworbenen Gemälden tatsächlich ein stolzer Preis, besonders wenn man den schlechten Erhaltungszustand bedenkt. Die Tatsache, daß es an Alternativen mangelte, die drohende Konkurrenz des neuen Auftraggebers sowie der Wunsch Ludwigs, dieses Gemälde für München zu erwerben, zwangen Metzger jedoch zu handeln. Ähnlich wie im Fall der Darstellung der heiligen Familie von Beccafumi scheint der Verkäufer dagegen weder Eile mit einem Kaufabschluß gehabt zu

³⁹²Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 629f., Brief Nr. 551.

³⁹³ebd., S. 631f., Brief Nr. 553.

³⁹⁴Darauf verweist Dillis bereits in einem früheren Schreiben (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 514f., Brief Nr. 428): *"Die uns aus der alten Seneser-Schule noch fehlenden Künstler sind (...) Sodoma (...)"*

³⁹⁵Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 592.

haben noch dazu gezwungen gewesen zu sein, so daß Metzger nichts anderes übrig blieb, als die geforderte Summe zu bezahlen.

6.4.2. Raffael, Die Madonna Tempi (Abb. 53)

1828 sollte es Metzger endlich gelingen, das lang ersehnte Prunkstück für Ludwigs Sammlung zu erwerben: die sogenannte Madonna Tempi von Raffael, deren Name von ihrem langjährigen Besitzer herrührt, dem in Florenz ansässigen Marchese Tempi.³⁹⁶ Es handelt sich um eine Darstellung Marias mit dem Christuskind im Arm.

Am 20. August 1808 hatte Dillis Ludwig das erste Mal von diesem Kunstwerk berichtet:³⁹⁷

"Von ganz außerordentlich vorzüglichem Werthe sind die zwey folgende beschriebene Gemälde. (...)

2^{do}. Eine Madonna, welche das Jesuskind liebkoset, von Raphael seiner besten Zeit, in dem Pallast Marchese Tempi, wovon ich dem Mannlich einen Kupferstich zusende."

Dieser ersten Nachricht sollte ein zwanzigjähriges Tauziehen um den Erwerb des kostbaren Gemäldes folgen, das die Widrigkeiten, mit denen dann besonders Metzger im Lauf der Jahre zu kämpfen hatte, deutlich werden läßt.

"(...) was kann man aber ohne Geld und Aussicht zu demselben machen? Mit baarem Gelde kann man viel und auf der Stelle den günstigen Augenblick benützen. Die Anfragen und Antworten bleiben lange unterwegs und die Gelegenheit entwischt bey den vielen Ausspähungen."³⁹⁸

Dillis spricht hier die Schwierigkeiten an, die sich während seiner Reise als "Kunst-Commisär" aufgetan hatten: die fehlende Barschaft sowie der unnötig lange und komplizierte bürokratische Ablauf der Erwerbungen, die Gelegenheitskäufe unmöglich machten. Hinzu kam ein weiteres Problem, das

³⁹⁶Passavant schreibt hierzu (Johann David Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Band 2, S. 81f. Nr. 56.):

"Das wohlerhaltene Bild, so erzählt man, befand sich unbeachtet und mit Staub bedeckt in einem Zimmer im Hause Tempi zu Florenz (wo es schon von Gio. Cinelli, Bellezze di Firenze 1677 p. 282 angegeben wird), als dem Arzt der Familie dessen Schönheit auffiel, er es daher untersuchte, den Schatz erkannte, und hoch erfreut seine Entdeckung dem Marchese und dem Publikum mittheilte. Man erinnerte sich alsdann, dass das Bild einstens bei einer religiösen Feierlichkeit in dem nun verlassenen Zimmer ausgestellt war."

³⁹⁷Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 36ff., Brief Nr. 22.

Das zweite Gemälde, von dem Dillis damals berichtete, war das Bildnis Raffaels aus dem Hause Altoviti.

³⁹⁸Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 54ff., Brief Nr. 32.

schließlich die Anwesenheit eines "unbekannten Freund(es)" unerlässlich machte: Dillis war als Gesandter des bayrischen Königs und Kronprinzen zu bekannt.³⁹⁹ Er fürchtete, daß dies besonders im Fall der Madonna Tempì die Preisforderungen in die Höhe treiben würde, da von der bayrischen Krone als zahlungskräftigem Auftraggeber ausgegangen wurde.

Das Bestreben, unerkannt zu bleiben, wurde in den Jahren, über die sich der Ankauf der Madonnendarstellung von Raffael hinzog, auch in der Korrespondenz zu einem Hauptanliegen. Am 22. Mai 1809 schreibt Ludwig erstmals von der "Täube mit dem Jungen" als der Madonnendarstellung Raffaels.⁴⁰⁰ Später ist dann "Täubin" der meist verwendete Decknamen für dieses Gemälde. Ludwig, Dillis und Metzger fürchteten, daß Briefe geöffnet und gelesen würden und auf diese Weise das Werk Raffaels in Zusammenhang mit München gebracht werden könnte.⁴⁰¹ Ein Kauf für "je weniger je besser"⁴⁰² wäre dann nicht mehr möglich gewesen.

Nachdem Dillis wieder nach München zurückgekehrt war, ohne daß sich bezüglich des Kaufs etwas getan hatte, erklärte sich Ludwig bereit, in Zukunft als Geldgeber einzustehen. Am 2. April 1811 schreibt er diesbezüglich:⁴⁰³

"Flott soll das Florentiner Kleinod werden; auf die Böte, die das Schiff buxieren sollen, muß nichts gespart werden, das prägen sie wohl wiederholt dem Unternehmer ein."

³⁹⁹Metzger formuliert es in einem Brief vom 27.8.1812 folgendermaßen (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.):

"(...) und jeder weis das der Herr Directeur von München hier ist, um Bilder zu kaufen - ein glücklicher Augenblick glauben die Herren florentiner."

Im September 1812 schreibt Dillis Ludwig selbst, daß Metzger sich "erst nach meiner Abreise, weil meine Gegenwart großen Lärmen verursacht" wieder den Verhandlungen bezüglich der Kaufobjekte zuwende (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 287ff., Brief Nr. 223).

⁴⁰⁰Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 73f., Brief Nr. 53.

⁴⁰¹Daß diese Befürchtungen nicht unbegründet waren, zeigt ein Schreiben Dillis vom 22. Juni 1816, in dem er Ludwig davon berichtet, daß seine Briefe bereits geöffnet bei Metzger angekommen seien (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 449f., Brief Nr. 380), und schon 1809 hatte Metzger Dillis gegenüber den Verdacht geäußert, daß Briefe bei ihm überhaupt nicht angekommen seien (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.).

⁴⁰²Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 80f., Brief Nr. 59.

⁴⁰³ebd., S. 162ff., Brief Nr. 122.

Deutlich wird hier abermals die Verschlüsselung des Briefinhalts. Das Raffael-Gemälde wird als Schiff bezeichnet, und die Mittel, mit denen es erworben werden soll, werden zu "Böte(n)". Metzger, "dem Unternehmer", sollte Dillis einschärfen, keine Kosten zu scheuen, wenn es darum ging, den Verkauf in die Wege zu leiten.⁴⁰⁴

Daß die "Böte", mit denen das "Schiff" in Richtung München in Bewegung gebracht werden sollte, auch andere Ausgaben als den reinen Kaufpreis beinhalten würden, geht bereits aus einem Brief Metzgers vom 19. April 1811 hervor.⁴⁰⁵ Er berichtet darin, daß der Marchese Tempi nicht mehr bereit sei, das Gemälde zu verkaufen. Erfahren habe er dies vom Hausmeister der Casa Tempi, der nun vor allem deshalb betrübt sei, "weil er das schöne Trinkgeld, das (er) ihm für seine Bemühung versprochen" habe, nicht bekommen werde. Ein solches Trinkgeld ließ einige Zeit später jedoch die Hoffnung auf einen baldigen Kauf des Gemäldes wieder steigen. Metzger hatte die Geliebte des Marchese Tempi, eine Signora Nencini, kennengelernt und ihr ein "Regale von 100 Zechini" versprochen, sollte sie "den Besitzer zum Verkaufe geneigt machen".⁴⁰⁶ Doch auch dadurch kam der Kauf nicht zustande. Die offensichtlich wechselnde Verkaufswilligkeit des Eigentümers verhinderte einen Abschluß der Verhandlungen.

Ab 1814 spielte für den Preis der Madonna Tempi ein weiterer Faktor eine Rolle, auf den Metzger keinen Einfluß hatte: Der Sturz Napoleons und der positive Ausgang der Friedensverhandlungen auf dem Wiener Kongreß sollten, wie Ludwig fürchtete, die Preise in die Höhe treiben:⁴⁰⁷

"(...) weil, wenn Frieden, der Preis wohl sehr steigen wird!"

Zum einen konnte sich angesichts der politischen Stabilisierung der Marchese Tempi in Sicherheit wiegen und sich noch mehr seinen Launen hingeben, zum anderen war zu befürchten, daß nun vermehrt Kaufinteressenten nach Florenz und in die Toskana drängen würden. In den Briefen der Jahre ab 1814 ist

⁴⁰⁴Wie wichtig der "Unternehmer" für München bereits geworden war, macht Dillis Ludwig nochmals bewußt, als er ihm Folgendes schreibt (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 214ff., Brief Nr. 165.):

"Wenn Metzger einmal Florenz verlassen hat, so mache ich mir keine Hofnung mehr. Denn es giebt in Florenz nur einen so ehrlich und redlichen Mann."

⁴⁰⁵ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

⁴⁰⁶Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 214ff., Brief Nr. 165.

⁴⁰⁷ebd., S. 360, Brief Nr. 299.

tatsächlich von anderen Interessenten die Rede, und es werden erstmals konkrete Zahlen für einen Kaufpreis genannt, die Dillis jedoch horrend erscheinen:⁴⁰⁸

"Metzger hat sich wegen der Täubin angefragt, nachdem schon auf selbe eine unmäßige Summe von jemand fremden gebothen worden, wie er sich zu verhalten habe? Ich stimme nicht für eine so unmäßige Summe und bleibe bey meinen früheren Äußerungen."

Von 7000 Zecchini war die Rede gewesen, was alle bisherigen Preisforderungen übertraf und selbst doppelt so viel war wie die für das Raffael-Porträt bezahlte und in München so kritisierte Summe. Darauf spielt Dillis in seinem letzten Satz nochmals an und erklärt in einem nächsten Brief, daß "eine solche Erfahrung allen Muth benimmt, eine ähnliche Katastrophe zu wiederholen, welche einen Mann von Ehrgefühl gänzlich zermalmen könnte".⁴⁰⁹ Ludwig war in dieser Beziehung jedoch weniger zögerlich und betonte von neuem, daß er bereit sei, auch eine hohe Summe zu bezahlen, "denn an *dieser* Täubin liegt mir gar viel".⁴¹⁰

Dennoch scheint auch die Bereitwilligkeit Ludwigs nichts gefruchtet zu haben, denn erst 1824 werden die Verhandlungen über den Kauf des Gemäldes wieder häufiger in den Münchner Briefen genannt. Am 21. Mai des Jahres läßt Metzger Dillis Folgendes wissen:⁴¹¹

"Seit einiger Zeit Unterhandle ich endlich um die Täubin, doch höchst geheim (...) Tmp. wird vor Ende dieses Monats eine kleine Reißer unternehmen und das Bad, glaub ich in Siena gebrauchen. (...) Es ist leicht möglich, daß die Erwärkung während der Baadzeit geschehe. (...) "

Offensichtlich wollte Metzger die Abwesenheit des Marchese nutzen, um den Verkauf perfekt zu machen. Mittelsmann und Helfer Metzgers war diesmal der "Compotist", also der Haus- und Gutsverwalter Tempis, der sich während der Abwesenheit des Marchese um dessen Angelegenheiten kümmerte.⁴¹² Um

⁴⁰⁸ebd., S. 386f., Brief Nr. 325.

⁴⁰⁹ebd., S. 388, Brief Nr. 327.

⁴¹⁰ebd., S. 402f., Brief Nr. 340.

⁴¹¹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

⁴¹²Metzger schreibt dazu Folgendes (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 19.8.1824.): *"Sein Compotist (durch den alles gemacht werden soll) war gerade auf den Landgütern, Rechnung mit den Bauern abzuschliessen."*

diesem eine konkrete Summe nennen zu können, ließ Metzger Ludwig um ein Angebot bitten;⁴¹³ "6000 Scudi" lautete die Antwort Ludwigs. Es sollten also lediglich 3300 Zecchini, knapp die Hälfte der Summe geboten werden, von der 1814 die Rede gewesen war! Weshalb er nur diese Summe bieten konnte, erklärt Ludwig folgendermaßen:⁴¹⁴

"Wohlverstanden ich rechne sicher darauf, daß von Seite des Staats dieses Gemählde mir abgekauft wird, denn meine äußerst starken Ausgaben gestatten mir diesen Erwerb, dem Kronprinzen noch in einer Reihe von Jahre nicht."

Ludwig hoffte offensichtlich auf eine nachträgliche Finanzierung des Ankaufs durch die "Seite des Staats". Da diese im Fall des Raffael-Porträts bereits die hohe Kaufsumme kritisiert hatte, befürchtete er, mit einem höheren Gebot von vornherein eine solche Möglichkeit auszuschließen. Daß die gebotene Summe jedoch bei weitem nicht ausreichend war, zeigte sich bald. 7000 Luigi d'oro, also gut 14000 Zecchini und damit das Vierfache der von Ludwig genannten Summe, wurden verlangt. Eine völlig übertriebene Forderung, wie Dillis fand,⁴¹⁵ wodurch Metzger sich jedoch nicht entmutigen ließ und weiter mit dem Hause Tempi verhandelte.

Der Brief mit der nächsten Erfolgsmeldung aus Florenz soll in Auszügen zitiert werden, um die Gewandtheit deutlich zu machen, mit der Metzger dabei vorging:⁴¹⁶

"Es ist recht schwer, wenn man nicht eine directe Unterhandlung begehren kann, um so mehr, da die Vermittler nicht wie ehemals sich mit einem bestimmten onorario begnügen. Gewöhnlich mit dem feinsten Betrug suchen

⁴¹³Am 29. Juni 1824 schreibt er Dillis (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.):

"Tpi hat sich zum Verkauf der Täubin entschloßen (...) Er bestimmt nichts, sondern der Käufer muß ihm antragen was er geben will. (...) Berichten Sie mir bald möglichst, wie ich mich zu verhalten, schreiben Sie mir die Summe (...) "

⁴¹⁴Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 611f., Brief Nr. 531.

Die genannten "starken Ausgaben" betrafen in der damaligen Zeit wohl die im Bau befindliche Glyptothek.

⁴¹⁵Dillis meint eine Erklärung für diese scheinbar so aus der Luft gegriffene Summe zu haben (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 617f., Brief Nr. 536.): "die Italiener" müßten sich an dem neu erschienenen Werk von A.C. Quatremère de Quincy, "Histoire de la vie et des Ouvrages de Raphael", orientiert haben. Dort "behauptet dieser sonst so gelehrte Mann, dieses Gemälde (das Bildnis Raffaels aus dem Hause Altoviti) sey im Jahre 1811 von dem König von Bajern für die Summe von 160.000 Franken angekauft worden".

⁴¹⁶ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 11.10.1824.

sie das größte Interesse zu machen; wenn man also zu seinem Zwecke gelangen will, so muß man sich darzuverstehen, besser aber thun, als wenn man nichts merkte. Nach vorig erhaltener Weisung von 7. 7bre⁴¹⁷ habe ich mir die Freiheit genohmen den Vincenzo Cresti Sensal di Cambio die auf den Kauf beziehende Antwort auf folgende Art vorzutragen: 'Mein Commettent verlangt zu wissen, ob der Entschluß zum verkauf um die große geforderte Summa von M. Tp. ächt wäre? um sich nicht directe um die Wahrheit erkundigen zu dürfen, ob er glaube, daß Tp. bei der verlangten Summa wollen stehen bleiben und nicht verkaufen zu wollen? Sollte dieses der Fall nicht seyn, so möchten die Vermittler den H. M. Tp. zur Riflesion aufmerksam machen, daß bewußter Gegenstand ein todes Capital und keinen innerlichen Werth an ihm zu finden, gewiß aber von Zeit zu Zeit von seinem wirklichen verliere und jeden Augenblick der gänzlichen Zerstöhrung ausgesetzt ist. Man möchte nur erwägen, daß ansehnliche Galleryen, welche von allmöglichen Meisterstücken bestehen, für 7000 Luigi d'oro schon lange feil stehen und jeden Augenblick unter dieser Summa zu haben sind (z.B. die Galleria Gerini in Florenz pp.).⁴¹⁸ Berühmte Gallerien ohne einen einzigen Raffaello bestehen können, hingegen ein Bild und wenn es auch von einem Engel gemacht seyn würde, niemals eine Galleria ausmachen werde. Mein Commettent habe mir erlaubt, den Vermittlern für ihre Bemühungen 1000 Scudi als onorario zu versprechen, wen sie bewirken, daß er den einfachen Gegenstand für die schon angebothene Summa (6000) erhalten kann."

Zuallererst äußert sich Metzger negativ über die Vermittler, die sich nun in die Verhandlungen zu drängen schienen, ohne direkt etwas mit dem Verkäufer zu tun zu haben. In seinem Fall handelte es sich um einen "Sensal di Cambio", also einen Wechsellakler. Metzger beklagt sich, daß dieser neue Typ von Vermittler sich nicht mehr mit dem üblichen Trinkgeld begnügte und darauf be-

⁴¹⁷Ludwig hatte angewiesen, "achttausend (8000) scudi, ja noch fünfhundert mehr", also bis zu 4700 Zecchini zu bieten (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 618f., Brief Nr. 537.).

⁴¹⁸Diese Aussage Metzgers findet sich bestätigt in den Ausfuhrakten. Dort ist im Dezember 1820 eine Anfrage im Namen Giovanni Gerinis abgelegt (ASF. Filza 44.): Letzterer habe für seine umfangreiche Gemäldesammlung ein Angebot von "200mila lire toscane" erhalten, was ca. 7800 Luigi d'oro entspricht. Degli Alessandri setzte sich sehr für die Bewilligung des Verkaufs ein, da Gerini sich in erheblichen finanziellen Schwierigkeiten befand. Zudem hatte der Großherzog bereits einige Gemälde aus der Sammlung für den Palazzo Pitti erworben und sich dabei offensichtlich die schönsten herausgesucht. Obwohl der Verkauf ohne jeden Einwand genehmigt wurde, ist zum damaligen Zeitpunkt kein Ausfuhrantrag dafür gestellt worden. Lediglich für ein Gemälde Paolo Veroneses, die Verkündigung darstellend, wurde am 5. Mai 1828 die Exportgenehmigung beantragt (ASF. Filza 52.). Die Sammlung schien zum Zeitpunkt des Briefes von Metzger also tatsächlich noch "feil (zu) stehen".

dacht war, "mit dem feinsten Betrug (...) das größte Interesse zu machen" - was im speziellen Fall des Wechselmaklers durch die Ausstellung falsch ausgezeichneter Wechsel nur zu leicht möglich gewesen wäre!

Dennoch versuchte Metzger, das Beste aus dieser Situation zu machen, indem er dem Marchese Tempi über den "Sensal di Cambio" verschiedene Argumente für einen Verkauf des Raffael-Gemäldes lieferte: Zum einen gibt Metzger ihm zu verstehen, daß die geforderte Summe so utopisch sei, daß sie vermuten lasse, daß Tempi gar nicht verkaufen wolle. Die Interessenten könnten sich dadurch abschrecken lassen und Abstand von einem Kauf nehmen. Zudem unterstreicht Metzger die Lächerlichkeit dieser Summe für ein einziges Gemälde, wo man doch für weniger schon ganze Sammlungen kaufen könne. Zum anderen aber macht Metzger deutlich, wie unvernünftig der Entschluß wäre, nicht zu verkaufen, da ein Gemälde nur bedingt von bleibendem Wert sei. Das Risiko der Zerstörung von Kunstwerken sei verhältnismäßig hoch,⁴¹⁹ außerdem verliere es mit der Zeit an Wert und sei totes Kapital. Daß sich ähnliche Gründe auch auf den Kaufentschluß eines zukünftigen Besitzers negativ auswirken müßten, läßt Metzger bewußt völlig außer Acht.

