

Format de citation

Skwirblies, Robert: review of: Nina Simone Schepkowski, Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin, Berlin: Akademie Verlag, 2009, in: Francia-Recensio, 2011-2, Frühe Neuzeit - Revolution - Empire (1500-1815), downloaded from recensio.net

First published:

<http://www.perspectivia.net/content/publikationen/francia...>



copyright

Cet article peut être téléchargé et/ou imprimé à des fins privées.
Toute autre reproduction ou représentation, intégrale ou substantielle de son contenu, doit faire l'objet d'une autorisation (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

Nina Simone Schepkowski, Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin, Berlin (Akademie Verlag) 2009, 594 S., ISBN 978-3-05-004437-8, EUR 89,80.

rezensiert von/compte rendu rédigé par
Robert Skwirblies, Berlin

Schon zu Lebzeiten setzte sich Johann Ernst Gotzkowsky (1710–75) mit der autobiografischen Rechtfertigungsschrift »eines patriotischen Kaufmanns« ein Denkmal¹. Wahrgenommen wurde er seitdem lange Zeit als illustre Gestalt des friderizianischen Berlin, ohne über den regionalhistorischen Rahmen hinaus besondere Aufmerksamkeit erfahren zu haben². Als Gemäldesammler und -händler geriet er inzwischen in den Fokus der Forschung³. Die Kunsthistorikerin Nina Simone Schepkowski widmete Gotzkowsky ihr Magister- und Dissertationsprojekt (Betreuer: Thomas W. Gaehtgens), auf dem das vorliegende Werk beruht⁴. Die in ihrer gründlichen Quellenarbeit vorbildliche Studie greift weit. Sie erklärt den Händler und Hersteller von Stoffen und Porzellan, den Kunstagenten und Diplomaten zu einem »der einflußreichsten Akteure der europäischen Kunst-, Kunstgewerbe- und Kunsthandelsgeschichte des 18. Jahrhunderts« (S. 413): »Durch sein wirtschaftliches und politisches Engagement verkörperte Gotzkowsky über Jahre hinweg das Ideal eines selbstbewußt auftretenden friderizianischen Großbürgers« (S. 2) und spielte als »einer der wichtigsten Kunstagenten am friderizianischen Hof« eine »einflußreiche Rolle als Vermittler und Förderer europäischer Kultur- und Kunstströmungen nach Preußen« (S. 3). Die »irrigen Annahmen« der neueren Untersuchungen zu den Gemälden der Sammlung und zu ihrem Verkauf sollen »unter erweiterten Perspektiven und neuen Quellen revidiert werden« (S. 5).

Dieser Anspruch verblüfft angesichts des Problems, dass sich »kein einziger Quellenhinweis erhalten hat, der Einblick in Gotzkowskys Gemäldeankäufe und seine kunsthändlerischen Verbindungen gibt« (S. 8). Dennoch hat es die Autorin verstanden, durch Archivrecherchen u. a. in Berlin, Dresden, Leipzig, Paris, Rom und Venedig, durch Auswertung der erhaltenen Memoiren, Korrespondenzen, Handels-, Prozess- und Gesandtschaftsakten um den Kaufmann herum ein plausibles »Gerüst über seine Verbindungen und die darüber erfolgten Bilderankäufe aufzubauen« (ibid.). Mit Hilfe von teilweise nun erstmals edierten Verzeichnissen, Listen und Rechnungsbuchauszügen sowie moderner Bestandskataloge gelang zudem die Teilrekonstruktion der einst über 600 Gemälde enthaltenden Sammlung Gotzkowskys: Ein Katalog im Anhang erfasst 260 Bilder mit Angaben zu ihrer

¹ Johann Ernst Gotzkowsky, *Geschichte eines patriotischen Kaufmanns*, Berlin 1768.

² Vgl. Bodo Gotzkowsky, *Der Berliner Kaufmann Johann Ernst Gotzkowsky (1710–1775), seine Familie und seine Nachkommen*, in: *Der Herold* 8 H. 4 (1975), S. 45–77.

³ Christoph Frank, *Die Gemäldesammlungen Gotzkowsky, Eimbke und Stein. Zur Berliner Sammlungsgeschichte während des Siebenjährigen Krieges*, in: Michael North (Hg.), *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, Berlin 2002, S. 119–194.

