

NINA SIMONE SCHEPKOWSKI

Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin

Berlin, Akademie Verlag 2009. 594 S., 149 Abb., ISBN 978-3-05-004437-8

Johann Ernst Gotzkowsky (1710-1775) ist vor allem für die Geschichte des deutschen Porzellans ein bekannter Name. Von Wilhelm Caspar Wegely übernahm er 1761 den Vorläufer der Berliner KPM, bevor die Manufaktur in königlichen Besitz überging. Von Bedeutung waren auch seine Aktivitäten als Kunsthändler und -sammler, war er doch Lieferant für Friedrich II. von Preußen und Katharina II. von Russland. Jeder Forscher, der mit den Schatullrechnungen Friedrichs II. arbeitet, weiß, dass Gotzkowsky dort omnipräsent ist. Friedrich II. bezog über ihn nicht nur Gemälde, sondern auch viele Tabatièren für seine Sammlung. Gotzkowskys Bedeutung geht jedoch weit über den Kunstbereich hinaus, war er doch eine zentrale Figur der preußischen Wirtschaft der Zeit und auch politisch gut vernetzt. Er selbst hatte seine Karriere in seiner Autobiographie von 1768 geschildert, um sich gegenüber Vorwürfen nach seinem Bankrott zu legitimieren.

Erstmals kam in der Weimarer Republik intensives Interesse an Gotzkowskys Karriere auf, doch Nationalsozialismus, Zweiter Weltkrieg und deutsche Teilung erschwerten in der Folge die Forschung. In jüngerer Zeit gab Christoph Frank erste Einblicke in Gotzkowskys komplizierten und langen Werdegang (Die Gemäldesammlungen Gotzkowsky, Eimbke und Stein: Zur Berliner Sammlungsgeschichte während des Siebenjährigen Krieges, in: *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jh.*, hg. v. Michael North, Berlin 2002, 117-194). Erst seitdem die zwischen Ost und West geteilten Quellen problemlos zugänglich sind, kann sinnvoll und vertieft über Gotzkowsky geforscht werden. Dem korrespondiert ein zunehmendes Interesse an der Geschichte des Kunstsam-

melns im Alten Reich (man denke hier beispielsweise an die Erschließung der deutschen Auktionen des 18. Jh.s durch den Getty Provenance Index) und eine neue, intensive Beschäftigung mit den kurfürstlichen und königlichen preußischen Kunstsammlungen seit der deutschen Vereinigung. Doch erst 2009 ist mit der Druckfassung von Nina Schepkowskis Berliner Dissertation eine Arbeit erschienen, die Gotzkowsky in all seinen Facetten als Unternehmer und Händler präsentiert.

Das größte Verdienst dieses Buchs liegt in der Aufarbeitung und Bereitstellung wichtiger Quellen, die bislang in der Literatur kaum nachzuweisen waren. Ein Anhang stellt eine Auswahl zentraler Texte bereit: relevante Passagen aus den Schatullrechnungen Friedrichs II., Listen der Gemälde, die Gotzkowsky 1756 von Heineken in Dresden aus den sächsischen Sammlungen erwarb, sowie fünf unterschiedliche Verzeichnisse von Gemälden in Gotzkowskys Besitz. Besonders die Auszüge aus den Schatullrechnungen – listenförmige Zusammenstellungen der Ausgaben des Königs – werden der weiteren Forschung das immer wieder neue Heranziehen der Originalquellen ersparen. Paul Seidel lag um 1900 für seine Forschungen allerdings keine »differenziertere Ausgabe« der Schatullrechnungen vor, wie die Autorin vermutet (21), vielmehr hatte er noch Zugriff auf die separat abgelegten Belege, die seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen sind (ehemals Berlin, Geheimes Staatsarchiv, GStAPK, BPH Rep. 47, G5 und G5a).

