

¹ Mikocki 2000, S. 167. Mikocki zählt verschiedene berühmte klassische Bauwerke auf, darunter das Maison Carrée in Nîmes, welches von Eduard Raczyński in Rogalin nachgebaut wurde und zur Grablege der Familie wurde. Zur Kirche in Rogalin ausführlich Jarzewicz 2005.

² Mikocki 2000, S. 167. Die zweite dauerte vom gescheiterten Novemberaufstand bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges und die dritte findet bis heute statt.

³ Ausführlich dazu Mikocka-Rachubowa 2003, S. 31–36.

⁴ Mikocki 1999, S. 119–120; Mikocki 2000, S. 168. Allerdings ist diese Phase dank der umfassenden Publikation von Mikocki 1988 selbst inzwischen recht gut dokumentiert. Da der Autor erst kurz vor dem Gut zum Druck darauf aufmerksam gemacht wurde, konnten diese Informationen leider nur noch zum Teil in diesen Text eingearbeitet werden.

⁵ Die erste Phase begann vor allem mit ihm, womit er am Anfang der polnischen Sammlungstätigkeit stand; vgl. Manikowska 2002, S. 355. Ausführlich zur Sammeltätigkeit von Stanisław August Poniatowski vgl. jüngst Manikowska 2007a. Mikocki 1988, S. 70, gibt als Geburtsjahr irrtümlicherweise 1752 an.

⁶ Im Gegensatz zum König standen ihr und dem nachfolgenden Stanisław Kostka Potocki deutlich mehr finanzielle Ressourcen zur Verfügung, weshalb sie kostspieligere Objekte einkaufen konnten. Zudem konnte sie Skulpturen von Antonio Canova erwerben, was der König stets versuchte, aber nie erreichte; vgl. Manikowska 2002, S. 360; Mikocka-Rachubowa 2003, S. 13–25. Dies überrascht auf den ersten Blick, da dem König unter anderem mit Giuseppe Antonio Guattani ein römischer Antiquar zur Verfügung stand, welcher mit Canova eng verflochten war; vgl. Statuti 1813, S. 16.

⁷ Zu seinen Italienaufenthalten vgl. Manikowska 2007b, Albore Livadie 2010 und Cesarano 2010.

⁸ Zu ihrer Sammlung vgl.: Żygulski 1962, Żygulski 1967, Rekowski-Ruszkowska 1999 sowie Labuda 2007.

⁹ Zur Sammlung Pacs vgl. Ryszkiewicz 1976, Mikocki 1990, Rosset 2000 sowie Mikocka-Rachubowa 2001, Mizerniuk 2003.

¹⁰ Zu seiner Sammlung vgl. Manikowska 2000.

Polnische Kunstsammlungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert

In Polen begann man sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts für die Antike zu interessieren, als sich das Land immer mehr als Bestandteil einer gemeinsamen europäischen Kultur verstand. Da Polen nie Teil des Imperium Romanum war, und somit dort keine römischen Objekte ausgegraben werden konnten, drückte sich diese neue europäische Identität im Sammeln römischer Altertümer oder dem Nachbau antiker Denkmäler aus.¹ Die Geschichte polnischer Antikensammlungen lässt sich in drei Phasen einteilen, deren erste 1750 begann und mit der Niederschlagung des Novemberraufstandes 1830 ihr abruptes Ende fand.² In dessen Folge wurden von Russland viele Sammlungen aufgelöst und Denkmäler zerstört wie z. B. jene von General Graf Ludwik Michał Pac.³ In der ersten und gemäss Mikocki auch der interessantesten sowie am wenigsten bekannten Phase sammelten v. a. folgende neun polnische Persönlichkeiten:⁴

- Stanisław August Poniatowski, der letzte polnische König (1732–1798) in Warschau⁵
- Fürstin Elżbieta Lubomirska geb. Czartoryska (1736–1816) in Łańcut⁶
- Graf Stanisław Kostka Potocki (1755–1821) in Wilanów⁷
- Fürstin Helena Radziwiłł (1752–1821) in Łowicz
- Fürstin Izabela Czartoryska geb. Flemming (1746–1835) in Puławy⁸
- Fürst Stanisław Poniatowski (1754–1833), der Neffe des letzten Königs, zuerst in Solec (Warschau), zwischenzeitlich in Wien und danach in Rom, weshalb dessen Sammlung eher zur italienischen Sammlungsgeschichte zu zählen ist
- General Graf Ludwik Michał Pac (1780–1835) in Dowspuda⁹
- Fürstin Anna Tyszkiewicz Potocka Wąsowicz (1779–1867) in Warschau, Mokotów und Jabłonna
- Graf Arthur Potocki (1787–1832) in Krzeszowice bei Krakau¹⁰

Von diesen neun Sammlungen konnte allenfalls jene des Königs mit anderen europäischen verglichen werden, die meisten anderen

hatten eher provinziellen Charakter und durchschnittliches Niveau.¹¹ Nach der letzten polnischen Teilung im Jahre 1795 wurde die königliche Sammlung stückweise verkauft, wodurch Teile von ihr Bestandteil anderer polnischer Sammlungen wurden.¹² Auch Athanasius Raczyński konnte zwischen 1808 und 1812 vom Verwalter der Sammlung, dem ehemaligen Hofmaler Marcello Bacciarelli (1731–1818), einige Gemälde und Zeichnungen erwerben.¹³

Neben den neun grossen gab es noch etwa 20 kleinere Sammlungen, wovon folgende die bedeutendsten Sammler waren¹⁴:

- die Familie Branicki (zweite Hälfte des 18. Jh.) in Białystok
- Graf Joachim Chreptowicz (1729–1812) in Szczorsy¹⁵
- Tadeusz Czacki (1765–1813) im Lizeum Krzemieniec in Wołyń
- Tomasz Czapski (1711–1784) in Danzig und Warschau
- Adam Tytus Działyński (1796–1861) seit etwa 1815 in Kórnik¹⁶
- Anna Jabłonowska (1728–1800) in Siemiatycze
- General Joseph Korwin-Kossakowski (1772–1842) in Vilnius¹⁷
- Jan Chrzyciel Mieroszewski (1789–1867) in Krakau
- die Familie Mikorski (anfangs 19. Jh.) in Słubice
- Graf Franciszek Potocki (1788–1853) in Warschau
- die Familie Radziwiłł (18. Jh.) in Nieśwież
- Franciszek Sapieha (1772–1829) in Dereczyn
- Graf Michał Sołtyk (1742–1814) in Krakau
- die Familie Tarnowski (anfangs 19. Jh.) in Dzików¹⁸

Fast alle Sammlungen waren privater Natur und dienten dem vornehmlichen Zweck, die eigenen Stadt- oder Landpaläste zu schmücken. Lediglich zwei von ihnen wurden der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, die von Stanisław Kostka Potocki in Wilanów und jene von Izabela Czartoryska in Puławy.¹⁹

Betrachtet man die aufgelisteten polnischen Kunstsammlungen, so fällt auf, dass nur jene von Adam Tytus Działyński in Kórnik sowie jene der Familie Mikorski in Słubice nicht im russischen oder österreichischen Teil Polens lagen. Ansonsten scheint es in der preussischen Provinz Grosspolen bis Mitte des 19. Jahrhunderts kaum Sammler gegeben zu haben,²⁰ wodurch die Sammlungstätigkeit der Brüder Eduard und Athanasius Raczyński umso mehr hervorsticht.²¹

Polnische Kunstkäufe in Rom zwischen 1750 und 1830

Die Stadt Rom galt während vielen Jahrhunderten wegen der antiken Monumente und des Papsttums als das Zentrum der Kunst schlechthin.²² Dies zog viele Künstler an, spätestens seit dem 16. Jahrhundert auch ausländische. In einigen europäischen Staaten konnten Nachwuchskünstler den begehrten

¹¹ Manikowska 2002, S. 355. Allerdings stand auch die königliche Sammlung deutlich im Schatten jener der übrigen europäischen Höfe, ganz besonders in jenem der russischen Sammlung. So gab Bacciarelli 1794 den Wert der königlichen Sammlung mit 54'000 Dukaten an, was dem jährlichen Ankaufsetat der Zarin Katharina entsprach; vgl. Manikowska 2002, S. 361–362.

¹² Manikowska 2002, S. 365.

¹³ Raczyński A. 1876, S. 90; Manikowska 2002, S. 356–357. Aus dieser Sammlung konnte Raczyński eine Zeichnung von Rubens (Hl. Familie auf der Flucht), einen Bourguignon, einen Salvatore Rosa, einen Berghem sowie einen Ruisdael erwerben; vgl. Raczyński A. 1876, S. 71 (Nr. 108), S. 90 (Nr. 126), S. 92 (Nr. 129) und S. 99 (Nr. 141).

¹⁴ Mikocki 1999, S. 120–121.

¹⁵ Das Geburtsjahr war 1729 und nicht wie bei Mikocki 1999, S. 120, irrtümlicherweise 1792.

¹⁶ Kaźmierczak 1980, Labuda 2007.

¹⁷ Das Geburtsjahr war 1772 und nicht wie bei Mikocki 1999, S. 120, irrtümlicherweise 1722.

¹⁸ Die Familie sammelte anfangs des 19. Jahrhunderts und nicht wie bei Mikocki 1999, S. 121, irrtümlicherweise anfangs des 20. Jahrhunderts. Zu den Einkäufen von Waleria Tarnowska bei Canova vgl. Mikocka-Rachubowa 2003, S. 26–31.

¹⁹ Mikocki 2000, S. 168. In wieweit sie Vorbild für die Kunstsammlung von Athanasius Raczyński in Berlin waren, der sie ebenfalls der Öffentlichkeit zugänglich machte, ist nicht bekannt, wäre aber gewiss einer näheren Untersuchung wert.

²⁰ Henryk Dąbrowski (1775–1818) fällt mit seiner Waffensammlung in Winnogóra (vgl. Niemcewicz 1872, S. 95–96) nicht unter die Kategorie der Kunstsammler. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jh. und damit in der zweiten Phase polnischer Kunstsammlungsgeschichte waren in Grosspolen u.a. folgende Sammler tätig: Izabela Działyńska, geb. Czartoryska, Zygmunt St. Czarnecki, Seweryn Mielżyński und Edmund Stawiski (vgl. Jakimowicz 1959, Jakimowicz 1982, Suchocka 2007).

²¹ Zumindest in bezug auf die Kunst- und Kunstsammlungsgeschichte hat es den Anschein, dass Grosspolen in der nicht-polnischen Forschung zu wenig als Teil Polens wahrgenommen wird; vgl. in diesem Zusammenhang die Publikation von Jugie / Barthélémy 2004, welche unter „Semper Poloniam“ nur den russischen und österreichischen Teil Polens versteht.