Als Lockmittel für einen erfolgreich abgeschlossenen Verkauf bietet Metzger dem Vermittler ein "onorario". Ludwig hatte Dillis mitgeteilt, daß Metzger "bis auf die Summe von achttausend (8000) Scudi, ja noch fünfhundert mehr, wenn es nöthig ist geben und sogar definitiv abschließen darf".⁴²⁰ Metzger kalkulierte die für das "onorario" genannte Summe in Ludwigs Angebot ein, rückte vom ursprünglich gebotenen Preis von 6000 Scudi aber nicht ab. Für das "Trinkgeld" rechnete er 1000 Scudi, so daß ihm noch ein Spielraum von weiteren 1000 Scudi blieb. In einem späteren Schreiben geht Ludwig auf diese Methode Metzgers ein und schlägt vor, das versprochene "onorario" entsprechend dem ausgehandelten Kaufpreis zu staffeln:⁴²¹ Bei einem Preis von 6000 Scudi für das Gemälde solle Metzger ein Trinkgeld von 1200 Scudi bieten, bei einem Preis von 7000 Scudi sollten es 1100 Scudi sein. Die Höchstgrenze seien aber

⁴¹⁹Daß man auch die Zerstörung des Gemäldes in Betracht ziehen müsse, belegt Metzger in seinen weiteren Ausführungen mit einem sehr geschickt gewählten Beispiel:

" (...) *Er hat mich gefragt wie es möglich wäre, nachdem ein solcher Gegenstand so wohl verwahrt und besorgt wird, auf einmal könne zerstört werden, ich sagte ihm durch einen Brand, der Blitz vom Himmel könne ihn zerschmettern (acht Tage darnach hatte er unweit Tp. in derselben Straße in einen Palast eingeschlagen, dem Bedienten der seiner Herrschaft den Caffé auftragen wollte, den hölzernen Stihl in der Hand von dem silbernen Gefäße weg gebrannt hat. (...)* "

⁴²⁰Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 618f., Brief Nr. 537.

⁴²¹ebd., S. 626f., Brief Nr. 547.

die bereits genannten 8000 Scudi, für die nur noch ein Trinkgeld von 1000 Scudi geboten werden könne.

Erst am 8. Februar 1828 sollte es Metzger aber gelingen, die "Täubin" tatsächlich zu erwerben.⁴²² Zu Beginn des Jahres hatte er darum bangen müssen, daß das Gemälde "von einem Krummschnabel entführt" würde, wie er in einem Brief vom 12. Februar schreibt.⁴²³ Metzger spricht in diesem Zusammenhang davon, daß ein gewisser "H. Doct Röstell aus Königsberg mit einem empfehlungsschreiben von Rom" zu ihm gekommen sei, sich als "spezieller Hausfreund des H. Legazionsrath Bunsen" vorgestellt habe und sich auf diese Weise bei ihm, Metzger, einquartieren wollte.⁴²⁴ Dadurch alarmiert habe er sich "mit Sturm" an Tempi gewandt, um den Verkauf endgültig abzuschließen.

Bereits als Ludwig sein letztes Angebot machte, hatte er davor gewarnt, "Acht zu haben auf Bartholdi u. Schinkel".⁴²⁵ "Preussische Pfiffe"⁴²⁶ schienen die "Täubin" also schon länger locken zu wollen, womit ein zeittypisches Phänomen ins Spiel kommt: Ende der 1820er Jahre wurden die Vertreter des preußischen Königs zunehmend zur Konkurrenz für Metzger. Da er selbst seit 1826 als Kunstagent des preußischen Königs engagiert war, verlangte ihm diese Situation besonderes Geschick ab. Zum einen durfte er nicht den Anschein erwecken, München zu bevorteilen, um seinem Auftrag gerecht zu werden. Zum anderen aber fühlte er sich nicht ernstgenommen und sah darin eine Berechtigung, weiterhin und bevorzugt für Ludwig tätig zu sein. Die preußischen Diplomaten, die sich auch in Florenz aufhielten, hatten jedoch die Möglichkeit, Metzger zu beobachten und seine Vorhaben zu verfolgen, so daß sie in einem günstigen Moment ihr Interesse für die von Metzger ausgekundschafteten Gemälde bekunden oder sogar versuchen konnten, selbst mit den Verkäufern in Kontakt zu treten. Auch wenn es kein Beispiel dafür gibt, daß es

⁴²²ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

⁴²³ebd. Brief vom 4.2.1828.

⁴²⁴ebd. Brief vom 12.2.1828.

⁴²⁵Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 626f., Brief Nr. 547.

Jakob Ludwig Salomo Bartholdy war seit 1818 preußischer Geschäftsträger am Toskanischen Hof, lebte aber vorwiegend in Rom in seiner von Cornelius, Overbeck, Schadow und Veit ausgemalten Villa (Neue Deutsche Biographie. Band 1, S. 609.), und Karl Friedrich Schinkel hielt sich 1824 als preußischer Hofbaumeister in Italien auf.

⁴²⁶ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 24.1.1828.

Berlin gelang, München auf diese Weise bei einem Kauf zuvorzukommen, mußte Metzger doch auf der Hut sein. Gerade im Fall des Raffael-Gemäldes lag ihm viel daran, es für München zu gewinnen, da es bereits seit Jahren auf Ludwigs Wunschliste stand und neben dem Gemälde Sodomas zu den Gegenständen gehörte, die er sich für München vorbehalten hatte.

Letzten Endes verdankte Metzger es der Hartnäckigkeit, mit der er nun beim Marchese selbst vorsprach, daß der Schatz in seine Hände gelangte.⁴²⁷ Der Preis, den er schließlich dafür bezahlte, betrug 15000 Francesconi oder Florentiner Scudi, also ca. 8200 Zecchini. Damit war er beinahe doppelt so hoch wie das Gebot, das Ludwig knapp vier Jahre zuvor schon als das äußerste bezeichnet hatte, lag aber deutlich unter der Forderung, die Metzger dem Wechselmakler gegenüber als utopisch bezeichnet hatte.⁴²⁸ Es war das teuerste Gemälde, das zu Zeiten Ludwigs in Italien erworben wurde.

Die nächste und letzte Hürde, die es nun noch zu überwinden galt, war die Genehmigung für den Export dieses Werkes. Ludwig ließ dem Großherzog über Metzger einen Brief zukommen "per estrare il quadro di Raffaele". Dillis hatte ihm dazu geraten, um "jeder Weitläufigkeit und Gefahr" zuvorzukommen.⁴²⁹ Die Antwort des Großherzogs lautete folgendermaßen:⁴³⁰

"Königliche Majestät!

Nicht ohne Verwunderung habe ich den Brief Eurer Majestät vom 22. Februar gelesen; er kündigte den Kauf des Bildes des Marquis Tempì an. Kein Wort hatte der Marquis Tempì davon verlauten lassen, und blos dem Wunsche Eurer Majestät zu genügen, gestatte ich die Ausfuhr des Bildes.

Also wird einer meiner Raphaels aus Florenz die Münchener Gallerie schmücken: wahrlich eine schöne Sammlung, welche Eurer Majestät erhabenen Kunstsinn freuen muß (...)"

⁴²⁷Auf diese Weise umging er letztlich jegliches "onorario" an einen der Vermittler, die aber dennoch bei ihm vorstellig wurden. "Ich habe ihnen aber nichts gegeben." ist die lapidare Bemerkung Metzgers (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 22.2.1828.).

⁴²⁸Metzger berichtet Ludwig, daß er noch versucht habe, den Preis auf 14000 Francesconi zu drücken, jedoch vergeblich (GHA. Nachlaß Ludwigs I. II A 27. Brief vom 12.2.1828.).

⁴²⁹GHA. Nachlaß Ludwigs I. II A 27. Brief vom 15.2.1828.

In seinem Schreiben drängt Dillis Ludwig, sich diesbezüglich an den Großherzog zu wenden - allerdings nicht, ohne den Zusatz "beati possidentes" unter den Brief zu setzen. Damit scheint er im Prinzip über alle Zweifel erhaben gewesen zu sein, daß nicht auch diese letzte Hürde genommen würde.

⁴³⁰Zitiert nach: Franz von Reber, Die Erwerbung von Raphaels Madonna Tempì durch König Ludwig I., S. 257.

Deutlich spricht aus diesen Zeilen das Bedauern des Großherzogs über den Verlust eines "seiner Raphaels", von dessen Verkauf er erst jetzt erfahren habe. Laut Gesetz hätte er zwar die Möglichkeit gehabt, gegen die Ausfuhr des Gemäldes Widerspruch einzulegen, geschickterweise aber hatte Ludwig selbst sich rechtzeitig eingeschaltet. Ähnlich wie im Fall des Raffael-Bildnisses wurde die Angelegenheit damit auf der höchsten politischen Ebene entschieden, was nur einen positiven Bescheid bedeuten konnte. Tatsächlich wurde am 28. März 1828 die Genehmigung der Ausfuhr offiziell bestätigt.⁴³¹

Das jahrelange Zittern um den Erwerb dieses Gemälde hatte einen für Ludwig glücklichen Ausgang gefunden:⁴³²

"Für diesen beglückenden Morgen aus der Fülle meiner Seele dankend sehe ich schon jetzt durch den zugesicherten Erwerb die schöne Morgenröthe in der Pinakothek aufgehen, welche der ganzen Kunstwelt entgegenschimmern wird." - das Kunstwerk Raffaels konnte zum Glanzstück der Pinakothek und einem weiteren Wallfahrtsziel dort werden.⁴³³

6.4.3. Domenico Ghirlandajo, Pietà (Abb. 54) und Pietro Perugino, Die Marienvision des heiligen Bernhard (Abb. 55)

1829 erwarb Metzger zwei Gemälde für Ludwig, deren Kauf er ihm bereits zwei Jahre zuvor sehr ans Herz gelegt hatte.

⁴³¹Giovanni degli Alessandri hatte am 26. März ein Schreiben an den Großherzog selbst gerichtet (ASF. Filza 52). Darin berichtet er, daß Johann Metzger bei ihm die Ausfuhr für das Gemälde Raffaels beantragt habe. Er wolle in dieser Angelegenheit jedoch nicht alleine entscheiden, da ihm der Verlust eines solchen Glanzstücks als zu groß erschiene:

"Trattandosi di un capo d'opera dell'arte, di un monumento insigne, e celebratissimo, di un ornamento non tanto della illustre famiglia che lo possedeva, ma della città istessa, mi son ritrovato in dovere di sospendere il rilascio della richiesta licenza, e di render conto del fatto all'I. e R.A.V., per dipendere dagli ordini che alla medesima piacerà di abbassarmi in proposito."

Ludwig war mit seiner Anfrage einem Verbot der Ausfuhr jedoch bereits zuvorgekommen, so daß einem Export nichts mehr im Wege stand. Metzger selbst übernahm den Transport des Gemäldes, um "diesen kostbaren Erwerb" sicher nach München zu geleiten (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 661f., Brief Nr. 583.).

⁴³²Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 658ff., Brief Nr. 580.

⁴³³Diese Hoffnung Dillis' sollte sich bewahrheiten:

"Alles wallfahrtete zur Beschauung des Bildes, das eine so köstliche Bereicherung unsrer hiesigen Kunstschatze ist." (Kunst-Blatt Nr. 93. 20.11.1828.).

Am 30. Dezember 1826 schreibt Metzger Dillis, daß del Chiaro, ein Kunsthändler aus Florenz, die Sammlung des Marchese Capponi aufgekauft habe:⁴³⁴

"Es befinden sich nur zwei Hauptbilder darunter, einen schönen Pietro Perugino, von Vasari citiert. (...) das andere ist von Domenico Ghirlandajo, beide diese wünschte ich in der königliche Galleria zu wissen."

Am 6. Februar des darauffolgenden Jahres beschreibt Metzger die Gemälde näher:⁴³⁵

"Der Ghirlandajo besteht aus vier großen und zwei kleineren Figuren und la Pietà vorstellt (...). P. Perugino stellt der Heilige Bernhard dem die H. Maria nebst zwei Engel und zwei heiligen erscheint vor."

Den Preis für die beiden Bilder gibt Metzger mit 4400 Luigi d'oro an, korrigiert ihn in einem Brief vom 22. Februar allerdings auf 2400 Luigi d'oro.⁴³⁶ Del Chiaro verlangte also ca. 4800 Zecchini - was Ludwig zum damaligen Zeitpunkt offenbar zuviel erschien, denn Anfang April bestätigt Metzger Dillis die Absage des Kaufs der beiden Gemälde.⁴³⁷

Sowohl von Ghirlandajo als auch von Perugino befanden sich bereits Gemälde in der königlich-bayrischen Sammlung, so daß der Ankauf der nun von Metzger angebotenen Bilder aus Münchner Sicht nicht unbedingt erforderlich war.⁴³⁸ Zudem lag es noch nicht allzu lange zurück, daß Ludwig das Gemälde Sodomas erworben hatte, dessen Preis mit ca. 1100 Zecchini ähnlich hoch war wie

⁴³⁴ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

Die Capponi waren ebenfalls eine der großen Florentiner Adelsfamilien, die sich bis auf das 13. Jahrhundert zurückverfolgen läßt (Vittorio Spreti, Enciclopedia storico-nobiliare. Band 2, S. 292ff.).

⁴³⁵ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

⁴³⁶ebd.

⁴³⁷ebd. Brief vom 5.4.1827.

⁴³⁸Von Ghirlandajo hatte Ludwig 1814 in Wien die Darstellung der Maria mit dem Kind erworben (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 390f., Brief Nr. 330 sowie ABStGS. Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern.). Sie wird heute einem unbekanntem florentinischen Meister aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zugeschrieben und ist nach wie vor in München (Inv.-Nr. WAF 303). Außerdem waren, ebenfalls durch Ludwig, die Teile des ehemaligen Hochaltares von Santa Maria Novella erworben worden (s.o.). Von Perugino war 1815 in Paris die Darstellung einer Anbetung des Christuskindes gekauft worden, wie aus dem Zweibrücker Nachtragsinventar hervorgeht (ABStGS. Catalogue von Zweibrücken. Fortsetzung.). Das Gemälde befindet sich ebenfalls noch in der Alten Pinakothek in München (Inv.-Nr. 526).

der eines jeden der bei del Chiaro angebotenen Bilder. Auch wenn Ludwig seit 1825 selbst über den Etat für Gemäldeankäufe in Italien entscheiden konnte, sollte dies nicht heißen, daß nun Geld für "überflüssige" Erwerbungen, d.h. für Gemälde von Künstlern, die in der Münchner Sammlung bereits vertreten waren, ausgegeben wurde.

Am 29. November 1828 bietet Metzger Dillis die Gemälde abermals zum Kauf für die Münchner Sammlung an:⁴³⁹

"Vor zwei Jahren habe ich Ihnen einen Antrag von zwei für die Gallerie sehr schönen Gemälde, sicher eines von P. Perugino, das andere von Ghirlandajo angegeben gemacht. (...) Ich wünsche von neuem, daß Se. Majestät diese zwei Gemälde nicht zurücklassen möchten. Gewiß würde jedermann für den Erwerb Allerhöchstdemselben danken."

Es ist derselbe Brief, in dem Metzger Dillis davon schreibt, daß allem Anschein nach Rumohr nun damit beauftragt sei, Gemälde für Berlin zu erwerben. Metzger fühlte sich auf diese Weise seiner Aufgabe und seiner Pflicht dem preußischen König gegenüber enthoben und bot guten Gewissens München die Gemälde an, zumal er sich auf das zurückliegende Angebot berufen konnte. Auf die Konkurrenz, die vonseiten Berlins drohte, macht Metzger in seinem Schreiben aufmerksam, indem er betont, daß sicherlich auch Rumohr, "welcher nächstens nach Florenz kommen wird", Interesse zeigen würde. Offenbar war dieser Hinweis Grund genug für Ludwig, sich nun für den Kauf der beiden Gemälde zu entscheiden.

Am 17. März 1829 schreibt Metzger ihm, daß er die Bilder von del Chiaro für 7500 Francesconi erworben habe.⁴⁴⁰ Der Preis betrug damit ca. 4100 Zecchini, war also etwas niedriger als noch beim ersten Angebot. Metzger mußte diese Preisminderung aushandeln, nachdem Ludwig ihn mit dem Kauf unter folgender Bedingung hatte beauftragen lassen:⁴⁴¹

"Wenn bewußte 2 Bilder der Eigenthümer nicht für 2000 Caroline (Luigi d'oro einen zu 4 scud 40 baj. romani gerechnet) läßt, so bedinge Metzger, daß

⁴³⁹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kas-
setten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis
aus den Jahren 1808-1837.

Metzger schreibt in diesem Brief auch, daß er "zwei Umriße von beiten Gemälden" nachsenden
werde. Sie befinden sich an anderer Stelle zusammen mit den entsprechenden Zertifikaten des
Marchese Capponi (ABStGS. Fach XI, E 1. Privatkunstsammlungen S. Maj. des Königs Ludwig
I. von Bayern. Kaufangebote und Erwerbungen.).

⁴⁴⁰GHA. Nachlaß Ludwigs I. II A 27.

⁴⁴¹Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-
1841, S. 666, Brief Nr. 589.

schriftlich sich derselbe verbinde, von jenem Tag an, wo dieses stattfindet, während sechs Wochen, um welchen Preiß es auch wäre, diese Bilder nicht zu veräußern, sondern so lange die Antwort abzuwarten."

Ludwig hatte demnach gefordert, höchstens 2000 Luigi d'oro oder ca. 4000 Zecchini für die beiden Bilder zu zahlen, war also trotz seiner finanziellen Freiheiten darauf bedacht gewesen, die Ausgaben für diesen Ankauf im Rahmen zu halten - was dank Metzger auch in diesem Fall gelang, denn der Kaufpreis lag nur 100 Zecchini über Ludwigs Forderung.

Die Tatsache, daß sich Ludwig für den Fall, daß del Chiaro nicht von seiner ursprünglichen Preisforderung ablassen würde, eine Wartezeit von sechs Wochen ausbedungen hatte, zeigt, wie wichtig ihm nun war, die beiden Gemälde für München zu erwerben und nicht an den Konkurrenten Berlin zu verlieren, zeugt aber auch von seinem Vertrauen in Metzger, einen florentinischen Kunsthändler auf eine solche Zusage zu verpflichten, wo dieser die Gemälde unter Umständen an einen anderen Interessenten verkaufen könnte, der mehr zu bezahlen bereit wäre.

Eine Rechnung über die im Zusammenhang mit diesem Ankauf entstandenen Kosten datiert vom Juli 1829 und ist einem der Briefe Dillis' an Ludwig beigelegt.⁴⁴² Ein gewisser C. Heinzmann führt darin "unsere Dienste in allen Verfallenheiten ergebenst" auf. Es handelt sich hierbei um Christian Heinzmann, der in den Briefen Metzgers und Dillis' häufiger genannt wird. Er hatte sich als Bankier in Florenz niedergelassen und war als solcher u.a. für München tätig.⁴⁴³

Unter den in der oben genannten Rechnung aufgelisteten Ausgaben finden sich auch "für das Bild fi 7500 L 50000" sowie "Spesen an Del Chiaro L 220"; der Preis des Gemäldes ist folglich in Francesconi und Lire genannt. Die "Spesen an Del Chiaro" betragen ein knappes halbes Prozent des Kaufpreises, also nur einen sehr geringen Anteil. Bereits im Zusammenhang mit den 1809 bei Abbate Rivanni erworbenen Gemälden gab es eine Auflistung der "Spesen" für den Ankauf, die Ausfuhr und den Transport der Bilder. Damals hatte Metzger alle

⁴⁴²ebd., S. 675ff., Brief Nr. 599.

⁴⁴³Heinzmann war "gebohrne(r) Bayreuther", wie Dillis Ludwig einmal schreibt (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 690f., Brief Nr. 606.).

Wie aus den Briefen Metzgers weiter hervorgeht, hatte Christian Heinzmann einen Bruder Bernhard, der vor allem 1829/1830 häufiger erwähnt wird. Dieser war in Bologna ansässig und übernahm dort dieselbe Funktion wie sein Bruder in Florenz. Christian Heinzmann schloß sich ihm im April 1830 an.

Kosten tragen müssen, die ab dem Kauf anfielen. In diesem Fall jedoch scheint del Chiaro bereits Ausgaben gehabt zu haben, die eigentlich den Käufer betrafen und deshalb im Nachhinein von Heinzmann bzw. Ludwig übernommen wurden.

