

Ein Kunstexport von Rom nach Dresden am Ende des 18. Jahrhunderts

Peter Johannes Weber*

Aufgrund seiner Bedeutung birgt der Boden der Stadt Rom seit dem Untergang des alten Roms mehr antike Gegenstände als jede andere Stadt. Mit dem Humanismus stieg bei den Päpsten das Verständnis für deren Erhalt, was sich ab 1425 in verschiedenen Ausgrabungsvorschriften widerspiegelte. Aufgrund der zunehmenden Bedeutung des Tourismus kamen später Ausfuhrverbote hinzu, damit in Rom vorhandene Objekte nicht unkontrolliert die Stadt verlassen konnten. Die jahrhundertelange Erfahrung mit dieser Materie fand unter dem Pontifikat von Pius VII. Chiaramonti (1800-1823) ihren Höhepunkt. Anhand eines konkreten Ausfuhrbeispiels aus dem Jahre 1796 soll die damalige Rechtspraxis dargestellt werden. Dabei soll auch auf den Spagat aufmerksam gemacht werden, welchen die zuständigen Behörden vollbringen mussten, um einerseits schützenswerte Objekte für die Stadt Rom bewahren zu können, andererseits aber den für die Wirtschaft der Stadt wichtigen Kunsthandel nicht zu unterbinden.

■ Obschon der Schutz von Kulturgütern in der Stadt Rom und im Kirchenstaat bereits im Mittelalter begann, wurde er erst nach der Rückkehr Papst Martin V. Colonna vom Konstanzer Konzil mit der Bulle *Etsi in cunctarum orbis* vom 30. März 1425 konkreter umgesetzt. In regelmäßigen Abständen von mehreren Jahrzehnten erließen entweder seine Nachfolger im Pontifikat oder der zuständige Kardinalkämmerer (*Camerlengo*) Schutzvorschriften, bis schließlich 1821 eine Jahrhunderte lange Rechtsentwicklung erfolgreich abgeschlossen werden konnte.¹ Päpstliche Gesetzgebung zeigte selbst noch nach dem Untergang des Kirchenstaates im Königreich Italien seine Wirkung, bis dieses nach vielen Anläufen am 20. Juni 1909 sein eigenes Denkmalschutzgesetz verwirklichen konnte.²

Zu einem konsequenten Kulturgüterschutz gehören Einschränkungen oder gar Verbote, um schützenswerte Objekte dem Markt zu entziehen. 1425 betraf dies zuerst nur die in Rom ausgegrabenen oder auszugrabenden antiken Gegenstände, wofür der Zuständigkeitsbereich der Stadtbaumeister (*Magister aedificorum*, *Magister viarum* oder *Magister stratarum*

genannt) entsprechend erweitert wurde.³ Mit zunehmender Verfeinerung der Verbotsgesetzgebung wurde ab der Mitte des 16. Jahrhunderts das Amt des *Commissario delle antichità romane* geschaffen und neben den *Magistri* mit dieser Materie betraut.⁴ Durch das Ausfuhrverbot für Marmor- oder Metallstatuen, Figuren, Antiquitäten und ähnliches vom 5. Oktober 1626 durch Kardinalkämmerer Ippolito Aldobrandini wurden erstmals auch auszuführende Objekte geschützt, so dass es seitdem einer Ausfuhrbewilligung aus der Stadt Rom bedurfte. Aufgrund des sich verändernden Antiquitätenmarkts – mit der Zeit bekamen Handschriften einen Sammelwert und neue Kunstformen wie Radierungen entstanden – musste die bestehende Rechtslage regelmäßig den neuen Gegebenheiten angepasst werden, wodurch im Verlauf der Jahrhunderte immer umfangreichere und detailliertere Rechtstexte geschaffen wurden.⁵

Anhand des folgenden Exportbeispiels aus dem Jahre 1796 soll die rechtliche Situation kurz vor der Invasion französischer Revolutionstruppen in Italien, also dem Ende des Ancien Régime, erläutert werden. Gleichzeitig zeigt es auch die Komplexität des Verwaltungsprozesses auf.

* Peter Johannes Weber, lic. utr. iur., D.E.S. (Genève), ist Fachreferent an der Rechtsbibliothek ZHB Luzern. Der Verfasser widmet den Beitrag seiner Mutter Carola Weber zu ihrem 70. Geburtstag.

1 Ausführlich zum Kulturgüterschutz vgl. Weber FS Siehr, 2001, S. 265-302; Leisching Roma Restauranda. Versuch einer Geschichte des Päpstlichen Denkmalschutzrechtes, in: Gatz (Hg.), Römische Kurie. Kirchliche Finanzen. Vatikanisches Archiv. Studien zu Ehren von Hermann Hoberg. Erster Teil. (Miscellanea Historiae Pontificiae 45), 1979, S. 425-443, sowie Wolf Kirche und Denkmalschutz. Die päpstliche Gesetzgebung zum Schutz der Kulturgüter bis zum Untergang des Kirchenstaates im Jahr 1870, 2003.

2 Vgl. hierzu ausführlich Balzani Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana (Dibatti storici in Parlamento), 2003.

3 Zu diesem Amt ausführlich der damalige Amtsinhaber Niccolò Maria Nicolai Sulla presidenza delle strade ed acque e sua giurisdizione economica. Opera ... divisa in due tomi contente il testo delle relative leggi, regolamenti, istruzioni, e dettagli di esecuzione ec., Rom 1829.

4 Vgl. Weber FS Siehr, 2001, S. 287-289.

5 Eine übersichtliche Darstellung der Rechtstexte findet sich bei Emiliani Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei Beni Artistici e Culturali negli antichi stati italiani 1571-1860 (Rapporti 73), 1996, S. 55-115. Zur chronologischen Auflistung der Rechtstexte mit ausführlicher Quellenangabe siehe Weber FS Siehr, 2001, S. 294-298.

I. Sachverhalt

Im März oder April 1796 beantragte der Bildhauer und Antiquar, d.h. Kunsthändler, Domenico Cardelli die Ausfuhr von⁶:

“un busto moderno, ed un depositino, pure moderno tutto di marmo bianco con una colonna sia piramide di marmo di diverse colore che fa fondo al depositino, e tutto ciò in due casse”.

[eine moderne Büste und ein Kistchen, ganz modern und alles aus weißem Marmor, zusammen mit einer Säule oder Pyramide aus mehrfarbigem Marmor, die das Basisstück zum Kistchen bildet, und das Ganze in zwei Kisten].

Der Wert der Ware wurde mit 380 Scudi angegeben. Am 11. April 1796 genehmigte der Assessor Giovanni Battista Monti die Ausfuhr, am 18. Mai der Auditor Antonio Lamberto Rusconi. Die auszuführende Ware wurde mit dem Zusatz «Si spedisca etc.» versehen, später wurde «spedita/» vermutlich durch den Zoll ergänzt.

Was sagt dieser einfache Sachverhalt der anscheinend einzigen Ausfuhranfrage nach Dresden für den Zeitraum von 1795 bis 1823 über das Genehmigungsverfahren für Kunstexporte aus der Stadt Rom am Ende des 18. Jahrhunderts aus?