²² War bis zum Ende der Renaissance neben Rom noch Florenz ein beliebtes Reiseziel, so war dies später vor allem Rom. Erst als man die vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten römischen Altertümer ab Mitte des 18. Jahrhunderts ausgrub, wurde Kampanien ebenfalls ein beliebtes Reiseziel. Zu den polnischen Reisenden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach Kampanien, besonders nach Nola, vgl. Albore Livadie 2010, Cesarano 2010, Dobrowolski 2010 und Miziołek 2010. Ganz allgemein zur Grand Tour polnischer Italienreisender während der Regentschaft von Stanisław August Poniatowski vgl. jüngst Manikowska 2010.

²³ Vor allem Mikocki 1988, S. 45–50, basiert seine Untersuchungen auf solchen Quellen, allerdings lässt er das Tagebuch von Athanasius Raczyński und damit dessen Person unbeachtet. Interessant wäre es hinsichtlich der Forschungen zu Raczyński, einmal die Forschungsergebnisse von Mikocki 1988 mit dem Tagebuch und anderen Dokumenten von Raczyński zu vergleichen.

²⁴ Mikocki 2000, S. 169.

²⁵ Mikocki 2000, S. 170.

²⁶ Vgl. zu dessen Tätigkeit Valeriani 1996, S. 170–172. Brocchi war der Halbbruder von Marcello Bacciarelli, über den der Kontakt zum König hergestellt wurde; vgl. Manikowska 2002, S. 357.

²⁷ Manikowska 2002, S. 357–358.

²⁸ Manikowska 2002, S. 363–364.

²⁹ Mikocki 1988, S. 111, teilt diese Phase in drei Abschnitte ein: 1750–1780, 1780–1800 und 1800–1830.

³⁰ Für den Zeitraum vor 1800 sind 15 Ausfuhranträge (1774–1794) bei Valeriani 1996, S. 170–172, aufgelistet, neun (1776–1788) bei Bertolotti 1882, S. 376–378, vier (1785–1797) bei Weber 2008, S. 113–114, sowie zwei (1787 und 1790) bei Mikocki-Rachubowa 2003, S. 19–21 und 24.

Romprens gewinnen, womit ein meist dreijähriger Romaufenthalt verbunden war. Die Anwesenheit der Künstler wiederum zog viele Sammler im Rahmen ihrer Grand Tour hierher. Deren Präsenz lässt sich aus den verschiedensten Dokumenten nachweisen: Reise- und andere Berichte, Tagebücher, Briefe sowie Kunsteinkäufe, welche sich z.B. durch genaue Inventarlisten am Zielort dokumentieren lassen.²³

Allerdings ist damit noch nichts über einen Rombesuch ausgesagt, da die Objekte auch über Kunstagenten vor Ort angeschafft werden konnten.²⁴ So reiste etwa Fürstin Helena Radziwiłł nie in ein Land antiker Kultur, sondern kaufte viele ihrer Kunstobjekte aus russischen Sammlungen zusammen.²⁵ Für die königlichen Kunsteinkäufe waren in Rom zwei Agenten tätig, Marchese Tommaso Antici sowie Ignazio Brocchi,²⁶ welche eine sinnvolle Arbeitsteilung hatten. Antici war in erster Linie Vermittler und königlicher Gesandter beim Hl. Stuhl, während der Architekt Brocchi verantwortlich für alles Organisatorische war: Kosten, Termine, Verpackung sowie Versand.²⁷ Letztendlich aber griff nur der König und seine Entourage auf die beiden Kunstagenten zurück, da sich die übrigen polnischen Kunstsammler aus Aversion gegen die Politik und Person des Königs ausschliesslich auf die Figur des reisenden Kunstsammlers, der im Rahmen seiner Grand Tour einkaufte, beschränkten.²⁸

Hinsichtlich der Einkäufe können die in den verschiedenen römischen Archiven aufbewahrten Exportanträge für Kunstkäufe weiterhelfen, da auf diesen neben Angaben zu den Objekten auch der Antragssteller (Verkäufer und / oder Käufer) sowie gegebenenfalls ein Dritter (Empfänger) vermerkt wurden. Aufgrund der noch vorhandenen Ausfuhrdokumente lässt sich die zuvor erwähnte erste polnische Sammlungsphase (1750–1830) selbst in vier Abschnitte einteilen:²⁹

- Das Ancien Régime, also der Zeitraum von 1750 bis 1797
- Die erste Restauration, also der Zeitraum von 1800 bis 1809
- Die Zugehörigkeit Roms zum französischen Kaiserreich von 1809 bis Januar 1814 sowie die kurze neapolitanische Besatzungszeit von Januar bis Mai 1814
- Die zweite Restauration, also der Zeitraum von 1814/15 bis 1830.

Für den ersten Zeitraum sind insgesamt 30 Ausfuhrlicenzen nach Polen für die Jahre 1774 bis 1797 dokumentiert.³⁰ Danach kam es wegen der politisch unsicheren Situation in Italien – die französischen Feldzüge sowie die erste Römische Republik (1798–1799) – zu einem Einbruch bei den Rombesuchen und den damit verbundenen Kunstkäufen. Zudem waren die politische und in der Folge davon die wirtschaftliche Situation in Mitteleuropa dem Aufrechterhalten der Grand Tour abträglich.

Mit der Wahl von Pius VII. Chiaramonti am 14. März 1800 in Venedig zum neuen Pontifex begann der zweite Zeitraum, welcher am 17. Mai 1809

mit der Annektierung des Kirchenstaates durch Napoleon sein Ende fand. Aus dieser Zeit sind zwischen 1802 und 1807 neun Exportlizenzen für polnische Sammler überliefert,³¹ wovon eine für Wincenty Raczyński, dem am 28. September 1803 die Ausfuhr von 32 antiken und sechs modernen Bildern nach Berlin bewilligt wurde.³² Der Wert der Ware wurde von der Registratur der Apostolischen Kammer mit 130 Scudi angegeben. Am 27. November genehmigte der zuständige Assessor für Gemälde Domenico Conti Bazzani die Ausfuhr und tags danach der Antikenkommissar Carlo Fea sowie für den vermutlich abwesenden Generalinspektor Antonio Canova dessen Stellvertreter Antonio d'Este. Ebenfalls noch am gleichen Tag bewilligte als letzter der pro-Camerlengo Giuseppe Doria Pamphili das Gesuch.

Von 1809 bis 1814 war die Stadt Rom Teil des französischen Kaiserreichs, was den Kunsthandel stark beeinträchtigte, da die französische Verwaltung die vorhandenen Kunstschatze für die Stadt bewahren wollte. Zudem waren die wechselhaften Herrschaftsverhältnisse zwischen Januar 1814 und Mitte 1815 einer gesicherten politischen Situation abträglich. Dies alles führte aber unweigerlich zum Ausbleiben von Romreisenden. Darüber hinaus hielt die französische Kontinentalsperre die betuchten englischen Reisenden vom Kontinent fern.³³

Mit dem Ende der Napoleonischen Ära und der definitiven Rückkehr des Papstes begann die zweite Restauration, die für die polnischen Sammler mit dem Novemberaufstand 1830 ihr abruptes Ende fand. Zu Beginn dieser vierten Phase kamen ab dem Sommer 1815 vor allem viele englische, und somit sehr vermögende Reisende nach Rom, was die Nachfrage nach und somit den Preis für römische Kunstobjekte ansteigen liess.³⁴ Auf der anderen Seite benötigten die Kontinentaleuropäer nach dem Ende der Napoleonischen Epoche einige Jahre, bis ihre Güter die Kriegsfolgen verarbeitet hatten und wieder genügend Gewinne abwarfen. Erst danach konnten deren Eigentümer ihre finanziellen Möglichkeiten auf Luxusgüter wie Kunstwerke ausdehnen. Dies würde erklären, warum die Kunstankäufe nach Polen ab 1819 anstiegen, da damals Warschau als ein Zentrum des europäischen Geldadels galt.³⁵ Von da an bis ins Jahre 1822 wurden immerhin acht Ausfuhranträge mit polnischem Bezug gestellt.³⁶

Der Romaufenthalt von Athanasius Raczyński vom Herbst 1820 bis zum Frühjahr 1821

Athanasius Raczyński hielt sich während rund eines halben Jahres von Ende Oktober 1820 bis Anfang April 1821 in Begleitung seiner Frau Annette in der ewigen Stadt auf.³⁷ In Rom erwarb er acht Bilder, für die

³¹ ASR Camle II, tit. 6, b. 9 und b. 15.

³² ASR Camle II, tit. 6, b. 9, fasc. 225; ASR Camle II, tit. 6, b. 15, fasc. 300.

³³ Zur rechtlichen Situation hinsichtlich der Kulturgüter in Rom im Jahre 1814 vgl. Weber 2010, S. 277–287.

³⁴ Selbst Raczyński hält noch im November 1820 in seinem Tagebuch, S. 698, fest: „Les Anglais sont ici en force“.

³⁵ Tesan 1991, S. 225.

³⁶ Der Autor fand im ASR Ausfuhrlicenzen bis 1824. Die Jahre danach konnte er leider nicht mehr berücksichtigen.

³⁷ Die wichtigsten Informationen zu seinem Romaufenthalt liefert sein Tagebuch, das sich im Eigentum der Familie Raczyński in London befindet. Eine mässig gut lesbare Mikrofilmkopie befindet sich im Geheimen Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz in Berlin sowie eine weniger gut lesbare im Polnischen Nationalmuseum in Posen. Leider enden seine Aufzeichnungen im französischen Tagebuch am 9. Dezember 1820 abrupt und werden erst wieder im Sommer 1821 fortgesetzt, so dass darin nichts zu seinen Kunstkäufen zu finden ist. Denn in den ersten Wochen seines Aufenthaltes beschränkte er sich auf die Besichtigung der ewigen Stadt. Allerdings scheint eine zweite Version seines Tagebuchs überliefert zu sein, auf die Joseph A. Raczyński bei seinen Forschungen zurückgreifen konnte. Vgl. dazu Raczyński A. 1984, wobei diese Veröffentlichung mit dem Jahre 1818 endet. Die vorgesehene Fortsetzung, Raczyński A. 1986, welche Aufzeichnungen zum fehlenden

Zeitraum ab dem 9. Dezember 1820 enthält, ist nur als maschinengeschriebenes Manuskript überliefert und einem breiteren Publikum bedauerlicherweise nicht zugänglich. Dem Autor standen wenigstens einige wenige Auszüge zur Verfügung, wofür er Stefan Trinks, Berlin, herzlich dankt. Im übrigen kann die zeitliche Lücke mit den von Athanasius Raczyński gesammelten Belege zu seinen Kunstkäufen, die im Archiv des Nationalmuseums in Poznań (*Libri veritatis*, Nr. MNPA 1414).

³⁸ ASR Camgto I, tit. 4, b. 37, fasc. 19, N. 67.

³⁹ Raczyński A. 1839, S. 6–9, Nr. 7; Raczyński A. 1853, S. 27–29, Nr. 62. Zum Kauf des Sermoneta wurde von Łukasz Białkowski auf der Tagung referiert, doch leider wird dieser in diesem Zusammenhang interessante Vortrag „Die Beweinung Christi von Girolamo Siciolante da Sermoneta als Gegenstand des Sammlerinteresses des Grafen Athanasius Raczyński“ in diesem Tagungsband nicht publiziert werden.

