

Sächsische Gesandte als Kunstagenten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*

von
VIRGINIE SPENLÉ

Nach Beginn seiner persönlichen Regentschaft versuchte Ludwig XIV. von Frankreich mit aller Macht eine Gemäldesammlung zusammenzutragen, die seinem königlichen Rang entsprach. Diese Sammlung sollte aus Hauptwerken berühmter verstorbener Meister bestehen. Doch solche Gemälde zu kaufen, war nicht immer einfach. In Italien, dem wichtigsten Standort für Kunstakquisitionen, verhinderten strenge Gesetze die Ausfuhr von wichtigen Kulturdenkmälern und somit auch von Skulpturen und Gemälden. Dennoch gelang es Ludwig XIV. immer wieder, von dort bedeutende Bilder und Antiken außer Landes zu bringen. Dies war oft das Verdienst seiner Diplomaten. So schaffte es der französische Botschafter Pierre de Bonzi, die Republik Venedig zu überzeugen, das „Gastmahl bei Simon“ von Paolo Veronese aus dem Servitenkloster Santa Maria dei Servi zu verschenken, wenn sie den Verkauf des Gemäldes schon verböte.¹ Dem Erwerb von wichtigen Kunstwerken, zumal aus kirchlichem Besitz, kam nicht selten der Rang einer diplomatischen Handlung zu, weshalb Gesandte immer öfter mit der Abwicklung von Kunstakquisitionen betraut wurden.

Die deutschen Fürsten fingen erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts an, Gemälde sowie Antiken systematisch zu sammeln. Dabei stießen sie auf ähnliche Probleme wie der französische König einige Jahre zuvor und griffen auf dasselbe Mittel zurück: die Diplomatie. Doch waren sie bei Kunstkäufen noch mehr als Ludwig XIV. auf ihre Gesandten angewiesen, denn im Gegensatz zu Frankreich existierte gegen Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts kein lokaler Kunstmarkt im Reich. Gemälde und andere bedeutende Kunstwerke konnten nur in Italien, Holland, Flandern und Frankreich erworben werden, sodass manche deutsche Fürsten ihre Gesandten häufig mit Einkaufslisten ins Ausland schickten. Welche Rolle fürstlichen Gesandtschaften bei Kunstkäufen zukam, wird im Folgenden am Beispiel Kursachsens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dargestellt. Zunächst soll jedoch auf die generelle Wechselwirkung zwischen Gesandtschaften und Kunstakquisitionen eingegangen werden.

* Der vorliegende Beitrag entstand anlässlich des Workshops „Reichsständisches Gesandtschaftswesen und europäische Diplomatie (1648–1806)“ des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde im Sächsischen Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv (24./25.11.2006) und wurde im Wesentlichen 2007 abgeschlossen. Als grundlegende Publikationen zum Thema sind seitdem erschienen: JUDITH MATZKE, *Gesandtschaftswesen und diplomatischer Dienst Sachsens 1694–1763* (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde, Bd. 36), Leipzig 2011; VIRGINIE SPENLÉ, *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beucha 2008.

¹ Paolo Veronese, *Das Gastmahl bei Simon*, Öl auf Leinwand, 454 x 974 cm, Versailles, Musée National du Château, M.V.8181. Die Republik Venedig hatte sich gegen den Verkauf dieses kostbaren Bildes ausgesprochen, da sie die Ausfuhr von bedeutenden Kunstwerken zu verhindern suchte. Zur Vermittlung von Bonzi bei diesen Verhandlungen vgl. ANTOINE SCHNAPPER, *Curieux du Grand siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris 1994, S. 309 ff.

I.

Bemerkenswert ist, dass der Aufbau von Kunstsammlungen im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation mit der Verdichtung des diplomatischen Netzes zusammen fällt. Freilich hing die Entstehung von Kunstsammlungen nicht von der Häufung der Gesandtschaften ab, doch besteht ein Zusammenhang zwischen beiden Phänomenen. Denn Kunstsammlungen entstanden wie Gesandtschaften aus dem Bedürfnis des Fürsten heraus, seine Ansprüche im Reich und in der internationalen Politik darzustellen. Kunstsammlungen und Gesandtschaften dienten beide der ‚repraesentatio majestatis‘.

Dass immer mehr Gesandte mit Kunstankäufen betraut wurden, lässt sich nicht nur dadurch erklären, dass es zu Beginn des 18. Jahrhunderts quasi unmöglich war, Kunstwerke von Rang auf dem deutschen Kunstmarkt zu erwerben,² und dass man sich seiner Kontakte im Ausland (insbesondere in Italien, Frankreich und den Niederlanden) bedienen musste, um Gemälde und Skulpturen zu kaufen. Der Einsatz von Gesandten als Kunstagenten lässt sich auch durch die Natur ihrer Mission erklären.