Im April 1829 kamen "die Beyden Kisten No. 1 et 2 aus Florenz mit den Beyden Gemälden von Ghirlandajo und P. Perugino" in München an.⁴⁴⁴ Im entsprechenden Zeitraum findet sich aber kein Vermerk in den Florentiner Ausfuhrakten. Vielmehr sind die beiden Gemälde dort bereits 1827 genannt:⁴⁴⁵ Am 4. April des Jahres wird die Ausfuhr von 33 Gemälden beantragt; der Antragsteller ist "Sig.re Carlo Delchiaro di Firenze". In der Liste der auszuführenden Gemälde taucht auch "un quadro di domenico Grillandaio rappresentante una Pietà" sowie "un quadro rappresentante la pparizione della Vergine Santissima a Bennardo" auf. Die übrigen Werke sind von weniger bekannten oder unbekanntem Autoren. Metzger hatte Dillis 1826 geschrieben, daß die Sammlung, die del Chiaro angekauft habe, lediglich "zwei Hauptbilder" biete, nämlich das Ghirlandajos und das Peruginos, so daß die Liste der 33 in dem Antrag genannten Gemälde wohl mit der von del Chiaro erworbenen Sammlung übereinstimmt.

Offensichtlich ging del Chiaro 1827 davon aus, die Gemälde sicher an einen auswärtigen Interessenten zu verkaufen, ansonsten hätte er nicht den Antrag für die Ausfuhr der Gemälde aus der Toskana gestellt. Der Antrag ist einen Tag vor dem Schreiben Metzgers datiert, in dem dieser Dillis bestätigt, daß er vom Kauf der beiden Gemälde Ghirlandajos und Peruginos Abstand nehme. Für diese beiden Bilder konnte del Chiaro also zum Zeitpunkt seines Antrags noch vom Kaufinteresse Münchens ausgehen. Bezüglich der anderen schreibt Metzger in dem Brief, in dem er die beiden "Hauptbilder" nennt, daß sich "ein Engländer" dafür interessiere. Folglich hatte del Chiaro auch für die restlichen 31 Bilder eine begründete Hoffnung auf den Verkauf ins Ausland. Ob dieser tatsächlich zustandekam, läßt sich anhand der hier verwendeten Quellen nicht nachvollziehen; die beiden "Hauptbilder" zumindest wurden zum damaligen Zeitpunkt nicht ausgeführt.

Angesichts des Eintrags in den Florentiner Quellen wird deutlich, welche "Spesen" del Chiaro erstattet wurden: die für die Ausfuhrgenehmigung. 1809 hatte Metzger für den Transport der bei Abbate Rivanni erworbenen Bilder in die

⁴⁴⁴Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 668ff., Brief Nr. 593.

⁴⁴⁵ASF. Filza 51.

Gemäldegalerie zur Begutachtung durch den Galeriedirektor für die Ausführungsgenehmigung 5 Lire bezahlt. Der Kaufpreis der Gemälde hatte 1512 Lire betragen, d.h. die Kosten für die Ausführungsgenehmigung lagen unter einem Prozent des Kaufpreises. Da dies auch für die 1829 an del Chiaro erstatteten Ausgaben gilt, kann angenommen werden, daß es sich auch hier um die Kosten für die "Licenza" handelte. Damit erklärt sich auch, weshalb Metzger 1829 nicht nochmals einen Ausfuhrantrag stellte und in den Ausfuhrakten kein Vermerk zu finden ist.

6.4.4. Pietro Perugino, Maria mit dem Kind (Abb. 56)

1831 erwarb Metzger ein weiteres Gemälde Pietro Peruginos, das er Ludwig ebenfalls zum zweiten Mal anbot.

Im Dezember 1828 schreibt Metzger Dillis, daß er ein Gemälde Pietro Peruginos, die Madonna mit dem Kind auf dem Schoß darstellend, zum Verkauf anbieten könne.⁴⁴⁶ Es ist derselbe Brief, in dem er berichtet, daß er durch Bunsen wieder für Gemäldeankäufe für Berlin engagiert worden sei.

"Der Herr Minister Bunsen wünschte bis zum neuen Jahr zu wissen, ob S. Majestät (...) letzt erwehnte Gemälde den Vorzug zu haben wünschen."

Folglich war auch Bunsen am Kauf des Gemäldes interessiert, allerdings hatte Ludwig nicht nur wegen der persönlichen Vorliebe Metzgers das Vorkaufsrecht, sondern auch weil Metzger schon Anfang des Jahres vom Angebot der Madonnendarstellung Peruginos erfahren und Dillis bereits damals davon geschrieben hatte:⁴⁴⁷

"Eine Madonna mit Kind / ein Kniestück (...) von Pietro Perugino gemald, von Perugia vor kurzem in das hiesige Haus Rucellaj zum verkaufen in Commission geschickt worden ist. (...) Man verlangt für das Bild 3000 francesconi."

Ursprünglich stammte das Bild offenbar aus Perugia, war zum Verkauf allerdings nach Florenz geschickt worden - was vermuten läßt, daß dem dortigen Kunstmarkt auch überregionale Bedeutung zukam. Während der Kommissionsgeber nicht erwähnt wird, nennt Metzger das "Haus Rucellaj" als aktuellen Verkäufer.⁴⁴⁸ In seinem Schreiben vom Dezember 1828 spricht er dann davon,

⁴⁴⁶ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 16.12.1828.

⁴⁴⁷GHA. Nachlaß Ludwigs I. II A 27. Brief vom 3.4.1828.

⁴⁴⁸Die Familie der Rucellai war seit dem 13. Jahrhundert in Florenz ansässig und tat sich im Lauf der Jahre besonders als Förderer der Kunst und Architektur hervor (Vittorio Spreti, Enciclopedia storico-nobiliare. Band 5, S. 851ff.).

daß er selbst das Gemälde anbiete, was bedeutet, daß es in seinen Besitz gelangt war.⁴⁴⁹ Schließlich hatte er München und Berlin als potentielle Käufer im Rücken, konnte also mit einem Weiterverkauf rechnen.

Metzger sollte sich darin jedoch täuschen, denn weder München noch Berlin konnten sich zum damaligen Zeitpunkt für den Kauf des Gemäldes von Perugino entschließen. Ludwig hatte sich für die beiden im vorigen Kapitel besprochenen Gemälde entschieden, weshalb für den Kauf eines weiteren Werks von Perugino vorerst kein Anlaß bestand. Erst drei Jahre später ist in den Briefen wieder die Rede davon:⁴⁵⁰

"Der preußische Minister Herr Baron v. Martens⁴⁵¹ hat im verfloßenen July die Madonna von Petro für seinen Hof zu kaufen jene Bedingniße vorgeschlagen. Man hat sie eingegangen, aber noch ist keine Antwort hierüber angelangt (...) Schon längstens war mein Wunsch, daß diese schöne Madonna in die königliche Sammlung nach München kommen möchte. Vor drei Jahren habe ich dem H. Heinzmann dieses Gemälde zu kaufen gerathen; es gelang ihm (...) Der H. Heinzmann ist kein reicher, aber wohlhabender Mann, wünscht aber dieses Gemälde zu verkaufen, wenn er es jetzo für die gemachte Schätzung von Rom verkaufen kann (...) H. Heinzmann läßt 300 fl. nach, also zu 8000 fl, welche gerade 3000 Francesconi Florentiner ausmachen."

Deutlich wird aus diesem Schreiben, daß Metzger 1828 das Gemälde Peruginos nicht selbst erworben hatte, sondern daß abermals Heinzmann als Financier eingesprungen war. Metzger hatte sich angesichts seiner permanent knappen finanziellen Situation eine solche Ausgabe nicht leisten können und deshalb Heinzmann "gerathen", es zu kaufen, um es nicht an Dritte zu verlieren. Dennoch war auch Heinzmann offensichtlich nicht gewillt, die Ausgaben länger vorzustrecken, so daß ihm ein neuerliches Angebot aus Berlin sehr willkommen war. Da es aber "schon längstens" der Wunsch Metzgers gewesen war, dieses Gemälde nach München zu vermitteln, war er mit Heinzmann in Verhandlung getreten und hatte einen günstigeren Preis für einen eventuellen

⁴⁴⁹Folgende Anmerkung Metzgers bestätigt diese Annahme (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 16.12.1828.):

"Hieraus werden Sie sehen, daß ich auch diese in Beschlag genommen."

⁴⁵⁰ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 27.10.1831.

⁴⁵¹Friedrich Freiherr von Martens war preußischer Gesandter in Florenz (Walter von Hueck (Hrsg.), Adelslexikon. Band 8, S. 286.).

Verkauf an Ludwig ausgehandelt. Die von Martens vorgeschlagenen "Bedingnisse" beliefen sich offensichtlich auf 8300 Gulden; für München würde Heinzmann davon nochmals 300 Gulden nachlassen, so daß die dann zu bezahlende Summe dem ursprünglichen Kaufpreis von 3000 Francesconi entspräche. Damit würde Heinzmann das Gemälde zwar nicht gewinnbringend, aber doch so verkaufen, daß seine Kosten gedeckt wären.

Als Dillis Ludwig am 3. November von diesem Angebot berichtet, läßt eine Antwort nicht lange auf sich warten:⁴⁵²

"Schreiben Sie Metzger mit morgiger Post, daß ich mit derselben einen Credit von 3000 Francesconi an ihn werde abgehen lassen um befraglich Perugino zu erwerben."

Vermutlich bewog auch in diesem Fall die drohende Konkurrenz aus Berlin Ludwig zu einer Zustimmung zum Kauf - auch wenn es sich nicht um ein für die Sammlung unerläßliches Werk handelte, hätte er offenbar einen Verlust desselben an den neuen Konkurrenten nicht geduldet. Dennoch äußerte er den Vorbehalt, daß dies nur möglich sei, "ohne unrechtlich an Preußen zu handeln". Bereits vereinbarte Abmachungen sollten nicht gebrochen werden, denn Streitereien um Kunstwerke auf höchster politischer Ebene versuchte auch Ludwig aus dem Weg zu gehen.

Metzger hatte in dieser Beziehung weniger Skrupel und sich auch nicht davor gescheut, Sonderkonditionen für den von ihm präferierten Käufer auszuhandeln. Offenbar ohne nochmalige Rücksprache mit Martens erwarb Metzger das Gemälde für Ludwig, dem Dillis am 21. November mitteilen konnte, "daß Euere Königliche Majestät seit dem 10. Nov. in Besitz des herrlichen Gemäldes von Pietro Perugino gekommen sind".⁴⁵³ Zur Sicherheit ließ Metzger es bis zur Absendung nach München als Eigentum des Königs von Bayern kennzeichnen.⁴⁵⁴

⁴⁵²Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 695, Brief Nr. 613.

⁴⁵³ebd., S. 696, Brief Nr. 614.

Am 4.2.1832 schreibt Metzger, daß Rumohr am 31.12.1831 nochmals wegen des Gemäldes von Perugino angefragt und ihm aufgetragen habe, es nach Absprache mit dem Galeriedirektor Waagen für Berlin zu erwerben (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.). Seine Reaktion war folgende:

"Ich habe dem Dott. Waagen angezeigt, daß bewußte Madonna mehr seit drei Monate ihre Bestimmung erhalten und mehr nicht weiter ich darüber zu sagen habe."

⁴⁵⁴ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 26.12.1831.

Diese Erwerbung ist das erste Beispiel für die Gemäldeankäufe, die gemäß den Beschlüssen vom Landtag 1831 in den Kabinettskassenbüchern Ludwigs eingetragen sind. Im November 1831 ist dort unter der Rubrik "Ausgaben für Kunstanschaffungen" Folgendes vermerkt:⁴⁵⁵

"An Hofbanquier v. Hirsch für einen zu Gunsten des Kupferstechers Metzger in Florenz ausgestellten Wechsel für ein Gemälde von Pietro Perugino 8177 Gulden 6 Kreuzer."

Hiermit wurde der "Credit" beglichen, den Ludwig an Metzger hatte absenden lassen, als er ihn Anfang November mit dem Kauf des Gemäldes von Perugino beauftragen ließ. Da der Kaufpreis 8000 Gulden betrug, ist anzunehmen, daß die restlichen 177 Gulden und 6 Kreuzer, etwas mehr als 2% der angewiesenen Summe, für sonstige anfallende Kosten bestimmt waren.

6.4.5. Die Bologneser Erwerbungen

Zu Zeiten Ludwigs wurden für München vier Gemälde in Bologna erworben. Diese Ankäufe fanden zu zwei verschiedenen Zeitpunkten statt und spiegeln unterschiedliche Motivationen wider.

1829 machte Ludwig während seiner Italienreise in Bologna Station und besichtigte dort offenbar verschiedene Sammlungen und Gemälde, aus denen er zwei als mögliche Kaufobjekte für die Münchner Sammlung auswählte. Metzger sollte sie nochmals begutachten, war aber im Wesentlichen nur noch für die organisatorische Abwicklung des Ankaufs zuständig.

Dasselbe gilt für das dritte, 1832 erworbene Gemälde. Kronprinz Maximilian hatte es ebenfalls während einer Italienreise selbst ausgewählt und Metzger damit beauftragt, die Verhandlungen für den Kauf zu übernehmen. Zugleich fiel diese Erwerbung aber in eine Zeit, die Bologna attraktiv für Kunstankäufe machte:⁴⁵⁶ 1831 war es zu Aufständen in der Bologneser Bevölkerung gegen Rom gekommen. Ihre Forderung lautete, sich vom Kirchenstaat zu lösen, dem Bologna seit 1506 angegliedert war. Vorübergehend konnte eine papstunabhängige Regierung gebildet werden, der Aufstand wurde schließlich jedoch zugunsten Roms niedergeschlagen.

Im Herbst des darauffolgenden Jahres kam das Gemälde gemeinsam mit der später erworbenen Verkündigung Albertinellis nach München; vom 30. August 1832 datiert der in der üblichen Form gestellte und bewilligte Ausfuhrantrag (ASF. Filza 56.).

⁴⁵⁵GHA. Kabinettskassenverwaltung Ludwigs I.

⁴⁵⁶Mario Caravale/Alberto Caracciolo, Lo Stato pontificio da Martino V a Pio IX, in: Giuseppe Galasso (Hrsg.), Storia d'Italia. Band 14, S. 615ff.

"Wir können annehmen, daß alles möglich scheinende unmöglich, das unmögliche möglich werden kann. Wer wachtsam bleibt und bereith, kan zu rechter Zeit nach Umständen verfahren."⁴⁵⁷

Dieser Hinweis Metzgers vom Juni 1831 macht deutlich, daß seine Hoffnungen groß waren, in Bologna nochmals die Möglichkeit für günstige Gemäldeankäufe zu haben. Bewahrheiten sollten sie sich jedoch lediglich in einem Fall, dem des letzten dort erworbenen Gemäldes.

Keines der in Bologna erworbenen Gemälde ist in den Florentiner Quellen erwähnt. Da Bologna Rom unterstand und somit nicht zum Hoheitsgebiet der Toskana gehörte, galten für den Verkauf und die Ausfuhr andere Bestimmungen, was Metzger im Zusammenhang mit den Ankäufen von 1829 besonders in finanzieller Hinsicht feststellen mußte.

6.4.5.1. Innocenzo da Imola, Maria mit dem Kind ([Abb. 57](#)) und Marco Palmeggiano, Maria mit dem Kind ([Abb. 58](#))

Im Juli 1829 berichtet Metzger Dillis, daß er "in den letzt verfloßenen und ersten Tagen dieses Monats (...) in Bologna den Auftrag s. Majestät zu erfüllen gesucht" und die Gemälde im Hause des Prinzen Ercolani gesehen habe.⁴⁵⁸ Wie aus späteren Schreiben hervorgeht, war dieser verstorben, seine Kunstsammlung unterstand nun verschiedenen "Administratore" und sollte verkauft werden. Ludwig hatte auf seiner Reise nach Rom Anfang 1829 diese Sammlung besichtigt und "zwey ausgezeichnete(n) und für die Pinacothek noch fehlende(n) Gemälde"⁴⁵⁹ ausgewählt, für die Metzger beauftragt worden war, die Verhandlungen zu führen.

"Nach meiner Meinung muß ich gestehen, daß Seine Majestät unter den noch vorfindlicher Gemälde Sammlung Ercolani die Wahl des Inocenzio da Imola und Marco Palmeggiani die vortreflichste ist. Jeder Kunstkenner würde zur

⁴⁵⁷ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 11.6.1831.

⁴⁵⁸ebd. Brief vom 7.7.1829.

⁴⁵⁹Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 671ff., Brief Nr. 595.

Beide Künstler waren in der Münchner Sammlung also noch nicht vertreten. Im Katalog von 1838 sind sie dennoch, wie auch das Gemälde Sodomas, als Privateigentum Ludwigs ausgezeichnet (Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 545 sowie Kat.-Nr. 583.).

*Erwerbung beistimmen, auch für eine Sammlung welche schon von beiten Meistern etwas besitzen sollte.*⁴⁶⁰

Metzger beglückwünscht seinen Auftraggeber, der im Lauf der Jahre offenbar selbst ein ausgezeichnetes Gespür für hochwertige Kunstwerke entwickelt hatte, zur getroffenen Wahl und stimmt einem Ankauf ohne Vorbehalte zu, selbst wenn bereits Gemälde der Künstler in der Münchner Sammlung vorhanden gewesen wären.

Die Preisforderungen, die Metzger gegenüber geäußert wurden, sind einem Schreiben Dillis' zu entnehmen:⁴⁶¹ Für den Innocenzo da Imola wurden 600 Luigi d'oro, für den Marco Palmezzano 400 Luigi d'oro verlangt. Zusammen belief sich die Forderung also auf 1000 Luigi d'oro, was ca. 2000 Zecchini oder 3700 Scudi entspricht. Metzger schreibt Dillis am 8. August, daß er dennoch nur 2000 Scudi geboten habe.⁴⁶²

"Ich habe dem (...) Hausmeister 25 Carolin schon in Bologna vor der Hand als eine Erkenntlichkeit angetragen, wenn er bei seinen Principalen den angesetzten Preis der Gemälde, die ich kaufen würde, bewirkt habe."

Auch in Bologna verfuhr Metzger also nach seinem bewährten System: Er knüpfte Kontakte zum näheren Umfeld des Besitzers, um auf diese Weise Einfluß auf die Verhandlungen zu nehmen. Seinen Kontaktpersonen versprach er eine bestimmte Summe, wenn der Kauf zu seiner Zufriedenheit abgeschlossen würde.

Die Verhandlungen sollten sich jedoch noch hinziehen, denn auch in Bologna schienen sich zunehmend unliebsame Vermittler in die Verhandlungen zu drängen, die nurmehr den eigenen Profit im Sinn hatten:⁴⁶³

"Bei den Handlungen zeigen sie keinen Ernst und nehmen sich so viele Zeit als möglich, um einen besser in die Schlingen ziehen zu können."

Erschwerend kam hinzu, daß die Preisvorstellungen der Verhandlungspartner weit auseinander lagen:⁴⁶⁴

"(...) die Schätzung der Galleria wäre gering alla mercantille gemacht worden, deß wegen haben die Administratore festgesetzt, nur ein fünftel unter der

⁴⁶⁰ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 7.7.1829.

⁴⁶¹Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 671ff., Brief Nr. 595.

⁴⁶²ebd., S. 675ff., Beilage zu Brief Nr. 599 vom 8.8.1829.

⁴⁶³ebd., S. 687ff., Beilage zu Brief Nr. 605 vom 29.9.1829.

⁴⁶⁴ebd.

Schätzung zu verkaufen, auch weil das Haus Herculani zu verkaufen nicht genöthig wäre. Ich habe ihm eingewand, daß die Schätzung dergleichen Gegenstände nur auf Meinungen ruhe und gewöhnlich auf sehr unrichtigen. Man möchte zugleich die Zeit und Umstände bedenken, in welchen der Werth der Sachen unterworfen sind, solange die Gemälde nur feil stehen, dem Hauße keine Früchte tragen."

Offenbar war der Marktwert der Sammlung Ercolani offiziell geschätzt worden, bevor sie zum Verkauf angeboten wurde. An diesem Schätzwert orientierten sich nun die beauftragten Verwalter der Sammlung, wodurch sie sehr genaue Preisvorstellungen hatten. Für die Höhe des Preises und den geringen Verhandlungsspielraum wurde vonseiten der Verkäufer zudem geltend gemacht, daß keine Notwendigkeit zum Verkauf bestehe. Die Argumente, die Metzger dagegen anführt, kennt man noch zu gut aus den Verhandlungen mit den Vertretern des Marchese Tempi!

