

Preisträger des Berichtsjahres 2016

Der **Hans-Janssen-Preis** wurde ROBERT SKWIRBLIES, Berlin, in Anerkennung seiner Arbeit „*Questa roba farebbe figura in Germania!* Altitalienische Gemälde in Preußen 1797–1830. Studien zu Kunstverständnis und Kulturpolitik, Handelsbeziehungen und Personennetzwerken im nachrevolutionären Europa“ verliehen.

Robert Skwirblies

„Dieses Zeug würde in Deutschland etwas hermachen!“ Wie altitalienische Malerei zu preußischem Kulturgut wurde

Ausgangspunkt



Dr. Robert Skwirblies, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstwissenschaft und historische Urbanistik der TU Berlin, Träger des Hans-Janssen-Preises 2016

Bei einem Praktikum in der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten in Potsdam 2003 machte mich der damalige Kustos für italienische und französische Gemälde, Christoph Martin Vogtherr, auf einige bemerkenswerte Bilder aufmerksam, die im Speicher des Neuen Palais deponiert waren. Es waren Gemälde, die dort, auf dem friderizianisch-wilhelminischen Schloßboden, seltsam deplaziert wirkten: etwa ein Andachtsbild aus der Schule von Francesco Francia, oder eine große Altartafel des frühen 17. Jahrhunderts aus Parma.¹ Wie waren sie dort gestrandet? Nachdem ich ein Jahr in Rom studiert hatte und bald darauf ein italienisches Thema für meine Magisterarbeit suchte, ermunterte mich mein ehemaliger Praktikumschef, die einstige Sammlung Solly in den Blick zu nehmen, zu der diese beiden und 3.000 weitere Gemälde gehört hatten. Erst da wurde mir bewußt, wie viele der berühmten Werke in der Berliner Gemäldegalerie aus dieser Sammlung stammten, die 1821 vom preußischen Staat en bloc erworben worden war. Meine Neugier war geweckt.

Edward Solly war ein englischer Ostseekaufmann, der zwischen 1815 und 1818 in Berlin lebte. In diesen wenigen Jahren trug er eine gigantische Gemäldesammlung zusammen. Sie war, wie ich herausfand, eine Mischung aus Schau-

¹ Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, GK I 6301 (Francesco Francia, Schule, Heilige Familie), GK I 6450 (Parma, 1600-30, Ausgießung des Heiligen Geistes).

pot, Warenlager und einer ambitionierten Galerie.² Italienische Gemälde des 14. bis 17. Jahrhunderts wurden als kunsthistorischer Parcours besonders herausgestellt. Zu großen Teilen konnte ich die Sammlung rekonstruieren. Unter den 3.000 befanden sich etwa 850 italienische Gemälde, die vor 1550 entstanden waren. Die zum Teil drastisch gewandelten Zuschreibungen konnte ich in den Museumsinventaren zuordnen. Es zeigte sich, wie ungewöhnlich diese Sammlung im Berliner Kontext war – denn hier war zuvor nichts dergleichen vorhanden gewesen. Nach dem Ankauf der Solly-Sammlung 1821 gab es hingegen eine Fülle weiterer Gemälde aus der Zeit vor Raffael, die dem preußischen Staat, aber auch privaten Sammlern angeboten wurden.³ Meine Frage also war: Wie kam es dazu, dass diese Bilder ausgerechnet nach Berlin kamen? Wie kam man auf die Idee, bis zu drei Meter große, ausrangierte Altartafeln oder ausgesägte Retabelfragmente zu hunderten über Berge, durch Wälder und über Wasser in ein fremdes Land zu verfrachten? Dort schien es doch keinen Bezug zu ihren Malern und ihrer eigentlichen Bestimmung zu geben. Und wie sah es in ihrer Heimat aus? „*Questa roba farebbe figura in Germania*“ – dieses Zeug würde in Deutschland etwas hermachen! So hätte man in Italien gespottet, wenn von „irgend einem alten wurmstichigen Holzgemälde“ die Rede gewesen wäre.⁴ Das kolportierte ein weiterer halbpfeußischer Kunstkenner, Athanasius Raczyński. Auch dieser sammelte Gemälde, darunter auch genau solche, um die es hier geht. Hatte es in Italien also einen Ausverkauf gegeben?