Schepkowskis Untersuchung ist in vier chronologische Kapitel unterteilt. Ein erster Teil zeichnet den wirtschaftlichen Aufstieg Gotz-

kowskys als Galanterie- und Luxuswarenhändler zum erfolgreichen Berliner Unternehmer und Eigentümer der Porzellanmanufaktur nach. Besonders hervorzuheben sind hier die Ausführungen zu seinen Aufträgen an die Meißener Manufaktur. Gotzkowskys Leipziger Kontakte und seine Grundstücksspekulationen in Berlin sind gut nachvollziehbar. Ein zweites Kapitel über die Jahre von 1754 bis zum Ende des Siebenjährigen Krieges bildet den zentralen Teil der Arbeit, da es erstmals sämtliche Quellen der Kunstsammlung Friedrichs diskutiert und zahlreiche neue Funde präsentiert. Gotzkowskys Geschäfte mit Karl Heinrich von Heineken in Dresden brachten ihn in den Besitz von Werken aus den kurfürstlich sächsischen Sammlungen. Diese Episode war zwar bekannt, wird von Schepkowski jedoch in neuer Gründlichkeit dargestellt. Ebenso wichtig sind ihre Ausführungen zu den Erwerbungen für den preußischen König in Italien und Holland. Ein drittes Kapitel erörtert Gotzkowskys Rolle für die Berliner Porzellanmanufaktur im gleichen Zeitraum und seinen wirtschaftlichen Absturz am Ende des Krieges. Im letzten Kapitel konzentriert sich die Autorin auf die Jahre danach und untersucht die Rolle der Kunstverkäufe an Katharina II. und Friedrich II. während der finanziellen Stabilisierung Gotzkowskys. Schepkowskis Erklärung des Verkaufs an Katharina aus der komplizierten außenpolitischen Situation der Zeit – statt wie bisher allein aus dem drohenden Bankrott des Kunsthändlers – ist überzeugend.

Durch Schepkowskis Publikation avanciert Gotzkowsky zu einem weiteren gut dokumentierten Beispiel für das eng vernetzte europäische Sammlertum in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s. Berlin wird als ein bedeutender Standort dieser Sammler- und Händlerkultur in der Forschung etabliert. Es gehört zu den schwer nachvollziehbaren Besonderheiten der Forschungsgeschichte, dass die offensichtliche Tatsache, dass Friedrich II. einer der wichtig-

sten europäischen Kunstsammler seiner Zeit war und dass Berlin eine eminente Rolle auf der Bühne der europäischen Sammlungskultur seiner Zeit spielte, lange nicht akzeptiert wurde. Schepkowskis Arbeit belegt dies mit aller Deutlichkeit und auf der notwendigen, breiten Quellenbasis.

Umso bedauerlicher, dass die Einschätzungen der Autorin der Sammlungs- und Geschmackskultur des 18. Jh.s bisweilen etwas anachronistisch sind. Dass die Tabatiären in Berlin nur in geringer Zahl überliefert sind (23), beruht auf späteren Verkäufen der Hohenzollern, aber vor allem auch darauf, dass die meisten von ihnen – wie an den europäischen Höfen üblich – als Geschenke eingesetzt wurden, deren Beliebtheit sich aus dem Faktum ableitete, dass sie es den Empfängern ermöglichten, ihr Geschenk schnell wieder zu Bargeld zu machen. Druckgrafiken wurden im 18. Jh. sicher nicht angefertigt, um den Transport von Kunstwerken zu vermeiden (131). Dies ist ein moderner Gedanke, der zudem die hohen Investitionskosten für Stiche außer acht lässt.