Als primäre Aufgabe galt dem Gesandten, die Interessen seines Herrschers an einem fremden Hof zu vertreten. Der Gesandte repräsentierte den Fürsten, der ihn schickte. Dabei hieß ‚repräsentieren‘ in der Frühen Neuzeit, etwas Abwesendes oder jemand Abwesenden zu vergegenwärtigen, d. h. die magische Präsenz des Abwesenden herzustellen. Bezüglich des *repräsentirenden Character[s] eines Gesandten* vermerkt Johann Heinrich Zedler in seinem Lexikon, es handle sich um das *Recht, die hohe Person seines Principaten, gleich als ob dieser nehmlich selbst zugegen wäre, vorzustellen*.³ Dabei unterscheidet die zeitgenössische Zeremonialliteratur zwischen verschiedenen Typen von Gesandten: Sogenannte Residenten und Gesandte konnten zwar im Namen ihres Souveräns an einem fremden Hof handeln, doch nur dem „Ambassadeur“ oder Botschafter wurde ein ‚characterere repraesentatio‘ zugesprochen. Nur er stand zeichenhaft für die Person des Fürsten, weswegen ihm alle Ehren bezeugt werden mussten, die dem Fürsten selbst zustünden.⁴ Der Botschafter war *der Souverainetät theilhaftig*,⁵ was ihn wiederum zu einer bestimmten Lebensführung während seiner Entsendung verpflichtete: *Denn weil er die Hoheit und Reichthum seines Souverains der Welt zeigen, und seine Person extra Territorium repraesentieren soll, ist allerdings erforderlich, daß er sich magnifiquement und splendidement aufführe*.⁶ Die Magnifizenz des Botschafters, die zeichenhaft für die seines Gebieters stehe, äußerte sich in seiner Unterkunft, seinen öffentlichen Tafeln, seiner Equipage und auch in seinen Kunstsammlungen. Denn Kunstsammlungen erlangten im 17. und 18. Jahrhundert ein immer größeres Gewicht bei der Repräsentation des Fürsten.⁷ Die meisten Höflinge bemüht-

² Der deutsche Kunstmarkt erlebte erst mit dem Verkauf wichtiger Sammlungen gegen Ende des 18. Jahrhunderts einen Aufschwung, vgl. THOMAS KETELSEN/TILMANN VON STOCKHAUSEN, *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, 3 Bde., München 2002, hier Bd. 1, S. 30 ff.

³ JOHANN HEINRICH ZEDLER, *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*, Halle/Leipzig 1732–1754, Bd. 31, S. 338.

⁴ JOHANN CHRISTIAN LÜNIG, *Theatrum Ceremoniale Historico-politicum*, Leipzig 1719, S. 368.

⁵ GOTTFRIED STIEVE, *Europäisches Hof-Ceremoniel* [...], Leipzig 1723, S. 262, § 7.

⁶ Ebd., S. 291 f.

⁷ VIRGINIE SPENLÉ, *La galerie de collection dans le Saint-Empire durant la première moitié du XVIII^e siècle*, in: Claire Constant/Mathieu da Vinha (Hg.), *Les grandes galeries*

ten sich gleich ihrer Herrscher, Kunstwerke zu sammeln, die ihren auserlesenen Geschmack bezeugten und ihre sozialen Ansprüche zum Ausdruck brachten. Der Botschafter als ‚Repräsentant‘ des Fürsten stand noch mehr als andere Aristokraten in der Pflicht, sich als Kunstmäzen und -sammler auszuzeichnen, selbst wenn er diese aufwendige Lebensführung nicht immer mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln finanzieren konnte.

Der sächsische Kurfürst Friedrich August I., der unter dem Namen August II. zum König von Polen gewählt worden war, hatte mehrere Botschafter und Gesandte in seinen Diensten, die ihr Interesse für Kunst zur Schau trugen, darunter der Generalintendant des Oberbauamts, Graf August Christoph von Wackerbarth, der mehrmals kursächsischer Gesandter war. Wackerbarth sammelte Gemälde, Gobelins, venezianisches Glas und andere Kunstgegenstände. Er zeichnete sich außerdem als Kenner der Malkunst aus. Bereits in frühen Jahren, als er vier Jahre lang Italien und Ungarn bereiste, hatte er angefangen, Bilder zu erwerben.⁸ Damals war er unter dem Pseudonym ‚Alexander der Große‘ in den Kreis der ‚Bentveugel‘ aufgenommen worden, einer Gruppe holländischer und flämischer Genremaler, die in Rom arbeitete. Später, im Laufe seiner diplomatischen Tätigkeit, gelang es ihm, seine Gemäldesammlung um bedeutende Stücke zu erweitern. Die Sammlung war offenbar so wertvoll, dass Friedrich August I. seinen Generalintendanten regelrecht bedrängte, ihm die besten Bilder zu überlassen. Die Verhandlungen gingen jedoch nicht zu Ungunsten Wackerbarths aus, denn dieser verkaufte Friedrich August I. die Bilder für einen bedeutend höheren Preis, als er sie erworben hatte.⁹