⁴⁰ Raczyński A. 1839, S. 17–18, Nr. 16; Raczyński A. 1853, S. 30, Nr. 63. Bei Cartoni könnte es sich um Felice Cartoni handeln, dessen Adresse 1822 an der Fontanella di Borghese war; vgl. ASR Camgto I, tit. 4, b. 37, fasc. 19, N. 40.

⁴¹ Raczyński A. 1839, S. 5, Nr. 4; Raczyński A. 1853, S. 31, Nr. 65.

⁴² Raczyński A. 1839, S. 19–20, Nr. 18; Raczyński A. 1853, S. 31–32, Nr. 66. Im Katalog ist er als Kopie nach Bernardo Luini beschrieben, wobei der Anteil der Restauration durch Palmaroli grösser sein soll als der des Originals.

⁴³ Raczyński A. 1853, S. 61; Raczyński A. 1876, S. 118, Nr. hh.

⁴⁴ Raczyński A. 1839, S. 5–6, Nr. 6 und S. 17, Nr. 15; Raczyński A. 1853, S. 26, Nr. 59 und 60.

⁴⁵ Ausführlich zum Kulturgüterschutz im Kirchenstaat vgl. Weber 2001, S. 265–302, Leisching 1979, S. 425–443, sowie Wolf 2003. Die Rechtstexte sind bei Emiliani 1996, S. 55–115, wiedergegeben. Zur chronologischen Auflistung der Rechtstexte mit ausführlicher Quellenangabe siehe Weber 2001, S. 294–298.

⁴⁶ Valenti Gonzaga 1750.

⁴⁷ Ruffo 1786.

⁴⁸ Ruffo 1786, S. 29: „Per quadri, statue, bassirilievi, ed antichità è proibita l'estrazione“.

⁴⁹ Pius VII 1802.

am 10. April 1821 auf Antrag von Pietro Palmaroli die Ausfuhr in einer Kiste auf dem Seeweg bewilligt wurde.³⁸ Der Warenwert wurde von Registratur der Apostolischen Kammer (RCA) mit 600 Scudi angegeben, 200 für zwei antike sowie 400 für sechs moderne Bilder. Hier verlief das Bewilligungsprozedere ähnlich wie im zuvor erwähnten Fall. Tags zuvor genehmigte der zuständige Assessor Giovanni Antonio Pasinati, am 10. der Antikenkommissar Carlo Fea sowie der Auditor des Kardinalkammerers Domenico Attanasio. Bei den beiden antiken Gemälden handelte es sich um einen Girolamo Siciolante genannt Sermoneta (Kreuz-Abnahme, gekauft 1821 von Francesco Manno)³⁹ sowie einen Mazzolino da Ferrara (Christus unter den Pharisäern, 1821 von einem Cartoni).⁴⁰ Unter den sechs modernen Bildern dürften ein Giacomo Francia (Hl. Domenico e Procolo, 1820 von Tambroni),⁴¹ ein Pietro Palmaroli (Marienkopf, 1821 von demselben)⁴² sowie eine Zeichnung von Overbeck (Sybille)⁴³ gewesen sein. Auf seiner Rückreise kaufte Raczyński in Bologna noch einen Francesco Francia (Maria mit dem Kinde und der hl. Francesco, vom Conte Bianchetti) sowie einen Innocenzo da Imola (Hl. Familie).⁴⁴

Rechtliche Entwicklung des Kulturgüterschutzes in Rom und im Kirchenstaat

Der Schutz von Kulturgütern in der Stadt Rom und im Kirchenstaat begann bereits im Mittelalter, wurde jedoch 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 Kardinalkammerer (Camerlengo) Schutzvorschriften, bis schliesslich 1821 eine Jahrhunderte lange Rechtsentwicklung erfolgreich abgeschlossen werden konnte.⁴⁵

Nach dem Ausfuhrverbot von Marmor- oder Metallstatuen, Gemälden, Antiken und Ähnlichem von Kardinalkammerer Silvio Valenti Gonzaga vom 5. Januar 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.⁴⁶ Betrachtet man die Allgemeine Zollliste vom 30. April 1786,⁴⁷ so ist festzustellen, dass damals die meisten Waren zollfrei ausgeführt werden konnten, während nur einige Dutzend einem Ausfuhrzoll unterlagen. Grundsätzlich galt also, dass Waren kostenfrei ausgeführt werden dürfen. Von gesamthaft etwa 750 Bereichen war lediglich ein einziger von der Ausfuhr gänzlich ausgeschlossen: Bilder, Statuen, Reliefs und Altertümer.⁴⁸

Im Jahre 1821 war die Rechtsgrundlage die von Papst Pius VII. Chiamonti verfügte Chirographie vom 1. Oktober 1802⁴⁹, welche das Ausfuhrverbotsgesetz

von 1750 ergänzte, sowie das Edikt des Camerlengo Bartolomeo Pacca vom 7. April 1820 über die Altertümer und Ausgrabungen,⁵⁰ welches v. a. die Vorschriften der Chirographe aktualisierte. In der Chirographe wurde das generelle Ausfuhrverbot für antike Skulpturen auf Tafelbilder und Gemälde auf Leinwand ausgedehnt, die von klassischen Malern nach der Renaissance geschaffen worden waren, welche für die Kunst, die Schulen oder für die Gebildeten von Bedeutung oder aus anderen Gründen berühmt waren. Die für die Schönen Künste zuständigen und verantwortlichen Personen hatten dafür Sorge zu tragen, dass die geschützten Objekte nicht mit jenen Kunstwerken verwechselt würden, für die unter bestimmten Umständen Lizenzen zur Ausfuhr erteilt wurden. Für die ausdrücklich genannten Dinge durfte unter keinen Umständen eine Ausfuhrerlaubnis erteilt werden.⁵¹

Die Intention des Kämmersers und seiner Behörde war es aber nicht, sämtlichen Kunstexport zu verbieten. Man wollte nur die Kontrolle darüber behalten und diesen bei Bedarf verbieten. Denn bekanntlich ist es einfacher, etwas grundsätzlich Verbotenes zu bewilligen als etwas Erlaubtes zu verbieten. Der Hintergrund der Chirographe war der französische Kunstraub in Rom von 1797 bis 1799.⁵²

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. Mit dem Ausfuhrverbotsgesetz von 1750 wurde dies nochmals eingeschränkt, indem alle Gegenstände untersucht werden mussten.

An dieser Stelle muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass das allgemeine Untersuchungsgebot strikter klingt, als es in Wahrheit war. Denn mit der Untersuchung sollte ausgeschlossen werden, dass antike Objekte als moderne ausgegeben wurden. Tatsächlich ging es nur darum, die sogenannten Chef-d'oeuvres sowie andere hochwertige Kunstobjekte für die Stadt Rom zu erhalten. Alle anderen antiken Gegenstände konnten ausgeführt werden.

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 in der Regel bekannt war. Da der Ausfuhrantrag für Raczyński von Palmaroli gestellt wurde, mussten sich der Sermoneta, der Mazzolino da Ferrara sowie die sechs modernen Gemälde bei Palmaroli zur Kontrolle befunden haben.⁵³ 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.

⁵⁰ Pacca 1820.

⁵¹ Pius VII 1802, S. 6–7.

⁵² Dazu ausführlich Weber 1999, S. 275–310, Weber 2008, S. 112, sowie jüngst Weber 2010, S. 273–276.

⁵³ ASR Camgto I, tit. 4, b. 37, fasc. 19, N. 67.

⁵⁴ Den Eingang versah meistens der Sekretär der Apostolischen Kammer (RCA) mit seinem Kürzel oder seiner Unterschrift auf dem Antrag. 1821 war dies ein gewisser Galli.

⁵⁵ Giovanni Antonio Pasinati führte den ersten Augenschein am 9. April 1821 durch; vgl. ASR Camgto I, tit. 4, b. 37, fasc. 19, N. 67.

⁵⁶ 1821 war dies der Weltpriester und Anwalt Carlo Fea; zu dessen Biographie vgl. Ridley 2000 sowie den Nachruf von Visconti 1836, S. 25–26. Der Antikenkommissar untersuchte den Exportgegenstand anscheinend nur dann, wenn es sich um einen antiken oder einen wertvollen modernen Gegenstand handelte. Dies war hier – vermutlich wegen des Sermoneta – der Fall, denn Fea kontrollierte den Antrag am 10. April 1821; vgl. ASR Camgto I, tit. 4, b. 37, fasc. 19, N. 67.

⁵⁷ Kunsthändler hatten zudem die Möglichkeit, der Kommission Kunstwerke vorzulegen, um eine Ausfuhrgenehmigung zu erhalten. Eigentlich ging es darum, dass die Kommission einen Ankauf des betreffenden Objekts für die päpstlichen Museen ausschloss. Mit dieser Bescheinigung konnte der Kunsthändler einem potentiellen Käufer garantieren, dass die Ausfuhr bewilligt werden wird. Ein solcher Fall lag mit dem Sermoneta vor, denn bereits im Januar 1818 beantragte Manno die Begutachtung des Gemäldes beim Kardinalkämmerer. Dessen Kommission hielt am 20. Januar fest, dass das Bild aus Rom und dem Kirchenstaat ausgeführt werden darf, sofern Manno den Kaufpreis u.a. für die Restaurierung der Kapelle Muti in der Kirche Sancti Apostoli verwenden würde. In dieser Kapelle hing das Bild zuvor und wurde wegen der Restaurierung und Modernisierung entfernt; vgl. Libri veritatis, Nr. 9, Sermoneta, S. 6–7.

⁵⁸ Am 10. April kontrollierte der Auditor des Kardinalkämmerers. Domenico Attanasio erteilte wie im Gesetz vorgesehen die eigentliche Ausfuhrlizenz auf dem Antragsformular und vermerkte auf dem Antrag Mannos zuhanden des Kardinalkämmerers am 23. Februar 1821, dass die übliche Ausfuhrlizenz für das Gemälde erteilt wird; vgl. Libri veritatis, Nr. 9, Sermoneta, S. 6.

⁵⁹ Kardinalkämmerer Bartolomeo Pacca kontrollierte die Ausfuhrgegenstände nur sehr selten, vermutlich nur dann, wenn sein Auditor verhindert oder die Angelegenheit unklar war.

⁶⁰ Der letzte Vermerk auf dem Ausfuhrantrag stammte vom Zoll. Wahrscheinlich dürfte von dort die Antragskopie wieder zum Amt des Kardinalkämmerers zurückgeschickt und schliesslich in dessen Akten archiviert worden sein.

Die beteiligte Behörden und das Verfahren

Die beteiligten Behörden sind im Ausfuhrverbotsgesetz von 1750, der Chirographie von 1802 sowie späteren Vorschriften bestimmt worden. Konkret handelte es sich um folgende Instanzen:

- Der Kammersekretär⁵⁴
- Der Assessor für die Gemälde⁵⁵
- Der Antikenkommissar⁵⁶
- Die Kommission für den Ankauf von Kunstwerken für die päpstlichen Museen⁵⁷
- Der Auditor des Kardinalkämmerers⁵⁸
- Der Kardinalkämmerer⁵⁹
- Der Zoll.⁶⁰

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 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 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. 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 doch zumindest nicht abgewürgt.