Dennoch wurde der Kauf schließlich abgeschlossen, wobei es Metzger gelungen war, den Preis um mehr als "ein fünftel" zu drücken:⁴⁶⁵

"Sign. Giovani Stimato

A termini delle cose convenute, e dietro l'autorizzazione ottenutane dall'Amministrazione del Patrimonio del fu Principe Astorre Herculani mi fo premura di significarle, che sono a di Lei disposizione li due Quadri da Lei scelti, descritti nell'Inventario della Pinacoteca Herculani, e rappresentanti uno la B.V. col Bambino e quattro Santi, in tavola, l'altro la B.V. col Bambino in gloria, e sotto quattro Santi e due Devoti, in tavola d'Innocenzo da Imola; e ciò per lo prezzo di Scudi Romani duemileottocento da pagarsi entro otto giorni, e dietro la consegna dei medesimi da farsi nel Locale della Galleria, e senza alcuna Spesa per parte dell'Amministrazione venditrice.

Tanto sono in dovere di significarle, e in attenzione die suo riscontro a mio scarico e per fermo del contratto stabilito, me le protesto con distinta stima

Di Lei Sign. Giov. stimo

Devoto e Ottimo Servitore

Natale Monaci

Agente del Patrimonio Herculani

Bologna in casa Herculani

16. Sett. 1829."

⁴⁶⁵ebd.

2800 Scudi sollten noch bezahlt werden, also 800 Scudi mehr als Metzger ursprünglich geboten hatte, aber doch auch 900 Scudi weniger als verlangt gewesen waren. Ursprünglich hatte Metzger dem Hausmeister "25 Carolin (...) als eine Erkenntlichkeit" versprochen, also 25 Luigi d'oro oder 100 Scudi:⁴⁶⁶

"Dem Hausmeister Herculani habe ich früher für seine Verwendung 100 Scudi versprochen, da aber der erwünschte Vorthail des Preises, wie ich geglaubt, nicht ausgefallen ist, so habe ich ihm gleich zu verstehen geben daß er auf obiges Versprechen sich keine Hoffnung mehr machen darf."

Metzger zahlte ihm, wie aus der unten aufgeführten Rechnung hervorgeht, letztendlich 3 Scudi "per la servitù", was angesichts des ursprünglichen Angebotes eher einer Beleidigung als einer Erkenntlichkeit gleichkam.

Die Überweisung des Geldes von München nach Bologna war auf Empfehlung Metzgers wieder "durch den H. Heinzmann e C. besorgt" worden,⁴⁶⁷ der es im April des darauffolgenden Jahres auch übernahm, die Kiste mit den beiden Gemälden einem Spediteur in Bologna zu übergeben, um sicherzugehen, daß damit alles seine Richtigkeit hatte.⁴⁶⁸

Interessant ist die Auflistung der Kosten, die im Zusammenhang mit dem Kauf der beiden Gemälde anfielen. Metzger hat sie am 22. März 1830 aufgestellt und Dillis als Anlage eines Briefes zugesandt ([Abb. 59](#)).⁴⁶⁹ Wie schon im Fall der 1809 bei Abbate Rivanni erworbenen Gemälde führt Metzger die Kostenpunkte einzeln auf:

Transport der Gemälde zum Zoll (1 Scudo)

Besichtigung der Gemälde durch den Zoll (1 Scudo)

Trinkgeld für die Zollangestellten (2 Scudi)

Trinkgeld für die Gutachter (11 Scudi)

Kosten für die Ausstellung der Ausfuhrgenehmigung (3 Scudi)

Schreinerkosten (7 Scudi)

⁴⁶⁶ebd., S. 690f., Beilage zu Brief Nr. 606 vom 29.10.1829.

⁴⁶⁷ebd., S. 675ff., Beilage zu Brief Nr. 599 vom 8.8.1829.

⁴⁶⁸ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 1.4.1830.

Es ist derselbe Brief, in dem Metzger berichtet, daß auch Christian Heinzmann sich in Bologna niederlassen werde.

⁴⁶⁹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 21.4.1830.

Die im Folgenden genannten Preise sind gerundet angegeben.

Verpackungskosten (15 Scudi).

Es wurden also nochmals 40 Scudi, weniger als 2% des Kaufpreises, für die üblichen Kosten bis zum Versand der Gemälde bezahlt. Die Speditionskosten sind nicht genannt, nahmen vermutlich aber keinen anderen Anteil in Anspruch als in der Rechnung der 1809 erworbenen Gemälde, so daß sich die Ausgaben, die ein solcher Ankauf nach sich zog, soweit in etwa entsprachen.

Ein Faktor wich allerdings deutlich davon ab: die "Diritti Doganali al 20% del Valore di Stima", die in der obigen Aufstellung noch nicht aufgelistet, in der Rechnung jedoch ebenfalls veranschlagt sind. Der "Valore di Stima", also der von den Gutachtern beim Zoll festgelegte Schätzwert der Gemälde, ist mit 1200 Scudi angegeben, so daß sich die Zollkosten auf 240 Scudi beliefen. Absolut gesehen war das ein enormer Kostenfaktor, auch wenn der Schätzwert nicht einmal halb so hoch war wie der für die beiden Gemälde bezahlte Preis und an den von den Verwaltern der Hinterlassenschaft genannten Schätzwert von 3700 Scudi lange nicht herankam. Die Zollkosten der 1809 bei Abbate Rivanni erworbenen Gemälde hatten lediglich 6% des Kaufpreises betragen, also weniger als ein Drittel des dafür in Bologna verlangten Anteils.

"Ich staunte aber nicht wenig, wie ich vernahm, daß man 20 p. cento von der Schatzung Ausfuhrzoll an die Dogana bezahlen muß."

Kein Wunder, daß Metzger erstaunt war und Dillis deshalb Folgendes empfahl:⁴⁷⁰

"Setzen Sie von dem nöthigsten Sr Majestät in Kenntniß, daß ich den Kauff nicht abgeschlossen hätte, wenn ich den hohen Ausfuhrzoll würde gewußt haben; in dem Fall glaubte ich für gut zu halten, nicht um die Licenza einzukommen. Ich glaube, wenn S. Majestät in Rom oder in Bologna selbst wollen dafür anfragen laßen, so wird die päbstl. Regierung alles frey zu bewilligen ein Ehre sich machen. (...) Sollten Sr. Majestät diesen Weeg einzuschlagen kein Wohlgefallen haben, so erwarte ich allerhöchstdieselbe Befehle, die ich pünktlich zu erfüllen suchen werde."

Da die Zollkosten in der Rechnung des darauffolgenden Jahres aufgeführt sind, scheint Ludwig tatsächlich "kein Wohlgefallen" empfunden zu haben, die "päbstl. Regierung" um diesen Gefallen zu bitten. Von Anfang an hatte Ludwig sein Königtum als von Gott gegeben verstanden, die "Religion war für ihn er-

⁴⁷⁰Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 687ff., Beilage zu Brief Nr. 605 vom 29.9.1829.

stes Staats- und Bildungsprinzip"⁴⁷¹. Dementsprechend verbunden fühlte er sich dem "Römischen Hof" in kirchlichen Fragen. Als Staatsoberhaupt jedoch sah Ludwig sich ebenbürtig mit dem Oberhaupt der katholischen Kirche, was während seiner Regierungszeit immer wieder zu Spannungen und Kompetenzgerangel führte.⁴⁷² Gerade 1829, nach negativen Vorkommnissen auf dem Konklave zur Wahl Pius' VIII., versuchte Ludwig vermehrt, seine kirchenhoheitlichen Rechte in Bayern gegenüber Rom zu vertreten. Als Bittsteller in Kunstangelegenheiten hätte er vor dem Papst zum damaligen Zeitpunkt wohl wenig Chancen auf einen positiven Bescheid gehabt.

6.4.5.2. Francesco Francia, Maria mit dem Kind (Abb. 60)

Ähnlich wie sein Vater 1829 suchte sich auch Kronprinz Maximilian während seiner Italienreise 1832 in Bologna ein Gemälde aus, das Metzger nochmals begutachten sollte. Metzger setzt Dillis davon in Kenntnis:⁴⁷³

"Ich habe Ihnen in meinem vorigen geschrieben, daß sich S. königl. Hoheit der Kronprinz für den kleinen Franc. Francia in Casa Zambecari entschloßen, und von 16. ds. mir den Auftrag ertheilt, selben zu erkaufen."

Weitere Hinweise auf den Kauf dieses Gemäldes finden sich in den Briefen nicht. Metzger erwähnt lediglich, daß auch Berlin durch "H. Baron v. Martens" sein Interesse an diesem Gemälde bekundet habe.⁴⁷⁴ Er habe ihn jedoch wissen lassen, daß München das Vorrecht habe und er für Berlin nur etwas tun könne, wenn der Kronprinz sich gegen den Ankauf entschließen sollte. Dieser entschied sich noch im März 1832 für das Gemälde, das er wie sein Vater zu Kronprinzenzeiten aus dem Budget für seine persönlichen Ausgaben finanziert haben wird. Der Ankaufspreis geht aus den Quellen nicht hervor, so daß sich nicht sagen läßt, inwieweit sich die politische Situation in Bologna darauf ausgewirkt hatte.

Im November des Jahres ließ Metzger das Gemälde ebenfalls durch die Gebrüder Heinzmann nach München abschicken.⁴⁷⁵ Ähnlich wie sein Vater 1805

⁴⁷¹Max Spindler (Hrsg.), Handbuch der bayerischen Geschichte. Band 4. Das neue Bayern 1800-1970, S. 106.

⁴⁷²Heinz Gollwitzer, Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie, S. 513ff.

⁴⁷³Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 697f., Beilage zu Brief Nr. 616 vom 26.3.1832.

⁴⁷⁴ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 10.5.1832.

⁴⁷⁵ebd. Brief vom 17.11.1832.

muß Kronprinz Maximilian das Bild noch im selben Jahr der königlich-bayrischen Sammlung geschenkt haben, denn im Katalog von 1838 ist es als "Schenkung Sr. Königlichen Hoheit des Kronprinzen Maximilian von Bayern im Jahre 1832" aufgeführt.⁴⁷⁶

6.4.5.3. Raffael, Das Brustbild des Erzengels Michael (Abb. 61)

Als Metzger Dillis vom Kaufauftrag für den Francesco Francia berichtet, schreibt er auch Folgendes:⁴⁷⁷

"So werde ich vor oder nach Abschluß des Kaufs wahrscheinlich selbst nach Bologna wegen Empfang des Bildes und weitem Besorgung mich begeben müßen.

Es könnte sich treffen, daß ich einige Tage noch vor dem Eintreffen S. Majestät dort wäre, welches mir lieb seyn würde, damit ich vorhin den äußersten Preiß jener Bilder, welche S. Majestät selbst zu sehen vorhaben, ausforschen könnte, nützlicher seyn wird als nachhero."

Auch Ludwig beabsichtigte folglich, nach Bologna zu reisen, um sich dort ein weiteres Mal Gemälde anzusehen. Allerdings handelte es sich in diesem Fall nicht um Kunstwerke, die er selbst sich ausgesucht hatte, sondern um Entdeckungen Metzgers, der inzwischen über die Gebrüder Heinzmann hervorragende Kontakte in dieser Stadt hatte knüpfen können. Durch ihre Tätigkeit als Bankiers hatten sie selbst zahlreiche Kontakte, was Metzger zum "freyen Eintritt in gute Häuser" verhalf.⁴⁷⁸ Außerdem waren sie ihm nach wie vor in organisatorischen Dingen behilflich.

Besonders ein Gemälde sollte Ludwig sich in Bologna damals ansehen: ein Gemälde Raffaels im Hause Sampieri.⁴⁷⁹ Zu diesem Zweck wollte Metzger es

⁴⁷⁶Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 587.

⁴⁷⁷Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 697f., Beilage zu Brief Nr. 616 vom 26.3.1832.

⁴⁷⁸ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 6.12.1829, in dem Metzger schreibt, daß er, damals noch über Bernhard Heinzmann, entsprechenden Einblick in verschiedene Sammlungen gehabt habe. Tatsächlich stammten alle Bologneser Erwerbungen aus Sammlungen adliger Familien: Sowohl die Ercolani als auch die Zambeccari und die Sampieri waren alteingesessene Bologneser Adelsgeschlechter (Vittorio Spreti, Enciclopedia storico-nobiliare. Band 3, S. 30f. sowie Appendix 2, S. 731 und Band 6, S. 536ff.).

⁴⁷⁹Dillis hatte Ludwig dies angezeigt (Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 697f., Brief Nr. 616.):

"(...) demnach es sich leicht ergeben könnte, persönlich die zwey aufgefundenen Raphaels (einen in Casa Roßi, den andern in Zambieri) Euerer Königl. Majestät vorzuzeigen."

in eine Pension bringen, in der er in Bologna zu logieren pflegte. Seiner Meinung nach war das die vernünftigste Lösung, da "durch öffentliche anzeigen Allerhöchst dieselbe in Italien erwartet werden". Wäre das Interesse Ludwigs für das Bild Raffaels erst bekannt, würde sein Eigentümer sicherlich "höhere Rechnung zum voraus" machen.⁴⁸⁰ Deshalb schreibt Metzger im oben zitierten Brief auch, daß er die Preise vor der Ankunft des Königs aushandeln wolle.

Ludwig entschied sich für den Kauf des kleinen Raffael-Gemäldes.⁴⁸¹ Da Metz-

Von dem Gemälde aus dem Hause Rossi ist in den folgenden Briefen nicht mehr die Rede.

⁴⁸⁰Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 697f., Beilage zu Brief Nr. 616 vom 26.3.1832.

⁴⁸¹Ludwig muß in der damaligen Zeit ein weiteres Gemälde Raffaels mit dem Brustbild eines Heiligen erworben haben. Dies geht lediglich aus dem Eintrag in das Verzeichnis seiner Privatgemäldesammlung hervor (ABStGS. Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern.): u.a. ist dort von "Raphael Sanzio von Urbino" ein "Brustbild des Jüngers Johannes" aufgeführt. Da der Ankauf eines solchen Gemäldes nicht in den Kabinettskassenbüchern Ludwigs verzeichnet ist, muß der Ankauf vor 1831 stattgefunden haben.

Laut Johann David Passavant handelte es sich bei diesem in fresco auf einen Ziegel gemalten Bild um den Entwurf für ein großes Fresko. Weiterhin merkt er dazu Folgendes an (Johann David Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Band 2, S. 45f. Nr. 34.): *"Diese interessante Reliquie befand sich bei einem Trödler in Perugia, der sie, ohne zu wissen, was er besass, um 5 Paoli (etwa fl. 1 15 Xr.) verkaufte. Aus dem Hause des Grafen Giulio Cesarei zu Perugia erstand sie König Ludwig von Baiern um 1000 Scudi romani und schmückte damit seine Pinakothek."*

Ludwig war im Frühjahr 1830 gemeinsam mit Dillis in Italien gewesen. Ein Besuch in Perugia wäre während dieser Reise also möglich gewesen. Tatsächlich schreibt Metzger Dillis am 10. Juni 1830 (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.):

"Die Bilder welche für Sie von Perugia durch den H. Sancine mir zukommen sollen, werde ich nach Ihrer Vorschrift besorgen."

Ob weitere Gemälde in Perugia erworben wurden, geht aus den Münchner Quellen nicht hervor. Das Brustbild des Johannes scheint aber auf diese Weise nach München gelangt zu sein und ist im Katalog von 1838 als Privateigentum Ludwigs aufgeführt (Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 538.). Heute gilt es als Kopie Raffaels und befindet sich nicht mehr in München. Es war 1924 an den Wittelsbacher Ausgleichsfond abgegeben und von diesem vor dem Zweiten Weltkrieg verkauft worden. Sein heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt.

Passavant nennt für das Gemälde den Preis von 1000 Scudi. Es ist etwas größer als das Brustbild des Erzengels Michael (es mißt 43 x 31 cm, das Brustbild des Erzengels mißt 23 x 17 cm), vor allem aber ist seine maltechnische Besonderheit zu berücksichtigen. Dennoch handelt sich um in ihrer Bedeutung vergleichbare Gemälde. Der Preis, der viermal so hoch ist wie der des in Bologna erworbenen Gemäldes beweist folglich, wie günstig der Ankauf aus dem Hause Sampieri tatsächlich war.

ger Ende März als Gutachter für Bunsen nach Rom hatte reisen müssen, hatte er Heinzmann damit beauftragt, alles Weitere für Ludwig zu regeln:⁴⁸²

"In Bologna wird der H. Bernhard Heinzmann, dasselbe thun, wie Eure Majestät ihm befehlen werden."

Am 9. April berichtet Metzger Dillis, daß Heinzmann "den kleinen Raffaello" für 250 Scudi erworben habe,⁴⁸³ was im Vergleich zu den übrigen Ankäufen der vorangegangenen Jahren ein äußerst günstiger Preis war. Daran zeigt sich zum einen, daß sich die politischen Wirren in Bologna tatsächlich auf die Preise auswirkten. Zum anderen war es Heinzmann als unerkanntem Zwischenkäufer gelungen, den Preis gering zu halten. Wie u.a. daran deutlich wird, waren sowohl Christian als auch Bernhard Heinzmann besonders für die letzten Münchner Ankäufe zu einer wichtigen Stütze Metzgers geworden.

Dieser Ankauf ist ein weiteres Beispiel für die in den Kabinettskassenbüchern Ludwigs vermerkten "Ausgaben für Kunstanschaffungen". Im Juni 1832 sind dort "Auslagen während des Aufenthaltes Sr. Majestät in Italien" mit 265 Scudi, aufgeführt.⁴⁸⁴ Die 15 Scudi, die in dieser Eintragung den in den Briefen genannten Kaufpreis übersteigen, werden wieder für die üblichen Kosten veranschlagt worden sein. Sie machen lediglich 6% des Kaufpreises aus, und da die Zollkosten in Bologna bekanntermaßen hoch waren, muß auch hier der Schätzwert des Gemäldes beim Zoll unter dem Kaufpreis, vor allem aber weit unter seinem tatsächlichen Wert gelegen haben.

6.4.6. Mariotto Albertinelli, Die Verkündigung (Abb. 62)

Das letzte Gemälde, das Metzger für Ludwig in Florenz kaufte, war die Verkündigungsdarstellung von Mariotto Albertinelli. Am 23. Juni 1832 schreibt Metzger Dillis, daß er den "Auftrag S. Majestät" ausgeführt habe und wegen des "Mariotto" bei del Chiaro gewesen sei.⁴⁸⁵ Sie hätten wegen des Preises verhandelt, den Metzger bereits auf 550 Luigi d'oro habe drücken können. Der endgültige Preis müsse allerdings noch ausgehandelt werden.

⁴⁸²ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 31.3.1832.

⁴⁸³ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

⁴⁸⁴GHA. Kabinettskassenverwaltung Ludwigs I.

⁴⁸⁵ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

Ludwig scheint während seiner Italienreise 1832 auch in Florenz Station gemacht zu haben, um sich dort nach möglichen Kaufobjekten umzusehen. Ein weiteres Mal taucht in diesem Zusammenhang der florentinische Kunsthändler del Chiaro auf, der zum damaligen Zeitpunkt offenbar bekannt und geschätzt war. Zumindest hatte Metzger schon einmal Gemälde aus seinem Angebot für München erworben, so daß Ludwig sich vertrauensvoll an ihn wandte.

Bereits einen knappen Monat nach der Nachricht Metzgers gehörte das Bild dem bayrischen König. Metzger schreibt Dillis am 2. August, daß er das Gemälde zwei Wochen zuvor verpackt sowie mit einer Licenza versehen habe und nun auf weitere Anweisungen Ludwigs warte.⁴⁸⁶ Neben der Abrechnung über die im Zusammenhang mit dem Kauf entstandenen Kosten wünschte Ludwig, daß "Dieses und was er von Gemälden von mir noch hat" nach München abgeschickt werden solle.⁴⁸⁷ Dazu gehörte auch das aus dem Hause Ruccellai erworbene Gemälde Peruginos, denn im September schreibt Metzger Dillis, daß er diese beiden Bilder nach München abgeschickt habe.⁴⁸⁸

Eine Abrechnung vonseiten Metzgers fehlt in den Münchner Quellen. Unter den Briefen Metzgers an Dillis findet sich lediglich die Quittung del Chiaros über die von Metzger erhaltene Summe. Sie ist am 18. Juli 1832 datiert und bestätigt den Empfang von 500 Luigi d'oro.⁴⁸⁹ Damit lag die bezahlte Summe 50 Luigi d'oro unter dem Betrag, von dem zu Beginn noch die Rede gewesen war. Metzger war es also abermals gelungen, sein Verhandlungsgeschick zugunsten seines Auftraggebers einzusetzen. Dennoch gehört dieses Gemälde mit seinem Preis von umgerechnet ca. 1000 Zecchini ähnlich wie die übrigen Erwerbungen der Zeit in die hochpreisige Kategorie.