Während Schepkowski auf vorbildliche Weise Quellen zu Gotzkowsky und seinem Kreis erschließt, folgen ihre Passagen zu Friedrich II. häufig unkritisch Klischees oder sind schlicht falsch: »In diesem Zusammenhang wird der Frage nachgegangen, wie es geschehen konnte, dass Friedrich II. viele unbedeutende Gemälde zu überhöhten Preisen ankauft, während die nach Russland viel preiswerter verkauften Bilder noch heute zu den Meisterwerken der Eremitage zählen.« (10) Während als Beispiele für die meisten großen Sammlungen des 17. und 18. Jh.s diejenigen Werke herangezogen werden, die heute in den Nationalmuseen der entsprechenden Länder der Öffentlichkeit gezeigt werden, beruht die Beurteilung von Friedrichs Sammlung auf ihrer tatsächlichen Zusammensetzung im 18. Jh. Würde man dieses auch für Dresden, Madrid, Versailles oder – in diesem Fall – St. Petersburg tun, ergäbe sich ein ganz anderes Bild, so grundlegend wichen diese

Sammlungen damals von unseren heutigen Vorstellungen ab. Die gelegentlich immer noch verbreitete Ratlosigkeit gegenüber den im historischen Kontext erhaltenen Sammlungen des 18. Jh.s in englischen Country Houses, italienischen Galerien oder auch deutschen Adelsitzen wie Pommersfelden zeigt, wie sehr sich die Kriterien über einen Zeitraum von mehr als zweihundert Jahren verschoben haben. Gerade dieser Unterschied aber könnte den Ausgangspunkt für eine produktive Diskussion bilden.

Schepkowski versucht in ihrer Arbeit, zwischen der Liebe zur Kunst, deren Repräsentationsfunktionen und ihrem Wert zu unterscheiden. Diese Trennung aber behindert das tiefergehende Verständnis für königliches Kunstsammeln der Epoche in ganz Europa. In ihrer Einschätzung der Bildergalerie von Sanssouci (81f.) sucht sie nach Phänomenen, die noch gar nicht existieren konnten, denn eine chronologische Hängung war zu dieser Zeit ein unbekanntes Konzept (zu Hängekonzepten der Zeit: Debora J. Meijers: *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien, Mailand 1995). Die Beurteilung der symmetrischen Hängung als rein »dekorativ« geht ebenfalls an den Vorstellungen der Zeit vorbei. Symmetrie in der Gemäldehängung (und in der Anordnung von Kunstwerken) war in der Mitte des 18. Jh.s allgemeine und gültige Praxis, die ganz der zeitgenössischen Ästhetik entsprach. Ein symmetrisches Arrangement wurde von Kunstsammlern auch dazu genutzt, um dem Betrachter den Zugang zum Kunstwerk im Vergleich zu ermöglichen: Pendantshängungen der Zeit sind oft als Einladung zu verstehen, sich den Werken unterschiedlicher Maler und Zeiten im vergleichenden Blick anzunähern.

Es ist ein häufig in der Literatur anzutreffendes Vorurteil, dass Friedrichs Erwerbungen französischer Malerei zwischen 1750 und 1760 abebbten (77). Vielmehr lässt sich aber nachweisen, dass diese Erwerbungen sich mit

ungebrochener Intensität fortsetzten, allerdings kamen nun Werke »Alter Meister« hinzu. Voltaire wird im Gegensatz zur Vermutung der Autorin (177) keinen nennenswerten Einfluss auf das Kunstsammeln Friedrichs ausgeübt haben. Es gibt keine Hinweise, dass er Friedrich in diesem Bereich beraten hat, zumal sein Verständnis für bildende Kunst ohnehin begrenzt war. Allerdings dürfte Voltaires Beschreibung der Kunstpolitik Ludwigs XIV. in *Le Siècle de Louis XIV* für Friedrich II. von großer Bedeutung gewesen sein, zumal große Teile dieses Buchs in Potsdam geschrieben sind. Ebenfalls in Widerspruch zu der von der Autorin vertretenen These folgte Friedrichs Ankaufspolitik im Gemäldebereich pointiert nicht den Vorstellungen des Marquis d'Argens (388-394). Im Gegensatz zu dessen strenger Kritik an der Genremalerei kaufte Friedrich teure Werke von Watteau, Teniers und anderen. Die vier Historien Gemälde Carle Vanloos, Pierres, Restouts und Pesnes, die sich heute im Marmorsaal des Neuen Palais befinden, wurden nicht für diesen Bau in Auftrag gegeben (80), der zur Zeit der Vergabe noch nicht in die konkrete Planungsphase eingetreten war. Es gibt sogar Hinweise in den Quellen, dass diese Gemälde ursprünglich für die Bildergalerie von Sanssouci vorgesehen waren.