II. Rechtsgrundlage

Rechtsgrundlage für die soeben geschilderte Ausfuhr nach Dresden war zuallererst das Ausfuhrverbot von Marmor- oder Metallstatuen, Gemälden, Antiken und Ähnlichem, welches vom Kardinalkämmerer Silvio Valenti Gonzaga am 5. Januar 1750 erlassen wurde.⁷ Es erstaunt nicht, dass gerade er die Ausfuhr verschärfte und nicht schon sein Vorgänger oder erst ein Nachfolger. Denn er selbst war ein großer Kunstsammler, der eine beachtliche Sammlung zusammengetragen hatte,⁸ und wusste daher aus eigener Erfahrung, dass es immer schwieriger wurde, bedeutende Kunstwerke in Rom zu behalten, sobald ausländische Sammler mit ungleich größeren finanziellen Möglichkeiten auf dem römischen Kunstmarkt auftraten. Das Gesetz blieb mehr als 50 Jahre in Kraft, ehe es am 1. Oktober 1802 durch die Chirographie Pius VII. Chiaramonti ersetzt wurde,⁹

welche dieser wegen der Folgen des französischen Kunstraubes in Rom vom Zeitraum 1797 bis 1799 erließ.¹⁰

Nach dem Ausfuhrverbotsgesetz von 1750 war so ziemlich alles, was sich über Flüsse, das Meer oder das Land transportieren ließ und einen künstlerischen Wert hatte, von der freien Ausfuhr ausgeschlossen. Betrachtet man die Allgemeine Zollliste vom 30. April 1786¹¹, so ist festzustellen, dass damals die meisten Waren zollfrei ausgeführt werden konnten, und nur einige Dutzend einem Ausfuhrzoll unterlagen. Grundsätzlich galt, Waren dürfen kostenfrei ausgeführt werden. Lediglich ein einziger Bereich von gesamthaft etwa 750 war von der Ausfuhr gänzlich ausgeschlossen¹²:

“Statue, bassirilievi, ed antichità ... estrazione per fuori di Stato è proibita”

[Statuen, Reliefs und Altertümer ... Ausfuhr aus dem Staat ist verboten]

oder wie es dort an anderer Stelle heißt¹³:

“Per quadri, statue, bassirilievi, ed antichità è proibita l'estrazione.”
[Für Bilder, Statuen, Reliefs und Altertümer ist die Ausfuhr verboten.]

Die Intention des Kämmerers und seiner Behörde war es aber nicht, sämtlichen Kunstexport zu verbieten. Man wollte nur die

6 Archivio di Stato di Roma, Camerale II, titolo 6, busta 14, fascicolo 299.

7 *Gonzaga* Proibizione della estrazione delle statue di marmo, o metallo, pitture, antichità, e simili, Rom 1750.

8 *Morselli/Vodret* (Hg.), *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galeria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, 2005.

9 *Pius VII. Chiaramonti* Chirografo della Santità di Nostro Signore papa Pio VII. in data del primo ottobre 1802 sulle antichità, e belle arti in Roma, e nello Stato ecclesiastico. Con editto dell'Emo, e Rmo signor cardinale Giuseppe Doria Pamphilj pro-camerlengo di Santa Chiesa. Rom 1802.

10 Dieser Kunstraub vollzog sich in zwei Etappen. Zuerst musste der Kirchenstaat aufgrund des Waffenstillstandsabkommens von Bologna vom 23.6.1796 sowie jenes von Tolentino vom 19.2.1797 an die Französische Republik 100 ausgewählte Kunstwerke abgeben. Diese wurden in fünf Konvois am 11.4., 12.5., 10.6., 4.7. und 7.7.1797 aus Rom abtransportiert. Obschon 1814/15 französischerseits stets behauptet wurde, es handelte sich damals um einen völkerrechtlich einwandfreien Vertrag, zeigt der Titel der 1803 in Paris erschienenen Publikation mit den Abbildungen aller 100 Objekte klar auf, dass es sich eigentlich um eine Kriegsbeute gehandelt hat: *Legrand Galeries des antiques, ou esquisses des statues, bustes et bas-reliefs, fruit des conquêtes de l'Armée d'Italie*. Die zweite Etappe fand während der über einjährigen Besetzung Roms durch französische Truppen ab dem Februar 1798 statt. In diesem Zeitraum herrschte ein faktisch rechtloser Zustand, der es den Franzosen ermöglichte, Kunstschätze zu plündern. Legalisiert wurde das Ganze durch Art. 14 des Ultimatums vom 10.2.1798, das die soeben neugegründete Römische Republik zu unterzeichnen hatte: «Il sera enlevé de la Ville de Rome les tableaux, livres & manuscrits, statues & objets d'arts, qui seront jugés dignes d'être transportés en France d'après l'ordre du général en chef, sur l'avis d'une commission nommée ad hoc.» Da Art. 369 der neuen Verfassung der Römischen Republik vom Germinal (d.h. März/April) 1798 dem französischen Oberbefehlshaber die Approbation aller Rechtsakte zugestand, gab es keine Handhabe der Römischen Republik gegen dieses Vorgehen; vgl. *Constitution de la République Romaine, traduite de l'italien sur une édition authentique*, Paris 1797. Zu dieser Thematik ausführlich sowie v.a. zur Problematik der Restitution siehe *Weber* Die Rückfuhrung der Kulturgüter aus Paris nach Rom im Jahre 1815, in: *Römische Quartalsschrift* 94 (1999), 275-310.

11 *Ruffo* Editto generale sulle gabelle alle dogane dei confini dello Stato pontificio colla nuova tariffa proporzionale. Per l'esigenza delle medesime gabelle tanto ai confini, quanto alla città di Roma, Rom/Faenza 1786.

12 *Ruffo* (o. Fn. 11), S. 56.

13 *Ruffo* (o. Fn. 11), S. 29.

Kontrolle darüber behalten und diesen bei Bedarf verbieten. Denn bekanntlich ist es einfacher, etwas grundsätzlich Verbotenes zu bewilligen als etwas Erlaubtes zu verbieten.

III. Die am Kauf beteiligten Personen

Am Kauf einer Sache sind naturgemäß mindestens je ein Verkäufer (*venditore*) und ein Käufer (*compratore*) involviert. Letzterer war idR ein auswärtiger Tourist, der in Rom ein Kunstwerk oder eine Antiquität erwarb und anschließend ausführen wollte. Die Ausfuhrlicenz (*licenza di estrazione*) beantragte und besorgte normalerweise der Verkäufer, manchmal auch ein Mittelsmann. Als Kunsthändler traten zumeist in Rom tätige Künstler auf, dann Bankiers, Verleger usw. Im vorliegenden Dresdner Fall war der Antragsteller der Bildhauer Domenico Cardelli, vermutlich auch der Schöpfer der Büste und des Kistchens. Von ihm sind vier Anträge aus den Jahren 1796 und 1797 überliefert.