Auch der sächsische Botschafter in Paris hatte während seiner Gesandtschaft kostbare Sammlungen zusammengetragen.¹⁰ Karl Heinrich von Hoym repräsentierte Friedrich August I. am französischen Hof seit 1720 und wurde 1725 zum Botschafter erhoben, womit er der ranghöchste sächsische Diplomat im Ausland war. Als solcher gebührte ihm ein aufwendiger Lebensstil. Es ist kein Zufall, wenn Hoym zu einem der bedeutendsten Kunstsammler in Paris avancierte. Er zeigte in seinem Pariser ‚Hôtel‘ nicht nur eine großartige Bibliothek, sondern auch Tapisserien, asiatisches und sächsisches Porzellan, zeitgenössische und antike Statuen sowie eine außergewöhnliche Sammlung altmeisterlicher Gemälde.¹¹ Über die Zusammensetzung dieser Kollektion ist man gut informiert, denn Hoym hatte 1727 ein Inventar verfassen lassen, in dem die Bilder nicht nur aufgelistet, sondern in der Art eines ‚catalogue raisonné‘ mit Notizen und präzisen Angaben zu Preis, Herkunft und Erwerbungszeitpunkt versehen

européennes XVII^e–XIX^e siècle, Versailles 2010, S. 197–218; DIES., Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts, Beucha 2008, S. 80–91.

⁸ Zu Wackerbarths Biografie und zu seiner Tätigkeit als Kunstsammler vgl. CARL NIEDNER, Der sächsische Kabinettsminister Graf August Christoph von Wackerbarth und die Königliche Gemäldegalerie in Dresden, in: NASG 31 (1910), S. 86–99.

⁹ HANS POSSE, Die Gemäldegalerie zu Dresden, Dresden o. J., S. 12.

¹⁰ VIRGINIE SPENLÉ, Karl Heinrich von Hoym, ambassadeur de Saxe à Paris et amateur d’art, in: *Dresde ou le rêve des Princes. La Galerie de peintures au XVIII^e siècle*, Katalog der Ausstellung im Musée des Beaux-Arts in Dijon, Paris 2001, S. 143–148.

¹¹ Jérôme de Pichon veröffentlichte als Anhang zu seiner grundlegenden Biografie Karl Heinrich von Hoym das Inventar seiner Pariser Besitztümer, vgl. JÉRÔME DE PICHON, *La vie de Charles-Henry Comte de Hoym, Ambassadeur de Saxe-Pologne en France et célèbre amateur de livres, 1694–1736*, Bd. 2, Paris 1880, S. 54 ff.

waren.¹² Aus diesem Inventar geht hervor, dass Hoym vor 1728 insgesamt 108.646 livres für 362 originale altmeisterliche Gemälde ausgegeben hatte, von denen manche später in namhafte Sammlungen gingen.¹³ Hoym besaß somit eine Sammlung, die zwar die seines Königs, August II., nicht übertraf, doch nahezu königlichen Rang hatte.

Es könnten sicherlich weitere Gesandte aufgeführt werden, die sich aufgrund und auch dank ihrer diplomatischen Tätigkeit als Kunstsammler profilierten, aber diese zwei Beispiele reichen zur Untermauerung folgender These: Unter Gesandten waren häufig Kunstsammler anzutreffen. Kunstsammlungen galten am Hof als Mittel fürstlicher Repräsentation und verschafften dem Gesandten die gewünschte Aura der Magnifizenz, die ihn als Repräsentanten seines Fürsten auszeichnete.

II.

Es ist weiterhin bemerkenswert, dass die Gesandten meist nicht nur für sich selbst sammelten, sondern auch für den Fürsten, dem sie dienten. Friedrich August I. beauftragte oft seine Residenten, Gesandten und Gesandtschaftssekretäre mit punktuellen Erwerbungen. So schickte er im Jahre 1716 Pietro Roberto Taparelli, Graf von Lagnasco, nicht nur aus diplomatischen Gründen nach Delft und Amsterdam, sondern auch zum Erwerb von Porzellanvasen und -gefäßen für die Ausstattung des Holländischen Palais in Dresden.¹⁴ In London verhandelte der Gesandte Christoph Heinrich Graf von Watzdorf mit den Kunsthändlern Como & Le Beau über Kartons von Giulio Romano, nach denen Tapisserien für den französischen König gewirkt worden seien.¹⁵ Auch Wackerbarth hatte 1707 während seiner Gesandtschaft in Wien 61 holländische Gemälde für Friedrich August I. gekauft.¹⁶

Die Verquickung von Kunstakquisitionen und diplomatischer Vertretung für den Dresdner Hof wird besonders an der Stellung des Barons Philipp von Stosch ersichtlich. Der gelehrte Münz- und Gemmensammler war 1718 zum Antiquar des sächsischen Kurfürsten ernannt worden. Zugleich sollte er für die nächsten zwei Jahre den erkrankten Gesandten in Den Haag vertreten.¹⁷ Die Korrespondenz, die Stosch in die-

¹² Ebd., S. 80-87. Zur Biografie von Hoym siehe zudem VIRGINIE SPENLÉ, Karl Heinrich von Hoym, in: *Sächsische Biografie*, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, www.isgv.de/saebi (24.10.2006).