Wie auch Sodoma oder Innocenzo da Imola und Marco Palmezzano war Mariotto Albertinelli zuvor nicht in der königlich-bayrischen Gemäldesammlung vertreten gewesen. Ludwig übernahm es in den letztgenannten drei Fällen selbst, die "uns fehlenden" Autoren zu ergänzen und sah darin offenbar die

⁴⁸⁶ebd.

⁴⁸⁷Richard Messerer, Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, S. 699f., Brief Nr. 619.

⁴⁸⁸ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837. Brief vom 11.9.1832.

⁴⁸⁹ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.

Rechtfertigung, sie im Katalog von 1838 als sein Privateigentum zu kennzeichnen.⁴⁹⁰

Auch der Kauf der Verkündigungsdarstellung von Mariotto Albertinelli ist in der Kabinettskassenverwaltung Ludwigs I. vermerkt. Im Juli 1832 ist, wieder unter der Rubrik "Ausgaben für Kunstanschaffungen", Folgendes verzeichnet: "an Hofbanquier v. Hirsch für den an die ordre des H. Direct. v. Dillis ausgestellten Wechsels zu 550 Louis d'or, Ankaufpreis für ein Gemälde von Mariotti Albertelli".⁴⁹¹ Der Wechsel war folglich ausschließlich für die Kosten des Gemäldekaufs bestimmt, die aber 50 Louis d'or oder Luigi d'oro zu hoch veranschlagt waren. Vermutlich war der Wechsel bereits ausgestellt worden, als Metzger von seinem ersten Verhandlungsergebnis berichtet hatte. Den Überschuß wird er für die üblichen anfallenden Kosten verwendet haben, wobei er die Gebühren für die Ausfuhrgenehmigung auch in diesem Fall del Chiaro erstatten mußte. Dieser hatte bereits am 12. Juli des Jahres den Ausfuhrantrag für das Gemälde "Rappresentante L'Annunciazione" gestellt⁴⁹² und damit, wie auch im Fall der Gemälde Peruginos und Ghirlandajos, die dabei entstehenden Kosten übernommen. Nachdem Metzger mit ihm in Verhandlungen getreten war, war del Chiaro offenbar davon ausgegangen, daß das Gemälde sicher nach München ausgeführt würde.

⁴⁹⁰Gisela Scheffler (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, Anhang, Kat.-Nr. 583, 545 und 549.

⁴⁹¹GHA. Kabinettskassenverwaltung Ludwigs I.

⁴⁹²ASF. Filza 56.

7. Merkmale des Florentiner Kunstmarkts im beginnenden 19. Jahrhundert

7.1. Die verschiedenen Anbieter

7.1.1. Kirchliche Institutionen

Während zu Zeiten König Ludwigs keine Gemälde von kirchlichen Institutionen erworben wurden, treten besonders im Rahmen der früheren Münchner Erwerbungen, die durch Kronprinz Ludwigs Initiative und Engagement getätigt wurden, kirchliche Institutionen als Anbieter auf. Dabei lassen sich vier Typen unterscheiden.

Die von Abbate Rivanni erworbenen Gemälde sind das erste Beispiel für Ankäufe aus kirchlichem Besitz. In seinem Fall läßt sich anhand der Quellen zwar nicht näher bestimmen, um welche Institution es sich handelte, jedoch läßt seine Nennung als Abt darauf schließen, daß er der Vorsteher eines Klosters war, aus dessen Besitz er die Kunstwerke veräußerte. Auf diese Weise bereicherte er sich persönlich am Verkauf von kirchlichen Gütern. Ähnlich verhielt es sich bei dem Beispiel der Beweinung Christi Fra' Angelicos, für das durch die Quellen belegt ist, daß es sich um einen Ankauf aus kirchlichem Besitz handelte. Metzger erwarb es vom "Speziale" des Klosters San Marco, d.h. vom Klosterapotheker. Auch diesem gelang es folglich, als Angehöriger einer kirchlichen Institution einen finanziellen Nutzen aus dem Verkauf von Kunstwerken aus deren Besitz zu erzielen.

Daß hinter den Kunstverkäufen aus kirchlichem Besitz durch Angehörige der jeweiligen Institution jedoch nicht nur persönliche Beweggründe standen, wird im Zusammenhang mit der Verkündigungsdarstellung Filippo Lippis deutlich. Die zitierten Briefstellen lassen erkennen, daß diese Antragsteller in einer Not-situation handelten. Sowohl der bauliche Zustand vieler kirchlicher Einrichtungen als auch ihre finanzielle Lage waren zum damaligen Zeitpunkt so schlecht, daß der Verkauf von Kunstwerken aus ihrem Besitz als eine Chance gesehen wurde, an Geld für die Instandsetzung und Wiedereinrichtung der Institutionen zu kommen. Der Erlös sollte folglich nicht der Bereicherung eines Einzelnen, sondern der Gemeinschaft dienen.

Um eine persönliche Bereicherung ging es dagegen Michele Mazzoni beim Verkauf des Botticelli-Gemäldes. Der von der französischen Regierung mit der Inventarisierung der Kunstschatze u.a. des Klosters San Paolino Beauftragte hatte das entwendete Gemälde für eine eher symbolische Summe von den Klosterbrüdern erworben, um es später gewinnbringend nach München zu verkaufen. Während den Angehörigen der Institution damit lediglich ein Obulus zugutekam, gelang es hier einem Außenstehenden, sich am Verkauf kirchlicher

Güter zu bereichern. Dasselbe versuchte der Priester Luca Cartelli 1818, der als Kaplan des Nonnenklosters San Gaggio nur mittelbar als ein Angehöriger zu betrachten ist. Durch den Verkauf des Tabernakels von Lorenzo di Credi wollte er auf mindestens ebenso unehrenhafte Weise wie Mazzoni zu Geld kommen. Er sollte jedoch scheitern, da Metzger gegen sein Vorgehen Beschwerde einlegte und der Fall damit an die Öffentlichkeit gebracht wurde. Erstmals wurden nun Maßnahmen gegen einen solchen Verkauf ergriffen.

Zwei weitere Beispiele der Ankäufe durch Kronprinz Ludwig zeigen im Zusammenhang mit Veräußerungen aus kirchlichem Besitz einen letzten Typus von Verkäufers. In beiden Fällen handelt es sich um Privatleute, die Kunstwerke aus kirchlichen Stiftungen ihrer Familien zum Verkauf anboten, also ebenfalls persönlich von dem Verkaufserlös profitieren wollten, jedoch weder Angehörige der jeweiligen Institution waren, noch unbeteiligte Dritte. Zum einen waren dies die Medici-Erben, von denen Metzger 1816 Teile des ehemaligen Hochaltars von Santa Maria Novella erwarb. Zum anderen war es Patrizio del Testa, der das Pacchiarotto-Gemälde, das er der Karmeliterkirche in Siena gestiftet hatte, verkaufen wollte. Obwohl sich das Gemälde nicht mehr in der Kirche befunden hatte, ergriffen auch hier die zuständigen Behörden Maßnahmen gegen den Verkauf.

Während sich für die genannten Fälle die Herkunft der Gemälde anhand der Quellen klären ließ, muß für die Mehrzahl der Münchner Erwerbungen zu Zeiten Kronprinz Ludwigs eine nähere Bestimmung ihrer Provenienz offenbleiben, auch wenn zu vermuten ist, daß es sich ursprünglich um sakrale Kunstwerke gehandelt hatte. Folglich kann für diese Erwerbungen auch nicht festgestellt werden, welchem der aufgeführten Typen der oder die Verkäufer zuzuordnen sind.

7.1.2. Privatanbieter und ihre Mittelsmänner

Bereits im Zusammenhang mit dem ersten Gemäldeankauf für München tritt neben die kirchlichen Institutionen ein weiterer Anbieter: der Privatbesitzer. Vor allem in den Jahren der Erwerbungen unter König Ludwig sollte ihm besondere Bedeutung zukommen.⁴⁹³

⁴⁹³Soweit die Herkunft der Erwerbungen anhand der verwendeten Quellen nachzuvollziehen ist, wurden in ebenso vielen Fällen Gemälde aus Privatbesitz erworben wie aus kirchlichem Besitz, das vermutete Schweigen der Quellen über Käufe sakraler Kunstwerke würde jedoch eine Überzahl von Erwerbungen aus kirchlichem Besitz bedeuten.

Die Altoviti, aus deren Nachlaß das 1808 angekaufte Raffael-Bildnis stammte, waren ebenso wie die Torrigiani, von denen Metzger zwei Jahre später das Gemälde Masaccios erwarb, eine bedeutende und einflußreiche Florentiner Adelsfamilie gewesen. Dies gilt auch für die Sieneser Familien, aus deren Besitz Metzger in den folgenden Jahren Gemälde kaufte: die Marsili und die Chigi. Die meisten Kunstwerke aus Privatbesitz wurden aber in den Jahren nach dem Regierungsantritt Ludwigs für München gekauft: in Florenz vom Marchese Tempi, aus dem Besitz der Capponi und der Rucellai sowie in Bologna von den Ercolani, den Zambeccari und den Sampieri, ebenfalls alteingesessenen Adelsfamilien.

Besonders anhand der Erwerbungs geschichten der in Siena angekauften Gemälde sowie im Zusammenhang mit der Madonna Tempi wurde deutlich, daß ihre Anbieter keine Eile beim Verkauf hatten, sie also keine zwingenden Gründe für einen Verkauf haben konnten. Vielmehr zogen sich die Verhandlungen über Jahre hin, und auch die Preisvorstellungen der Verkäufer ließen sich aufrechterhalten, im Fall des Marchese Tempi im Lauf der Jahre sogar noch steigern. Metzgers Verhandlungsgeschick war diesbezüglich in keinem der Fälle besonderer Erfolg beschieden. Es ist folglich davon auszugehen, daß Privatmänner, die Kunstwerke aus ihrem Besitz auf dem Markt anboten, dies in der Regel aus freien Stücken und angesichts der Möglichkeit, Kunstgegenstände gewinnbringend verkaufen zu können, taten. Allein der persönliche Profit, der durch solche Verkäufe zu erzielen war, muß für sie ausschlaggebend gewesen sein.

Waren die Besitzer der Gemälde selbst verstorben, kümmerten sich, wie im Fall des Gemäldes von Beccafumi aus dem Nachlaß des Marchese Marsili in Siena oder der Gemälde von Innocenzo da Imola und Marco Palmezzano aus der Sammlung des Prinzen Ercolani in Bologna, Nachlaßverwalter um ihren Verkauf. Wie aus den Quellen hervorgeht, übernahmen sie die Rolle des Verkäufers und vertraten dementsprechende Interessen. Doch auch im Zuge von Verhandlungen mit noch lebenden Besitzern traten zum Teil Mittelsmänner auf. Im Zusammenhang mit dem Verkauf der Madonna Tempi erwähnt Metzger den Wechsellmakler Vincenzo Cresti. Metzger beklagt sich über das zum damaligen Zeitpunkt wohl allgemein verbreitete Phänomen dieser "Vermittler", die "mit dem feinsten Betrug (...) das größte Interesse zu machen", sich also persönlich zu bereichern versuchten. Ihr Interesse bestand folglich überwiegend darin, sich mit dem Ziel eines für sie möglichst günstigen Ergebnisses in die Ver-

handlungen einzuschalten, ohne dabei näher auf die Vorstellungen des Verkäufers, noch weniger aber des Käufers einzugehen.

Doch auch Metzger hatte in einigen Fällen Mittelsmänner. Für die zwischen 1814 und 1816 erworbenen Gemälde geht dies lediglich aus der Auflistung einer "senseria" in seiner Rechnung hervor. Im Lauf der Verhandlungen über den Verkauf der Madonna Tempi sowie der beiden Bologneser Bilder aus der Sammlung Ercolani geht er in seinen Briefen jedoch näher darauf ein. Es gelang ihm, Kontakt zu dem Verkäufer nahestehenden Personen zu knüpfen. Er versprach ihnen ein Trinkgeld, sofern sie die Verhandlungen in seinem Sinne beeinflussen, d.h. eine Preisminderung bewirken würden. Auch wenn Metzger in dieser Hinsicht in beiden Fällen selbst mehr Geschick bewies, konnten ihm die Mittelsmänner dennoch als Informanten dienen. Prinzipiell erwiesen sich die Verhandlungen mit Privatleuten für Metzger jedoch als die weitaus schwierigeren, was sich u.a. daran zeigt, daß er nur selten seine Vorstellungen für die Kaufbedingungen durchzusetzen vermochte.

7.1.3. Kunsthändler

Italienische Händler, die Gemälde auf dem Florentiner Kunstmarkt verkauften, erwähnt Metzger erstmals 1815 im Zusammenhang mit den Gemälden Ghirlandajos und Peruginos, bei denen ihm dann Scitibeaux zuvorkam. Es muß bereits damals mehrere Vertreter dieses Berufszweigs gegeben haben, denn Metzger erwähnt in seinen Briefen "Kunsthändler und Unterhändler", die er jedoch als lästige Instanz betrachtete, die es beim Kauf von Gemälden zu umgehen galt.⁴⁹⁴

Daß Metzger selbst Gemälde von solchen Kunsthändlern kaufte, war lediglich dreimal der Fall.⁴⁹⁵ Zum einen 1818, als er von Luigi Cajani die Taufe und die Auferstehung Christi von Raffael erwarb. Dieser Kauf fällt in eine Zeit, zu der es Metzger aber auch noch gelang, direkt an käufliche Kunstwerke zu kommen.

⁴⁹⁴Vgl. beispielsweise den bereits in anderem Zusammenhang zitierten Brief Metzgers vom 12.9.1814 (ABStGS. Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837.):

Die Kunsthändler und Unterhändler wissen daß ich Bilder zu erwerben, und meinen Commottenden bestens zu bedienen suche, Sie können aber nicht glauben wie viel mich diese Leute hindern, und Zeit verlihren machen, damit die Sachen nicht direkte, sondern durch ihre Hände an mich kommen möchten."

⁴⁹⁵Die im Folgenden namentlich erwähnten florentinischen Kunsthändler wurden nur insoweit berücksichtigt, als sie für München eine Rolle spielten. Weitere Ausführungen wären sicherlich interessant, würden jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Sowohl die Gemälde Pacchiarottos als auch den Altar des Gentile da Fabriano erwarb er damals, ohne in diesem Zusammenhang Händler zu nennen.

Anders sollte dies in der Folgezeit werden. Zweimal tritt im Zusammenhang mit den späteren Erwerbungen Carlo del Chiaro, ein weiterer florentinischer Kunsthändler, in Erscheinung. 1829 kaufte Metzger aus der von del Chiaro erworbenen Sammlung des Marchese Capponi die "zwei Hauptbilder" von Ghirlandajo und Perugino, 1832 erfüllte er den Auftrag Ludwigs und schloß den Kauf des Mariotto Albertinelli bei del Chiaro ab. Neben dem Kauf des Sodoma und der Madonna Tempi, der in beiden Fällen allerdings seit längerer Zeit anstand, sowie den Bologneser Erwerbungen, die wiederum in einem Territorium stattfanden, das noch nicht so gesucht war wie Florenz, kam in den damaligen Jahren lediglich der Kauf der Maria mit dem Kind von Perugino über Metzger selbst zustande. Spätestens Ende der 1820er Jahre scheint die Bedeutung der "Kunsthändler und Unterhändler" in Florenz folglich so groß geworden zu sein, daß auch Metzger nicht umhin kam, sich an sie zu wenden, um noch nennenswerte Gemälde erwerben zu können.

7.2. Die Käufer auf dem Florentiner Markt

7.2.1. München als Käufer

Die Person Ludwigs, sein Kunstinteresse und seine Begeisterung für die italienische Kunst, vor allem aber seine Bereitschaft, die finanziellen Mittel für Gemäldeankäufe in Italien bereitzustellen, waren maßgebend für das Auftreten Münchens als Käufer auf dem Florentiner Markt. Seine Motivation hatte, wie bereits erläutert wurde, verschiedene, nicht zuletzt aber legitimistische Gründe. Bayern war eine sehr junge Monarchie, die nicht wie andere deutsche Hoheitsgebiete auf eine entsprechende Tradition zurückblicken konnte. Ludwig versuchte deshalb, seine Position dadurch zu rechtfertigen, daß er sich ein Leitbild von Herrschaftsrepräsentation suchte, das sich u.a. an mäzenatischen Ideen orientierte.⁴⁹⁶ Die Erweiterung der königlich-bayrischen Gemäldesammlung gehörte ebenso dazu wie der Neubau der Gemäldegalerie und ihre Ausstattung.

Von Anfang an stand Johann Georg von Dillis Ludwig als Kunstfachmann zur Seite. Seine Reise als "Kunst-Commisär" brachte die Entdeckung von Florenz als Fundus für die Münchner Gemäldeankäufe mit sich. Bereits 1808 wurde auf diese Weise entschieden, daß in Zukunft das Zentrum für alle weiteren

⁴⁹⁶Vgl. hierzu ausführlicher: König Ludwig I. von Bayern. Fragen zur Forschung. Kolloquium an der Universität München, S. 89ff.

Gemäldeerwerbungen in der toskanischen Hauptstadt lag. Damit trat München sehr früh als Käufer auf dem dortigen Kunstmarkt auf und hatte die Möglichkeit, erste günstige Kaufgelegenheiten wahrzunehmen. Eine zweite Entdeckung Dillis' ermöglichte es, auch in den folgenden Jahren adäquat auf das Angebot auf dem Florentiner Markt reagieren zu können: die des "zuverlässigen unbekanntes Freund(es)" Johann Metzger, der seinem Auftraggeber bald ebenso verbunden war wie sein Entdecker. Mit Dillis als sachkundigem Berater und Metzger als ortskundigem Agenten war es Ludwig somit gelungen, ein dauerndes Organisationsnetz aufzubauen, dessen Funktionstüchtigkeit sich in über vierzig Fällen bewähren sollte.

7.2.2. Die zunehmende Konkurrenz

Bereits im Zusammenhang mit den Erwerbungen für Kronprinz Ludwig spricht Metzger in seinen Briefen von unliebsamer Konkurrenz, der er auf verschiedene Weise auszuweichen versuchte. Neben Mitinteressenten, die im Fall des Hochaltars von Ghirlandajo erwähnt werden, aber keine ernsthafte Gefahr dargestellt zu haben scheinen, sind es vor allem die beiden französischen Kunsthändler Scitibeaux und Noè, die Metzger nennt.

Daß Mitinteressenten zu ernstzunehmenden Mitstreitern werden konnten, zeigte sich erstmals 1819 beim Kauf der beiden Pacchiarotti. Vor allem die Erwähnung von Johann David Passavant, für den Metzger später als Agent tätig werden sollte, ist in diesem Zusammenhang wichtig. Es handelt sich hierbei um den ersten namentlich erwähnten und namhaften deutschen Konkurrenten, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf dem Florentiner Kunstmarkt auftrat.