Domenico Cardelli¹⁴ wurde am 1. März 1767 als erster von fünf Söhnen des aus Genua stammenden Bildhauers und Antiquars Lorenzo Cardelli (um 1733-1794) und seiner Frau Annunziata Borghese in der römischen Pfarrei in San Lorenzo in Lucina geboren. Als Schüler des in Rom lebenden spanischen Malers Giuseppe Cades ließ er sich zuerst in Malerei und Zeichenkunst ausbilden. In der Folge erhielt er seine Unterweisung in Archäologie und Bildhauerei von keinem geringeren als Ennio Quirino Visconti, ferner von Kardinal Stefano Borgia sowie dem Dänen Georg Zoëga, der ihn bis zu seinem frühen Tod förderte. 1783 gewann er den 1. Preis im Wettbewerb der 3. Klasse der Accademia di San Luca in Malerei, 1784 bis 1786 besuchte er diese Akademie für Malerei und Skulptur, wo der Bildhauer Agostino Penna sein Lehrer war. Seine Abschlussarbeit war eine biblische Darstellung des Hl. Joseph. Bei Zoëga scheint er mit dem Schweizer Bildhauer Alexander Trippel in Kontakt gekommen zu sein, der ihn hinsichtlich des Stils beeinflusst haben dürfte. 1786 erhielt Cardelli für die Büste des polnischen Königs von diesem den Titel eines Hofbildhauers, und 1789 gewann er zusammen mit Michele Vanlint den 1. Preis der Accademia di San Luca in

Bildhauerei. 1793 bezeichnete Zoëga ihn und John Flaxman als einzige ernstzunehmende Bildhauer neben Antonio Canova. Erdmannsdorff zählte ihn zu den besten Künstlern Roms für die Anfertigung von Marmorkaminen. Nach mehreren Aufträgen für Portraitbüsten und Grabdenkmäler starb er im August 1797 während einer Reise nach Neapel an Fieber. Er gehört zusammen mit Canova zu den Begründern der klassizistischen Skulptur in Rom, wobei er eine puristische Gegenströmung zu Canova repräsentierte. Von Domenico Cardelli sind heute folgende Werke überliefert¹⁵:

- 1785 Büste der polnischen Gräfin Elzbieta Grabowska¹⁶
- 1785 Statue der Tochter der Gräfin Elzbieta Grabowska als Vestalin¹⁷
- 1785 Vasen aus weißem Marmor und einige Reliefs
- 1785 Medusenhaupt für den polnischen König Stanislaus II. August Poniatowski¹⁸
- 1785 kleine Büste der Baronin Maria Schütter, geb. Cumano (Rom, Galeria nazionale d'arte antica)
- 1786 Büste des polnischen Königs (Warschau, Łazienki Park)
- 1786-1789 das Grabmal für Prudenza Capizucchi (Rom, Santa Maria sopra Minerva)
- 1789 Relief aus Terrakotta mit dem babylonischen König Balthasar, mit dem er den ersten Preis erlangte (Rom, Accademia di San Luca)
- 1789 Grabmal für Captain John Smith (Aldermanbury GB, St. Mary)
- 1790 zwei Kamine aus weißem Marmor (Potsdam, Marmorpalais; Berlin-Charlottenburg, Winterkammern Friedrich Wilhelm II.)¹⁹
- 1790er Jahre zusammen mit seinem Vater Lorenzo und seinem Bruder Giuseppe verschiedene Aufträge für die römische Familie Naro

14 Zu den biographischen Angaben zu Cardelli siehe ausführlich Barberini Prudenza Capizucchi ed un ritratto di Domenico Cardelli scultore romano, in: Debenedetti (Hg.), *Sculture romane del Settecento* 18, 2002, S. 259-267; Thieme Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 5, 1911, S. 583; Saur (Hg.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 16, 1997, S. 344-345; Venturoli Domenico Cardelli, in: *Dizionario biografico degli italiani* 19, 1976, S. 767-769; Harksen Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs Ankäufe von Skulpturen für Berlin und Potsdam, in: *Forschungen und Berichte* 18, *Archäologische Beiträge*, 1977, S. 131-154; Christensen Billedhuggeren Domenico Cardelli. En skitse af kunstnerlivet i Rom i slutningen af det 18de århundrede, in: *Nordisk Tidsskrift*, 1916, 124-140; Carloni Appunti per un'indagine sui rapporti tra il cardinal Stefano Borgia e gli scultori Cardelli con in appendice un elenco di artisti presenti a Roma nel 1785, in: Nocca (Hg.), *Le quattro voci del mondo: arte, cultura e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804*, 2001, S. 135-149. Angaben aus dem Nachruf von Georg Zoëga, welcher im Mai 1799 in der dänischen Zeitschrift *Minerva*, 145-150, publiziert wurde, konnten leider nicht mehr berücksichtigt werden.

15 Thieme (o. Fn. 14), S. 583; Saur (o. Fn. 14), S. 344-345; Barberini (o. Fn. 14), S. 260-264; Christensen (o. Fn. 14), 138-139; Carloni (o. Fn. 14), S. 136 und 139; Venturoli (o. Fn. 14), S. 767-769.

16 Die verwitwete Gräfin Elzbieta Grabowska (1748-1810) war die Geliebte undmorganatische Ehefrau des polnischen Königs Stanislaus II. August Poniatowski; vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/%C5%81azienki-Park>. Möglicherweise befindet sich die Skulptur heute noch im Weißen Haus im Łazienki Park (Warschau), das sie bewohnte und sich heute noch im Originalzustand befinden soll.

17 Gräfin Grabowska hatte mit Poniatowski drei Söhne und zwei Töchter. Vermutlich dürfte die von Cardelli angefertigte Statue eine der beiden darstellen; vgl. <http://onpedia.com/encyclopedia/Stanislaus-II-Augustus-Poniatowski-of-Poland>. Hinsichtlich des möglichen Standortes der Skulptur gilt dasselbe wie zur Vorherigen.

18 Auch für diese Skulptur gilt die Annahme, dass sie sich möglicherweise heute noch in einem Palast im Łazienki Park (Warschau) befinden könnte.

19 Der Kamin in Charlottenburg wurde im 2. Weltkrieg zerstört, eine Abb. und die Beschreibung von beiden findet sich aber bei Harksen (o. Fn. 14), S. 143 u. Tafel 30.

- um 1792 Büste der Gräfin Konstancia Tyszkiewicz (Krakau, Kathedrale)²⁰
- 1793 Büste eines Mannes
- 1794 Grabmal der Contessa di Lusazia Chiara Maria Rosa Spinucci (Fermo, Dom), welches von Antonio Canova erweitert worden sein soll²¹
- 1796 Büste der Gräfin Sophie Magdalene Knuth, geb. Moltke als Diana (Privatsammlung)
- 1796 Büste der Friedericke Brun geb. Münter
- 1796 Büste des Kardinals Stefano Borgia (vermutlich in Privatsammlung)
- 1796 evtl. ein Gemälde von Etienne Borson (Vatikan)²²
- 1796 Büste und ein Kistchen aus weißem Marmor nach Dresden ausgeführt²³
- 1796 zwei Büsten aus weißem Marmor nach Neapel ausgeführt²⁴
- 1797 Marmor nach Neapel ausgeführt²⁵
- 1797 Marmor nach Livorno ausgeführt²⁶
- 1797 Marmor ausgeführt²⁷
- 1797 Statue Jason und Medea (verschollen)²⁸
- 1797 begonnene und 1800 von Thorwaldsen vollendete Büste von Edmund Burke
- Portrait des Spaniers Lorenzo Hervás y Panduro²⁹

- Büste der preußischen Königin Luise³⁰
- Büste der polnischen Gräfin Marcella Worcell (siehe Umschlag, die Redaktion)
- Büste einer jungen Dame aus Terrakotta (Kopenhagen, Thorwaldsen-Museum)
- Büste des Duca Raffaele Riario-Sforza (Neapel, Museo Filangieri)
- Gruppe mit Venus und Cupido
- Gruppe mit Amor und Psyche
- Relief mit Castor und Pollux (evtl. Castel Gandolfo, Villa Torlonia)

Betrachtet man die Liste seiner Werke, so fällt auf, dass die meisten seiner Auftraggeber Deutsche, Dänen und Polen waren.³¹ Der Grund dafür dürfte in seinem realistischen Stil gelegen haben, der diese mehr ansprach als seine italienischen Landsleute oder die englische Kundschaft, welche den lieblicheren Stil eines Canova bevorzugten. Dieser Realismus dürfte es denn auch gewesen sein, der den jungen Dänen Bertel Thorwaldsen anzog, der 1797 kurz vor dem Tod Cardellis in Rom ankam. Thorwaldsen ließ sich von Cardellis Statue Jason und Medea zu seiner eigenen inspirieren (1803),³² zum anderen vollendete er im Jahre 1800 die von Cardelli in Neapel modellierte Büste von Edmund Burke³³. Nicht von ungefähr wurde in der Folge Thorwaldsen der Liebling der deutschen Kolonie in Rom, was sich z.B. in der Bewunderung durch die Humboldts widerspiegelte.