Vorgehensweise

Es ging dabei also auch darum, diese Sammlungen im europäischen Kontext zu sehen: Hier öffnete sich ein Meer, das kaum zu überblicken war. Da waren Krieg, Raub und Propaganda, die in der Revolutionszeit die Welt erschütterten. Die Sphären von Politik, Diplomatie und Handel bestimmten auch den Umgang mit Kunstwerken. Dahinter standen Institutionen genauso wie einzelne Akteure. In den Blick rückten unzählige Kunstsammlungen, Galerien und die frühen Museen, vom Vatikan bis zum Louvre, Hunderte, ja tausende Werke wurden verkauft, aus-

² Zu Edward Solly und seiner Sammlung: Robert Skwirblies, „Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte.“ Die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 51 (2009), Berlin (Gebr. Mann) 2010, S. 69–99, online: <http://dx.doi.org/10.14279/depositonnce-5251>.

³ Auf diese und auf die von Solly erworbenen Gemälde gründet sich die Dissertationsschrift: Robert Skwirblies, *Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut. Gemäldesammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik 1797–1830* (Ars et Scientia, 13), Berlin/Boston (De Gruyter) 2017.

⁴ Athanasius Raczyński, *Die Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Bd. 1, Berlin 1836, S. 94.

gestellt, bejubelt, vergessen oder zerstört. Im Kern ging es darum, dem Blick der Zeitgenossen auf die Gemälde auf die Spur zu kommen. Im Zentrum standen die staatlich-preußischen Erwerbungen für das künftige Museum in Berlin. Die Zeugnisse von Gelehrten, Beamten, Händlern, Künstlern, ob in Briefen oder Berichten, Akten oder Inventaren, bildeten dafür die Hauptquellen.

In Datenbanken erschloß ich zum einen die Gemälde, die nach Berlin bewegt oder hier angeboten wurden, inklusive ihrer wechselnden Zuschreibungen, zum anderen die Personen, die damit in Zusammenhang standen, Bilder anboten, sammelten, verkauften oder begutachteten. Dieses Datenmaterial mußte zum Sprechen gebracht werden.

Drei Beispiele

Einer von mehreren italienischen Kunsthändlern, die eigens nach Berlin reisten, um dort Gemälde zu verkaufen, war Antonio Fusi aus Mailand.⁵ Er selbst bezeichnete sich als Hofjuwelier, was wir bisher nicht überprüfen können. Fusi kam 1819 nach Berlin, wo er etwa 80 Bilder anbot, die er zum Teil an Solly, zum Teil an den preußischen Staat, zum Teil auch wohl gar nicht verkaufte. Ein seltenes Glück ist es, dass uns sowohl die Liste der Gemälde vorliegt, die er zur Ausfuhr bestimmt und der Mailänder Akademie vorgestellt hatte, als auch das Verzeichnis, das Fusi den Beamten in Berlin überließ, um über Preise und Ankäufe zu beraten. Nicht alle Bilder sind zu identifizieren, manche kamen hinzu, andere fehlten. Wahrscheinlich tauschte oder verkaufte Fusi auf dem Weg bereits Bilder, etwa in Wien. Die Listen sind frisiert: In Lombardo-Venezien galt seit 1818 ein Gesetz zum Kulturgüterschutz, das die Ausfuhr bedeutender Kunstwerke verbot. Ob die auszuführenden Kunstwerke bedeutend waren, bestimmten die Akademieprofessoren. In Mailand ging es Fusi also darum, die Stücke als nachrangig, gleichförmig und unspektakulär zu präsentieren, ohne allzu unglaubwürdig zu sein; examiniert wurden sie zweimal, was außergewöhnlich war. In Berlin dagegen sollten die Werke als „Galerie“ erscheinen, berühmte Künstlernamen enthalten und eine große Breite an Formaten und Motiven abdecken.

⁵ Skwirblies, *Altitalienische Malerei* (wie Anm. 3), Dok. 5 (S. 545–561) u. passim.