⁴ Magisterarbeit 2001, erste Veröffentlichung: Nina Simone Schepkowski, *Johann Ernst Gotzkowsky (1710–1775) – Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin*, in: *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert* (Kolloquiumsband des Herzog-Anton-Ulrich-Museums 3), Braunschweig 2007, S. 23–29.

Zuschreibungs- und Provenienzgeschichte.

In vier chronologisch orientierten Kapiteln vollzieht die Autorin den Werdegang des aus Westpreußen stammenden, 1730 nach Berlin gekommenen Gotzkowsky nach. Zunächst wird dessen Aufstieg vom Lehrlingen im Galanteriewarenhandel seines Bruders zum mächtigen Fabrikanten bis 1756 verfolgt. Die Sozialisierung und Etablierung als Händler mit Luxuswaren und Porzellan, auch für die königliche Familie, und die damit verbundenen Kontakte nach Leipzig und Dresden treten hier in den Vordergrund. Das zweite Kapitel ist das Herzstück der Untersuchung: Gotzkowskys Tätigkeit als Gemäldekäufer und -verkäufer zwischen 1754 und 1763. Zum einen gerät der größte Auftraggeber Friedrich II. und dessen Sammelpolitik in den Blick. Zum anderen wird Gotzkowskys Verbindungen zu Kommissionären und Kennern von Altmeisterwerken nachgegangen. Von Bedeutung sind vor allem der sächsische Kammerrat Karl Heinrich von Heineken (1707–1791) als Vermittler und Verkäufer von Gemälden an Gotzkowsky, und der zunächst in sächsischen, dann in preußischen Diensten stehende Radierer und Kunstgelehrte Matthias Oesterreich (1716–1778), als Verfasser der Kataloge von Gotzkowskys Sammlung. Exemplarisch, aber minutiös nachverfolgt werden Gotzkowskys Ankäufe über Agenten sowohl in Italien, hier meist aus Privatsammlungen, als auch in den Niederlanden, dort in Auktionen. Zur Sprache kommt auch die Relevanz von Reproduktionsgraphik, nicht nur als heutige Quelle für die Rekonstruktion der Gemäldesammlung, sondern auch als zeitgenössisches Orientierungsmittel für Gotzkowskys Kunsthandel sowie als Sammelobjekte selbst. Das dritte, transitorische Kapitel beleuchtet Gotzkowskys Geldgeschäfte und diplomatisches Engagement im Siebenjährigen Krieg 1756–1763 und die Gründung einer Porzellanmanufaktur bis zu ihrem Verkauf an Friedrich II. – der sie als KPM weiterführen sollte. Es endet mit dem wirtschaftlichen Kollaps des Kaufmanns durch Krieg, Spekulation und eine gesamteuropäische Wirtschaftskrise. Im letzten Kapitel steht noch einmal der Gemäldehändler und -sammler Gotzkowsky ab 1763 im Mittelpunkt: Sowohl der spektakuläre Verkauf von Bildern an Zarin Katharina II. als auch die späten Erwerbungen Friedrichs II. werden quellennah aufgerollt und neu bewertet. Ein Abschnitt schließlich ist dem Charakter und der Wirkung von Gotzkowskys Bilderkabinett gewidmet, die Frage nach seiner Rolle als Mäzen für zeitgenössische Berliner Künstler eingeschlossen.

In ihrer Quellennähe liegt das große Verdienst der Arbeit. Erhellend sind etwa die Passagen über Friedrich II., dessen Interessen und Prägung nicht auf altbekannte Geschicht(ch)en rekurren, sondern auf unmittelbare Zeugnisse bezogen sind (S. 16f.). Der Autorin gelingen auf diese Art in der Tat Korrekturen von bisherigen Vorstellungen. So kann sie die Vermutung, Gotzkowsky habe bereits zu Beginn der Regierungszeit Friedrichs II. Porzellan im großen Stil aus Meißen für den König und nicht etwa für sich selbst bestellt, schlüssig begründen (S. 32–36). Auch der Bilderhandel für Friedrich II. begann schon etwas früher als bisher angenommen, im Jahr 1755. Glaubhaft wird die Leipziger Messe als eine »Kontaktschmiede ersten Ranges« (S. 405) vorgestellt. Es leuchtet ein, dass die reiche Bürgerstadt neben dem Geschäfts- auch den Kunstsinn Gotzkowskys geprägt haben muss. Die geschäftlichen Verbindungen zu Karl Heinrich von Heineken in Dresden werden so überzeugend dargelegt, daß man diesen mit der Autorin gern als »Schlüssselfigur« (S. 97) und entscheidenden Vermittler für die Bilderankäufe an Gotzkowsky und damit auch an Friedrich II. ansehen will.