20 Die Gräfin war die Schwester des polnischen Königs, also eine geborene Poniatowska; vgl. *Venturoli* (o. Fn. 14) S. 767.

21 Vgl. dazu auch *Licht* Eine Reduktion des Grabmals der Chiara Maria Rosa Spinucci. Das Kammergrabmal von Domenico Cardelli, in: *Weltkunst* 52 (1982), 1259.

22 *Nocca* Ritratto di Etienne Borson Accademico Volso, in: *Germano/Nocca* (Hg.), *La collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, 2001, S. 286-287. Gemäß *Nocca* Johan Herman Cabott (1754-1814) e la serie dei ritratti degli eruditi 'Accademici Volsci', in: ebd., S. 279, soll Cardelli weitere Portraits von Mitgliedern der Accademia Volso ausgeführt haben.

23 Archivio di Stato di Roma, Camerale II, titolo 6, busta 14, fascicolo 299. Ob die Werke tatsächlich von ihm stammen, ist in dem Ausfuhrantrag nicht angegeben, es darf aber angenommen werden. Dies gilt ebenso für die folgenden vier Werke.

24 Archivio di Stato di Roma, Camerale II, titolo 6, busta 14, fascicolo 299.

25 Archivio di Stato di Roma, Camerale II, titolo 6, busta 14, fascicolo 299.

26 Archivio di Stato di Roma, Camerale II, titolo 6, busta 14, fascicolo 299.

27 Archivio di Stato di Roma, Camerale II, titolo 6, busta 14, fascicolo 299.

28 *Hartmann* Antike Motive bei Thorwaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus, 1979, S. 50.

29 Das in Kupfer gezeichnete Portrait wurde 1798 in Madrid vom spanischen Bildhauer Jose Ximeno angefertigt; vgl. *Abajo* Biografía de Lorenzo Hervás y Panduro, 2007, S. 18 gem. http://www.cultura-sorda.eu/resources/Astorgano_Biografia_Hervas.pdf.

30 Von J. Folo stammt ein Kupferstich mit dem Portrait der preußischen Königin Luise nach D. Cardelli, welches nach ihrem Tode 1810 herausgebracht wurde; vgl. *Simon* Die Bildpolitik des preußischen Königshauses im 19. Jahrhundert. Zur Ikonographie der preußischen Königin Luise (1776-1810), in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 60, 1999, 231-262; hier <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/199/pdf/99WRJLuise.pdf>, S. 22 resp. 38. Ob es sich dabei um Domenico Cardelli gehandelt hat, konnte leider nicht überprüft werden. Es könnte auch Davide Cardelli in Frage kommen; siehe dazu unten. Da aber der venezianische Kupferstecher Giovanni Folo, vermutlich identisch mit J. Folo, bereits 1795 das Grabmal von Fermo gestochen hatte (*Venturoli* [o. Fn. 14], S. 768), dürfte mit D. Cardelli sehr wahrscheinlich Domenico und nicht Davide gemeint sein.

31 So auch *Barberini* (o. Fn. 14), S. 260.

32 *Hartmann* Bertel Thorwaldsen. Scultore danese romano d'adozione. (*Quaderni di storia dell'arte* 19), 1971, S. 14. Diese wurde vom englischen Kunstsammler Thomas Hope im März 1803 in Auftrag gegeben und wurde ihm erst im Frühling 1828 von Thorwaldsen in sein Schloss nach Deepdene (GB) geliefert; vgl. *Watkin* Thomas Hope 1769-1831 and the Neo-Classical Idea, 1968, S. 37-38.

33 <http://www.kid.dk/Vark.asp?Type=Udvidet&ObjectId=21224> [26.10.06].

Zwischen 1794 und 1819 stellten mehrere Cardelli mindestens folgende Exportanträge³⁴:

- Lorenzo Cardelli scultore: März und November 1794
- Giuseppe Cardelli scultore [di ornati]: Oktober 1795, August und September 1803 sowie März 1804
- Giuseppe Cardelli, e fratelli: Juli und August 1802 sowie März, August und September 1805
- Domenico Cardelli: April 1796 sowie März, April und Juli 1797
- Eusebio Cardelli: Juni 1815
- Eusebio Cardelli, e fratelli: Juni 1802
- Davide Cardelli: Juni 1802
- Cardelli: Dezember 1806
- Cardelli [Via Condotti, 16]: Januar 1819

Ob Davide Cardelli ebenfalls ein Sohn von Lorenzo war wie Domenico (1767-1797), Giuseppe (1769-1822) und Eusebio (1771-1837) sowie die hier nicht aufgeführten Salvatore (1773-1840)³⁵ und Pietro (1776-1822)³⁶ ist nicht überliefert. Es darf aber vermutet werden, dass er mit den anderen irgendwie verwandt war.³⁷ Leider finden sich weder bei Thieme/Becker noch bei Saur biographische Angaben zu seiner Person.³⁸

Lorenzo Cardelli, einer der fleißigsten Restauratoren des Vatikanischen Museums, besaß spätestens ab 1768 in der Via Belisiana, einer Querstrasse zur Via Condotti ein Antiquariat,³⁹ das nach seinem Tod im Dezember 1794 wohl von seinen Söhnen Domenico (bis 1797), Pietro (bis 1799), Giuseppe, Eusebio und Salvatore (sowie evtl. Davide) weitergeführt worden sein dürfte. Ob auch noch der Bildhauer Tommaso Cardelli (um 1807-1893), Sohn des Giuseppe und somit Enkel des Lorenzo, dort mitgewirkt hat, dürfte eher unwahrscheinlich sein.⁴⁰

IV. Der Exportantrag

Wichtig war, dass sich die auszuführende Ware während eines Zeitraums von etwa einem Monat an ein und demselben Ort aufhielt, damit sie von der zuständigen Behörde kontrolliert und begutachtet werden konnte. Aus diesem Grunde musste auf dem Antrag auch ein Ort der Belegenheit der Ware angegeben werden, nämlich die Adresse des Antragstellers. Meist reichte aber auch die bloße Angabe des Antragstellers aus, da den Behörden dessen Adresse idR bekannt war. Anzugeben waren ferner eine kurze Beschreibung der Objekte sowie deren Wert und die Destination. Erst nachdem alle Formalitäten erledigt waren, durften die plombierten Kisten die angegebene Adresse verlassen.

Hinsichtlich der Form des Antragsformulars ist selbst dem Ausfuhrverbotsgesetz von 1750 nur wenig zu entnehmen:

*“... colla solita Nostra licenza, o di monsignor Nostro Uditore, ..., e colla solita attergazione degli altri Nostri Commissari attergatorj delle licenze per Acqua, e rispettivamente per Terra ...”*⁴¹

[... mit unserer gewohnten Lizenz, oder der unseres Monsignore Auditor, ..., und auf der Rückseite mit der gewohnten Bescheinigung unserer anderen Kommissare, welche auf der Rückseite unterschreiben, nämlich jener der Lizenzen für das Wasser oder für den Landweg ...]