Abb. 1: Giovanni Antonio Boltraffio, Heilige Barbara, 1502. Berlin, Staatliche Museen SPK, Gemäldegalerie. © Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz/Foto: Jörg P. Anders

So fand sich in der Mailänder Liste, unscheinbar als Nr. 54, eine Tafel auf Holz, „una Santa in Paese“, die in Berlin höchstwahrscheinlich in Kiste Nr. 11 wieder auftauchte – als „Boltraffio“ (Abb. 1).⁶ Fusi verlangte dafür 300 Friedrichsd'or, also etwa 1.500 Silbertaler. Zum Vergleich: Ein Handwerksgehilfe in der Restauratorenwerkstatt des geplanten Museums bekam etwa 10 Taler pro Monat.⁷ Die Berliner Akademieprofessoren, die die Sammlung besichtigten, taxierten das Bild zwar geringer. Es wurde aber als das „allervorzüglichste“ der Sammlung gelobt. Auf die Forderung des Händlers mochte man aber nicht eingehen. Stattdessen sprachen die Beamten sich mit Edward Solly ab, der es kaufte, und aus dessen Sammlung es dann an den Staat gelangte. Seit 1830 hängt es im Museum.

Gleiches gilt für eine weitere Tafel, die der Händler mit 100 Friedrichsd'or bewertete.⁸ Die Berliner Professoren waren mit der Forderung einverstanden. Das Bild war in Mailand vermutlich als „Quadro in tavola antico“ anonym ausgeführt worden und wurde in Berlin als Werk des Lombarden Ambrogio Borgognone angeboten. Diesem Renaissancemeister wurde das Gemälde auch bis zu seiner mutmaßlichen Zerstörung 1945 zugeschrieben. Weitere drei Bilder von Borgognone wurden zur selben Zeit in Berlin erworben, hinzu kommt ein nach einem dieser Gemälde geschaffenes Erbauungsbild des Berliner Malers Friedrich Wilhelm Herdt, der es auf der Akademieausstellung präsentierte und an den preußischen König verkaufte. All das zeigt, dass der wenig bekannte Borgognone in Berlin Eindruck gemacht hat, der in Mailand selbst zu jener Zeit gar nicht besonders geschätzt wurde.⁹

Ein anderes Bild präsentierte Fusi den Mailänder wie den Berliner Gutachtern als ein Porträt Martin Luthers (Abb. 2).¹⁰ In Mailand als „scuola Tedesca“ aufgeführt, nannte er in Berlin Holbein als Maler. Die preußischen Professoren ignorierten das Bildnis, doch nachdem der Verkäufer nicht lockerließ, schlug der einbezogene Architekt des künftigen Museums, Karl Friedrich Schinkel, den Ankauf für 300 Taler vor. Fusi akzeptierte, und das Gemälde kam in die Hände des Staates.

6 Ebd., S. 555, Dok. 5.54: Giovanni Antonio Boltraffio, Heilige Barbara, Berlin, Staatliche Museen SPK, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 207.

7 Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 76 (Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten) Ve Sekt. 15 Abt. 1 Nr. 4 Bd. 6, fol. 155: „Überschlag des Geldbedarfs bis zur beendeten Einrichtung des Koeniglichen Kunst Museums“, vor Dezember 1829.

8 Skwirblies, *Altitalienische Malerei* (wie Anm. 3), S. 557, Dok. 5.61: Ambrogio Borgognone, Thronende Madonna mit Kind, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Kat.-Nr. 51.

9 Ebd., S. 4–6.

10 Ebd., S. 550, Dok. 5.24: Ambrosius Benson, Porträt eines Mannes, Berlin, Staatliche Museen SPK, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 206.



Abb. 2: Ambrosius Benson, Porträt eines Mannes, um 1535. Berlin, Staatliche Museen SPK, Gemäldegalerie. © Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz/Foto: Walter Steinkopf

Von Luther war selbstverständlich keine Rede mehr. Hatten Schinkel und die Museumsplaner das Gemälde zuerst als niederländisch erkannt, galt es in den Jahren darauf lange als norditalienisch. Der letzten Zuschreibung nach ist es eine

Arbeit des in Norditalien geborenen, aber in den Niederlanden wirkenden Ambrosius Benson (ca. 1495–1550).