¹³ Einige sind um die Mitte des 18. Jahrhunderts für die Dresdner Gemäldegalerie erworben worden, darunter die „Flucht nach Ägypten“ und „Acis und Galathea“ von Claude Lorrain (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 730, 731).

¹⁴ Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden (im Folgenden HStAD), 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/3, Papiers concernant les emplettes des porcelaines en Hollande, 1716–1718.

¹⁵ HStAD, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/1, Sachen, die Kunstakademie 1743 ff. und welches Kunstwerke, Malerei und Bildergalerie betreffend, auch 1699, fol. 56.

¹⁶ HStAD, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 379/11, Diverse Verzeichnisse 1700–1772, fol. 7. Zu weiteren Erwerbungen Wackerbarths für Friedrich August I. vgl. NIEDNER, Wackerbarth (wie Anm. 8), S. 94 f.

¹⁷ CARL JUSTI, Philipp von Stosch und seine Zeit, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 7 (1872), S. 297 f.; zu Stosch vgl. auch LESLEY LEWIS, *Connoisseurs and Secret Agents in Eighteenth Century Rome*, London 1961, S. 51 ff.; sowie dessen weniger umfangreichen Beitrag: Philipp von Stosch, in: *Apollo* 85 (1967), S. 320-327.

ser Zeit mit dem Geheimen Kabinett führte, zeugt von seinen diplomatischen Pflichten: Die meisten Briefe widmen sich der politischen Berichterstattung. Erwähnt werden aber auch Kunstkäufe. So reiste Stosch im März 1721 nach Amsterdam, um der Versteigerung des Kabinetts eines verstorbenen Chevalliers beizuwohnen und gegebenenfalls einiges zu ersteigern.¹⁸ Stosch schien jedoch nicht besonders erpicht, Antiquar am sächsischen Hof zu werden. Heftig wehrte er sich gegen die Vorstellung, nach abgelaufener Frist zwecks einer Neuordnung der kurfürstlich-königlichen Sammlungen nach Dresden zurückzukehren. Stattdessen bot er an, nach Italien zu gehen, um dort Antiken für Friedrich August I. zu erwerben. Die Erlaubnis dafür bekam er unverzüglich, da der sächsische Kurfürst auf die Vermehrung der Kunstbestände bedacht war. Jedoch war diese Reise für Stosch nur ein Vorwand, da er insgeheim bereits auf seine Stellung als sächsisch-polnischer Antiquar verzichtet hatte und als Geheimagent des englischen Hofes in Rom zu verbleiben gedachte.¹⁹ An dieser Episode über die Anstellung Stoschs am Dresdner Hof wird deutlich, dass diplomatisches Geschick ebenso wie Kunstkennerchaft, besonders in Kombination miteinander, als persönliche Prestigequelle karriereförderlich wirkten.

III.

Erst unter Friedrich August II., der wie sein Vater Polen in Personalunion mit Sachsen regierte, sollte sich das Gesandtschaftsnetz verdichten, ausfächern und sich der Aufgabenbereich der Gesandtschaftsangehörigen auf dem Kunstmarkt präzisieren. Friedrich August II. arbeitete seit den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts an der Erweiterung seiner Gemäldesammlung und betrieb dafür weit mehr Aufwand als sein Vater. Dabei griff er nicht nur auf seine eigenen Gesandten zurück, sondern kaufte auch von fremden Diplomaten. So erwarb er 1741 vom preußischen Gesandten in Wien, Gustav Adolf Graf von Gotter, 415 Bilder für die hohe Summe von 55.860 Reichstalern.²⁰ Gotter genoss offenbar einen guten Ruf als Kunstkenner – bereits im Jahre 1736 hatte er 411 Bilder an Karl Alexander von Württemberg verkauft.²¹ Jedoch erwiesen sich diese Gemälde, wie auch jene, die er nach Dresden verkaufte, zum größten Teil als falsch zugeschriebene, wertlose Stücke. Besserer Qualität waren die 178 niederländischen und deutschen Bilder, die Friedrich August II. ebenfalls 1741 vom russischen Gesandten am Dresdner Hof, Herman Carl von Keyserlingk, erwarb.²²

Mit Keyserling und Gotter zeigt sich deutlich, dass Botschafter nicht nur Kunstwerke sammelten, sondern oft auch zur Verbesserung ihrer finanziellen Verhältnisse an

¹⁸ HStAD, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 707/7, Des General-Feld-Marschalls Gr. von Flemming mit dem Antiquario Stosch gehabte Korrespondenz ao 1718–1719, 1721–1722, 1725, fol. 433–438. Zum Katalog der Versteigerung vgl. FRITS LUGT, *Répertoires des catalogues de ventes publiques, première période vers 1600–1825*, Den Haag 1938, n° 288.