Mit anderen Worten musste der Antrag schriftlich eingereicht werden und hatte bei der Ausfuhr auf der Rückseite die notwendigen Unterschriften der beteiligten Personen zu enthalten. Es gab aber kein bestimmtes vorgedrucktes Formular, welches vom Antragsteller ausgefüllt einzureichen gewesen wäre, sondern der Antrag bestand aus einem einfachen Blatt Papier.⁴²

³⁴ Es gilt aber zu beachten, dass Hinweise zu längst nicht allen Exportanträgen in den römischen Archiven überliefert sind. Daher wurde das Wort mindestens ganz bewusst gewählt.

³⁵ Der Kupferstecher Salvatore Cardelli hielt sich von 1796 oder 1797 bis 1819 in St. Petersburg auf, so dass er an keinen der oben aufgelisteten Ausfuhranträge beteiligt sein konnte. Vgl. Saur (o. Fn. 14), S. 345.

³⁶ Von Pietro Cardelli dürfte es kaum Exportanträge geben, da er seiner jakobinischen Gesinnung wegen spätestens mit dem Fall der Römischen Republik 1799 Rom verließ. Über Spanien kam er nach Paris, wo er 1803 die Ecole des Beaux-Arts besuchte. 1804, 1810 und 1812 stellte er im dortigen Salon aus, arbeitete von 1806 bis 1810 am Reliefschmuck der Colonne de la Grande Armée auf der Place Vendôme mit. Nach der Abdankung Napoléons hielt er sich bis 1816 in London auf, wo er u. a. in der Royal Academy einige Portraitbüsten und Genregruppen ausstellte. 1816 wanderte er in die USA aus, wo er bis zu seinem Tod als Bildhauer tätig blieb. Vgl. Venturoli Pietro Cardelli, in: *Dizionario biografico degli italiani* 19, 1976, S. 770-771; Thieme (o. Fn. 14), S. 583; Saur (o. Fn. 14), S. 345; Sanchez/Seydoux *Les catalogues des salons des beaux-arts I (1801-1819)*, 1999, S. 95, 201 und 239. Gemäß Thieme (o. Fn. 14), S. 583, soll Domenico von 1804 bis 1810 in Paris tätig gewesen sein, was allerdings eine Verwechslung mit dem in Paris tätigen Pietro sein muss. Daher ist auch Pietro die Statue des Hymeneus aus dem Jahre 1810 zuzuschreiben. Ausführlich zu ihm siehe *Worley Identifying Pietro Cardelli (1776-1822) and his oeuvre. From the salon of 1804 in Paris to the pediment of the Cabildo in New Orleans*, in: *Gazette des Beaux-Arts Juillet/Août 1993*, 41-50.

³⁷ Christensen (o. Fn. 14), 139, schreibt von sechs Söhnen Lorenzos, möglicherweise war Davide der sechste. Das nach 1810 von J. Folo gestochene Portrait der preußischen Königin Luise nach D. Cardelli könnte auch von ihm statt von Domenico stammen, was aber eher unwahrscheinlich sein dürfte; vgl. oben und Simon (Fn. 30), S. 22 resp. 38.

³⁸ Thieme (o. Fn. 14), S. 583; Saur (o. Fn. 14), S. 344-345. Gemäß Christensen (o. Fn. 14), 140, war seine Schwester mit dem Bildhauer Pietro Marchetti verheiratet.

³⁹ Venturoli Lorenzo Cardelli, in: *Dizionario biografico degli italiani* 19, Rom 1976, S. 769-770; Saur (o. Fn. 14), S. 345; *Pietrangeli I musei vaticani, cinque secoli di storia*, 1985, S. 101. Zu seinen Arbeiten siehe auch *Howard An Antiquarian Handlist and Beginnings of the Pio-Clementino*, in: *Eighteenth-Century Studies* 7 (1973), 54 und 56; sowie bei *Carloni* (o. Fn. 14), S. 135-136, 143.

⁴⁰ Venturoli Tommaso Cardelli, in: *Dizionario biografico degli italiani* 19, 1976, S. 771; Saur (o. Fn. 14), S. 345; *Panzetta Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Volume primo*, 1993, S. 77.

⁴¹ *Gonzaga* (o. Fn. 7), S. A2v.

⁴² Vgl. die diversen Anträge in *Archivio di Stato di Roma, Camerale II, titolo 6, busta 14, fascicolo 299*.

V. Die beteiligten Behörden und das Verfahren

Zu den Beteiligten auf Seiten der bewilligenden Behörde heißt es im Ausfuhrverbotsgesetz von 1750:

*“Proibiamo ad ogni Persona, ... che non possa, nè presuma per l'avvenire estrarre, e far' estrarre fuori di Roma, Distretto, e suo Territorio ... senza ... colla solita Nostra licenza, o di monsignor Nostro Uditore, con preventiva visione, e fede della qualità, e quantità, Venditore, e Compratore delle Cose sudette, fatta dal Nostro Commissario sopra le Antichità, e Cave, e nella maniera, che quivi appresso spiegheremo, e data negli Atti dell'infrascritto Segretario, e Cancelliere della Reverenda Camera Apostolica, e colla solita attergazione degli altri Nostri Commissari attergatorj delle licenze per Acqua, e rispettivamente per Terra ...”*⁴³

[Wir verbieten jeder Person, ... dass sie weder jetzt noch in Zukunft ausführen kann, und ausführen lässt aus der Stadt Rom, ihrem Distrikt und ihrem Territorium ... ohne ... mit unserer gewohnten Lizenz, oder der unseres Monsignore Auditor, mit vorangehender Durchsicht, und im Vertrauen auf die Qualität, und Quantität, Verkäufer, und Käufer der betreffenden Sache, durch unseren Kommissar für die Antiken und Keller, und zwar so, wie wir es anschließend beschreiben werden, und zu den Akten gegeben an unseren untenstehenden Sekretär und Kanzler der Apostolischen Kammer, und auf der Rückseite mit der gewohnten Bescheinigung unserer anderen Kommissare, welche auf der Rückseite unterschreiben, nämlich jener der Lizenzen für das Wasser oder für den Landweg ...]

*“Abbiamo perciò destinato, come effettivamente destiniamo tre altre Persone col titolo di Assessori del sopradetto Commissario, assegnando a cadauna delle medesime la sua particolare incombenza, la quale sarà della Pittura ad uno, all'altro della Scoltura, ed al terzo degli Camei, Medaglie, Incisioni, ed ogni altra sorta di Antichità.”*⁴⁴

[Wir haben deshalb vorgesehen, wie wir tatsächlich auch bestimmen werden, dass drei Personen mit dem Titel eines Assessors des obigen Kommissars, ausgestattet ein jeder mit seiner bestimmten Zuständigkeit, welche sein wird für den einen die Gemälde, für den anderen die Skulptur, und den dritten die Gemmen, Medaillen, Radierungen, und allen anderen Arten von Antiquitäten.]

*“E perciò in avvenire per qualunque estrazione la Visita dovrà farsi dall'Assessore, il quale appiè della Supplica a Noi diretta dovrà stendere la sua Relazione, dopo di cui si sottoscriverà il Commissario ...”*⁴⁵

[Und wegen der Erwartung einer Ausfuhr muss vom Assessor ein Besuch gemacht werden, wobei er auf dem Antrag an uns sein Gutachten hinzufügen muss, danach wird es der Kommissar unterschreiben ...]