Trotz dieser Einwände ist Schepkowskis Buch ein Meilenstein in der längst überfälligen Erforschung der Kunstsammlungen Friedrichs II. und der Berliner Sammlerkultur des 18. Jh.s. Die Arbeiten der letzten Jahre sind größtenteils aus dem Museumskontext hervorgegangen und wurden von der universitären Forschung nicht immer hinreichend rezipiert. In den Bestandskatalogen der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg werden seit 2001 die Ausstattungen der preussischen Schlösser bearbeitet. Aus friderizianischen Beständen sind Kataloge zu den Kronleuchtern, den antiken Skulpturen, französischen Gemälden, zu Seiden und Innenraumwürfen erschienen oder stehen kurz

vor der Fertigstellung. Die universitäre kunsthistorische Forschung hat zudem die Untersuchung der Geschmackskultur des 18. Jh.s und der praktischen Aspekte der damaligen Sammlungstätigkeit gerne vernachlässigt. Das Buch

ist deshalb ein ermutigendes Zeichen, dass beide Ansätze neue Impulse empfangen und hoffentlich zukünftig noch stärker zum gegenseitigen Nutzen zusammengeführt werden können.

Christoph Martin Vogtherr

Kunsthändler – Experten – Kunsthistoriker: Zu den Schwierigkeiten im professionellen Umgang mit gefälschten Kunstwerken

HENK TROMP

A real van Gogh. How the art world struggles with truth

Amsterdam, Amsterdam University Press 2010. 352 S., 66 Abb., ISBN 978-90-8964-176-2

MARJORIE E. WIESEMAN

A Closer Look. Deceptions and Discoveries

London, National Gallery Company 2010. 96 S., 80 Farbabb., ISBN 978-18-5709-486-2

Jedesmal, wenn ein neuer Fälschungsskandal publik wird, stellt sich die Frage, welche Rolle Experten, also meist Kunsthistoriker, dabei gespielt haben. Bei dem großen Skandal, der im August 2009 aufgedeckt wurde, waren Sammler durch einen selbsternannten Experten auf Plastiken hereingefallen, die von Alberto Giacometti stammen sollten. Dieser »Experte« hatte unter dem Namen Lothar Senke Graf von Wallenstein ein Buch über Giacometti geschrieben, das potentielle Käufer der gefälschten Giacomettis erhielten. Im Handel ist dieses Buch nie erschienen. Der Graf war angeblich ein Intimfreund des Bruders Diego Giacometti, von dem diese Plastiken stammen sollten. Zum vermeintlichen Experten kam eine erfundene Sammlung. Beide erhöhten die Glaubwürdigkeit eines Kunsthändlerhepaares, das bereits mehrere der Werke verkauft hatte, bevor das Landes-

kriminalamt Baden-Württemberg in Mainz etwa 1000 Bronzen und Gipse von »Giacometti« beschlagnahmte.

Bei den Werken aus der sogenannten Sammlung Jägers hingegen haben nicht selbsternannte, sondern tatsächlich renommierte Experten Gutachten verfasst. In den Skandal um Bilder, die angeblich von Heinrich Campendonk, Max Ernst, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein und anderen stammen, sind Fachleute aus verschiedenen angesehenen Kunsthandlungen verwickelt. Die Debatte um unlautere Machenschaften im Kunsthandel ist seit dem Bekanntwerden dieser skandalösen Vorgänge im September 2010 neu entfacht worden.

Experten können irren, unabhängig davon, ob ihre eigenen Interessen berührt sind oder nicht, wie die wechselnden Zuschreibungen