¹⁹ LEWIS, *Connoisseurs* (wie Anm. 17), S. 63 ff.

²⁰ WILHELM SCHÄFER, *Die Königliche Gemälde-Galerie im Neuen Museum zu Dresden*, Bd. 1, Dresden 1860, S. 52; POSSE, *Die Gemäldegalerie zu Dresden* (wie Anm. 9), S. 28.

²¹ BERTOLD PFEIFFER, *Die Bildenden Künste unter Herzog Karl Eugen*, in: *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit*, Bd. 1, Esslingen 1907, S. 615–776, hier S. 674.

²² POSSE, *Die Gemäldegalerie zu Dresden* (wie Anm. 9), S. 29. Zu Keyserlingk und seiner Sammlung grundlegend: MATTHIAS DÄMMIG, *Hermann Carl Reichsgraf von Keyserlingk – Politiker, Mäzen und Sammler. Der Ankauf von 178 Bildern durch den Kurfürsten-König August III. vom russischen Gesandten Keyserlingk*, unveröffentlichte Magisterarbeit, TU Dresden 2006.

reiche Potentaten verkauften. Nahezu alle Gesandten hatten finanzielle Probleme, insofern als die mit ihrer Mission verbundenen Ausgaben meist die Auslagen des Souveräns, den sie vertraten, sowie ihre persönlichen Mittel überstiegen. Offenbar versuchten sie ihre Einnahmen zu vermehren, indem sie günstig erworbene Kunstwerke für höhere Summen fürstlichen Sammlern anboten. Doch verstanden sie sich nie als Kunsthändler, denn eine solche merkantile Betätigung hätte ihrem Selbstverständnis als Höfling widersprochen.

IV.

Als Friedrich August II. im Jahr 1741 eine große Zahl an Gemälden von Gotter und Keyserling kaufte, hatte er offenbar den Entschluss gefasst, seine Gemäldekollektion auszubauen. In den darauffolgenden Jahren erweiterte er sein Agentennetz, das den reibungslosen Erwerb bedeutender Kunstwerke ermöglichte. Dabei stützte sich der sächsisch-polnische Herrscher in immer stärkerem Maß auf Gesandtschaftsangehörige.

Die Entwicklung der Pariser Gesandtschaft in den 1740er-Jahren ist kennzeichnend für die Bedeutung, die Diplomaten in dieser Zeit bei Kunstakquisitionen zukam.²³ Für den Pariser Kunstmarkt begann sich Friedrich August II. zu interessieren, als er 1741 vom Tod Victor Amadée de Savoie, Prince de Carignan, erfuhr. Carignan besaß eine Sammlung wertvoller altmeisterlicher Gemälde, die öffentlich versteigert werden sollte. Um Bilder aus dieser Sammlung zu erwerben, fehlte dem sächsischen Herrscher aber ein Kunstagent vor Ort. So wandte er sich an Thomas Freiherr von Fritsch, der damals zwecks diplomatischer Verhandlungen in Paris weilte.²⁴ Fritsch sollte sich die Gemälde der Sammlung Carignan gemeinsam mit Moritz Graf von Sachsen und dem Legationssekretär der sächsischen Gesandtschaft in Paris, Samuel De Brais, anschauen. Fritsch blieb jedoch nicht lange in Paris, da seine eigentliche Mission scheiterte, sodass Friedrich August II. sich an seine ständige Gesandtschaft in Paris wandte und den Gesandtschaftssekretär beauftragte, die Sammlung Carignan zu erwerben. Von diesem Zeitpunkt an hörte De Brais auf, diplomatische Berichte für den Dresdner Hof zu verfassen. Seine Briefe behandelten nur noch Kunstakquisitionen. Friedrich August II. hatte also den Pariser Gesandtschaftssekretär von seinen diplomatischen Pflichten entbunden, um ihn als Kunstagenten zu beschäftigen. Damit schuf der sächsisch-polnische Herrscher eine institutionelle Grundlage, um das Angebot auf dem Pariser Kunstmarkt dauerhaft überwachen zu können. Es ist kein Zufall, dass seine Wahl gerade auf den Gesandtschaftssekretär De Brais fiel. Denn dieser hatte früher dem bereits vorgestellten bedeutenden Kunstsammler und Botschafter Karl Heinrich von Hoym gedient. Erfahrungen im Bereich des Kunsthandels allein waren dennoch nicht ausreichend, um Gemälde Alter Meister zu erwerben. Denn nur professionelle Experten waren fähig, Originale von Fälschungen zu unterscheiden.