*“Ad oggetto, che in avvenire ognuno sappia il modo sicuro da tenersi nelle estrazioni da farsi o per acqua, o per terra; ordiniamo, che le Statue, Quadri, Marmi, ed altre Antichità di Metallo, e Pietre preziose si debbano visitare dall'Assessore a ciò deputato, secondo che saranno le materie da estrarre, e ciò prima di essere inballate, o incassate.”*⁴⁶

[In bezug auf das Objekt, dass künftig ein jeder das richtige Ausfuhrverfahren zu Wasser oder auf dem Landweg kennt, befehlen wir, dass Statuen, Bilder, Marmor- und andere Altertümer aus Metall oder kostbaren Steinen vom für die jeweilige Materie zuständigen Assessor besichtigt werden müssen, ehe sie verpackt oder eingekistet werden.]

Zum eigentlichen Ausfuhrverfahren für Statuen heißt es im Ausfuhrverbotsgesetz von 1750⁴⁷:

“Per la estrazione delle Statue tanto antiche, quanto moderne, vogliamo, che si prattichi il solito, che è di prendersi da Nostri Segretarij di Camera le licenze nelle forme consuete, le quali dovranno esser prevenute dalla solita Visita, ed approvazione del Commissario, coll'ordine nostro, o di Monsignor Nostro Uditore in scritto per la necessaria spedizione.”

[Für die Ausfuhr von antiken wie modernen Skulpturen wollen wir folgende gewohnte Praxis, dass man nämlich bei unserem Kammersekretär die Lizenz in üblicher Form abholt, d.h. sie bedürfen des gewohnten Besuchs und der Beglaubigung des Kommissars, mit unserem schriftlichen Befehl oder jenem von unserem Monsignore Auditor für die notwendige Ausfuhr.]

Demnach konnten sich folgende Personen von Amtes wegen mit einer Ausfuhrbewilligung zu beschäftigen haben: (1.) der Kammersekretär, (2.) der zuständige Assessor, (3.) der Antikenkommissar, (4.) der Auditor des Kardinalkammerers und (5.) gegebenenfalls der Kardinalkammerer selbst. Schließlich kam (6.) noch der Zoll hinzu.

1. Der Kammersekretär

Den Eingang versah meistens der Sekretär der Apostolischen Kammer (RCA) mit seinem Kürzel oder seiner Unterschrift auf dem Antrag. 1796 war dies ein gewisser Toschi, dessen Kürzel aber auf dem Antrag für Dresden fehlt. Wie bereits zuvor erwähnt, hätte dessen Unterschrift oder Kürzel auf der Rückseite des Antrags vermerkt werden müssen.

2. Der zuständige Assessor

Auf unseren Sachverhalt bezogen bedeutet dies, dass der erste Augenschein, wie bereits erwähnt, vom Assessor für die Skulpturen Giovanni Battista Monti am 11. April 1796 durchgeführt wurde. Monti, der aus Ravenna stammte und akademischer Bildhauer war, wurde im März 1790 zum Assessor für die Skulpturen ernannt und blieb mindestens bis zum Juni 1809 in die-

43 Gonzaga (o. Fn. 7), S. A2r-A2v.

44 Gonzaga (o. Fn. 7), S. A2v.

45 Gonzaga (o. Fn. 7), S. A2v.

46 Gonzaga (o. Fn. 7), S. A3r.

47 Gonzaga (o. Fn. 7), S. A2v-A3r.

sem Amt.⁴⁸ Zusammen mit dem Antikenkommissar gehörten die Assessoren zu den Beschäftigten der Camera capitolina.

3. Der Antikenkommissar

Der Antikenkommissar war die zweite Untersuchungsinstanz. Das Amt wurde mit einer Breve Leo X. am 27. August 1515 erstmals eingeführt und dem Architekten Raffaele di Urbino (1483-1520) anvertraut. Im Verlauf der Jahrhunderte wechselte die Amtsbezeichnung etwas, die Bedeutung blieb aber dieselbe: *Commissario delle Antichità romane*, *Commissario delle Antichità della Camera Apostolica*, *Delegato sopra le Antichità*, *Romanarum Antiquitatum Praeses*, *Commissario soprintendente alle antichità di Roma*, *Commissario delle antichità* usw. 1796 war dies der Römer Filippo Aurelio Visconti, der das Amt vom Juli 1782 bis 1800 ausübte.⁴⁹ Er untersuchte den Exportgegenstand anscheinend nur dann, wenn es sich um einen antiken oder einen wertvollen modernen Gegenstand handelte.

Unmittelbar vor ihm übte sein Vater Giovanni Battista Visconti das Amt bereits von 1768 als Nachfolger des berühmten Johann Joachim Winckelmann bis 1782 aus. Sein Bruder war der berühmte Antiquar Ennio Quirino Visconti, der dieses Amt vermutlich nur deshalb nie ausüben konnte, weil er sich 1798-1799 als Konsul der Römischen Republik engagierte und deshalb nach deren Fall nach Paris auswanderte.⁵⁰ Filippo Aurelio Visconti verlor das Amt während der neapolitanischen Besetzung Roms nach dem Fall der Römischen Republik im Jahre 1800 an Carlo Fea, einem ehemaligen Mitarbeiter seines Bruders Ennio Quirino in der Biblioteca Chigiana. Fea blieb bis zu seinem Tode am 18. März 1836 im Amt, welches dann an Filippo Aurelios Nefen Pietro Ercole Visconti übergang; letzterer übte das Amt bis zum Ende des Kirchenstaates aus.⁵¹

4. Der Auditor des Kardinalkammerers

Auf der nächsten Kontrollstufe folgte am 18. Mai der Auditor des Kardinalkammerers Antonio Lamberto Rusconi. Er erteilte, wie im Gesetz vorgesehen, die eigentliche Ausfuhrlizenz mit der Formel « Si spedisca etc. » auf dem Antragsformular.

5. Der Kardinalkammerer

Sein unmittelbarer Vorgesetzter, der Kardinalkammerer Carlo Rezzonico⁵², verzichtete als vierte involvierte Person damals

meist auf eine Kontrolle. Lediglich in zwei von 107 Fällen vom Januar 1794 bis zur Gründung der Römischen Republik im Februar 1798 kam es zu einer Überprüfung durch den Kardinalkammerer Carlo Rezzonico selbst, beide Male im Jahre 1794.

6. Der Zoll

Der letzte Vermerk auf dem Antrag lautete « spedita/ » und dürfte auf dem Zoll angefertigt worden sein. Im Ausfuhrverbotsgesetz von 1750 heisst es hierzu⁵³:

“E se saranno cose, la estrazione delle quali, dopo la relazione fattane dall’Assessore coll’approvazione del Commissario, potremo permettere, o per acqua, o per terra, dovranno poi le casse, e balle, in cui saranno state collocate, trasportarsi nella Dogana di Ripetta, o di Ripa Grande, o di Terra rispettivamente, e quivi alla presenza de i Ministri delle suddette Dogane essere di nuovo riconosciute dal medesimo Assessore, o pure dal Commissario per accertarsi della identità di quelle già da lui visitate, e per la estrazione delle quali si sarà ottenuta la Nostra licenza. Fatta poi questa seconda ricognizione, dovranno le medesime Casse, o Balle alle presenza dello stesso Assessore, o sia del Commissario sigillarsi col sigillo Nostro, e del Cardinal Camerlengo pro tempore, a Padiglione, il qual sigillo si custodirà da uno dei sudetti Ministri di Dogana, che a taleffetto sarà da Noi deputato; ...”