Während des Bewilligungsverfahrens stellten die oben aufgeführten Amtsträger 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 auch der Wert der auszuführenden Sachen angegeben werden.

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 übrigen Staatsgebiet bedeutete, dass bereits eine Verbringung langjährigen Eigentums aus einem römischen Palast in eine unmittelbar jenseits der Stadtmauer liegende ländliche Villa behördlich bewilligt werden musste. Diese Unterscheidung spiegelte sich auch auf der Ausfuhrbewilligung wieder. So bedeutete die Notiz „Stato“ die Ausfuhr aus dem Kirchenstaat, die Notiz „Roma“ die Ausfuhr aus der Stadt Rom in den Kirchenstaat. Stattdessen wurde oft auch die Angabe „per via di mare“ oder „per via di terra“ dazugeschrieben. Dadurch wurde das Zollamt bezeichnet, auf dem die Objekte aus der Stadt Rom ausgeführt werden sollten.

Schluss

Die Gesetze von 1750, 1802 und 1820 schildern ausführlich, welche Personen wann welches Verfahren durchzuführen haben. Sie zeigen allerdings nicht auf, wie dies in der Folge konkret in der Praxis umgesetzt wurde. Dazu bedarf es erst der Konsultation der überlieferten Akten. Umgekehrt wird das in den Akten aufgefundene Ausfuhrdokument erst durch den Blick in das Gesetz hinreichend erläutert.

Die Ausfuhrdokumente besitzen 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 zu den Künstlern, von denen heute viele weitgehend unbekannt sind.

Während das 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 von Pius VII. Chiaramonti (1802) und schliesslich mit dem Edikt von Kardinalkämmerer Bartolomeo Pacca (1820) eindrücklich. 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.

* * *

Je dédie cette contribution à Alfred Dufour, directeur du projet de ma thèse de doctorat et professeur émérite de l'Université de Genève, qui est s'attaché à Pologne grâce à son épouse Gabrielle Dufour-Kowalska.

LITERATURA

- ALBORE LIVADIE 2010: Claude Albore Livadie, *Un viaggiatore polacco della seconda metà del Settecento e la realtà vesuviana del tempo*, in: Napolitano 2010, S. 61–86.
- ASR: Archivio di Stato di Roma.
- BERTOLOTI 1882: Antonino Bertolotti, *Die Ausfuhr einiger Kunstgegenstände aus Rom nach Österreich, Deutschland, Polen und Russland vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1882, 5, S. 371–378.
- CESARANO 2010: Mario Cesarano, *Stanisław Kostka Potocki e Nola: antiquaria e oltre*, in: Napolitano 2010, S. 87–115
- DI MAJO / SUSINNO 1989: Elena Di Majo, Stefano Susinno, Pietro Tenerani, da allievo di Thorvaldsen a protagonista del purismo religioso romano. Una traccia biografica, in: Elena Di Majo, Bjarne Jørnaes (Hg.), *Bertel Thorvaldsen 1770–1844. Scultore danese a Roma*, Roma 1989, S. 313–326.
- DOBROWOLSKI 2010: Witold Dobrowolski, *I viaggiatori polacchi in Campania e la conoscenza dei vasi greci in Polonia*, in: Napolitano 2010, S. 43–59.
- EMILIANI 1996: Andrea Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei Beni Artistici e Culturali negli antichi stati italiani 1571–1860* (Rapporti 73), Bologna 1996.
- FANO SANTI 1999: Manuela Fano Santi (Hg.), *Le collezioni di antichità nella cultura antiquaria europea. Incontro internazionale. Varsavia – Nieborów, 17–20 giugno 1996*, Rivista di archeologia, Supplementi 21, Roma 1999.
- GStA PK: Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz.
- JAKIMOWICZ 1969*: Teresa Jakimowicz, *Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej „paradis terrestre”*, Studia Muzealne, 1969, 7, ss. 56–76.
- JAKIMOWICZ 1982*: Teresa Jakimowicz, *Od kolekcji „Curiosités artistiques” ku muzeum*, Studia Muzealne, 1982, 13, S. 15–73.
- JARZEWICZ 2005*: Jarosław Jarzewicz, *Świątynia pamięci. O kościele-mauzoleum Raczyńskich w Rogalinie*, Poznań 2005.
- JUGIE / BARTHÉLÉMY 2004: Sophie Jugie, Sophie Barthélémy (Hg.), *Semper Polonia. L'art en Pologne des Lumières au romantisme (1764–1849)*, Ausst. Kat., Musée des Beaux-Arts de Dijon, Paris 2004.
- KAŹMIERCZAK 1980*: Jerzy Kaźmierczak, *Tytusa Działyńskiego zbiór pamiątek narodowych w Kórniku*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, 1980, 9, S. 5–74.
- LABUDA 2007: Adam S. Labuda, Musealisierung und Inszenierung patriotischer Sammlungen in polnischen Adelsresidenzen: Puławy und Kurnik, in: Annette Dorgerloh, Michael Niedermeier, Horst Bredekamp, unter mitarbeit von Axel Klausmeier (Hg.), *Klassizismus-Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*, München 2007, S. 201–220.
- LEISCHING 1979: Peter Leisching, Roma Restauranda. Versuch einer Geschichte des Päpstlichen Denkmalschutzrechtes, in: Erwin Gatz (Hg.), *Römische Kurie. Kirchliche Finanzen. Vatikanisches Archiv. Studien zu Ehren von Hermann Hoberg, Erster Teil*, Miscellanea Historiae Pontificiae 45, Roma 1979, S. 425–443.
- MANIKOWSKA 2000*: Ewa Manikowska, *Zbiór obrazów i rzeźb Zofii i Artura Potockich z Krzeszowic. Studia nad XIX-wiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, Rocznik Historii Sztuki, 2000, 25, S. 145–199.
- MANIKOWSKA 2002: Ewa Manikowska, Viaggiatori e agenti. La formazione di una collezione d'arte in Polonia ai tempi del re Stanislao Augusto Poniatowski, in: Simonetta Cavaciocchi (Hg.), *Economia e arte secc. XIII–XVIII. Atti della „Trentatreesima settimana di studi” 30 aprile – 4 maggio 2000*, Istituto Internazionale di Storia Economica F. Datini, Prato II 33, Firenze 2002, S. 355–365.
- MANIKOWSKA 2007a: Ewa Manikowska, *Sztuka, ceremonial, informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Warszawa 2007.
- MANIKOWSKA 2007b: Ewa Manikowska, Gran tour „alla polacca”, in: E. Jastrzębowska, M. Niewójt (Hg.), *Archeologia Letteratura Collezionismo. Atti del Convegno dedicato a Jan e Stanisław Kostka Potocki 17–18 aprile 2007*, Accademia polacca delle Scienze Biblioteca e Centro di Studi a Roma (Conferenze 123), Roma 2008, S. 163–173.
- MANIKOWSKA 2010: Ewa Manikowska, *L'impatto del Grand Tour sulle collezioni artistiche in Polonia ai tempi di Stanislao Augusto*, in: Napolitano 2010, S. 31–42.
- MIKOCKA-RACHUBOWA 2001*: Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *General Ludwik Michał Pac – amator włoskich rzeźb*, in: Maria Dłutek (Hg.), *Arx felicitatis. Księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, Warszawa 2001, S. 499–509.
- MIKOCKA-RACHUBOWA 2003: Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *Canova ed i committenti polacchi*, Neoclassico. Periodico semestrale di arte e storia dell'Archivio Europeo del Neoclassico di Trieste, 2003, 23/24, S. 7–37.
- MIKOCKI 1988: Tomasz Mikocki, *A la recherche de l'art antique. Les voyageurs polonais en Italie dans les années 1750–1830*, Archiwum Filologiczne 42, Wrocław 1988.
- MIKOCKI 1990*: Tomasz Mikocki, *Kolekcja antyków generała Ludwika Paca*, in: Tomasz Mikocki, *Najstarsze kolekcje starożytności w Polsce (lata 1750–1830)*, Archiwum Filologiczne 46, Wrocław 1990, S. 87–93.
- MIKOCKI 1999: Tomasz Mikocki, *Storia del collezionismo delle antichità in Polonia*, in: Fano Santi 1999, S. 118–127.
- MIKOCKI 2000: Tomasz Mikocki, Antikensammlungen in Polen, in: Dieter Boschung, Henner von Hesberg (Hg.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität. Internationales Kolloquium in Düsseldorf vom 7.2.–10.2.1996*, Monumenta artis Romanae, 27, Mainz 2000, S. 167–171.
- MIZERNIUK 2003*: Natalia Mizerniuk, *Z dziejów galerii rodowej Ludwika Paca w pałacu w Dowspudzie*, in: Jerzy Urbanowicz (Hg.), *Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku*, Białystok 2003, S. 661–678.
- MIZIOLEK 2010: Jerzy Miziołek, „En danseuse d'Herculanum”. *Qualche osservazione sulla fortuna della pittura pompeiana in Polonia*, in: Napolitano 2010, S. 155–179.

MNPA: Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu.

NAPOLITANO 2010: Salvatore Napolitano (Hg.), *Scambi e confronti, sui modi dell'arte e della cultura, tra Italia e Polonia. Esperienze significative ed occasioni di riflessione. Atti del convegno internazionale di studi, Varsavia, Istituto Italiano di Cultura, 5 marzo 2010 – Nola, Chiesa dei Ss. Apostoli, 24–25 giugno 2010*, Nola 2010.

NIEMCEWICZ 1872*: Julian Ursyn Niemcewicz, *Podróż do Wielkopolski i Śląska w roku 1821 z niewydanych dotąd rękopisów Juliana Ursyna Niemcewicza*, Poznań 1872.

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

PIUS VII 1802: 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 Pamphili pro-camerlengo di Santa Chiesa*, Roma 1802.

RACZYŃSKI A. 1839: Athanasius Raczyński, *Katalog der Raczyński-schen Bilder-Sammlung*, Berlin 1839.

RACZYŃSKI A. 1853: Athanasius Raczyński, *Katalog der Raczyński-schen Bilder-Sammlung, Mit Anhang*, Berlin 1853.

RACZYŃSKI A. 1876: Athanasius Raczyński, *Katalog der Raczyński-schen Bilder-Sammlung*, Berlin 1876.

RACZYŃSKI A. 1984: Athanasius Raczyński, *Noch ist Polen nicht verloren. Aus den Tagebüchern des Athanasius Raczyński 1788–1818*, hg. u. übers. v. Joseph A. Graf Raczyński, Berlin 1984.

RACZYŃSKI A. 1986: Athanasius Raczyński, 'Der Weg nach Berlin, Aus den Tagebüchern des Athanasius Raczyński 1819–1836', hg. u. übers. v. Joseph A. Graf Raczyński, als Manuskript vervielfältigt, München 1986.