Gerade dieser Fall führt vor Augen, welche Transformation die nach Norden gebrachten Gemälde erfuhren. Und wir erkennen ein differenziertes Interesse an Kunstwerken, die auf dem Grat zwischen Abseitigem und Besonderem eingeordnet wurden.

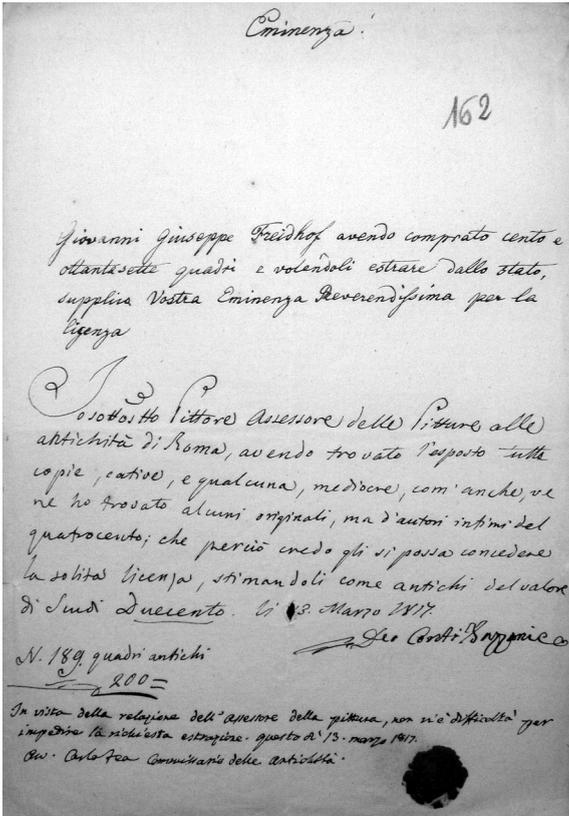


Abb. 3: J. J. Freidhoff an Kardinal B. Pacca, Ausfuhrlizenz, 13.03.1817. Rom, Archivio di Stato, Camerlengato I, tit. IV, Nr. 37, fasc. 19, Bl. 162. Archivio di Stato di Roma/Foto: privat

Der erste, der um 1812 nachweislich früheste italienische Gemälde nach Berlin einfuhrte, war ein in Berlin wirkender Graphikprofessor aus dem Sauerland: Johann Joseph Freidhoff.¹¹ Nebenbei bemerkt, waren es fast durchweg zugezogene Künstler, Sammler und auch Staatsmänner, die in Berlin Impulse gaben. Freidhoff reiste mehrfach nach Italien, für eigene Studien, aber auch, um Handel

¹¹ Ebd., S. 562–566, Dok. 6.1, u. passim.

zu treiben. Im Februar 1818 wandte er sich an den preußischen König: Er hätte „5 Gemälde der ältesten und besten alt-italienischen Meister, seit der Wiederherstellung der Kunst aus dem 14ten und 15ten Jahrhundert“ mitgebracht, „welche sich ihrer Schönheit, größter Seltenheit und guter Erhaltung wegen, für die Königl. Gallerie vorzüglich eignen, und wichtige Denkmale für das Studium der Kunst sowohl als die Geschichte derselben“ darstellen würden. Die Objekte würden es also verdienen, bewundert und kopiert zu werden, wie Werke von Raffael, Domenichino oder Poussin. Wenige Monate zuvor, im März 1817, war Freidhoff in Rom die Ausfuhr von 189 „quadri antichi“ gestattet worden, mit der Bemerkung, es hätte sich um Kopien, schlechte, mittelmäßige Arbeiten gehandelt, einzelne auch originale, aber „d'autori infimi del quattrocento“ (Abb. 3). Wir können vermuten, dass es dieselben Bilder waren, die der Professor wenige Monate später in Berlin anpries. In den Hausakten des Königs findet sich eine Liste mit 20 Gemälden, die eine chronologische Reihe bildeten und eine Kunstentwicklung illustrieren sollten. Einzelne davon erwarb Solly 1818, einige kamen später in Staatsbesitz.