Als Hauptkonkurrent für München sollte sich in den 1820er Jahren dann aber Berlin erweisen. Über seine Diplomaten in Rom und Florenz sowie über Carl Friedrich von Rumohr versuchte Preußen, sich in das Organisationsnetz Münchens einzuklinken - vorerst zwar mit einer offiziellen Anfrage, zunehmend aber auch, indem Metzger ausspioniert wurde. Seiner Wachsamkeit sowie seinem Geschick und seiner Schnelligkeit ist es zu verdanken, daß Werke wie die Madonna Tempi nach München und nicht nach Berlin gelangten. Der Hauptgrund dafür, daß Berlin München seine Stellung auf dem Florentiner Kunstmarkt nicht streitig machen konnte, war aber folgender: Es fehlte ein Ludwig entsprechender Initiator und Motor der Gemäldeerwerbungen. Wie Tilmann von Stockhausen schreibt, unterstützte der preußische König Friedrich Wilhelm III. zwar den Neubau des heutigen Alten Museums, das immerhin sechs Jahre vor der Pinakothek eröffnet werden konnte. Im Anschluß an die

Eröffnung ließ sein Engagement für die weitere Entwicklung der Gemäldegalerie aber nach.⁴⁹⁷ Ähnlich wie Ludwigs Vater überließ er die Leitung der Sammlungen einer Artistischen Kommission, die zudem jedoch dem Kultusministerium unterstellt, also völlig unabhängig vom königlichen Hof war. Was die finanziellen Mittel für die Belange des Museums betraf, war Friedrich Wilhelm III. äußerst sparsam, woher auch das "nur sporadische Auftreten der Berliner Galerie auf dem internationalen Kunstmarkt" rührte, das verhinderte, "daß es jemals zu einer kontinuierlichen Zusammenarbeit mit einem Agenten kommen konnte".⁴⁹⁸ Den preußischen Vertretern fehlte folglich ein organisiertes System für Gemäldeankäufe, auf das sie sich stützen konnten, und die Tatsache, daß sie erstmals Mitte der 1820er Jahre auf dem Kunstmarkt auftraten, erschwerte zusätzlich die Möglichkeit für günstige Kaufgelegenheiten. Es war ein Zeitpunkt, zu dem auch Metzger sich nach neuen Quellen für Gemälde umsehen mußte, weshalb ihm die Bedrängnis, in die ihn die Konkurrenz brachte, besonders mißfiel.

7.3. Die Preisentwicklung

7.3.1. Die Gemäldepreise

Für die Gemäldepreise ist prinzipiell zu unterscheiden, ob die Kunstwerke von kirchlichen Institutionen oder von Privatanbietern gekauft wurden. Von Anfang an waren die Preise, die Metzger für die aus Privatbesitz angekauften Gemälde nannte, höher als die der nachweislich aus kirchlichem Besitz erworbenen. Sie werden im Folgenden in Zecchini angegeben.

Die bei Abbate Rivanni gekauften Bilder kosteten im Durchschnitt 15 Zecchini. Die Preise der zwischen 1814 und 1816 erworbenen Gemälde aus kirchlichem Besitz lagen bei der Beweinung Christi von Fra' Angelico mit 25 Zecchini etwas darüber. Deutlich höher waren dagegen die Preise von Botticellis Beweinung Christi mit 152,5 Zecchini und den Tafeln des ehemaligen Hochaltars von Santa Maria Novella, für die zusammen 510 Zecchini bezahlt wurde. In beiden Fällen muß jedoch der Verkäufertypus berücksichtigt werden. Das Gemälde Botticellis wurde von Michele Mazzoni erworben, der es an sich gebracht hatte, um es gewinnbringend zu verkaufen. Angesichts der Angebote, die ihm in Florenz bald schon gemacht wurden, konnte er von Metzger von vornherein einen höheren Preis fordern. Ähnlich verhielt es sich im Fall der Tafeln von

⁴⁹⁷Tilmann von Stockhausen, Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungs politik 1830-1904, S. 36.

⁴⁹⁸ebd., S. 79.

Ghirlandajo. Hier waren es die Erben der Stifter, also die rechtmäßigen Besitzer, die an einem Verkauf interessiert waren, die Verhandlungen zogen sich allerdings über mehrere Jahre hin - wie sonst bei Ankäufen aus privater Hand. Die Gemälde stammten zwar aus ehemals kirchlichem Besitz, wurden jedoch zu Konditionen verkauft, die sonst Privatanbieter stellten, d.h. auch zu höheren Preisen.

Für die übrigen Gemälde, die unter Kronprinz Ludwig erworben wurden, konnte lediglich vermutet werden, daß es sich ursprünglich um sakrale Kunstwerke gehandelt hatte. Anhand der Preise ließe sich diese Vermutung bestätigen: Im Schnitt lagen sie bei 80 Zecchini. Damit lag der Durchschnittspreis zwar über dem der bei Abbate Rivanni erworbenen Gemälde sowie dem des Fra' Angelico, jedoch unter dem Preis des Botticelli sowie des Ghirlandajo.

Deutlich unterschieden sich dagegen die Preise der aus Privatbesitz angekauften Bilder. Ursache hierfür war der bereits angesprochenen fehlende Zwang zum Verkauf, der es Privatleuten ermöglichte, zum für sie günstigsten Zeitpunkt sowie zu den für sie günstigsten Konditionen zu verkaufen.

Das Raffael-Bildnis aus dem Hause Altoviti kostete 3500 Zecchini, was im Vergleich zu den übrigen damals erworbenen Gemälde so immens viel war, daß die Aufregung Mannlichs und des Kunstkomitées durchaus verständlich wird. Neben dem zweiten herausragenden Raffael-Werk, der Madonna Tempì, war dieses Porträt das teuerste unter den Münchner Erwerbungen. Der Preis der Madonna Tempì war mit ca. 8200 Zecchini allerdings mehr als doppelt so hoch und bildet damit die absolute Spitze.

Zu Zeiten Kronprinz Ludwigs wurden lediglich drei weitere Gemälde aus Privatbesitz erworben. Das Bildnis Masaccios war mit ca. 60 Zecchini weitaus das billigste, auch unter den Erwerbungen aus Privatbesitz im Allgemeinen. Der Guercino sowie der Beccafumi lagen dagegen mit 560 bzw. mit 550 Zecchini deutlich über dem Niveau der damals üblichen Preise. Noch höher waren dagegen die Preise der Erwerbungen unter König Ludwig. Selbst wenn man die Madonna Tempì außen vor läßt, ergibt sich für die Gemälde ein Durchschnittspreis von 850 Zecchini, was gut eineinhalbmals soviel ist wie die für den Guercino und den Beccafumi bezahlten Summen. Aus dem Rahmen fällt in dieser Zeit lediglich das aus dem Hause Sampieri erworbene Raffael-Bild, das mit ca. 140 Zecchini weit unter dem Durchschnitt lag, so daß sein Kauf tatsächlich eine einmalige Gelegenheit dargestellt hatte.

Die Gemälde, die Metzger bei Kunsthändlern kaufte, entsprachen in etwa dem Preisniveau des jeweiligen Zeitraums. Die Taufe und die Auferstehung Christi

von Raffael kosteten je ca. 260 Zecchini. Damit waren sie zwar teurer als der Durchschnitt der meisten damals erworbenen, aber billiger als die im selben Zeitraum aus Privatbesitz angekauften Bilder. Wesentlich höher lagen die Preise der bei Carlo del Chiaro erworbenen Gemälde. Der Ghirlandajo und der Perugino kosteten zusammen ca. 4100 Zecchini, und auch der Preis der Verkündigung Albertinellis war mit 1000 Zecchini fast fünfmal so hoch wie der der Taufe und der Auferstehung Christi von Raffael. Dennoch entsprachen diese Preise denen der übrigen damaligen Erwerbungen.

Allgemein ist im Lauf der Jahre sowohl für die Erwerbungen aus kirchlichem Besitz als auch für die Ankäufe von Privatanbietern ein Preisanstieg zu verzeichnen, d.h. die Preise folgten der Entwicklung auf dem Florentiner Kunstmarkt, auf dem sich das sinkende Angebot und zugleich die steigende Nachfrage bemerkbar machten.⁴⁹⁹ Für die Erwerbungen aus kirchlichem Besitz kann dies nur für die früheren Ankäufe festgelegt werden, da die Quellen für die übrige Zeit lediglich Vermutungen zulassen, für die Erwerbungen aus Privatbesitz dagegen gilt die Feststellung für den gesamten Zeitraum.

7.3.2. Weitere Kosten

Zu den Kosten, die für die Erwerbungen neben dem Kaufpreis anfielen, gehörten zum Teil Restaurierungskosten. Im Zusammenhang mit einer der Altartafeln Ghirlandajos, mit der Geburt Christi von Verrocchio sowie mit der Darstellung der thronenden Madonna von Starnina sind sie in Rechnungen Metzgers aufgeführt. Während der Kaufpreis des Starnina nicht bekannt ist, folglich auch nicht auf den Anteil der Restaurierungskosten geschlossen werden kann, betrug er im Fall des Ghirlandajo etwa 10%, im Fall des Verrocchio dagegen 60%. Dabei ist jedoch zu bedenken, daß die Rechnung über die Restaurierung des Altarflügels von Ghirlandajo bereits ein Jahr nach ihrem Kauf gestellt wurde, die Arbeiten daran also relativ schnell abgeschlossen gewesen waren. Die Restaurierung des Verrocchio scheint dagegen wesentlich aufwendiger gewesen zu sein, weshalb Metzger ihn längere Zeit bei sich hatte und einen höheren Preis dafür festsetzte.

Einen weiteren Kostenfaktor machten die bereits erwähnten Vermittlungsgebühren bei den Verkaufsverhandlungen aus. In der Rechnung der zwischen 1814 und 1816 erworbenen Gemälde sind sie zwar aufgeführt, jedoch in den genannten Kaufpreis mit eingerechnet. Lediglich im Fall des Gemäldes von

⁴⁹⁹Vgl. hierzu Kapitel 8.

Botticelli weiß man aus Mazzonis Verkaufsbestätigung, daß er von Metzger 152,5 Zecchini erhalten hatte. In seiner Rechnung listet Metzger dagegen 155 Zecchini auf, worin allerdings auch die Kosten für die "facchinen" enthalten sind. Folglich kann die "senseria" nur einen äußerst geringen Anteil der Kaufsumme ausgemacht haben. Obwohl in seinen Briefen mehrfach davon die Rede gewesen war, umging Metzger beim Kauf der Madonna Tempì eine solche Gebühr letztendlich ganz. In Bologna bezahlte er dem Hausmeister des Hauses Ercolani dagegen ca. 1,5 Zecchini, was im Verhältnis zum Kaufpreis ebenfalls nur ein Bruchteil war.

Für alle Gemälde, die Metzger für München erwarb und rechtmäßig ausführte, muß er außerdem folgende Kosten beglichen haben: die Transport-, Verpackungs-, Zoll- und Speditionskosten. Er nennt sie allerdings nur in zwei Fällen in gesonderten Rechnungen, für die übrigen Ankäufe bleibt es bei spärlichen Angaben und Vermutungen: Der nach dem Kauf der Gemälde Ghirlandajos und Peruginos an del Chiaro erstattete Betrag, der weniger als 0,5% des Kaufpreises ausmachte, muß die Kosten für die Ausfuhrgenehmigung gedeckt haben. Für die Erwerbungen ab 1831 kann man aus den Eintragungen in den Kabinettskassenbüchern darauf schließen, daß das überschüssig angewiesene Geld für entsprechende Ausgaben bestimmt war. Um welche Ausgaben es sich dabei im Einzelnen handelte und wie hoch deren Anteil am Kaufpreis war, läßt sich jedoch nicht sagen. 1809 und 1830 listet Metzger dagegen die einzelnen Kostenpunkte für die bei Abbate Rivanni bzw. die aus der Sammlung Ercolani in Bologna erworbenen Gemälde auf. Im Fall der bei Abbate Rivanni gekauften Bilder betragen sie nochmals knapp 20% des Kaufpreises. Für die aus der Sammlung Ercolani erworbenen Bilder sind lediglich die Speditionskosten nicht in der Rechnung aufgeführt. Der Anteil der Transport- und Verpackungskosten lag bei 2% des Kaufpreises und entsprach damit in etwa dem Anteil derselben Kosten in Florenz. Da es sich sowohl bei den Transport- und Verpackungskosten als auch bei den Speditionskosten um Spesen handelte, die kaum von behördlicher Seite festgelegt wurden, kann man davon ausgehen, daß in Bologna auch der Prozentsatz der Speditionskosten ähnlich hoch war wie in Florenz. Insoweit müssen sich die zusätzlichen Kosten der 1809 und 1830 erworbenen Gemälde entsprochen haben. Die Summe der in Bologna zu zahlenden Einzelposten differierte allein durch den enorm hohen, offenbar offiziell festgeschriebenen Prozentsatz der Zollkosten. Folglich blieb das Verhältnis der oben genannten Kosten zum Kaufpreis über die Jahre hinweg gleich, was bedeutete, daß sie mit diesem stiegen.

8. Florenz - die "Schatzkammer von klassischen Gemälden"

Zusammenfassend lassen sich für den Florentiner Kunstmarkt im beginnenden 19. Jahrhundert folgende Feststellungen machen.

Auslöser für die Entstehung eines Kunstmarkts in Florenz war die Kirchenpolitik Napoleons. Die durch ihn veranlaßte Säkularisierung der kirchlichen Institutionen 1808 und 1810 übertraf die Auswirkungen aller bislang dagewesenen kirchenpolitischen Maßnahmen. Vor allem im Anschluß an das Dekret von 1808 hatten u.a. zahlreiche Kunstwerke ihre ursprüngliche Bestimmung verloren und konnten auf diese Weise auf dem Markt angeboten werden.

Die erste Mission Vivant Denons von 1799, im Zuge derer er Kunstwerke aus der Toskana ausführen ließ, sowie die Einrichtung des Musée Napoléon in Paris, durch die das Augenmerk auf die Geschichte der Kunst gerichtet wurde, führten neben der romantischen Bewegung, die vor allem in Deutschland den Kunstgeschmack nachhaltig beeinflusste, dazu, daß das Interesse an der bislang weniger beachteten italienischen (Früh-)Renaissance wuchs. Bis zur Einsetzung der "Commissione sulla conservazione degli Oggetti di scienze e di arti" 1809 waren dem daraus resultierenden Wunsch von Kunstsammlern, vor allem Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts auf dem Florentiner Markt zu erwerben, keine Grenzen gesetzt. Es bestand lediglich das Gesetz von 1754, das die Ausfuhr von Kunstwerken aus der Toskana regelte. Als Anbieter traten im damaligen Zeitraum vorwiegend Vertreter kirchlicher Institutionen auf.

Mit der Einsetzung der Kommission verschärfte die französische Regierung die Kontrolle über den Besitz der säkularisierten Einrichtungen, was besonders nach dem zweiten Dekret von 1810, das die Auflösung aller Ordenseinrichtungen zur Folge hatte, von Bedeutung werden sollte. Der Zugang zu Kunstwerken aus ehemals kirchlichem Besitz war nun deutlich erschwert. Erst 1814, mit der Rückkehr Ferdinands III. und der Auflösung der "Commissione sulla conservazione degli Oggetti di scienze e di arti", vor allem aber mit der von ihm veranlaßten Wiedereinrichtung zahlreicher kirchlicher Institutionen ab 1815 wurden wieder vermehrt Kunstwerke aus deren Besitz auf dem Markt angeboten. Grund hierfür war vor allem ihre finanzielle Notlage, die aus dem Verlust angestammter Finanzquellen, aber auch ihrer Vernachlässigung während der vorangegangenen Jahre resultierte. Angesichts dieser Entwicklung sowie den immer zahlreicher auftretenden Kunstsammlern, d.h. der größer werdenden Nachfrage, wurde eine Erweiterung der gesetzlichen Bestimmungen von 1754 unerläßlich.

Mit der Gesetzgebung von 1817 und 1818 wurde dem Verkauf von Kunstwerken aus kirchlichem Besitz bis auf wenige Ausnahmen endgültig ein Riegel vorgeschoben. Kirchliche Institutionen traten in der Folgezeit demnach kaum noch als Anbieter auf. Vielmehr wurde ihre Rolle nun zunehmend von Privatbesitzern übernommen, die angesichts der für sie günstigen Situation auf den Markt drängten. Dennoch konnten sie nicht die Masse an Ware bieten, auf die die kirchlichen Anbieter hatten zurückgreifen können. Da auf der anderen Seite die Nachfrage nach Kunstwerken nach wie vor stieg, war eine deutliche Preissteigerung die Folge, was sich besonders in den 1820er Jahren bemerkbar machte.

Im Zusammenhang mit dieser Entwicklung ist das Auftreten von Kunsthändlern auf dem Florentiner Markt zu sehen, die sich auf den An- und Verkauf von Kunstwerken spezialisierten, was für die Seite der Anbieter eine Professionalisierung bedeutete. War in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts Florenz für die Käufer die "Schatzkammer von klassischen Gemälden" gewesen, so wendete sich gegen Ende des hier behandelten Zeitraums das Blatt zugunsten der Verkäufer, für die die Ausbeutung dieser "Schatzkammer" zu einem lukrativen Geschäft geworden war.

9. Literaturverzeichnis

9.1. Quellen

ARCHIV DER BAYERISCHEN STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN MÜNCHEN (ABStGS):

-Catalogue von Zweibrücken. Fortsetzung, angefangen mit Nr. 976 (Zweibrücker Nachtragsinventar 1800-1822)

-Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!), zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1839

-Inventarium über die von Seiner Majestät dem König Ludwig von Bayern angekauften und aus der Hofkaßa bezahlten Gemälde. K.H.G. Angefangen im Jahre 1827

-Verzeichnis der Privat Gemälde Sammlung Seiner Majestaet des Königs Ludwig von Bayern

-Fach IX, I 1: Ankauf von Kunstwerken in Italien im Jahre 1808

-Fach XI, E 1: Privatkunstsammlungen S. Maj. des Königs Ludwig I. von Bayern. Kaufangebote und Erwerbungen

-Fach XI, K 1: Katalogisierung der dem allerhoechsten Privat-Eigenthume angehörenden Kunstsammlungen

-Fach XI, L 1: Die Privatkunstsammlung des Königs Ludwig I

ARCHIVIO STORICO della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici per le Province di Firenze, Pistoia e Prato (ASF):

-Verkaufs- und Ausfuhrakten, archiviert unter Filza 34ff.

BAYERISCHE VERFASSUNGSRUNDEN. Dokumentation zur bayerischen Verfassungsgeschichte, bearbeitet von Alfons Wenzel, München 1990

DILLIS, Georg von, Verzeichniss der Gemaelde der Bildergallerie in München. Nach der neuesten Einrichtung, München 2 1829

ERZBISCHÖFLICHES ARCHIV FREIBURG:

-Taufurkunden

GEDICHTE DES KÖNIGS LUDWIG VON BAYERN. Erster Theil, München 1829

GEHEIMES HAUSARCHIV MÜNCHEN (GHA):

-Kabinettskassenverwaltung Ludwigs I.

-Nachlaß Ludwigs I. I A 33

-Nachlaß Ludwigs I. I A 40/I

-Nachlaß Ludwigs I. I A 40/II

-Nachlaß Ludwigs I. I B 24

-Nachlaß Ludwigs I. II A 27

-Nachlaß Max I. Joseph

GESETZBLATT FÜR DAS KÖNIGREICH BAYERN, München 1818ff.

HEUSINGER, Christian von (Hrsg.), Johannes Metzger. Kupferstecher zu Florenz. Auszüge aus seinen Briefen an Georg von Dillis und an den Kronprinzen Ludwig von Bayern, sowie aus den Berichten von Dillis an den Kronprinzen, soweit sie Metzger betreffen, München 1956

KÖNIGLICH-BAIERISCHES REGIERUNGSBLATT, München 1806ff.

MESSERER, Richard (Hrsg.), Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, München 1966

MORGENBLATT für gebildete Stände. Kunst-Blatt, Stuttgart/Tübingen 1816ff.

SCHEFFLER, Gisela (Hrsg.), Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München von Georg von Dillis, München 1838, in: Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, München 1972, Anhang

STOCK, Friedrich (Hrsg.), Rumohrs Briefe an Bunsen über Erwerbungen für das Berliner Museum, in: Beiheft zum Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. 46, 1925, S. 1ff.

9.2. Sekundärliteratur

ALTE PINAKOTHEK MÜNCHEN. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, München 1983

ALTE PINAKOTHEK MÜNCHEN. Katalog V. Italienische Malerei, bearbeitet von Rolf Kultzen, München 1975

ANTENUCCI BECHERER, Joseph, Pietro Perugino. Master of the Italian Renaissance. Katalog zur Ausstellung. Grand Rapids Art Museum (Michigan) 16.11.1997-1.2.1998

BECKEL, Guntram, Johann Martin von Wagner, in: Fränkische Lebensbilder. 8, 1978, S. 228ff.

BÖTTGER, Peter, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, München 1972

BÜSCH, Otto (Hrsg.), Handbuch der preußischen Geschichte. Band 2. Das 19. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens, Berlin 1992

BÜTTNER, Frank, Die Kunst, die Künstler und die Mäzene. Die Dekoration zum römischen Künstlerfest von 1818, in: Bischoff, Ulrich (Hrsg.), Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jens Christian Jensen zum 60. Geburtstag, Köln 1988, S. 19ff.