[Und wenn es Dinge haben wird, deren Ausfuhr wir nach erfolgter Begutachtung durch den Assessor mit der Beglaubigung des Kommissars erlauben können, zu Wasser oder auf dem Landweg, so werden dann die Kisten oder Ballen, in welchen sie verstaut wurden, zum Zoll bei der Ripetta, Ripa Grande oder Terra gebracht werden müssen, wo dann unter Anwesenheit der Angestellten dieser Zölle von Neuem durch den entsprechenden Assessor oder gar den Kommissar ihre Identität mit dem bereits Überprüften abgesichert wird, so dass deren Ausfuhr unsere Lizenz erhalten wird. Sobald diese zweite Überprüfung durchgeführt wurde, werden die betreffenden Kisten oder Ballen unter der Anwesenheit desselben Assessors oder Kommissars mit unserem oder des dannzumaligen Kardinalkammerers Siegel in der Halle [des Zolls] versiegelt werden müssen, jenes Siegel, welches aufbewahrt werden wird durch einen Zollangestellten, der dafür von uns abgeordnet sein wird; ...]

Wahrscheinlich dürfte von dort die Antragskopie wieder zum Amt des Kardinalkammerers zurückgeschickt und schließlich in dessen Akten archiviert worden sein.

Dieses Verfahren änderte sich bald darauf mehrfach, wenngleich nur geringfügig. Während der Römischen Republik von Mitte Februar 1798 bis ins Jahr 1799 reichte anscheinend die Kontrolle durch den Assessor aus, da der Kommissar nur in ganz wenigen Fällen unterschrieb. Zudem lag die Schlusskontrolle beim zuständigen Minister Turigioni, der statt des Auditors und des Kardinalkammerers unterschrieb.⁵⁴ Nach dem Einmarsch der Neapolitaner Ende des Jahres 1799 dürfte statt des Ministers

48 Notizie per l'anno 1795, Rom 1795, S. 160.

49 Notizie per l'anno 1795 (o. Fn. 48), S. 160. Zu seiner Biographie vgl. seinen Nachruf von *Cardinali Elogio di Filippo Aurelio Visconti, socio ordinario, letto dal socio ordinario L. Cardinali, il 30 aprile 1835*, in: *Pontificia Accademia romana di archeologia* 6 (1835), 413-459.

50 Zu dessen Biographie vgl. *Sforza Ennio Quirino Visconti e la sua famiglia*, in: *Atti della società ligure di storia patria* 51 (1923), 9-213; *Samerski Visconti, Ennio Quirino*, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. Bd. 12, Sp. 1494-1498.

51 Vgl. den Nachruf zu Fea von *Ercole Visconti* D. Carlo Fea, in: *L'Album* 3 (1836), 25-26.

52 Notizie per l'anno 1795 (o. Fn. 48), S. 151.

53 *Gonzaga* (o. Fn. 7), S. A3r.

54 IASA, Mss. Lanciani 65.

möglicherweise ein neapolitanischer General oder höherer Beamter unterzeichnet haben.⁵⁵ Nach der Wiedereinsetzung der päpstlichen Herrschaft im Verlauf des Jahres 1800 wurde wieder auf das gewohnte Verfahren zurückgegriffen.

VI. Die Exportobjekte

Wie bereits erwähnt war die Ausfuhr von antiken Kunst- und Kulturgegenständen verboten. Im Verlauf der Jahrhunderte wandelte sich der Begriff « antik » allerdings. Beschränkte sich im 15. Jahrhundert diese Bezeichnung noch auf Gegenstände des römischen Altertums, so wurde sie im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts aber bereits auf Kunstwerke von kürzlich verstorbenen Künstlern angewandt. Durch das Ausfuhrverbotsgesetz von 1750 wurde dies nochmals eingeschränkt, indem alle Gegenstände untersucht werden mussten. Lediglich in Bezug auf die Gemälde gab es Ausnahmen:

“E perciò, che spetta ai Quadri, ed ogni altra sorta di Pitture, ordiniamo, ed espressamente comandiamo, che tutti i Quadri, e Pitture antiche, e di ogni Autore ultimamente defonto con qualche reputazione, debbano esser soggetto alle medesime Leggi ...”⁵⁶

[Und deswegen, in Bezug auf die Gemälde, und alle anderen Arten von Malereien, beschließen und befehlen wir ausdrücklich, dass alle Gemälde, und antiken Malereien, und von jedem kürzlich verstorbenen Urheber mit einer gewissen Reputation, als Objekte des vorliegenden Gesetzes angesehen werden müssen ...]

“Ma per tutti quei Quadri, e Pitture moderne non eccedenti il valore di scudi cento, e che si vogliono trasportare fuori di Roma per comodo delle vicine Ville, o nello Stato Ecclesiastico, ed anche fuori, ..., basterà il semplice attestato dell'Assessore coll'approvazione del Commissario dà farsi appiè della supplica, con che da Noi, o dal Nostro Monsignor Uditor se gli concederà la licenza per rescritto, e gratis in tutto.”⁵⁷

[Aber für alle diese Gemälde, und modernen Malereien, deren Wert Scudi 100 nicht überschreiten, und die man aus Rom, sei es in die benachbarten Städte ausführen will, oder in den Kirchenstaat, und auch hinaus, ..., wird die einfache Bestätigung des Assessors mit der Bestätigung des Kommissars genügen, welche am Ende des Antrags anzubringen ist, sowie mit der unsrigen, oder unseres Auditors, wenn die Lizenz durch Befehl gewährt werden wird, und das alles kostenlos.]

55 Für diesen Zeitraum konnte der Autor keine Quellen finden. Aber da im Januar 1800 der römische Priester und Anwalt Carlo Fea vom neapolitanischen General Naselli zum neuen Antikenkommissar ernannt und in der Folge von der wieder eingesetzten päpstlichen Verwaltung bestätigt wurde (Ridley The Pope's Archeologist. The life and times of Carlo Fea, 2000, S. 79), kann davon ausgegangen werden, dass die neue Besatzungsmacht am altbewährten Prozedere nichts ändern wollte.

56 Gonzaga (o. Fn. 7), S. A3r.

57 Gonzaga (o. Fn. 7), S. A3r.

VII. Die Kosten

Der Kirchenstaat und speziell die Stadt Rom hatten kaum Einnahmen aus dem Export von landwirtschaftlichen oder vorindustriellen Produkten. Eine der Haupteinnahmequellen war daher der Tourismus, speziell jener in der Stadt Rom. Die vielen Pilger fielen weniger ins Gewicht, da sie sparsam waren und kaum Geld ausgaben. Die ausländischen Touristen – und als Ausland galten natürlich alle Staaten außerhalb des Kirchenstaats, also auch alle übrigen italienischen – gaben neben dem Geld für ihren Aufenthalt in Rom auch viel Geld für Souvenirs aus. Diese fingen als einfache Stiche an und endeten als große Skulpturen oder Gemälde. Damit der Staat hierbei mitverdienen konnte, erhob er eine Abgabe auf die auszuführenden Artikel.