Schepkowski interpretiert auch die Quellen neu: Dabei sei mitnichten ausrangierte C-Ware unter glanzvollen Namen nach Berlin gelangt – vielmehr habe Heineken ihren Wert nachträglich heruntergespielt, als ihm wegen des Handels mit Gemälden aus ehemals kurfürstlichem Besitz der Prozeß gemacht wurde (S. 111f.).

Die exemplarische Untersuchung einiger Erwerbungen in Italien sollen »Einblick in den römischen Kunstmarkt, seine Strukturen und Reglementierungen sowie das benötigte Netzwerk geben, um Gotzkowskys Gemäldeankäufe besser einordnen und bewerten zu können« (S. 143).

Provenienzketten, Handels- und Ausfuhrschwierigkeiten sowie mögliche Handelspartner werden vorgestellt. Gerade im Kaleidoskop von Quellenfragmenten – Briefstellen, Berichte, Inventare – wird das Fehlen einer systematischen Arbeit über den italienischen Kunstmarkt des 18. Jahrhunderts schmerzlich spürbar, wie es die Autorin auch benennt (S. 147).⁵ Beeindruckend ist auch hier ihre Vernetzung der Quellen und die schlüssige Aufdeckung persönlicher Verbindungen, obwohl keine direkten Zeugnisse Gotzkowskys erhalten sind. Ähnlich verhält es sich mit den Aktivitäten auf dem niederländischen Kunstmarkt. Sie sind nicht unmittelbar nachweisbar, können jedoch durch den Abgleich von Auktionskatalogen, Beschreibungen und Bestandslisten erahnt werden.

Besonders dicht rekonstruiert ist der Verkauf von Bildern an die Zarin Katharina II. Sie »nutzt die Gunst der Stunde« (S. 339) am Ende des Siebenjährigen Krieges 1763: Wie Schepkowski überzeugend darlegt, war es nicht nur die wirtschaftlich drückende Lage Gotzkowskys, der sich mit Spekulationsgeschäften im russisch-preußischen Getreidehandel verheddert hatte, sondern auch das bündnispolitische Interesse Friedrichs II., das zum Verkaufsangebot führte. Die Zarin hätte mithin dem Preußenkönig nicht etwa ein Schnippchen geschlagen. »Vielmehr hat Friedrich den Bilderverkauf nach Russland unterschwellig forciert« (S. 346f.). Die vorwiegend flämisch-barocken Werke dieses Verkaufs werden in Teilen ebenso untersucht wie die späteren, vorwiegend italienischen Gemälde, die an Friedrich II. zur Ausstattung vom Neuen Palais und der Bildergalerie von Sanssouci dienten. Den Qualitätsunterschied, den die Autorin zwischen beiden Gruppen erkennt – verschärft durch die ungleich höheren Preise der vermeintlich schlechteren, an den preußischen König verkauften Stücke – begründet sie mit den Ankaufsprinzipien der beiden Monarchen. Demnach schätzte Friedrich die in Russland sehr gefragten jüngeren niederländischen und deutschen Werke gering und überließ sie bereitwillig der Zarin, während er die italienische Historienmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts ungeachtet des tatsächlichen Werts der Stücke bevorzugte. Als eine Voraussetzung für diese Bewertung darf die detaillierte Rekonstruktion der Ankäufe Friedrichs II. in Paris verstanden werden, auch wenn diese nichts mit Gotzkowsky zu tun haben (S. 82–86), wie auch der Einfluss von Gelehrten wie Francesco Algarotti (1712–64) und J.-B. de Boyer d'Argens (1703–71) auf den Wandel und die Prinzipien in Friedrichs Sammlungspolitik.