Die erste der Tempera-Tafeln (Abb. 4) schrieb Freidhoff Andrea Rico aus Candia zu, der 1105 gestorben und der früheste namentlich nachweisbare Maler in Italien gewesen sein soll.¹² Die Akademiegalerie in Florenz, auf die er sich dabei bezog, ließ ihre Ausstellungen tatsächlich mit „opere greche“ beginnen – ihr Katalog von 1817 erwähnt allerdings den Maler nicht.¹³ Freidhoff bezog sich mit seinen Angaben wohl auf den französischen Diplomaten und Gelehrten Artaud de Montor, der in Paris die sicher bedeutendste und durch einen Katalog auch bekannteste Sammlung ältester italienischer Tafelmalerei besaß.¹⁴ Einige Jahrzehnte später aber wurde die Geschichte um diesen angeblich ersten Maler, der in Italien als individuelle Person greifbar gewesen wäre, „in das Gebiet der Fabel“ geschickt.¹⁵

12 Skwirblies, *Altitalienische Malerei* (wie Anm. 3), S. 563, Dok. 6.1.1: Italo-byzantinisch, Madonna mit Kind, Berlin, Staatliche Museen SPK, Byzantinische Sammlung, Inv.-Nr. 11278.

13 Carlo Colzi, *Descrizione dell' I.e e R.e Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Florenz 1817, S. 26.

14 [Alexis-François Artaud de Montor,] *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, Paris 1808, S. 5.

15 Johann Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon [...]*, Bd. 13, 1843, S. 146. Vgl. s. v. Andrea Tafo di Rico, in: Günter Meißner/Andreas Beyer (Hgg.), *Allgemeines Künstlerlexikon (= AKL)*, Bd. 3, 1992, S. 557 (Enrica Neri Lusanna).



Abb. 4: Italo-byzantinisch, Madonna m. Kind, 15. Jh. Berlin, Staatliche Museen SPK, Byzantinische Sammlung. © Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz/Foto: Jörg P. Anders

Möglich ist die Identität mit Andreas Ritzos oder Rizzo, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig lebte.¹⁶ Von wem das von Freidhoff für 50 Taler

¹⁶ Ulrich Thieme/Felix Becker (Hgg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler [...] (= Thieme-Becker), Bd. 1, 1907, S. 472f. (Antonio Muñoz).

angebotene Gemälde tatsächlich stammte, ist bis heute nicht geklärt. Doch es ist auch gar nicht entscheidend. Freidhoff verwandelte das Bild in ein Stück illustrierter Kunstgeschichte: Es verkörperte den imaginierten Beginn einer Kunst-Entwicklung der Neuzeit, die sich auf einzelne Malerpersönlichkeiten fokussierte. Die Berliner Betrachter hatten diese Entwicklung nun unmittelbar vor Augen, nicht abgeleitet aus Texten oder Umrißstichen, sondern in Farbe und Holz – im Original.

Das zweite Gemälde in seiner Angebotsliste schrieb Freidhoff Giotto zu und verlangte sagenhafte 2.400 Taler dafür.¹⁷ Der Ankauf für den Staat wurde von mehreren Akademieprofessoren nahegelegt. Selbst nichtpreußische Künstler in Rom gaben ihre Expertise und empfahlen den Erwerb, der 1823 erfolgte. Eine zugehörige Tafel war in Sollys Besitz; es liegt also nahe, dass Freidhoff neben den handverlesenen Bildern für den König noch weitere hatte, die er in Berlin verkaufte. Allein in Rom hatte er ja schließlich fast 200 Stücke ausgeführt. Das „Abendmahl“ war für die Zeitgenossen besonders interessant, weil sie es mit dem damals gerade intensiv diskutierten Cenacolo von Leonardo in Zusammenhang bringen konnten. Hinzu kam der Name Giotto. Diese Zuschreibung wurde allerdings schon 1830 aufgegeben.