Allerdings war man sich bewusst, dass man v.a. auf moderne Kunstwerke keine allzu hohen Zölle erheben durfte, wollte man dem lokalen Kunsthandwerk keinen Schaden zufügen. Es musste also abgewogen werden, wo die zumutbare Grenze liegt. Liest man die Auflistung der Zolltarife aus dem Jahre 1786 durch, so lässt sich leicht feststellen, dass zumeist nur der Import mit Zöllen belegt wurde, der Export hingegen mit wenigen Ausnahmen davon befreit war. Die Gründe liegen auf der Hand und sind heute noch regelmäßig im Wirtschaftsteil einer Zeitung nachzulesen: Mit der Einfuhrverteuerung schützte man die heimische Wirtschaft vor billigeren Importen, der Export ins Ausland wurde hingegen durch die Zollfreiheit gefördert. Durch beide Maßnahmen wurde die eigene Wirtschaft wenn nicht angekurbelt, so zumindest nicht abgewürgt.

Während des Bewilligungsverfahrens stellte die Verwaltung fest, ob es sich um einen modernen oder einen antiken Gegenstand handelte. Diese Unterscheidung war wichtig, da auf antike Objekte ein bis zu sechsfacher Ausfuhrzoll erhoben wurde als auf moderne. Daher mussten auf dem Antrag der Wert der auszuführenden Sachen angegeben werden. Das Bewilligungsverfahren selbst war im Übrigen gratis, damit die beteiligten Beamten nicht bestochen werden konnten⁵⁸:

“Questa Ricognizione, e Visita però intendiamo, e vogliamo, che sieno fatte gratis, e che non si possa ricevere emolumento alcuno a titolo ancora di dono, sotto pena della perdita dell'Offizio, ...”

[Dieses Erkenntnisverfahren und den Besuch aber möchten und wollen wir, dass es gratis durchgeführt wird, und dass man keine Geschenke annehmen darf, unter der Strafe des Verlusts des Amtes, ...]

VIII. Die Destination

Die ersten Schutzbestimmungen von Kunstwerken galten nur der Stadt Rom, im Verlauf der Jahrhunderte kam der ganze Kirchenstaat hinzu. Diese Unterscheidung zwischen Hauptstadt und übrigem Staat bedeutete, dass bereits eine Verbringung langjähriger Eigentums aus einem römischen Palast in eine unmittelbar

58 Gonzaga (o. Fn. 7), S. A2v.

jenseits der Stadtmauer liegende ländliche Villa behördlich bewilligt werden musste. Diese Unterscheidung spiegelte sich auch auf der Ausfuhrbewilligung wider. So bedeutete die Notiz „Stato“, die Ausfuhr aus dem Kirchenstaat, die Notiz „Roma“, die Ausfuhr aus der Stadt Rom in den Kirchenstaat.

IX. Schluss

Das Ausfuhrverbotsgesetz vom 5. Januar 1750 schildert ausführlich, welche Personen wann welches Verfahren durchzuführen haben. Es zeigt allerdings nicht auf, wie dies in der Folge konkret in der Praxis umgesetzt wurde. Dazu bedarf es erst eines Blicks in die überlieferten Akten. Umgekehrt wird das in den Akten aufgefundene Ausfuhrdokument erst durch den Blick in das Gesetz hinreichend erläutert.

Ferner ist das Ausfuhrverbotsgesetz in einem für den heutigen Juristen umständlichen Stil verfasst. So werden die unter das Gesetz fallenden Gegenstände und die Ausfuhrlizenz in einem einzigen Satz auf knapp einer Seite ausführlich beschrieben. Ferner fehlt eine Unterteilung in Paragraphen oder Artikel, wie dies 1802 in der Chirographie Pius VII. Chiaramonti oder 1820 im Edikt über die Altertümer und Ausgrabungen von Kardinalkämmerer Bartolomeo Pacca⁵⁹ umgesetzt worden ist. Dadurch gewinnt aus unserer heutigen Sicht das Gesetz nicht unbedingt an Klarheit. Andererseits scheinen es die damaligen Adressaten verstanden zu haben, was für die Bedeutung des Gesetzes letztendlich das Wichtigste ist.

Das Ausfuhrdokument ist von bestechender Kürze und enthält alle nötigen Informationen, um genau aufzuzeigen, wie die auszuführenden Objekte begutachtet und die Ausfuhr bewilligt wurden. Es wäre sehr zu wünschen, heutige Verwaltungen könnten oder müssten sich daran ein Beispiel nehmen.

Ferner besitzen die Ausfuhrdokumente für die Kunstgeschichte eine enorme Bedeutung. Nicht nur für die Provenienzforschung, da viele Kunstwerke in den dokumentierten Ausfuhranträgen erstmals erwähnt werden, sondern auch wegen der Informationen über die Künstler, von denen heute viele weitgehend unbekannt sind. Dies gilt z.B. für Lorenzo Cardelli, über den man heute leider nur noch sehr wenig weiß.⁶⁰

Die zuständige Kulturgüterschutzbehörde musste stets den Spagat vollbringen, dass sie einerseits schützenswerte Objekte für die Stadt Rom zu bewahren hatte, dass sie andererseits aber wegen der immensen Bedeutung für die kommunale Wirtschaft weder den Kunsthandel noch die Kunstrestauration unterbinden würde. Rückblickend kann festgehalten werden, dass bei allen Ausnahmen, die zumeist politischer Natur waren, ihr dies größtenteils gelungen ist.

Interessant für Dresden wäre zu erfahren, wer 1796 die beiden Objekte von Cardelli erworben und nach Dresden ausführen ließ. Immerhin stand Cardelli, wie erwähnt, in hohem Ansehen und einem Antonio Canova in nur Wenigem nach, so dass die Skulptur und das Kistchen sowohl einen künstlerischen als auch materiellen Wert hatten und zweifelsohne noch haben. Ob sich die beiden Objekte nach wie vor in Dresden befinden und nicht während der vergangenen etwas mehr als 200 Jahren durch Erbschaft, Verkauf oder Raub aus Dresden verschwunden sind oder gar Opfer der Bombardierung der Stadt im Februar 1945 wurden? Zumindest wissen wir dank der Ausfuhrlizenz, dass Dresden zumindest für einige Zeit eine Statue Cardellis beherbergt haben dürfte.

Während das am Beispiel des Ausfuhrgesuchs nach Dresden von 1796 oben teilweise vorgestellte Ausfuhrverbotsgesetz von 1750 noch nicht jene Ausführlichkeit besaß, wie wir es von heutigen Gesetzen und Verordnungen zum Kulturgüter- oder Denkmalschutz gewohnt sind, so gelang dies ein halbes Jahrhundert später mit der Chirographie Pius VII. Chiaramonti (1802) eindrücklich. Perfektioniert wurde der Kulturgüterschutz 1820 mit dem Edikt von Kardinalkämmerer Bartolomeo Pacca. Damit besaßen die Stadt Rom und der Kirchenstaat eine Gesetzgebung zum Schutz ihrer Kunstwerke, wie wir sie heute, 200 Jahre später, kaum besser kennen. Bei aller – berechtigter oder unberechtigter – Kritik am Kirchenstaat und der ihn regierenden Päpste kann diese, im Bereich des Kunstrechts großartige Leistung nicht oft genug hervorgehoben und gewürdigt werden. ■

59 *Pacca Editto dell'Emo, e Rmo sig. cardinal Pacca camerlengo di S. Chiesa sopra le antichità, e gli scavi publicato li 7. aprile 1820, Roma 1820.*

60 So auch *Howard* (o. Fn. 39), 54.