RACZYŃSKI J. 1992: Joseph Alexander Graf Raczyński, Athanasius Raczyński: Mitglied der europäischen Gesellschaft, in: Konstanty Kalinowski, Christoph Heilmann (Hg.), *Sammlung Graf Raczyński. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznań*, Ausst. Kat., München 1992, S. 11–17.

REKOWSKA-RUSZKOWSKA 1999: Monika Rekowska-Ruszkowska, *La collection d'antiquités d'Isabelle Czartoryska de Pulawy*, in: Fano Santi 1999, S. 142–153.

RIDLEY 2000: Donald T. Ridley, *The Pope's Archeologist. The life and times of Carlo Fea*, Roma 2000.

ROSSET 2000*: Tomasz F. de Rosset, *Pyszna kolekcja obrazów hrabiego Paca*, Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, 2000, 31, S. 61–117.

RUFFO 1786: Fabrizio 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*, Roma-Faenza 1786.

RYSZKIEWICZ 1976*: Andrzej Ryszkiewicz, *Ludwika Paca stosunek do sztuki*, Rocznik Białostocki, 1976, 13, S. 391–410.

STATUTI 1813: *Statuti dell'Accademia Romana di Archeologia*, Roma 1813.

SUCHOCKA 2007*: Dorota Suchocka, Kolekcjonerzy, kolekcje, in: Dorota Suchocka (Hg.), *Ars una species mille. 150 dzieł na 150-lecie Muzeum Narodowego w Poznaniu ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Poznań 2007, S. 18–21.

TESAN 1991: Harald C. Tesan, Vom hässlichen Entlein zum umworbene Schwan: Ein dänischer Künstlerunternehmer in Rom, S. 225, in: Gerhard Bott, Heinz Spielmann (Hg.), *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildbauer und seine deutschen Freunde*, Nürnberg-Schleswig 1991, S. 223–240.

VALENTI GONZAGA 1750: Silvio Valenti Gonzaga, *Proibizione della estrazione delle statue di marmo, o metallo, pitture, antichità, e simili*, Roma 1750.

VALERIANI 1996: Roberto Valeriani, *Ignazio Brocchi, agente romano del re di Polonia*, Antologia di belle arti. Nuova serie, 1996, 52/55, S. 170–172.

VISCONTI 1836: Pietro Ercole Visconti, *D. Carlo Fea*, in: L'Album 3, 1836, S. 25–26.

WEBER 1999: Peter Johannes Weber, *Die Verbringung der Kulturgüter aus dem Kirchenstaat und ihr Rückholung am Ende der Napoleonischen Ära*, Römische Quartalschrift, 1999, 94, S. 275–310.

WEBER 2001: Peter Johannes Weber, Kulturgüterschutz im Kirchenstaat bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, in: Peter Johannes Weber (Hg.), *Liber discipulorum et amicorum. Festschrift für Prof. Dr. Kurt Siehr zum 65. Geburtstag* (Schweizer Schriften zur Vermögensberatung und zum Vermögensrecht 2), Zürich 2001, S. 265–302.

WEBER 2008: Peter Johannes Weber, *Ein Kunstexport von Rom nach Dresden am Ende des 18. Jahrhunderts*, Kunst und Recht KUR, 2008, 10, S. 111–120.

WEBER 2010: Peter Johannes Weber, Antonio Canova und die Kulturgüterschutzgesetzgebung in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in: Kerstin Odendahl, Peter Johannes Weber (Hg.), *Kulturgüterschutz – Kunstrecht – Kulturrecht. Festschrift für Kurt Siehr zum 75. Geburtstag aus dem Kreise des Doktoranden- und Habilitandenseminars „Kunst und Recht“* (Schriften zu Kunst und Recht 8), Baden-Baden, Nomos 2010, S. 271–299.

WOLF 2003: Lorenz Wolf, *Kirche und Denkmalschutz. Die päpstliche Gesetzgebung zum Schutz der Kulturgüter bis zum Untergang des Kirchenstaates im Jahr 1870* (Kirchenrechtliche Bibliothek 7), Münster 2003.

ŻYGULSKI 1962*: Zdzisław Żygulski jun., *Dzieje zbiorów pularwskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie, 1962, 7, S. 5–265.

ŻYGULSKI 1967*: Zdzisław Żygulski jun., *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim*, in: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa 1963, Warszawa 1967, S. 43–55.

Die mit einem Stern (*) nach dem Autor versehenen Publikationen konnten mangels Kenntnisse der polnischen Sprache vom Autor nicht persönlich gelesen werden. An dieser Stelle sei Michał Mencfel gedankt für seine wertvollen Hinweise auf diese Veröffentlichungen sowie seinen Angaben zu den Zitationen.

PETER JOHANNES WEBER

Prawne aspekty nabywania dzieł sztuki w Rzymie oraz ich wywozu na przykładzie Atanazego Raczyńskiego

Polskie kolekcje dzieł sztuki w XVIII i na początku XIX wieku

W Polsce zaczęto interesować się antykiem od połowy XVIII w., kiedy to obywatele tego kraju w coraz większym stopniu dostrzegali swoją przynależność do wspólnej kultury europejskiej. Ponieważ Polska nigdy nie była częścią Imperium Romanum, a tym samym nie można tam było wykopać żadnych rzymskich zabytków, ta nowa europejska tożsamość wyrażała się w kolekcjonowaniu i tworzeniu kopii pomników antycznych¹. Historię polskich kolekcji dzieł antycznych można podzielić na trzy fazy. Pierwsza z nich rozpoczęła się w 1750 r., a jej nagły koniec przyniosło stłumienie powstania listopadowego w 1831 r.². Wiele kolekcji zostało wówczas przez Rosję zlikwidowanych, m. in. zbiory generała hrabiego Ludwika Michała Paca, a pomników zniszczonych³. W pierwszej fazie, według Mikockiego również najbardziej interesującej, ale i najmniej znanej, kolekcjonowaniem zajmowało się przede wszystkim dziewięć polskich osobistości⁴:

- Stanisław August Poniatowski, ostatni król Polski (1732–1798), w Warszawie⁵,
- księżna Elżbieta z Czartoryskich Lubomirska (1736–1816) w Łańcucie⁶,
- hrabia Stanisław Kostka Potocki (1755–1821) w Wilanowie⁷,
- księżna Helena Radziwiłłowa (1752–1821) w Łowiczu,
- księżna Izabela z Flemmingów Czartoryska (1746–1835) w Puławach⁸,
- książę Stanisław Poniatowski (1754–1833), bratanek ostatniego króla, najpierw w Solcu (Warszawa), w międzyczasie w Wiedniu a następnie w Rzymie, dlatego jego kolekcję należy zaliczać raczej do włoskiej historii kolekcjonerstwa,
- generał hrabia Ludwik Michał Pac (1780–1835) w Dowspudzie⁹,
- księżna Anna z Tyszkiewiczów Potocka Wąsowicz (1779–1867) w Warszawie, Mokotowie i Jabłonie,
- hrabia Artur Potocki (1787–1832) w Krzeszowicach koło Krakowa¹⁰.

Spośród tych dziewięciu kolekcji być może jedynie zbiory królewskie były porównywalne z europejskimi, większość pozostałych miała raczej prowincjonalny charakter i przeciętny poziom¹¹. Po trzecim rozbiórce Polski w 1795 r. kolekcję królewską stopniowo wyprzedawano, przez co dzieła z niej pochodzące stawały się częścią innych polskich zbiorów¹². Również Atanazemu Raczyńskiemu udało się w latach 1808–1812 nabyć niektóre obrazy i rysunki¹³ od administratora kolekcji, dawnego malarza dworskiego Marcella Bacciarellego (1731–1818).

Oprócz wymienionych dziewięciu dużych istniało jeszcze około 20 mniejszych kolekcji; właścicielami najważniejszych byli¹⁴:

- rodzina Branickich (2 połowa XVIII w.) w Białymstoku,
- hrabia Joachim Chreptowicz (1729–1812) w Szczorsach¹⁵,
- Tadeusz Czacki (1765–1813) w Liceum Krzemienieckim na Wołyniu,
- Tomasz Czapski (1711–1784) w Gdańsku i Warszawie,
- Adam Tytus Działyński (1796–1861) od około 1815 r. w Kórniku¹⁶,
- Anna Jabłonowska (1728–1800) w Siemiatyczach,
- generał Józef Korwin-Kossakowski (1772–1842) w Wilnie¹⁷,
- Jan Chrzyciel Mieroszewski (1789–1867) w Krakowie,
- rodzina Mikorskich (początek XIX w.) w Słubicach,
- hrabia Franciszek Potocki (1788–1853) w Warszawie,
- Radziwiłłowie (XVIII w.) w Nieświeżu,
- Franciszek Sapieha (1772–1829) w Dereczynie,
- hrabia Michał Sołtyk (1742–1814) w Krakowie,
- rodzina Tarnowskich (początek XIX w.) w Dzikowie¹⁸.

Prawie wszystkie kolekcje miały charakter prywatny i służyły głównie ozdobie miejskich i wiejskich pałaców ich właścicieli. Jedynie dwie spośród nich udostępniano publicznie: Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie oraz Izabeli Czartoryskiej w Puławach¹⁹.

Jak widać z powyższego wykazu polskich kolekcji dzieł sztuki, jedynie zbiory należące do Adama Tytusa Działyńskiego w Kórniku oraz rodziny Mikorskich w Słubicach znajdowały się poza zaborem rosyjskim i austriackim. Wydaje się, że w Wielkopolsce, która znalazła się w granicach państwa pruskiego, do połowy XIX w. prawie nie było kolekcjonerów²⁰, przez co działalność na tym polu braci Edwarda i Atanazego Raczyńskich tym bardziej jest godna uwagi²¹.

Zakupy dzieł sztuki dokonywane przez Polaków w Rzymie w latach 1750–1830

Rzym przez wiele stuleci uchodził za centrum sztuki *par excellence* ze względu na antyczne monumenty oraz z uwagi na papiestwo²². Z tej racji przyciągał wielu artystów, również z zagranicy (najpóźniej od XVI w.). W niektórych miastach europejskich młodzi artyści mogli zdobyć popularną nagrodę rzymską Prix de Rome, z czym wiązał się najczęściej trzyletni pobyt w Rzymie. Z kolei obecność artystów przyciągała licznych kolekcjonerów odbywających swoją *grand tour*. Ich działalność w Rzymie można wykazać na podstawie najróżniejszych źródeł: relacji z podróży i innych opisów, dzienników, listów, jak również dowodów zakupu dzieł sztuki, co można udokumentować np. za pomocą dokładnych wykazów inwentaryzacyjnych w miejscu przeznaczenia²³.