BUTTLAR, Adrian von, Glyptothek, Pinakothek, Neue Eremitage - Klenzes immanenter Historismus, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. 88, 1992, S. 39ff.

CALOV, Gudrun, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Berlin 1969

CARAVALE, Mario/CARACCILO, Alberto, Lo Stato pontificio da Martino V a Pio IX, in: Galasso, Giuseppe (Hrsg.), Storia d'Italia. Band 14, Turin 1978

CIUFFOLETTI, Zeffiro/ROMBAI, Leonardo (Hrsg.), La Toscana dei Lorena. Riforme, territorio, società. Atti del Convegno di studi. Grosseto, 27-29 novembre 1987, Florenz 1989

COPPINI, Romano Paolo, Il Granducato di Toscana. Dagli "anni francesi" all'Unità, in: Galasso, Giuseppe (Hrsg.), Storia d'Italia. Band 13/3, Turin 1993

CORNILL, Adolph, Johann David Passavant. Ein Lebensbild, Frankfurt/Main 1864

DENEKE, Bernward/KASHNITZ, Rainer (Hrsg.), Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München 1977

DEUTSCHE KÜNSTLER UM LUDWIG I. IN ROM. Katalog zur Ausstellung. Neue Pinakothek München 28.3.-14.6.1981

DIAZ, Furio u.a., Il Granducato di Toscana. I Lorena dalla Reggenza agli anni rivoluzionari, in: Galasso, Giuseppe (Hrsg.), Storia d'Italia. Band 13/2, Turin 1997

DICHTL, Erwin/ISSING, Otmar (Hrsg.), Vahlens großes Wirtschaftslexikon. Band 1f., München 2 1993

DIE NAZARENER IN ROM. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. Katalog zur Ausstellung. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom 22.1.-22.3.1981

EMILIANI, Andrea, Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860, Bologna 1996

FANTONI, Marcello (Hrsg.), Gli anglo-americani a Firenze. Idea e ricostruzione del Rinascimento. Atti del Convegno. Georgetown-University, Villa "Le Balze", Fiesole, 19-20 giugno 1997, Rom 2000

FANTOZZI MICALI, Osanna/ROSELLI, Piero, Le soppressioni dei conventi a Firenze. Riutilizzo e trasformazioni dal sec. XVIII in poi, Florenz 1980

GAEHTGENS, Thomas W., Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte, in: Middeldorf Kosegarten, Antje (Hrsg.), Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums "Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte

in Göttingen" am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11. bis 13. November 1994, Göttingen 1997, S. 339ff.

GLASER, Hubert (Hrsg.), Wittelsbach und Bayern. Band 3/1. Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München/Zürich 1980

GLYPTOTHEK MÜNCHEN 1830-1980. Katalog zur Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte 17.9.-23.11.1980

GOLLWITZER, Heinz, Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie, München 1986

GRASSKAMP, Walter, Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981

HEILMANN, Christoph, Ludwig I's Munich as a Centre of Artistic Renewal, in: Romantic Spirit in German Art 1790-1990. Katalog zur Ausstellung. Royal Scottish Academy 28.7.-7.9.1994, S. 46ff.

HEUSINGER, Christian von, Herkunft und Erwerb von Botticellis "Beweinung Christi" in der Alten Pinakothek zu München, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 9/10, 1958/59, S. 397ff.

HOLMES, Megan, Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter, New Haven/London 1999

HOLST, Christian von, Francesco Granacci, München 1974

HUECK, Walter von, Adelslexikon. Band 1ff., Limburg/Lahn 1972ff.

"IHM, WELCHER DER ANDACHT TEMPEL BAUT...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, München 1986

JOHANN GEORG VON DILLIS 1759-1841. Landschaft und Menschenbild. Katalog zur Ausstellung. Neue Pinakothek München 29.11.1991-9.2.1992

KAUFFMANN, Hans. Das Florenzbild der Deutschen, in: Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Berlin 1965, S. 101ff.

KECKS, Ronald G., Domenico Ghirlandaio, Florenz 1998

KÖNIG LUDWIG I. VON BAYERN. Fragen zur Forschung. Kolloquium an der Universität München, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte. 58, 1995, S. 89ff.

LEMPFRID, Wilhelm, Der bayerische Landtag 1831 und die öffentliche Meinung, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte. 24, 1961, S. 1ff.

LESSING, Waldemar, Johann Georg von Dillis als Künstler und Museumsmann 1759-1841, München 1951

LUDWIG I. Eine Darstellung seiner Sammeltätigkeit. Katalog zur Ausstellung. Neue Pinakothek München 22.8.-23.11.1986

MAI, Ekkehard/PARET, Peter (Hrsg.), Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1993

MENDELSON, Henriette, Fra Filippo Lippi, Berlin 1909

MESSERER, Richard, Gorg von Dillis. Leben und Werk, in: Oberbayerisches Archiv. 84, 1961, S. 7ff.

METZLER KUNSTHISTORIKER LEXIKON. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, Stuttgart 1999

MÜLLER-TAMM, Pia, Rumohrs "Haushalt der Kunst". Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethe-Zeit, Hildesheim 1991

NASELLI, Carmelo Amedeo, La soppressione napoleonica delle corporazioni religiose. Contributo alla storia religiosa del primo Ottocento italiano 1808-1814, Rom 1986

NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE, herausgegeben von der historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften. Band 1ff., Berlin 1953ff.

OERTZEN, Augusta von, Einrichtung der Münchner Gemäldegalerien durch Mannlich und Dillis, in: Museumskunde. 7, 1924, S. 38ff.

OSWALD, Stefan, Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770-1840, Heidelberg 1985

PAATZ, Walter und Elisabeth, Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch. Band 1ff., Frankfurt/Main 1940ff.

PASSAVANT, Johann David, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerei zu betrachten ist, Heidelberg 1820

ders., Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni. Band 1ff., Leipzig 1839ff.

PESENDORFER, Franz, Ein Kampf um die Toskana. Großherzog Ferdinand III. 1790-1824, Wien 1984

PLAGEMANN, Volker, Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm, München 1967

PÖLNITZ, Winfrid von, Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I., Aalen 1974

REBER, Franz von, Die Erwerbung von Raphaels Madonna Tempi durch König Ludwig I., in: Jahrbuch für Münchener Geschichte. 3, 1889, S. 225ff.

RENZ, Franz, Der bayerische Landtag von 1827/28, Dingolfing 1828

RICHA, Giuseppe, Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi Quartieri. Band 1ff., Florenz 1754ff.

RÖTTGEN, Steffi, Florenz in München. Anmerkungen zum florentinischen Baustil unter König Ludwig I. von Bayern, in: Möseneder, Karl/Prater, Andreas (Hrsg.), Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag, Hildesheim 1991, S. 318ff.

ROTONDI, Clementina (Hrsg.), I Lorena in Toscana. Convegno internazionale di studi. Firenze, 20-21-22 novembre 1987, Florenz 1989

RUDA, Jeffrey, Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue, London 1993

RUMOHR, Carl Friedrich von, Drey Reisen nach Italien, Leipzig 1832
 ders., Italienische Forschungen. Band 1ff., Berlin 1827ff.

SCARPELLINI, Pietro, Perugion. L'opera completa, Mailand 1991

SCHULZE, Sabine, Bildprogramme in deutschen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1984

SPETH, Balthasar, Erinnerungen an Johann Georg von Dillis, königlich-bayerischer Central-Gemälde-Galerie-Direktor, München 1844

SPINDLER, Max (Hrsg.), Handbuch der bayerischen Geschichte. Band 4. Das neue Bayern 1800-1970, München² 1979

SPRETI, Vittorio (Hrsg.), Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Band 1ff., Mailand 1928ff.

STOCKHAUSEN, Tilmann von, Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungs politik 1830-1904, Berlin 2000

SYRE, Cornelia, Fra Angelico. Die Münchner Tafeln und der Hochaltar von San Marco in Florenz. Katalog zur Studio-Ausstellung. Neue Pinakothek München 5.9.-17.11.1996
 dies., Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek. Katalog zur Studio-Ausstellung. Alte Pinakothek München 13.7.-30.9.1990

VASARI, Giorgio, Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Band 1ff., Florenz 1878ff.

VOGTHERR, Christoph Martin, Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums, in: Beiheft zum Jahrbuch der Berliner Museen. 39, 1997

"VORWÄRTS, VORWÄRTS SOLLST DU SCHAUEN...". Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I. Band 2, München 1986

WESCHER, Paul, Kunstraub unter Napoleon, Berlin 1976

ZOBBI, Antonio, Storia civile della Toscana dal 1737 al 1848. Band 1ff., Florenz 1850ff.

10. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-8: Eine Publikation im Internet wurde nicht gestattet.

Abb. 9: Eine Publikation im Internet wurde nicht gestattet.

Abb. 10: Eine Publikation im Internet wurde nicht gestattet.

Abb. 11 + 12: Eine Publikation im Internet wurde nicht gestattet.

Abb. 13: Giotto di Bondone, Das letzte Abendmahl, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 643

Abb. 14: Raffael, Bindo Altoviti, Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington, Inv.-Nr. 534, Photo © 2002 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington

Abb. 15: Giovanni Battista Salvi Sassoferrato, Betende Madonna, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 442

Abb. 16: ABStGS, Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837

Abb. 17: florentinisch, um 1470, Die Geburt Christi, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 648

Abb. 18: Umkreis des Jacopo del Sellaio, Martyrium des heiligen Sebastian, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1352

Abb. 19: Niccolò di Pietro Gerini, Eine weibliche Heilige, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 638

Abb. 20: Kopie nach Lorenzo di Credi, Madonna mit Kind, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1353

Abb. 21: Umkreis des Meisters der Natività di Castello, Gottvater mit Engeln, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 646

Abb. 22: Fra' Angelico, Die Verkündigung, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 637 + 1019

Abb. 23: Niccolò di Pietro Gerini, Salvator mundi, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 644

Abb. 24: Kopie nach Lorenzo di Credi, Die heilige Familie, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 649

Abb. 25: Fra' Filippo Lippi, Maria mit dem Kind, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 647

Abb. 26: Meister der Marken, um 1455, Die Verkündigung, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 645

Abb. 27: ABStGS, Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837

Abb. 28: florentinisch, um 1460, Bildnis eines jungen Mannes, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 658

Abb. 29: GHA. Nachlaß Ludwigs I. I B 24

Abb. 30: Sandro Botticelli, Die Beweinung Christi, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1075

Abb. 31: Fra' Angelico, Die Beweinung Christi, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 38a

Abb. 32: Domenico Ghirlandajo, Maria in der Glorie mit vier Heiligen sowie die heilige Katharina von Siena und der heilige Laurentius, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1076-1078

Abb. 33: Nardo di Cione, zwei Tafeln mit je fünf Heiligen, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 1027 + WAF 1028

Abb. 34: Francesco Granacci, Die heiligen Hieronymus, Apollonia, Johannes der Täufer und Magdalena, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1065-1068

Abb. 35: Lorenzo Lippi, Die Todesstunde, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 499

Abb. 36: Jacopo Pontormo, Maria mit dem Kind, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 776

Abb. 37: Filippino Lippi, Die Fürbitte Christi und Mariä und der Leichnam Christi mit sechs Heiligen, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1074 + WAF 498

Abb. 38: Bartolomeo di Giovanni, Maria mit dem Kind sowie die heiligen Georg und Sebastian, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 543 + 544

Abb. 39: Domenico Beccafumi, Die heilige Familie mit dem Johannesknaben, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1073

Abb. 40: Fra' Filippo Lippi, Die Verkündigung, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1072

Abb. 41: Domenico di Michelino, Der heilige Hieronymus, Horsley and Annie Townsend Bequest, The Montreal Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 1958.1181

Abb. 42: Umkreis des Giovanni del Biondo, Die Beweinung Christi, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 304

Abb. 43: Fra' Angelico, Die Anbetung der heiligen drei Könige, Abegg-Stiftung, Riggisberg, Inv.-Nr. 14.127.75

Abb. 44: Masolino, Maria mit dem Kind, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 264

Abb. 45: Domenico di Michelino, Thronende Madonna mit sechs Heiligen, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 1086

Abb. 46: Francesco Botticini, Drei Erzengel mit dem kleinen Tobias, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1069

Abb. 47: Lorenzo di Credi, Die Geburt Christi, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 191

Abb. 48: Schule des Perugino, Die Taufe und die Auferstehung Christi, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 765 + 766

Abb. 49: Girolamo del Pacchia, Maria mit dem Kind und vier Engeln sowie der heilige Bernhardin von Siena, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 758 + 759

Abb. 50: Niccolò di Buonaccorso, Heiligentafeln und die Verkündigung, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 265 + 266

Abb. 51: sienesisch, um 1340, Die Himmelfahrt Mariä, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 671

Abb. 52: Giovanni Antonio Sodoma, Die heilige Familie, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 1025

Abb. 53: Raffael, Die Madonna Tempi, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 796

Abb. 54: Raffaellino del Garbo, Die Beweinung Christi, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 801

Abb. 55: Pietro Perugino, Die Marienvision des heiligen Bernhard, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 764

Abb. 56: Pietro Perugino, Maria mit dem Kind, Bequest of Eleanor Clay Ford, The Detroit Institute of Arts, Inv.-Nr. 77.3, Photo © 1978 The Detroit Institute of Arts

Abb. 57: Innocenzo da Imola, Die Madonna erscheint den heiligen Katharina, Sebastian, Franziskus, Petronius, Clara und dem Stifter, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 397

Abb. 58: Marco Palmezzano, Maria mit dem Kind, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 760

Abb. 59: ABStGS, Correspondenz aus der Zeit des Directors v. Dillis, Metzger in Rom (!). Zwei Kassetten mit 232 größtenteils unpublizierten Briefen Johann Metzgers an Johann Georg von Dillis aus den Jahren 1808-1837

Abb. 60: Francesco Francia, Maria mit dem Kind und zwei Engeln, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1052

Abb. 61: Ercole Grandi, Kopf des Erzengels Michael, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 315

Abb. 62: Mariotto Albertinelli, Die Verkündigung, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1070

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich Herrn Prof. Dr. W. Schlink für die Betreuung meiner Arbeit und seine Hilfe bei ihrem Zustandekommen danken.

Für erste Gespräche, die mich in der Wahl des Themas bestärkten und mir wertvolle Hinweise lieferten, danke ich Frau Dr. I. Hueck und Frau Dr. M. Lisner vom Kunsthistorischen Institut in Florenz.

Ein Dankeschön sei den Mitarbeitern des Archivs der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, des Archivio Storico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici per le Province di Firenze, Pistoia e Prato, des Erzbischöflichen Archivs Freiburg sowie des Geheimen Hausarchivs München für ihre Hilfsbereitschaft ausgesprochen. Besonders bedanken möchte ich mich in diesem Zusammenhang bei Frau Dr. C. Syre, die mir während meiner Recherchen im Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München hilfreich zur Seite stand.

Für die Möglichkeit der Diskussion im Rahmen eines Kolloquiums und Anregungen zur Ausführung der Arbeit danke ich Herrn Prof. Dr. H.-Ch. Dittscheid sowie Herrn Prof. Dr. J. Traeger herzlich.

Des Weiteren gilt mein Dank meiner Familie und meinen Freunden, die mich beim Zustandekommen der Arbeit mit Rat und Tat unterstützt haben.

Bildband

Abb. 13



Abb. 14

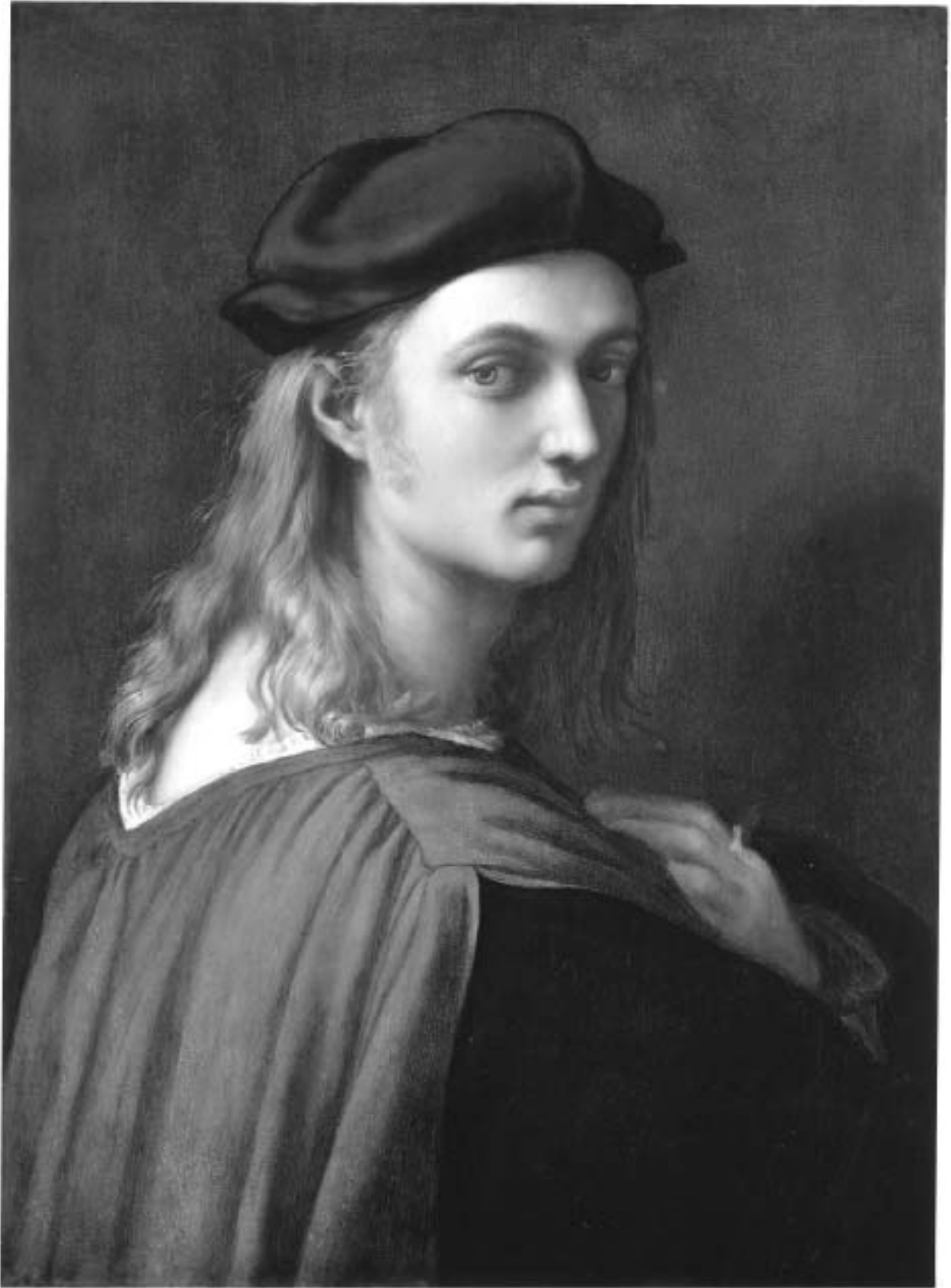




Abb. 17



Abb. 18



[weiteres Bild](#)

Abb. 19



[weiteres Bild](#)

Abb. 20



[weiteres Bild](#)

Abb. 21



[weiteres Bild](#)

Abb. 22



[weiteres Bild](#)











Ausführung		Franken post. an
das ungenutzte Grundstück 11 Stück		
Das Stück Hofgutbesitzung von		
Landen 27 von 1814 bis 1816		
Das von Beate Agathe mit Hofgut 11	25	10
Landes Ballewille mit Hofgut und von		
Franken real. so die St. in main. d. Hof		
mit Hofgut geben	155	8
Das Hofgut zum Hofgut		
Franken Hofgut geben	186	10
Das Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	500	8
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	150	
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	80	
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	41	
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	16	
Das Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	155	6
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	122	16
Das Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	25	
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	105	
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	40	
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	85	
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	20	
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	70	
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	200	
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	75	
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	510	12

Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	25		
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	5		
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	10		
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	6		
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	2 1/2	100	
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	1		
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	1 1/2		
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	2 1/2	1818 Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	3
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	2 1/2	1818 Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	4 1/2
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	1 1/2	1818 Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	5
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	3 1/2	Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	7
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	6	Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	10
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	2 1/2	Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	12
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	3	Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	15
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	3	Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	2
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	9	Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	7 1/2
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	2		
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	3		
Franken Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut	1		