Wie wichtig die Begutachtung von Kunstwerken war, zeigt der ‚Fall‘ Talon. Friedrich August II. hatte 1744 seinen Gesandtschaftssekretär in Madrid, Louis Talon, mit einer ähnlichen Aufgabe betraut wie De Brais in Paris. Talon sollte 147 Bilder erhan-

²³ Zu den Gemäldeerwerbungen Friedrich Augusts II. in Frankreich vgl. VIRGINIE SPENLÉ, *Les achats de peintures d'Auguste III sur le marché de l'art parisien*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* 2002 (2003), S. 93-134; DIES., *Die Dresdner Gemäldegalerie* (wie Anm. 7), S. 154 ff.

²⁴ HStAD, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 454, *Correspondenz des Pr. Min. Grafen von Brühl*, nach dem Alphabet geordnet, 1735-1742-1753, vol. XII, fol. 175 f.

deln, die ein Kardinal namens Diego de Molena zum Verkauf anbot und die von allen Kennern bewundert würden. Sogar die Königin von Spanien habe sich angeblich um einen Raffael im Besitz des Kardinals bemüht, den sich Talon jedoch frühzeitig durch Vertrag zugesichert habe.²⁵ Talon erfüllte seine Mission erfolgreich: Er kaufte die besagten Gemälde, wenngleich zu einem relativ hohen Preis. Nur erwiesen sich die meisten Bilder nach ihrer Ankunft in Dresden als Fälschungen oder falsch zugeschriebene Stücke. Der Gesandtschaftssekretär sah sich heftigen Vorwürfen ausgesetzt, wobei klar war, dass er für den Fehlkauf nicht zur Verantwortung gezogen werden konnte. *Wenn ich Ihnen sagte, dass die Gemälde nichts wert sind, so meine ich das Ganze*, schrieb ihm der Dresdner Kunstgelehrte Carl Heinrich von Heineken, *denn sie können sicher sein, dass sich darunter weder ein Raffael, ein Tizian, ein Guido [Reni], ein Carracci noch ein Correggio finden*.²⁶ Die Schuld wälzte Heineken jedoch nicht auf den Gesandtschaftssekretär, sondern auf den Maler Emmanuel Witz²⁷ ab, der die Bilder begutachtet und für Originale erklärt hatte. Unter den vermeintlichen Originalen befand sich angeblich ein Bild von Tizian, das Witz unbedingt als Fälschung hätte erkennen müssen, da das Original in der römischen Galleria Farnese hing, so Heineken.²⁸ Dieser Fehlkauf, der den König eine hohe Summe gekostet hatte, zeigt, wie wichtig es bei Bilderkäufen war, den richtigen Experten zurate zu ziehen.

In Paris standen De Brais kompetentere Ratgeber zur Verfügung als Talon in Madrid, was seinen Erfolg beim Kauf von altmeisterlichen Gemälden sicherte. Er unterhielt Kontakt zu Hyacinthe Rigaud, dem Porträtmaler Ludwigs XIV., der am Ende seiner Karriere immer öfter als Experte und Kunsthändler auftrat.²⁹ Es war einfach, sich die Dienste Rigauds zu sichern, da dieser bereits den sächsischen Botschafter Hoym bei Bilderkäufen unterstützt hatte.³⁰ Außerdem war Friedrich August II. höchstpersönlich von Rigaud porträtiert worden, als er sich während seiner Kavaliertour im Jahr 1715 in Paris aufgehalten hatte.³¹ Rigaud blieb dem sächsisch-polnischen Herrscher in der Folgezeit ein ergebener Diener und verhalf ihm noch zu weiteren Bilderkäufen, bevor er 1743, einige Monate nach dem Tod des Kunstagenten De Brais, verstarb.

Diese zwei Todesfälle erzwangen die Neuformierung des Netzes, das Friedrich August II. zum Erwerb von Gemälden in Paris nutzte. Nachfolgender Kunstagent

²⁵ HStAD, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 3107, Relationen des Legationssekretärs Talon aus Madrid, 1744–1747, vol. I, fol. 5 f.

²⁶ Zitiert nach OTTO EDUARD SCHMIDT, *Minister Graf Brühl und Karl Heinrich von Heineken*, Leipzig/Berlin 1921, S. 335. Der Originaltext lautet: *Si je vous ai dit que les tableaux ne valent rien, je parle du total [...], car vous pouvez être persuadé que parmi toutes ces pieces il n’y a ni Raphael ni Titiens ni Guido ni Carache ni Corregge*.

²⁷ Dieser Schweizer Maler stand zu jener Zeit im Dienst des sächsischen Gesandten in Madrid, des Grafen von Kollowrath, vgl. ULRICH THIEME/FELIX BECKER, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 36, Leipzig 1907–1950, S. 147.

²⁸ SCHMIDT, Brühl und Heineken (wie Anm. 25), S. 335.