Powyższe informacje nie mówią jednak niczego na temat wizyty w Rzymie, ponieważ poszczególne dzieła sztuki można było nabywać również za pośrednictwem obecnych na miejscu agentów²⁴. I tak np. księżna Helena Radziwiłłowa nie podróżowała nigdy do żadnego z krajów kultury antycznej, a mimo to zgromadziła wiele dzieł sztuki, które nabyła z kolekcji rosyjskich²⁵. Na potrzeby króla zakupów dzieł sztuki dokonywało dwóch agentów działających w Rzymie: markiz Tommaso Antici oraz Ignazio Brocchi²⁶, którzy w racjonalny sposób dzielili się pracą. Antici był przede wszystkim pośrednikiem i posłem królewskim w Stolicy Apostolskiej, architekt Brocchi odpowiadał za sprawy organizacyjne: koszty, terminy, pakowanie i wysyłkę²⁷. W istocie jednak tylko król i jego świta korzystali z pomocy tych dwóch agentów, ponieważ pozostali polscy kolekcjonerzy dzieł sztuki z uwagi na awersję do polityki i króla ograniczali się wyłącznie do samodzielnych zakupów dokonywanych w ramach swojej *grand tour*²⁸.

W kwestii zakupów pomocne mogą być zachowane w rzymskich archiwach wnioski eksportowe dotyczące nabytych dzieł sztuki, ponieważ obok danych dotyczących obiektów odnotowywano w nich również wnioskodawcę (sprzedającego i/lub nabywcę), ewentualnie również osobę trzecią (odbiorcę). Na podstawie zachowanych dokumentów wywozowych wspomnianą wcześniej pierwszą polską fazę kolekcjonerstwa (1750–1830) można podzielić na cztery okresy:²⁹

- ancien régime (1750–1797),
- I Restaurację (1800–1809),
- przynależność Rzymu do cesarstwa francuskiego (1809 do stycznia 1814; okres okupacji neapolitańskiej od stycznia do maja 1814),
- II Restaurację (1814/15–1830).

W przypadku pierwszego okresu udokumentowano łącznie 30 licencji eksportowych do Polski z lat 1774–1797³⁰. Następnie – ze względu na niepewną politycznie sytuację we Włoszech (francuskie kampanie wojenne, I Republika Rzymska 1798–1799) – spadła liczba wizyt w Rzymie, a co za tym idzie, zakupionych dzieł sztuki. Ponadto sytuacja polityczna, a w konsekwencji również gospodarcza, w Europie Środkowej niekorzystnie wpływała na kontynuowanie *grand tour*.

Wraz z wyborem Luigiego Barnaby Chiaramontiego na papieża Piusa VII (14 III 1800 r. w Wenecji) rozpoczął się drugi okres, którego koniec nadszedł 17 V 1809 r. wraz z aneksją Państwa Kościelnego przez Napoleona. Z tego czasu zachowało się dziewięć licencji eksportowych dla polskich kolekcjonerów z lat 1802–1807³¹, z czego jedna dla Wincenego Raczyńskiego, któremu 28 IX 1803 r. zezwolono na wywóz do Berlina 32 obrazów antycznych i sześciu współczesnych³². Wartość towaru została określona przez registraturę Kamery Apostolskiej na 130 skudów. Zgodę na wywóz wydał 27 listopada odpowiedzialny asesor do spraw obrazów Domenico Conti Bazzani, dzień później także komisarz do spraw zarządzania antykami Carlo Fea, jak również za nieobecnego prawdopodobnie inspektora generalnego Antonio Canovę – jego zastępca, Antonio d'Este. Tego samego dnia jako ostatni pozytywnie rozpatrzył wniosek prokammerling Giuseppe Doria Pamphili.

Od 1809 do 1814 r. miasto Rzym było częścią cesarstwa francuskiego, co znacznie ograniczyło handel dziełami sztuki, ponieważ administracja francuska starała się skarby sztuki zachować dla miasta. Ponadto zmienne relacje władzy między styczniem 1814 r. i połową 1815 r. nie służyły stabilizacji sytuacji politycznej. Wszystko to w nieunikniony sposób doprowadziło do znacznego spadku liczby podróżujących do Rzymu. Poza tym francuska blokada kontynentalna trzymała z dala od kontynentu majątnych podróżników angielskich³³.

Wraz z zakończeniem ery napoleońskiej i ostatecznym powrotem papieża rozpoczęła się II Restauracja, której nagły koniec w przypadku polskich kolekcjonerów przyniosło powstanie listopadowe 1830 r. Na początku czwartej fazy, od lata 1815 r., do Rzymu przybywało przede wszystkim wielu angielskich, tym samym zamożnych, podróżników, co przyczyniło się do wzrostu popytu na rzymskie obiekty artystyczne, a także wzrostu ich cen³⁴. Z drugiej strony, po zakończeniu epoki napoleońskiej Europejczycy na kontynencie potrzebowali kilku lat na to, by odbudować po wojnie swoje majątki i przywrócić im rentowność. Dopiero wówczas ich właściciele byli w stanie wykorzystać swoje zasoby finansowe na zakup luksusowych dóbr, np. dzieł sztuki. Wyjaśniałoby to, dlaczego od 1819 r. wzrosła liczba dzieł sztuki zakupionych do Polski, ponieważ Warszawa uchodziła wówczas za centrum europejskiej arystokracji finansowej³⁵. Od tamtej pory do 1822 r. złożono przynajmniej osiem wniosków eksportowych związanych z Polską³⁶.

Pobyt Atanazego Raczyńskiego w Rzymie od jesieni 1820 do wiosny 1821 roku

Przez prawie pół roku, od końca października 1820 r. do początku kwietnia 1821 r., Atanazy Raczyński przebywał w Wiecznym Mieście w towarzystwie żony Annette³⁷. W Rzymie nabył osiem obrazów, na których wywóz, drogą morską w skrzyni, otrzymał zgodę 10 IV 1821 r. na wniosek Pietra Palmaroliego³⁸. Wartość towarów została określona przez Registraturę Kamery Apostolskiej (RCA) na 600 skudów: 200 za dwa obrazy antyczne (tj. dawne) i 400 za sześć obrazów współczesnych. Procedura zatwierdzająca przebiegała podobnie jak we wspomnianym wcześniej przypadku. Poprzedniego dnia zgodę wyraził odpowiedzialny asesor Antonio Pasinati, a 10 kwietnia komisarz do spraw zarządzania antykami Carlo Fea, jak również audytor kardynała kamerlinga Domenico Attanasio. Obrazami dawnymi były: dzieło pędzla Girolamo Siciolantego, zwanego Sermonetą *Zdjęcie z krzyża*, zakupione w 1821 r. od Francesca Manny³⁹ oraz obraz Mazzolina z Ferrary *Chrystus wśród faryzeuszów*, nabyty w 1821 r. od niejakiego Cartoniego⁴⁰. Wśród sześciu obrazów współczesnych mogły znajdować się dzieła Giacoma Francii (*Św. Prokół z Bolonii* i *Św. Dominik*, kupiony w 1820 r. od Tambroniego)⁴¹, Pietra Palmaroliego (*Maria*, w 1820 r. od tegoż samego)⁴² oraz rysunek Overbecka (*Sybilla*)⁴³. W drodze powrotnej Raczyński zakupił jeszcze w Bolonii obrazy Francesca Francii (*Maria z Dzieciątkiem i św. Franciszkiem* od hrabiego Bianchettiego) oraz Innocenca da Imoli (*Św. Rodzina*)⁴⁴.

Rozwój prawnej ochrony dóbr kultury w Rzymie i Państwie Kościelnym

Ochrona dóbr kultury w Rzymie oraz w Państwie Kościelnym istniała już w średniowieczu, jednak w konkretny sposób została wdrożona dopiero bullą *Etsi in cunctarum orbis* z 30 III 1425 r., po powrocie papieża Marcina V z soboru w Konstancji. W regularnych odstępach wielu dziesięcioleci jego następcy oraz odpowiedzialny kardynał kamerling wydawali przepisy dotyczące ochrony prawnej, aż ostatecznie w 1821 r. udało się zakończyć z sukcesem trwający kilka stuleci rozwój prawa⁴⁵.

Po wejściu w życie zakazu wywozu marmurowych i metalowych posągów, obrazów, antyków oraz innych podobnych towarów, wydanego 5 I 1750 r. przez kardynała kamerlinga Silvia Valentiego Gonzagę, prawie wszystko, co można było przetransportować rzeką, morzem lub lądem, a co prezentowało jakąś wartość artystyczną, wyłączone zostało z prawa do swobodnego wywozu⁴⁶. Jeśli przyrzeć się Ogólnej Liście Cel z 30 IV 1786 r.⁴⁷, to można stwierdzić, że w owym czasie większość towarów można było wywozić bezcłowo, a tylko kilkadziesiąt obiektów zostało objętych cłem. Zasadniczo obowiązywała zatem reguła, że towary mogą być wywożone bezpłatnie. Spośród w sumie ok. 750 grup obiektów tylko jedna z nich została całkowicie wyłączona z prawa do wywozu – obrazy, posągi, reliefy i zabytki starożytne⁴⁸.

W 1821 r. podstawę prawną stanowił chirograf z 1 X 1802 r.⁴⁹, wydany przez papieża Piusa VII, stanowiący uzupełnienie prawa o zakazie wywozu z 1750 r., oraz edykt kamerlinga Bartolomea Paccy z 7 IV 1820 r. dotyczący zabytków starożytnych i wykopalisk⁵⁰, aktualizujący przepisy zawarte w chirografie. Ogólny zakaz wywozu rzeźb antycznych rozszerzono w chirografie na obrazy tablicowe oraz malowidła na płótnie klasycznych malarzy poreniesansowych, mające

jakieś znaczenie dla sztuki, szkół czy uczonych lub słynne z jakichkolwiek innych powodów. Osoby kompetentne i odpowiedzialne za sztuki piękne miały dopilnować tego, by obiekty chronione nie zostały pomyłone z dziełami sztuki, które w pewnych okolicznościach otrzymywały licencję na wywóz. W przypadku wyraźnie określonych obiektów pod żadnym pozorem nie wolno było takiego pozwolenia udzielać⁵¹.

Intencją kamerlinga i jego administracji nie był jednak całkowity zakaz eksportu dzieł sztuki. Celem było jedynie zachowanie nad nim kontroli oraz w razie potrzeby wprowadzenie zakazu. Jak wiadomo, łatwiej jest przyzwolić na coś z zasady zabronionego niż zabronić czegoś dozwolonego. Przyczyną podpisania chirografu były kradzieże dzieł sztuki w Rzymie dokonywane przez Francuzów w latach 1797–1799⁵².

Obiekty eksportowe

Jak już wspomniano, wywóz antycznych dzieł sztuki i obiektów kultury był zabroniony, jednak w ciągu stuleci znaczenie pojęcia „antyczny” zmieniało się. W XV w. określenie to ograniczało się do przedmiotów pochodzących ze starożytnego Rzymu, w XVII i XVIII w. używano go w odniesieniu do dzieł niedawno zmarłych artystów. Wraz z wejściem w życie w 1750 r. prawa zabraniającego wywozu dzieł sztuki, pojęcie to zostało jeszcze bardziej zawężone, ponieważ kontroli należało poddawać wszystkie przedmioty.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na fakt, że ogólny nakaz kontroli był sformułowany dużo bardziej rygorystycznie, niż go w rzeczywistości przestrzegano. Kontrola miała zapobiec wywozowi obiektów antycznych jako współczesnych, jednak chodziło tylko o to, by pozostawić w Rzymie tzw. *chef-d’oeuvres* oraz inne dzieła sztuki najwyższej próby. Pozostałe obiekty antyczne można było wywozić.