Gotzkowsky selbst scheint weit weniger Kunstkenner als Kaufmann gewesen zu sein: Österreichs

⁵ Von der Autorin auf Venedig bezogen. Hierzu erwähnenswert etwa: Enrico Maria Dal Pozzolo, Leonida Tedoldi (a cura di), *Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna. Atti del convegno internazionale di studi* (Verona, Università degli Studi, 30 novembre–1 dicembre 2000), Vicenza 2003, und: Serenella Rolfi Ozvald, Susanne Adina Meyer (a cura di), *Promuovere le arti. Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIII e XIX secolo* (Ricerche di storia dell'arte, 90), Rom 2006.

Kataloge und auch die Stiche waren vorrangig für die Wertsteigerung und den Verkauf der Gemälde gemacht (S. 188f., 257), die der Besitzer vor allem »als eine Art Renditeanlage« betrachten musste (S. 193). Persönliche Geschmacksvorlieben vermutet Schepkowski etwa bei holländischen Kabinettstücken (S. 395), sie hinterfragt auch die Ankäufe von Bildern und die Förderung des Landschaftsmalers Philipp Hackert (1737–1807) – denn Gotzkowsky sammelte wenig Zeitgenössisches, und vor allem unter merkantilen Gesichtspunkten, oder weil er den Vorgaben seines Monarchen folgte.

Schepkowski betont vor allem die wirtschaftliche Tätigkeit ihres Protagonisten, neben dem Gemäldehandel vor allem den Handel mit und die Produktion von Porzellan, sowie die Verflechtung etwa mit Geld- und Getreidegeschäften. Dass dies wiederum eng mit politischen Interessen verknüpft ist – von der Leipziger Bürgerschaft über die Dresdener Hofcliquen bis hin zu den Staatslenkern von Berlin und St. Petersburg – ist ein Erkenntnisgewinn, der sich nicht auf Handbuchwissen, sondern auf direkte Quellenauswertung stützt.

Ein methodisches Problem stellt sich allerdings. Der Spagat zwischen Detailbetrachtung von Machtstrukturen, Geschäftsverläufen und Kunsthandel einerseits und den eingangs zitierten grundsätzlichen Bewertungen andererseits ist weit. Ähnliches gilt für die kulturhistorische, geschmacksgeschichtliche Dimension des Sammelns von Kunstwerken, ihren Auf- und Abwertungen, ihren Beurteilungen in jener Zeit. So vielfältig und reich das ausgebreitete Material ist, so ersteht doch der Wunsch, es noch systematischer einzuordnen und zu analysieren. Zum einen beruft sich Schepkowski zwar mit Krzysztof Pomian und Francis Haskell auf Forscher, die einen ganzheitlichen, philosophischen Ansatz verfolgen, geht oft aber eher deskriptiv und biographisch-chronologisch vor. Auch lässt sie etwa Michel Espagne außer Acht, der für eine Forschung zum Kulturtransfer, wie sie hier vorliegt, doch wesentliche Anregungen geben kann⁶. Zum anderen ist die Rekonstruktion etwa der Sammlung Gotzkowskys und der Provenienzzgeschichte vieler Bilder durchaus von höchstem Interesse, doch steht deren eigentliche Auswertung – mit Blick auf die Gemälde selbst – noch aus.

Dies soll keineswegs als Vorwurf an die Autorin verstanden werden, die in beispielhafter Gründlichkeit und mit kritischem Blick zahllose Informationen beschafft, aufbereitet und schlüssig bewertet hat. Ihre Ergebnisse vertiefen und korrigieren die bisherigen Untersuchungen zur friderizianischen Kunstpolitik, zur Porzellanmanufaktur und zum Sammlungswesen in Mitteleuropa, wie sie auch Perspektiven eröffnen – etwa zum europäischen Kunsthandel, dem Zusammenwirken von merkantilistischer Wirtschaftspolitik und dem Geschäfts- und Kunstsinn derer, die später gern als das moderne Bürgertum bezeichnet werden. Vielmehr wird deutlich, welche Herausforderungen noch bestehen, um dem Denken und Sehen der Menschen im *Ancien Régime* auf die Spur zu kommen: Was machte das ›Ideal eines Großbürgers im friderizianischen Berlin‹ aus? Inwiefern war Gotzkowskys Kabinett »nicht nur eine willkürliche Ansammlung zahlloser Werke aus unterschiedlichen Epochen und verschiedener Genres«, sondern ein Dokument der »jeweiligen künstlerischen Strömungen und Präferenzen anderer

⁶ Etwa: Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris 1998; Ders., *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe (XVIII^e–XIX^e siècles)*, Paris 2000; Ders., *L'horizon anthropologique des transferts culturels*, Paris 2004.