²⁹ ARIANE JAMES-SARAZIN, Hyacinthe Rigaud (1659–1743), *portraitiste et conseiller artistique des princes Électeurs de Saxe et rois de Pologne, Auguste II et Auguste III*, in: *Dresde ou le rêve des Princes* (wie Anm. 10), S. 136–142, hier S. 140.

³⁰ Rigaud half Hoym beim Aufbau seiner Gemäldesammlung mit Gutachten. Dies kommt im Inventar der Hoym’schen Kollektion deutlich zur Sprache. In der Notiz zu einem Fortuna-Bild heißt es, dass das Bild gewöhnlich Giovanni Francesco Romanelli zugeschrieben werde, es aber die besten Kenner, darunter auch Rigaud, als Werk von Guido Reni ansähen. Vgl. PICHON, Hoym (wie Anm. 11), Bd. 2, Nr. 278, S. 55.

³¹ Das Bildnis befindet sich in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Öl auf Leinwand, 250 x 173 cm, Gal.-Nr. 760.

wurde der Privatsekretär von De Brais, Théodore Le Leu, der selbst in der Gesandtschaft keine Anstellung hatte, aber von seinem Vorgänger die wichtigsten Kontakte erbte.³² Eine spürbare Professionalisierung erfolgte mit der Indiennahme neuer Experten. Dem Porträtmaler Rigaud folgte ein Restaurator namens Jean-Baptiste Slodtz, der schon De Brais unterstützt hatte und nun bis zum Siebenjährigen Krieg die meisten Expertisen für den neuen sächsischen Kunstagenten Le Leu erstellte. Slodtz war nicht nur Restaurator, sondern auch Geschäftspartner eines der bedeutendsten Pariser Kunsthändler um die Mitte des 18. Jahrhunderts – Pierre Rémys. Seit 1748 restaurierte Slodtz von Rémy erworbene Gemälde, um diese mit höchstmöglichem Profit weiterzuverkaufen.³³ Durch diese Tätigkeit hatte er sicherlich im kaufmännischen Umgang mit Gemälden an Erfahrung gewonnen. Davon profitierte der sächsisch-polnische Herrscher umso mehr, als auch Pierre Rémy auf Auktionen Kunstwerke für ihn erstritt.³⁴

Von 1743 bis 1756 stützte sich Friedrich August II. für seine Bilderkäufe in Paris demnach auf drei Personen: den aus der Gesandtschaft hervorgegangenen Le Leu, den Restaurator Slodtz und den Auktionator Rémy. Erst die kompetenten Expertisen des Restaurators und des Auktionators sicherten die Qualität der zu erwerbenden Gemälde. Bei der Herausbildung einer konkurrenzfähigen Struktur zur Kunstakquisition wirkte sich die Einbindung zweier Kunstexperten positiv aus.

V.

Nicht nur in Frankreich oder Spanien wurden Gesandtschaftsangehörige für Bilderkäufe eingesetzt. Auch in Italien verhandelten sächsische Diplomaten um Gemälde, insbesondere in Rom und Venedig – zwei wichtigen Umschlagplätzen für Kunstwerke. Doch war in diesen Städten Vorsicht geboten. Italienische Restauratoren waren in der Kunst der Fälschung noch versierter als ihre französischen und spanischen Kollegen, und die Kunsthändler waren nicht immer so ehrlich, wie es sich Sammler gewünscht hätten. Insgesamt gestalteten sich die Marktstrukturen in Italien undurchdringlicher als in Frankreich, wo sich der Kunstmarkt mit der Einführung der öffentlichen Auktion und dem ‚catalogue raisonné‘ (d. h. mit einem ausführlichen Katalog der angebotenen Werke) um die Mitte des 18. Jahrhunderts professionalisierte. Das Verfassen des Auktionskatalogs verlangte von den Kunsthändlern einen hohen Grad an Kunstkenntnis, sodass mit diesem neuen Verkaufsmodus eine Aufwertung ihres Berufsstands einherging. Die Kunsthändler waren in Frankreich darauf bedacht, ihren sozialen Status zu erhöhen und profilierten sich als Kunstkenner und ehrliche Berater. In

³² HStAD, 10026 Geheimes Kabinet, Loc. 455, Correspondenz des Pr. Min. Grafens von Brühl nach dem Alphabet geordnet. Aus dem Buchstaben L, 1736–1742, vol. XIX, fol. 228.

³³ Vgl. PATRICK MICHEL, Pierre Rémy. Peintre et négociant en tableaux, et autres curiosités. Bon connoisseur. Esquisse d'un portrait, in: *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessin en France et en Italie XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris 2001, S. 328–337, hier S. 330.