Wir erkennen: Die Gemälde durchliefen von ihrer Erwerbung und Ausfuhr, die vielfach dem Zufall geschuldet war, hin zu Teilen der Berliner Museumsammlung, einen mehrfachen Prozeß der Auslese, der Neuordnung und Umwertung. Eine Illustration der Kunstgeschichte, wie sie aus der Literatur bekannt war, stand dabei genauso im Hintergrund wie das Bedürfnis nach Kunstwerken im Original, die eine erweiterte Dimension von Schönheit verkörperten.

Im Angebot der Gemälde aus Freidhoffs Besitz spielte auch der befürchtete oder angedrohte Verkauf der Bilder ins Ausland eine Rolle, um den preußischen Staat zum Zugreifen zu bewegen. Wie sehr Berlin, was den Kunsthandel anging, sowohl im Abseits als auch mitten in Europa lag, verdeutlicht ein letztes Beispiel. Der Generalmusikdirektor, also der musikalische Leiter der Berliner Oper, war Gaspare Spontini. Der preußische König hatte ihn 1820 erfolgreich aus Paris abwerben können. Spontini war verheiratet; seine Frau hatte einen Bruder, und dieser wiederum war als Maler-Restaurator und Kunsthändler in Paris und London aktiv. Sein Name war Alexis Delahante.¹⁸ Wir wissen wenig über ihn, er gehörte zu einer schwer faßbaren Zwischensphäre von niederem Adel und Geschäftsleuten, die in ganz Europa vernetzt und tätig waren. Delahante nun nutzte 1821 seine familiären Verbindungen, um über das preußische Kultusmi-

¹⁷ Skwirblies, *Altitalienische Malerei* (wie Anm. 3), S. 564, Dok. 6.1.2: Lorenzo Monaco, *Letztes Abendmahl*, Berlin, Staatliche Museen SPK, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 1108.

¹⁸ Ebd., S. 339–344 u. passim.

nisterium einige Gemälde, die er aus Italien ausgeführt hatte, in Berlin für den Verkauf auszustellen und einzulagern. Das geschah im Akademiegebäude. Drei dieser Gemälde waren zum Ankauf für das in Planung befindliche Museum im Gespräch:



Abb. 5: Perugino (zugeschrieben), Madonna mit Kind und Hll., um 1495. Paris, Louvre. © Paris, Musée du Louvre

Ein Pietro Perugino für 20.000 (Abb. 5), ein Baldassare Peruzzi für 15.000 und ein Guercino für 17.000 Franc. Auch hier fällt die Verkettung auf: ein Vorläufer und ein Nachfolger Raffaels und ein klassischer Barockmaler, wobei das älteste Bild am teuersten war. Der König ließ sich zu der Zusage bewegen, den Perugino zu

erwerben, doch da hatte Delahante die Werke schon einpacken und nach Paris schaffen lassen. Gegenüber den Berliner Beamten ließ er mitteilen, dass er für den Perugino schon das höhere Gebot eines russischen Fürsten ausgeschlagen hätte, weil das Bild für den Louvre bestimmt wäre, und auch in England für die National Gallery Ankäufe zu erwarten wären.¹⁹ In diese beiden Museen gelangten beide Gemälde tatsächlich, allerdings erst viel später.²⁰ 1825 erzielte der Perugino auf einer Pariser Auktion 13.000, der Peruzzi nur 7.200 Franc. Frappierend ist das punktuelle und spezifische Interesse, das in Berlin an höchster Stelle für eine Malerei vorhanden war, die unklassisch und intellektuell anspruchsvoll war. Und dass man dafür bereit war, mehr Geld zu zahlen als in Westeuropa.