Recapitulazione
 Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut 3366 2
 Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut 2500
 Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut 6000 4 1/2
 Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut 11215
 Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut 1816
 Hofgut Hofgut Hofgut Hofgut





Abb. 32









[zurueck z. Text](#)

Abb. 34



[weiteres Bild](#)



[weiteres Bild](#)



[weiteres Bild](#)



[zurueck z. Text](#)

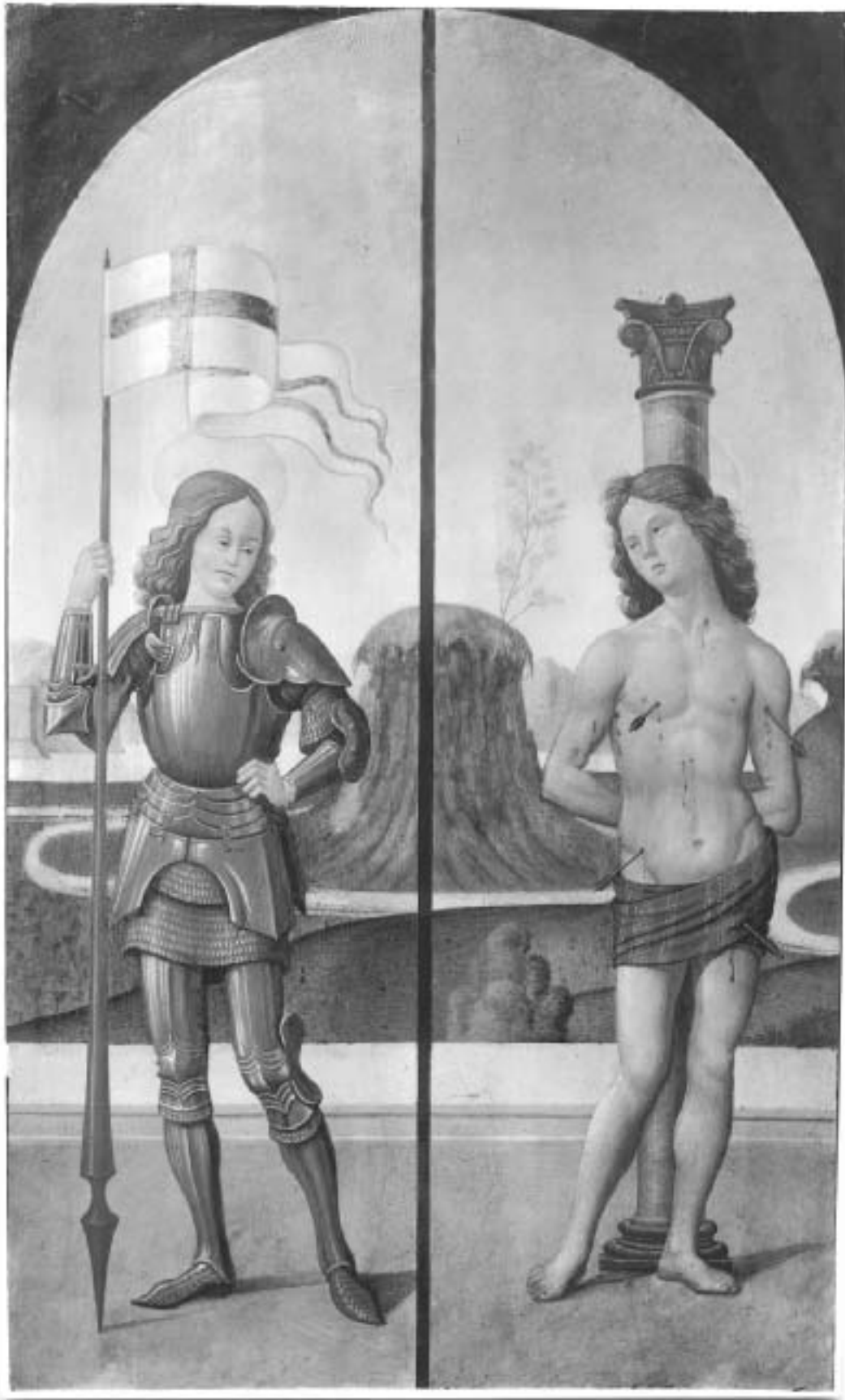




Abb. 37







[zurueck z. Text](#)











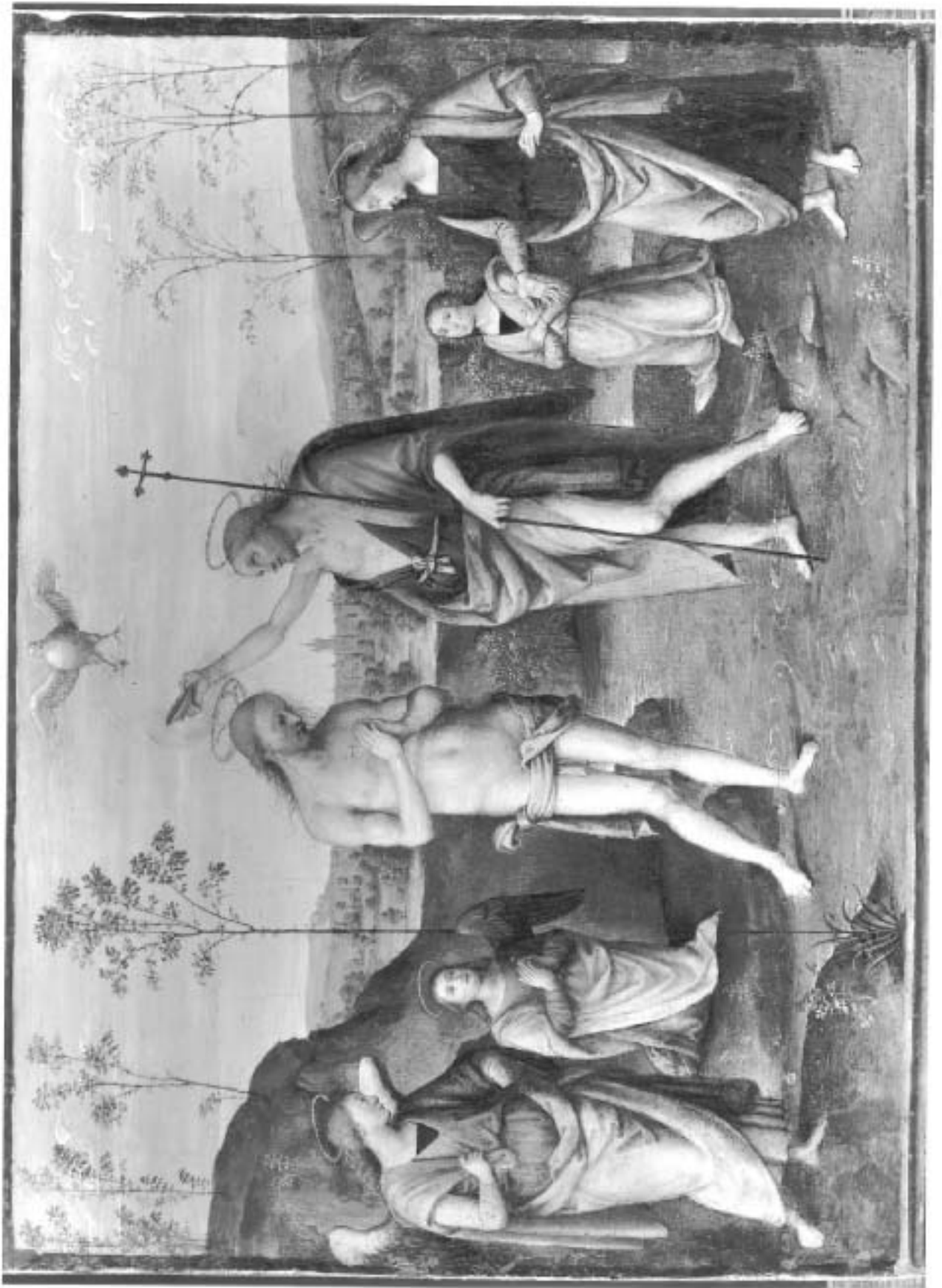








Abb. 48



[weiteres Bild](#)

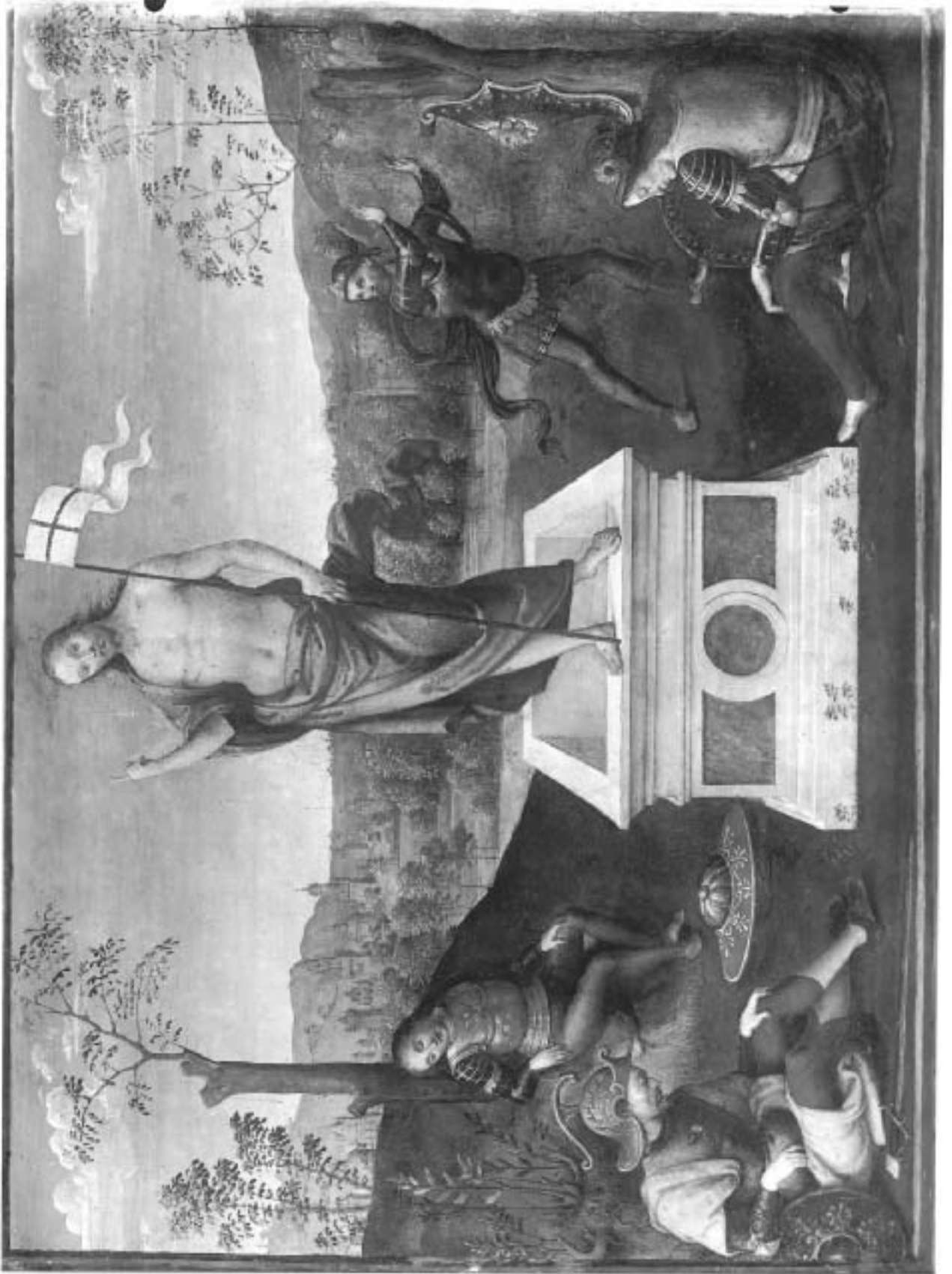
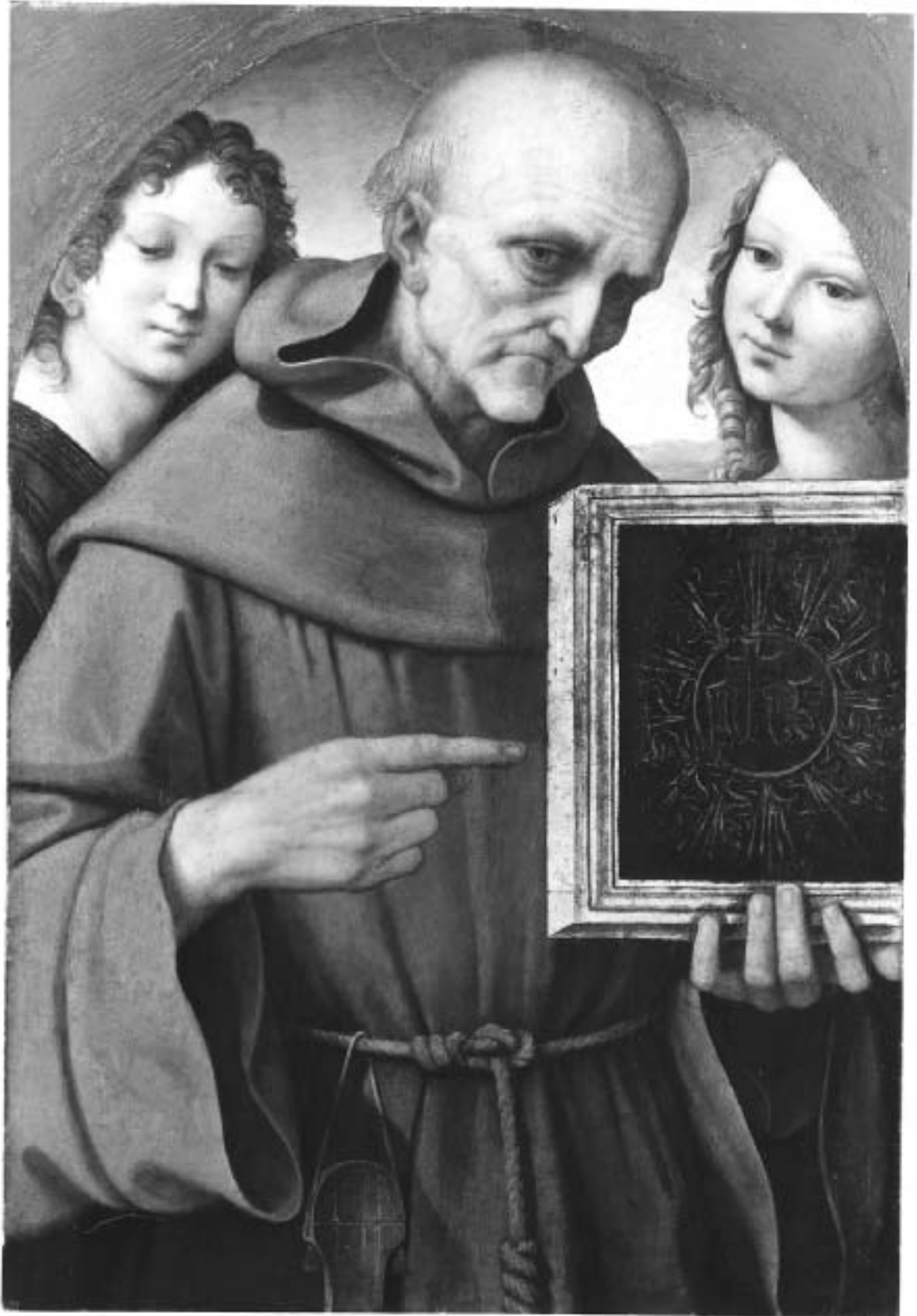


Abb. 49



[weiteres Bild](#)



[zurueck z. Text](#)

Abb. 50



[weiteres Bild](#)











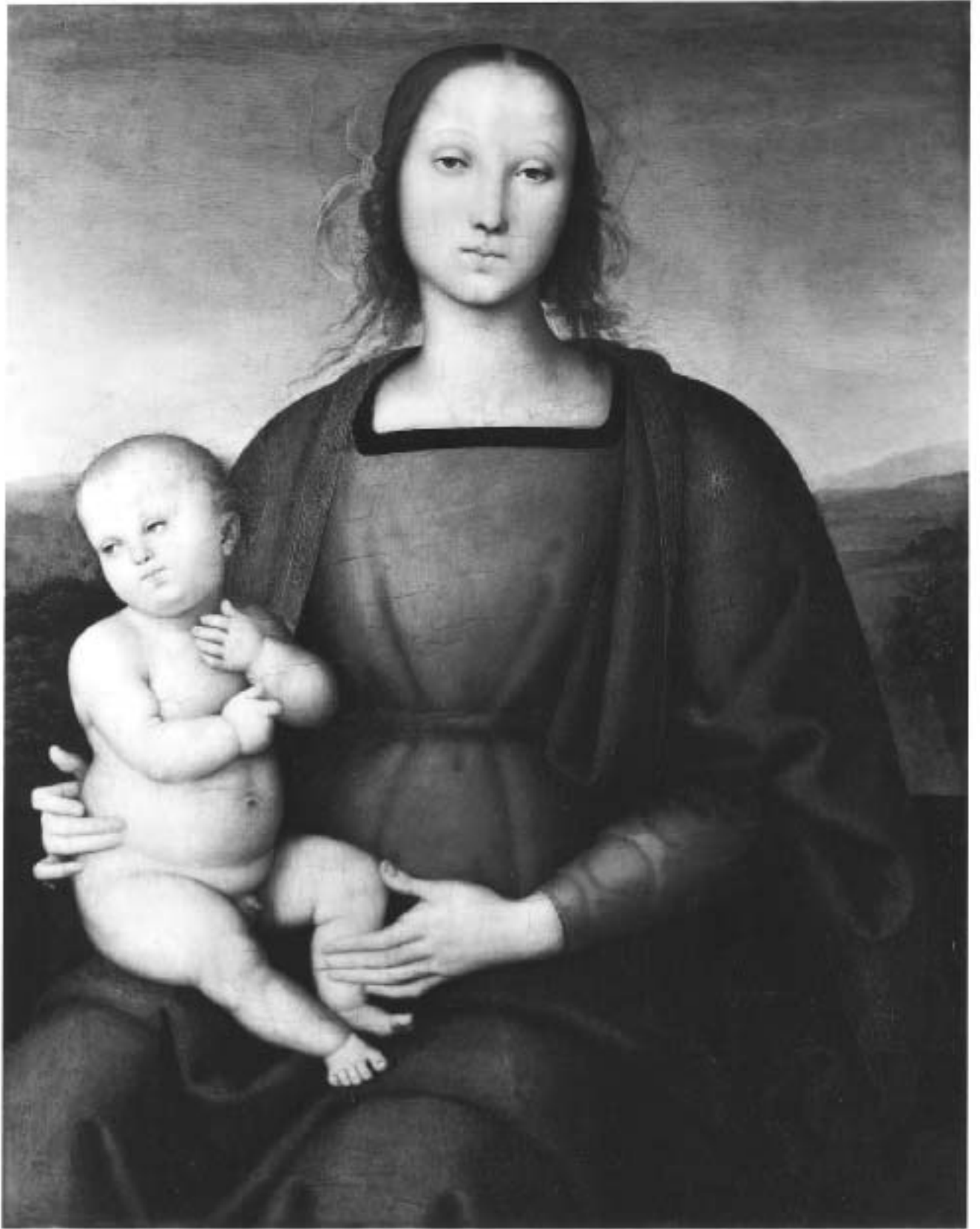


Abb. 57





Bologna li 22. Marzo 1750 224

Sintesi delle Spese occorse nella due Casse Generali, spediti
in Messico a Sua. Maestà il Re di Baviera

Per Carriaggi del Saluzzo Mercatoni in Dogana . . .	96
» regalia di due Stimatori	400
» di un a Saghi alla Impiegata alla Dogana . . .	1
» di un agli uomini del Saluzzo	240
» di un a Natali per la servitù della casa Mercatoni .	5
» di un ai Professori	66
» Conto dei Sindacatori	1406
» Decreti alla Dogana per la Visita	1
» ai diversi padroni e Soldati della Dogana	188
» Conto del Saluzzo	800
» Licenza per Libranza	320
» Decreti Doganali al 20. 7. 5. 3. 1750. Valore di Simila . .	24000
» altre piccole spese contate per far ragione sopra un alla dogani .	25
	28456
» di Provig. dell' 1. 7.	284
	28720





Abb. 62