³⁴ Ein zeitgenössischer Beobachter vermerkte bei der Versteigerung der Sammlung des verstorbenen Pasquier 1755 in seinem Katalog, die Madonna mit Jesuskind von Bartolomé Esteban Murillo (Gal.-Nr. 705) sowie zwei Gegenstücke von Philips Wouwerman (Gal.-Nr. 1439, 1440) seien von *Remy pour la cour de Pologne (Remy für den Polnischen Hof)* erworben worden. Vgl. PATRICK MICHEL, Le Commerce de tableaux entre la France et l'Allemagne au XVIII^e siècle, in: *Dresde ou le rêve des Princes* (wie Anm. 10), S. 161.

Italien existierten zwar solche Kunsthändler, die sich mit Kennerschaft brüsteten, aber es wimmelte auch von weniger ehrlichen ‚antiquari‘, die sich auf Kosten von Sammlern zu bereichern suchten.³⁵

Deshalb wurden für Bilderkäufe in Italien vorrangig italienische Künstler aus Dresden eingesetzt, deren Treue gegenüber Friedrich August II. als sicher galt und die sich auf dem italienischen Kunstmarkt auskannten. Dennoch nahmen auch die Gesandten Anteil an diesen Kunsterwerbungen: erstens indem sie die notwendigen Formalien nach dem Erwerb eines Kunstwerks regelten (das Bezahlen, Einpacken und Verschieken nach Dresden) und zweitens indem sie halfen, die zahlreichen Hindernisse zu überwinden, die den Erwerb von altmeisterlichen Gemälden in Italien erschwerten. Diplomatisches Geschick war beispielsweise gefragt, um die Gesetze zu umgehen, welche die Ausfuhr kostbarer Kunstwerke verhindern sollten.

In Venedig wurden die meisten Bilderkäufe vom sächsischen Gesandtschaftssekretär Pietro Minelli getätigt, wobei der Dresdner Galeriedirektor Pietro Guarienti und der berühmte venezianische Kunstkenner Anton Maria Zanetti d. Ä. für die Auswahl und die Begutachtung der Gemälde verantwortlich zeichneten. Minellis Korrespondenz mit dem Dresdner Hof gibt Aufschluss über die Schwierigkeiten, mit denen er als Kunstagent konfrontiert wurde. Zwei Probleme traten immer wieder auf: die Konkurrenz durch andere Sammler und das öffentliche Bewusstsein für die Bedeutung italienischer Kulturgüter. So berichtete Minelli im Juli 1749 über seinen Versuch, das Altarbild zu erwerben, das Giovanni Bellini am Ende des 15. Jahrhundert für die Kirche San Giobbe geschaffen hatte: Dieses Bild sei so berühmt, dass höchste Geheimhaltung geboten sei. Für die Verhandlungen hatte Minelli daher einen Mittelsmann eingeschaltet, einen jungen Architekten, wie er schrieb.³⁶ Doch scheiterte der Kauf daran, dass der sächsische Gesandte, Ämilius Graf von Villio, das Geheimnis nicht wahren konnte. Daraufhin habe der französische Botschafter davon erfahren und die Angelegenheit publik gemacht, worauf das Bild für unverkäuflich erklärt worden sei.

Minelli sollte zwar bis 1756 am Kauf zahlreicher Bilder beteiligt sein, aber an diesem Beispiel wird deutlich, dass die Strukturen des italienischen Kunsthandels viel zu komplex waren, um allein dem Gesandtschaftssekretär die Organisation der Kunsterwerbungen zu überlassen. Im Gegensatz dazu war der Kunstmarkt in Paris durch die Einführung einer neuen Verkaufsform (der öffentlichen Auktion mit gedrucktem Katalog) reguliert worden, sodass der Einsatz von relativ ‚unerfahrenen‘ Kunstagenten möglich war. Denn die Mitglieder der Gesandtschaften (ob Botschafter, Gesandte oder Gesandtschaftssekretäre) mochten aufgrund ihrer Repräsentationsaufgabe ein Interesse für Kunst entwickelt haben, ihre Kunstkennerschaft war dennoch nicht ausreichend, um Kunsterwerbungen hohen Rangs zu tätigen. Zwar war es mit der systematischen Ausgliederung einzelner Personen aus der Gesandtschaft möglich geworden, die wichtigsten Plätze des europäischen Kunstmarkts zu überwachen, doch konnten Gesandtschaftsangehörige nur dort zu selbstständigen Agenten erhoben werden, wo der Markt durch klare Strukturen gegliedert war, die Fehlkäufe oder Betrug nach Möglichkeit verhinderten.

³⁵ Dazu ausführlicher VIRGINIE SPENLÉ, *Der Monarch, seine Agenten und Experten. Institutionelle Mechanismen des kurfürstlichen Kunstankaufs unter August II. und August III.*, in: Barbara Marx (Hg.), *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, München/Berlin 2005, S. 228–260, hier S. 250 ff.

³⁶ HStAD, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2813, *Corrispondenza col Conte Pietro Minelli a Venezia e Zannetti 1748–1756*, fol. 2.