Resümee

Kunstwerke sind Träger und Projektionsflächen von Identitätsansprüchen. Als solche gewannen frühe italienische Gemälde europaweit um 1800 neue Bedeutung. Dies hing einerseits von ihrer Mobilität ab, also ihrer Herauslösung aus angestammten Kontexten, von ihrem Handel und ihrer Ausstellung. Andererseits wurde immer mehr Wissen und Anschauungsmaterial über sie verbreitet, zunächst in der Kunstliteratur oder durch Reproduktionen; schließlich sah man sie auch im Original. Gerade in Berlin und Preußen konnten sie so den Kunstbegriff entscheidend erweitern: Altitalienische Malereien galten als unmittelbare Zeugnisse künstlerischer und emotionaler Ideale. Sie wurden als „wahr“ und „schlicht“ gelobt. Sie bildeten damit eine Ergänzung zum Anspruch technischer Fertigkeit, der an Kunstwerke gestellt wurde. Ihr lobend hervorgehobener „historischer“ Wert bestand darin, Orientierung zu geben in der eigenen, von Umbrüchen geprägten Zeit. In Italien wiederum kam es zwar nicht zum regellosen Ausverkauf. Doch die schiere Menge von beweglichen und gehandelten Werken zum einen, zum anderen das strikte und konservative Qualitätsdenken der italienischen Akademien führten dazu, dass viele gerade ältere Gemälde den Weg über die Alpen finden konnten.

¹⁹ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 76 (Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten) Ve Sekt. 15 Abt. 1 Nr. 3 Bd. 4, fol. 82–83v., Delahante an Mme. Spontini, Paris, 11.6.1824; dazu Skwirblies, *Altitalienische Malerei* (wie Anm. 3), S. 114–121.

²⁰ Ebd., S. 682, Dok. 9.198: Perugino (zugeschr.), *Thronende Madonna mit zwei heiligen Frauen*, Paris, Louvre, Inv. 719; S. 683, Dok. 9.204: *Girolamo da Treviso nach Baldassare Peruzzi, Anbetung der Könige*, London, National Gallery, Inv. NG 218.

Die preußische Obrigkeit verstand es nach dem Sieg über Napoleon 1815, auf kulturpolitischer Ebene dieses identitätsstiftende Potential der frühen italienischen Malerei in ihrem Sinne auszuschöpfen. Das Kunstmuseum bot dem Staat eine doppelte ideologische Stütze. Einerseits wurde dieses Museum als antifranzösisch inszeniert, weil es vorgeblich nicht durch Raub entstanden war. Andererseits entschärfte dieses Museum die Gefahr der Emanzipierung der Untertanen, von denen sich viele für altdeutsche Kunst begeisterten und darin ein Zeichen für patriotischen Geist sahen: Dem gegenüber erwarb der Staat italienische Quattro- und Cinquecento-Malerei und inszenierte sie als Normgalerie. Die nordalpinen Gemälde wurden daran gekoppelt und so das suggestive Bild einer universalen, übernationalen Kunstgeschichte geschaffen. Die Pointe lag dabei im konservativen Bestehen auf Raffael als Vollender der Kunst. Die frühere Malerei des italienischen Spätmittelalters wurde als Wegbereiterin dargestellt, rationalisiert und vereinnahmt. Das reale Vorhandensein der altitalienischen Gemälde in einer Vielfalt und Vielzahl, die in Europa ihresgleichen suchten, wirkte zudem als Initialzündung der preußischen Kunstwissenschaft – auf Gelehrte, Restauratoren und Publikum.

Dieser Schwerpunkt war nicht von langer Hand geplant, sondern über die Jahre gewachsen. Museumspolitik und Sammlungswesen in Preußen hingen vom Zusammenspiel bestimmter Personen ab, von Zufällen und Gelegenheiten, nicht zuletzt auch vom stets geringen Erwerbungsbudget. Die Orientierung nach Italien zeigte sich sowohl bei den Kunsthändlern und ihren Waren als auch im gelehrten Publikum. Entscheidend waren die Köpfe des Beamtenapparates, die in Spätaufklärung und antirevolutionärem Reformgeist verwurzelt waren. Sie vermittelten zwischen den Interessen von Herrscherhaus, Kunstakademie, Händlern und breiterer Öffentlichkeit. Das Ergebnis war eine feingliedrige, um Universalität und ästhetische Ausgeglichenheit bemühte Galerie. Sie war durch Vorgänge und Vorbilder in Paris, Italien und ganz Europa ermöglicht worden, und sie wirkte umgekehrt auf Europa zurück, wo die frühe italienische Malerei im Verlauf des 19. Jahrhunderts ihre endgültige Renaissance erlebte.