Wniosek eksportowy

Istotne było, aby towar przeznaczony do wywiezienia znajdował się przez około jeden miesiąc w tym samym miejscu, by odpowiedzialne służby mogły go skontrolować i ocenić. Z tego powodu na wniosku należało podać również miejsce przechowywania towaru, czyli adres wnioskodawcy. Najczęściej wystarczyło podać tylko dane wnioskodawcy, gdyż jego adres z reguły znany był władzom. Ponieważ wniosek eksportowy dla Raczyńskiego został złożony przez Palmarolięgo, obrazy Sermonety, Mazzolina da Ferrara oraz sześć dzieł współczesnych musiały znajdować się u Palmarolięgo ze względu na kontrolę⁵³. Oprócz tego należało jeszcze podać krótki opis obiektów oraz ich wartość i miejsce przeznaczenia. Dopiero po spełnieniu wszystkich formalności zaplombowane skrzynie mogły opuścić podany adres.

Zaangażowane urzędy oraz procedura

Urzędy zaangażowane w procedury eksportowe zostały określone w prawie zakazującym wywozu dzieł sztuki z 1750 r., w chirografie z 1802 r. oraz w późniejszych przepisach. Konkretnie chodziło o następujące instancje:

- sekretarza kamery⁵⁴,
- asesora do spraw obrazów⁵⁵,
- komisarza do spraw zarządzania antykami⁵⁶,
- komisję do spraw zakupu dzieł sztuki dla muzeów papieskich⁵⁷,
- audytora kardynała kamerlinga⁵⁸,
- kardynała kamerlinga⁵⁹,
- urząd celny⁶⁰.

Koszty

Państwo Kościelne, a zwłaszcza miasto Rzym, prawie nie czerpały dochodów z eksportu produktów rolniczych lub przemysłowych, natomiast jednym z głównych źródeł zysków była turystyka, zwłaszcza w Rzymie. Turyści zagraniczni – a za zagranicę uważano oczywiście wszystkie państwa poza Państwem Kościelnym, zatem również pozostałe państwa włoskie – wydawali pieniądze nie tylko na pobyt w Rzymie, lecz również na pamiątki: od prostych rycin po rzeźby i obrazy. Aby państwo mogło przy tym zarabiać, za artykuły przeznaczone do wywozu pobierano opłatę.

Zdawano sobie jednak sprawę z tego, że nie należy nakładać zbyt wysokich ceł przede wszystkim na współczesne dzieła sztuki, by nie przysłużyć się w ten sposób negatywnie lokalnemu rzemiosłu artystycznemu. Należało zatem rozważyć, gdzie leży granica stosowna do okoliczności. Przez podniesienie kosztów importu chroniono rodzimą gospodarkę przed tańszymi artykułami importowanymi, eksport towarów za granicę wspierano z kolei poprzez zwalnianie od cła. Jeśli nie napędzono gospodarki za pomocą tych dwóch działań, to przynajmniej jej nie dławiono.

W trakcie procedury zatwierdzającej wymienieni wyżej funkcjonariusze stwierdzali, czy chodziło o obiekt antyczny, czy współczesny. To rozróżnienie było ważne, ponieważ za obiekty antyczne pobierano nieraz aż sześciokrotnie wyższe cło wywozowe niż za współczesne. Dlatego też na wniosku należało podać również wartość przedmiotów przeznaczonych do wywozu.

Miejsce przeznaczenia

Pierwsze przepisy dotyczące ochrony dzieł sztuki obowiązywały jedynie w Rzymie, w ciągu stuleci rozszerzono je na całe Państwo Kościelne. To rozróżnienie na stolicę i cały kraj oznaczało, że już przewiezienie wieloletniej własności z rzymskiego pałacu do znajdującej się bezpośrednio za murami miasta wiejskiej willi wymagało zgody urzędowej. Rozróżnienie to znalazło swoje odzwierciedlenie również w zezwoleniu na wywóz. I tak adnotacja „Stato” oznaczała wywóz z Państwa Kościelnego, „Roma” – wywóz z Rzymu do Państwa Kościelnego. Często dopisywano również informację „per via di mare” lub „per via di terra”. Oznaczało to w ten sposób urząd celny, poprzez który należało wywieźć obiekty z Rzymu.

Zakończenie

Przepisy z lat 1750, 1802 i 1820 szczegółowo opisywały, jakie osoby i w jakim momencie miały wykonywać daną procedurę. Nie wiadomo jednak, jaka była kolejność poszczególnych procedur, dlatego też zachowane akty wymagają konsultacji. Z drugiej strony odnaleziony w aktach dokument eksportowy staje się zrozumiały dopiero po zapoznaniu się z przepisami.

Dokumenty eksportowe mają ogromne znaczenie dla historii sztuki nie tylko z punktu widzenia badania ich proveniencji, jako że wiele dzieł sztuki wymienia się po raz pierwszy w udokumentowanych wnioskach eksportowych, lecz również z uwagi na informacje dotyczące artystów, z których większość jest dziś nieznana.

Przepis z 1750 r. zakazujący wywozu dzieł sztuki nie odznaczał się jeszcze taką szczegółowością, do jakiej przyzwyczyli nas współczesne ustawy i rozporządzenia dotyczące ochrony dóbr kultury czy zabytków. Udało się ją osiągnąć pół wieku później w chirografie Piusa VII (1802) oraz ostatecznie, w sposób dobitny, w edykcje kardynała kamerlinga Bartolomea Paccy (1820). Tym samym miasto Rzym i Państwo Kościelne miały ustawodawstwo dotyczące ochrony dzieł sztuki w formie, jaką dziś – 200 lat później – znamy w niewiele lepszym wydaniu. Przy wszelkiego rodzaju, uzasadnionej czy nieuzasadnionej, krytyce Państwa Kościelnego oraz rządzących nim papieży zbyt rzadko zauważa się i nie dość docenia to wspaniałe osiągnięcie legislacyjne.

* * *

Je dédie cette contribution à Alfred Dufour, directeur du projet de ma thèse de doctorat et professeur émérite de l'Université de Genève, qui est s'attaché à Pologne grâce à son épouse Gabrielle Dufour-Kowalska.