Höfe, Sammler und Kunstmärkte« (S. 5)? Kam ihm tatsächlich eine »Schlüsselstellung innerhalb der Kunstvermittlung und dem Kulturtransfer im friderizianischen Berlin« (S. 413) zu, die sogar ein königliches Desinteresse an einheimischer Kunstförderung ausgeglichen habe? Hierfür fehlen allerdings stichhaltige Hinweise. Näher zu hinterfragen bleibt auch ein »zunehmendes Bewußtsein für die eigene Kultur, Kunst und Geschichte« in den europäischen Ländern, das Schepkowski angesichts des sich verstärkenden Kunsthandels erkennt, also der Kulturgüterschutz: »In diesem Kontext erfuhren kunsttheoretische und kulturpragmatische Vermittlungen einen neuen Stellenwert und einen wirkungsvollen Horizont, der richtungsweisend im Übergang von Privatkabinetten zu öffentlichen Museen sein sollte« (S. 412). Dies verdiente ohne Zweifel eine eigene Untersuchung.

Schließlich: Was können wir aus der Zusammenschau der Gemälde ersehen, wo wir nun so viele identifiziert wissen? Leider sind die Konkordanzen zwischen den zusammengestellten Verzeichnissen und Katalogen unvollständig und Informationen über die Gemälde im Text verstreut. Zahlreiche Ansätze für Fragen ergeben sich: Das Gemälde etwa, das die Verkaufsliste für Katharina II. als Spitzenwerk anführt, wurde einst Raffael und heute einem Flamen des mittleren 16. Jahrhunderts zugeschrieben (S. 351, 455, 567). Das ist kein Einzelfall, wenn man nur an die den Romantikern später so teure Pommersfelder Madonna denkt⁷. Ein nicht identifizierter Raffael scheint auch das teuerste Gemälde des späten Verkaufs an Friedrich II. gewesen zu sein (S. 465). Zu einem Antoine Pesne zugeschriebenen lebensgroßen Porträt der in Berlin engagierten Tänzerin Barberini (S. 201f., 573) gesellt sich im letzten Katalog der Sammlung 1766 ein weiteres Tänzerinnenporträt gleichen Formats. Der Künstlernahe »Peckly« (S. 467) lässt an den späteren Berliner Schlossgalerieaufseher und Malerrestaurator Christian W. A. Beckly denken⁸. Die oben gestellte Frage nach der Einbindung ins Berliner Kunstleben leuchtet hier auf. Es sind zahlreiche Spuren, die hervortreten und neugierig machen.

Paul Ortwin Rave hat vor einem halben Jahrhundert eine Grundlage für die Erforschung des Berliner Kunstsammlertums geschaffen⁹. Wenn die Autorin als Motto ihrer Arbeit seine Worte voranstellt, dass Zeugnisse über Kunstsammlungen »meist mehr als unbestimmt, lückenhaft und fragwürdig« sind (S. 1), so ist das als Ansporn zu verstehen: Ihre Studie belegt eindrucksvoll, wie fruchtbar und bereichernd es ist, ihnen dennoch nachzugehen.

⁷ Durch Wackenroders »Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« zur Ikone der Romantik und Inbegriff Raffaelscher Kunst geworden, wird sie heute Cornelis van Cleve zugeschrieben (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), vgl. Richard Littlejohns, Wackenroder-Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption des Romantikers (Helicon Beiträge zur deutschen Literatur, 7), Frankfurt a. M. u. a. 1987, S. 53–57.

⁸ Vgl. Albert Geyer, Sepp-Gustav Gröschel, Geschichte des Schlosses zu Berlin. Bd. 2,1. Vom Königsschloß zum Schloß des Kaisers (1698–1918), ND der Originalausgabe von 1936, hg. v. Jürgen Julier, Berlin 1993; Daniel Fitzenreiter, Gemälderestauratoren in den Preußischen Schlössern, in: Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 3 (1999/2000), S. 130–136.

⁹ Paul Ortwin Rave, Aus der Frühzeit Berliner Sammlertums 1670–1870. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte, in: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins 8 (1959), S. 7–32.