- ¹ Mikocki 2000, s. 167. Mikocki wylicza różne słynne budowle klasyczne, wśród nich Maison Carrée w Nîmes; odtworzony przez Edwarda Raczyńskiego w Rogalinie, stał się miejscem pochówku rodziny. Szerzej na temat kościoła w Rogalinie – zob. Jarzewicz 2005.
- ² Mikocki 2000, s. 167. Druga faza trwała od zakończonego klęską powstania listopadowego do końca II wojny światowej, trzecia trwa do dziś.
- ³ Szerzej na ten temat – Mikocka-Rachubowa 2003, ss. 31–36.
- ⁴ Mikocki 1999, ss. 119–120; Mikocki 2000, s. 168. Faza ta została doskonale udokumentowana w obszernym opracowaniu Mikockiego z 1988 r. Ponieważ autor zapoznał się z tą pozycją krótko przed publikacją niniejszego tomu, informacje w niej zawarte mogły tu zostać uwzględnione jedynie w ograniczonym zakresie.
- ⁵ Pierwsza faza rozpoczęła się przede wszystkim od niego, przez co stoi on u początków polskiej aktywności kolekcjonerskiej; por. Manikowska 2002, s. 355. Szerzej na temat działalności kolekcjonerskiej Stanisława Augusta Poniatowskiego por. ostatnio Manikowska 2007a. Mikocki 1988, s. 70, jako datę urodzin podaje błędnie 1752 rok.
- ⁶ W przeciwieństwie do króla, miała ona do dyspozycji, podobnie jak Stanisław Kostka Potocki, znacznie większe zasoby finansowe, dlatego też oboje mogli nabywać kosztowniejsze obiekty. Miała poza tym możliwość kupowania rzeźb Antonia Canovy, o co król zabiegał, jednak bezskutecznie; por. Manikowska 2002, s. 360; Mikocka-Rachubowa 2003, ss. 13–25. Może to zaskakiwać, ponieważ król miał do dyspozycji rzymskiego antykwariusza w osobie Giuseppe Antonia Guattanigo, który był blisko związany z Canovą; por. Statuti 1813, s. 16.
- ⁷ Na temat jego pobytów we Włoszech zob. Manikowska 2007b, Albore Livadie 2010, Cesarano 2010.
- ⁸ Żygułski 1962, Żygułski 1967, Rekowska-Ruszkowska 1999, Labuda 2007.
- ⁹ Na temat kolekcji Paca zob. Ryszkiewicz 1976, Mikocki 1990, Rosset 2000, Mikocka-Rachubowa 2001, Mizerniuk 2003.
- ¹⁰ Manikowska 2000.
- ¹¹ Manikowska 2002, s. 355. Również kolekcja królewska stała wyraźnie w cieniu pozostałych dworów europejskich, szczególnie w odniesieniu do kolekcji rosyjskiej. I tak Bacciarelli określił w 1794 r. wartość kolekcji królewskiej na 54 000 dukatów, co odpowiadało rocznemu budżetowi na zakupy carycy Katarzyny; por. Manikowska 2002, ss. 361–362.
- ¹² Manikowska 2002, s. 365.
- ¹³ Raczyński A. 1876, s. 90; Manikowska 2002, ss. 356–357. Z tej kolekcji Raczyński mógł nabyć rysunek Rubensa 'Odpoczynek w czasie ucieczki do Egiptu', obrazy Bourguignona, Salvatore Romy, Berghema oraz Ruisdaela; por. Raczyński A. 1876, s. 71 (nr 108), s. 90 (nr 126), s. 92 (nr 129) oraz s. 99 (nr 141).
- ¹⁴ Mikocki 1999, s. 120–121.
- ¹⁵ Rok urodzenia to 1729, nie 1792, jak pomyłkowo u Mikockiego 1999, s. 120.
- ¹⁶ Kaźmierczak 1980, Labuda 2007.
- ¹⁷ Rok urodzenia to 1772, nie 1722, jak pomyłkowo u Mikockiego 1999, s. 120.
- ¹⁸ Rodzina tworzyła kolekcję na początku XIX w., nie na początku XX w., jak pomyłkowo u Mikockiego 1999, s. 121. Na temat zakupów dokonywanych przez Walerię Tarnowską u Canovy por. Mikocka-Rachubowa 2003, ss. 26–31.
- ¹⁹ Mikocki 2000, s. 168. Nie wiadomo, na ile stanowiły one wzór dla kolekcji dzieł sztuki Atanazego Raczyńskiego w Berlinie, również publicznie dostępnej; z pewnością warto byłoby dokładniej zbadać to zagadnienie.
- ²⁰ Henryk Dąbrowski (1775–1818) ze swoją kolekcją broni w Winnogórze (por. Niemcewicz 1872, ss. 95–96) nie podlega kategorii kolekcjonera dzieł sztuki. Dopiero w 2 połowie XIX w., a tym samym w drugiej fazie polskiego kolekcjonerstwa, w Wielkopolsce tę działalność podjęli m.in.: Izabela z Czartoryskich Działyńska, Zygmunt S. Czarniecki, Seweryn Mielżyński oraz Edmund Stawiski (por. Jakimowicz 1959, Jakimowicz 1982, Suchocka 2007).
- ²¹ Przynajmniej w odniesieniu do historii sztuki oraz historii kolekcji dzieł sztuki wygląda na to, że Wielkopolska w badaniach prowadzonych poza Polską w zbyt małym stopniu postrzegana jest jako część Polski; por. w tym kontekście Jugie / Barthélémy 2004, gdzie przez „Semper Polonia” rozumie się jedynie należącą do Rosji i Austrii część Polski.
- ²² O ile do końca renesansu, oprócz Rzymu, jeszcze Florencja stanowiła ulubiony cel podróży, o tyle później był to już przede wszystkim Rzym. Dopiero od połowy XVIII w., po wykopaniu starożytnych zabytków rzymskich zasypanych w wyniku erupcji Wezuwiusza w 79 r., również Kampania stała się jednym z etapów tych podróży. Na temat polskich podróżników udających się w 2 połowie XVIII w. do Kampanii, zwłaszcza do Noli, por. Albore Livadie 2010, Cesarano 2010, Dobrowolski 2010, Miziołek 2010. Ogólnie o grand tour polskich podróżników udających się do Włoch w czasie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego por. ostatnio Manikowska 2010.
- ²³ Przede wszystkim badania Mikockiego (Mikocki 1988, ss. 45–50) opierają się na takich źródłach, jednakże dziennik i osoba Atanazego Raczyńskiego nie zostały przez badacza uwzględnione. W kontekście badań nad Raczyńskim warto byłby porównać ustalenia Mikockiego z dziennikiem i innymi dokumentami odnoszącymi się do hrabiego.
- ²⁴ Mikocki 2000, s. 169.
- ²⁵ Mikocki 2000, s. 170.
- ²⁶ Na temat jego działalności por. Valeriani 1996, ss. 170–172. Brocchi był przyrodnim bratem Marcella Bacciarellego, przez którego nawiązano kontakt z królem; por. Manikowska 2002, s. 357.
- ²⁷ Manikowska 2002, ss. 357–358.
- ²⁸ Manikowska 2002, ss. 363–364.
- ²⁹ Mikocki 1988, s. 111, dzieli tę fazę na trzy okresy: 1750–1780, 1780–1800 oraz 1800–1830.
- ³⁰ Dla okresu sprzed 1800 r. zob.: Valeriani 1996, ss. 170–172, wymienionych jest 15 wniosków wywozowych (1774–1794), dziewięć (1776–1788) u Bertolottiego 1882, ss. 376–378, cztery (1785–1797) u Webera 2008, ss. 113–114, oraz dwa (1787 i 1790) u Mikockiej-Rachubowej 2003, ss. 19–21 i 24.
- ³¹ ASR Camle II, tit. 6, b. 9 oraz b. 15.
- ³² ASR Camle II, tit. 6, b. 9, fasc. 225; ASR Camle II, tit. 6, b. 15, fasc. 300.
- ³³ Na temat sytuacji prawnej dóbr kultury w Rzymie w 1814 r. por. Weber 2010, ss. 277–287.
- ³⁴ Nawet Raczyński zapisał jeszcze w listopadzie 1820 r. w swoim dzienniku, s. 698: „Les Anglais sont ici en force”.
- ³⁵ Tesan 1991, s. 225.
- ³⁶ Autor odnalazł w ASR licencje eksportowe do 1824 r. Niestety, nie mógł już uwzględnić kolejnych lat.
- ³⁷ Najważniejszych informacji na temat pobytu Raczyńskiego w Rzymie dostarcza jego pamiętnik znajdujący się w archiwum rodziny Raczyńskich w Londynie. Dość czytelna kopia mikrofilmowa znajduje się w Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz w Berlinie, mniej czytelna w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Niestety, jego zapiski we francuskim dzienniku kończą się nagle 9 XII 1820 r. i kontynuowane są dopiero latem 1821 r., skutkiem czego nie można znaleźć tam żadnych informacji na temat zakupionych przez niego dzieł sztuki. W ciągu pierwszych tygodni swego pobytu ograniczał się do zwiedzania wiecznego miasta. Wydaje się jednak, że zachowała się druga wersja jego dziennika, do której w swoich badaniach mógł odwoływać się Józef A. Raczyński. Por. w tej kwestii Raczyński A. 1984, przy czym ta publikacja kończy się na 1818 r. Zaplanowana kontynuacja, Raczyński A. 1986, zawierająca zapiski na temat brakującego okresu od 9 XII 1820 r., zachowała się tylko w postaci maszynopisu i nie jest dostępna dla szerokiej publiczności. Autor miał do dyspozycji przynajmniej kilka fragmentów, za co serdecznie dziękuje Stefanowi Trinksowi z Berlina. Poza tym tę lukę czasową można wypełnić na podstawie zgromadzonych przez Atanazego Raczyńskiego dowodów zakupu dzieł sztuki, zachowanych w Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu (Libri veritatis, sygn. MNPA 1414).

- ³⁸ ASR Camgto I, tit. 4, b. 37, fasc. 19, N. 67.
- ³⁹ Raczyński A. 1839, ss. 6–9, nr 7; Raczyński A. 1853, ss. 27–29, nr 62. Referat na temat zakupu dzieła Sermonety wygłosił w czasie konferencji Łukasz Białkowski, jednak niestety interesujący w tym kontekście wykład „Opłakiwanie Chrystusa Girolamo Siciolante da Sermonety jako przedmiot kolekcjonerskiego zainteresowania hrabiego Atanazego Raczyńskiego” nie został opublikowany w niniejszym tomie.
- ⁴⁰ Raczyński A. 1839, ss. 17–18, nr 16; Raczyński A. 1853, s. 30, nr 63. W przypadku Cartoniego mogło chodzić o Felice Cartoniego, którego adres w 1822 r. to Fontanella di Borghese; por. ASR Camgto I, tit. 4, b. 37, fasc. 19, N. 40.
- ⁴¹ Raczyński A. 1839, s. 5, nr 4; Raczyński A. 1853, s. 31, nr 65.
- ⁴² Raczyński A. 1839, ss. 19–20, nr 18; Raczyński A. 1853, ss. 31–32, nr 66. W katalogu opisany został jako kopia wg Bernardo Luiniego, przy czym udział restauracji w wykonaniu Palmarioliego ma przeważać nad elementami oryginalnymi.
- ⁴³ Raczyński A. 1853, s. 61; Raczyński A. 1876, s. 118, nr hh.
- ⁴⁴ Raczyński A. 1839, ss. 5–6, nr 6 oraz s. 17, nr 15; Raczyński A. 1853, s. 26, nr 59 i 60.
- ⁴⁵ Szerzej na temat ochrony dóbr kultury w Państwie Kościelnym zob. Weber 2001, ss. 265–302, Leisching 1979, ss. 425–443, Wolf 2003. Teksty prawne przytoczone zostały u Emilianiego 1996, ss. 55–115. Chronologiczny spis tekstów prawnych wraz z obszernymi informacjami dotyczącymi źródeł zob. Weber 2001, ss. 294–298.
- ⁴⁶ Valenti Gonzaga 1750.
- ⁴⁷ Ruffo 1786.
- ⁴⁸ Ruffo 1786, s. 29: „Per quadri, statue, bassirilievi, ed antichità è proibita l’estrazione”.
- ⁴⁹ Pius VII 1802.
- ⁵⁰ Pacca 1820.
- ⁵¹ Pius VII 1802, ss. 6–7.
- ⁵² Szerzej na ten temat zob. Weber 1999, ss. 275–310, Weber 2008, s. 112, Weber 2010, ss. 273–276.
- ⁵³ ASR Camgto I, tit. 4, b. 37, fasc. 19, N. 67.
- ⁵⁴ Wpłynięcie danego dzieła zaznaczał na wniosku najczęściej Sekretarz Kamery Apostolskiej (RCA) inicjałami lub podpisem. W 1821 r. był to niejaki Galli.
- ⁵⁵ Giovanni Antonio Pasinati przeprowadził pierwsze oględziny 9 IV 1821; por. ASR Camgto I, tit. 4, b. 37, fasc. 19, N. 67.
- ⁵⁶ W 1821 r. był nim ksiądz diecezjalny i adwokat Carlo Fea; na temat jego biografii zob. Ridley 2000, wspomnienie pośmiertne: Visconti 1836, ss. 25–26. Komisarz do spraw zarządzania antykami badał obiekt przeznaczony do wywozu widocznie tylko wtedy, gdy chodziło o obiekt antyczny lub jakiś cenny obiekt współczesny. Tak było w tym wypadku – prawdopodobnie ze względu na Sermonetę – ponieważ Fea skontrolował wniosek 10 IV 1821 r.; por. ASR Camgto I, tit. 4, b. 37, fasc. 19, N. 67.
- ⁵⁷ Handlarze dziełami sztuki mieli poza tym możliwość przedstawiania obiektów artystycznych komisji, by otrzymać zezwolenie na wywóz. Właściwie chodziło o to, że komisja wykluczała zakup danego obiektu dla muzeów papieskich. Przy pomocy tego zaświadczenia handlarz dziełami sztuki mógł zagwarantować potencjalnemu klientowi, że zgoda na wywóz zostanie wydana. Przypadek taki miał miejsce w odniesieniu do obrazu Sermonety, ponieważ Manno złożył wniosek o ekspertyzę u kardynała kamerlinga już w styczniu 1818 roku. Jego komisja stwierdziła 20 stycznia, że obraz może zostać wywieziony z Rzymu i z Państwa Kościelnego, o ile Manno przeznaczy równowartość kwoty wydanej na zakup dzieła m. in. na restaurację kaplicy rodziny Muti w kościele Sancti Apostoli. W kaplicy tej obraz wisiał wcześniej i został z niej usunięty z powodu restauracji i modernizacji; Libri veritatis, t. 9, Sermoneta, ss. 6–7.
- ⁵⁸ 10 kwietnia kontrolę przeprowadził audytor kardynała kamerlinga. Domenico Atanasio wydał na formularzu wniosku, jak przewidywały to przepisy, właściwą licencję eksportową, a 23 II 1821 r. zaznaczył na przeznaczonym do dalszego rozpatrzenia przez kamerlinga wniosku Manno, że na wywóz obrazu udziela się zwykłej licencji eksportowej; por. Libri veritatis, t. 9, Sermoneta, s. 6.
- ⁵⁹ Kardynał kamerling Bartolomeo Pacca bardzo rzadko kontrolował obiekty przeznaczone do wywozu, przypuszczalnie tylko wtedy, kiedy jego audytor był ograniczony w działaniu lub kiedy sprawa była niejasna.
- ⁶⁰ Ostatnia adnotacja na wniosku eksportowym pochodziła z urzędu celnego. Prawdopodobnie kopię wniosku wysyłano stamtąd z powrotem do urzędu kamerlinga, w którego aktach ostatecznie ją archiwizowano.