



KUNSTMÄRKTE ZWISCHEN STADT UND HOF

Prozesse der Preisbildung in der
europäischen Vormoderne

Hrsg. von Andreas Tacke in Verbindung mit
Markwart Herzog, Christof Jeggle,
Birgit Ulrike Münch, Michael Wenzel

MICHAEL IMHOF VERLAG

artifex
Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte |
Sources and Studies in the Social History of the Artist
Hrsg. | Ed. von | by Andreas Tacke

TITELBILD: Bartholomeus van Bassen (zugeschrieben): Der Vladislav-Saal der Prager Burg, ca. 1607, Gemälde, ca. 50 x 70 cm. Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg – Gemäldegalerie, Inv.Nr. F 276

Hrsg. von Andreas Tacke in Verbindung mit
Markwart Herzog, Christof Jeggler, Birgit Ulrike Münch, Michael Wenzel

© 2017

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25 | D-36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0 | Fax: 0661/2919166-9
www.imhof-verlag.com | info@imhof-verlag.de

REPRODUKTION UND GESTALTUNG: Anna Wess, Michael Imhof Verlag

DRUCK: Media-Print Informationstechnologie GmbH, Paderborn

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-0393-2

INHALT

●

- 9 Zum Geleit
- 10 Zur Einführung
- 12 "kunst stücke vorkaufen, so theuer als er weyß" –
Pricing and Marketing Skills in the German Art Market around 1500
Berit Wagner
- 23 Alles hat seinen Preis. Welche Informationen zur Preisbildung lassen
sich den deutschen Malerhandwerksordnungen entnehmen?
Ursula Timann
- 36 „Frembder Mallerkunststückh Offendtlich fail haben“. Quellen zur zünftischen
Absatzmarktsicherung und Preisbildung am Augsburger Kunstmarkt
Danica Brenner
- 63 Kunst- und Handwerkerpreise beim Kirchenbau in der Frühen Neuzeit.
Die Baurechnungen der Kapelle der Schönen Maria zu Regensburg 1519–24
Benno Jakobus Walde
- 80 „Dan Geldt kan jeder haben, dergleichen Gemahl aber nicht“.
Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–84) und der Kunstmarkt
Axel Christoph Gampp
- 102 Pricing Paintings in Inner Austrian Inventories between the Mid-17th
and Mid-18th Century: Results of Preliminary Research
Tina Košak
- 120 At Any Price! Jean-Etienne Liotard's Self-Marketing Strategy and
the *extravagance de son prix*
Claudia Denk
- 136 Courtly Patronage and Urban Clientele: Alessandro Allori and
the Florentine Art Market after the Founding of the Grand Duchy
Susanne Kubersky-Piredda

- 161 The Maestro di casa and the Role Played in the Art Market by the Professionals of the Roman Court
Natalia Gozzano
- 175 Brokering at Court: The Gonzaga Sale of 1627/28
Christina M. Anderson
- 191 „Ne ghe n'è un altro in tuta sta Cità“. – Joseph Heintz d.J. und der venezianische Kunstmarkt des 17. Jahrhunderts
Julia Niewind
- 207 Zu Schätzwerten und Preisen von Gemälden im Venedig der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts
Martina Frank
- 222 Prices and Valuations of Paintings and other Art Works in Collection Inventories of the Venetian Field Marshall Matthias Johann von der Schulenburg (1661–1747)
Heiner Krellig
- 241 Prices on the Market: the Account Book of a Merchant in Rome in the Late 17th Century
Loredana Lorizzo
- 247 Price and Value of Paintings in the Florence Art Market in the 18th Century
Valeria Pinchera
- 263 Francesco Algarotti as an agent acquiring works of art for the German courts at Berlin, Dresden and Kassel
Heiner Krellig
- 279 Preisgestaltung und Wertkriterien auf dem internationalen Kunstmarkt im 18. Jahrhundert
Michael North

ZU SCHÄTZWERTEN UND PREISEN VON GEMÄLDEN IM VENEDIG DER ZWEITEN HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

Martina Frank

Im Jahr 1674 waren von der seit 1661 zum Verkauf stehenden Sammlung Giacomo Correr noch immer achtzehn gerahmte Gemälde vorhanden. Der Prokurator von San Marco hatte die Veräußerung des Kunstkabinetts zu Gunsten seiner einzigen Tochter Elisabetta in seinem letzten Willen festgelegt und nach seinem Tod war von den Prokuratoren und Testamentsvollstreckern eine erste Schätzung der rund hundert Bilder und ebenso vielen Skulpturen veranlasst worden. Die enttäuschenden Ergebnisse der folgenden Auktionen hatten im Lauf der Jahre, etwa 1668, 1671 und schließlich 1674, zu wiederholten Korrekturen der Schätzwerte zahlreicher Objekte geführt. Beleuchtet man den Stellenwert einzelner Künstler oder Werke, fällt allerdings auf, dass einige Gemälde zeitgenössischer Meister wie Pietro Vecchia, Joseph Heintz oder Pietro Bellotti, schnell und über ihren jeweiligen Schätzwerten verkauft werden konnten, während sich für andere, darunter besonders hochquotierte Bilder des *Cinquecento*, keine Interessenten finden ließen.¹ Ein Einspruch der Erbin Elisabetta Correr gegen die ständigen Verzögerungen bewog im Jahr 1671 die Prokuratoren zu einem vergeblichen Versuch, sich der Angelegenheit zu entledigen: Ohne Erfolg forderten sie die im Testament berücksichtigten Neffen Giacomo, Filippo Bon, Vincenzo Cappello und Elisabetta Correr Mar-

cello, auf, die verbleibenden Werke zu übernehmen.² Zu diesem Zeitpunkt war der Schätzwert dieser Bilder schon mehr als halbiert worden, und zwar von 2.205 auf 975,12 Dukaten und drei Jahre später kam es zu einer weiteren Korrektur auf knapp über 500 Dukaten. Genau diesen Betrag hatte Ende 1671 der jüdische Händler Mosè Salon angeboten. Seine Offerte war damals von den Prokuratoren abgelehnt worden; also sahen sich diese drei Jahre später schließlich gezwungen, das Angebot von nur 300 Dukaten einer namentlich nicht bekannten Person zu akzeptieren.³ Das Konvolut an Gemälden beinhaltete damals noch immer ursprünglich sehr hoch bewertete Werke wie Kopfstudien Tizians, ein Portrait von Jacopo Tintoretto oder eine Palma il Vecchio oder Andrea Vicentino zugeschriebene Kreuztragung, der Preise zwischen 250 und 500 Dukaten zugeordnet worden waren. Zu Giacomo's Sammlung gehörten außerdem fünfzig Gemälde und fünf Statuen aus dem väterlichen Erbe. In der ersten Schätzung vom Januar 1662 sind aus dieser Gruppe nur wenige Objekte mit Werten über 20 Dukaten klassifiziert, während der überwiegende Teil der Werke keine zehn Dukaten erreicht.⁴ Ihr Gesamtwert liegt bei 300 Dukaten; das ist weniger als ein bei derselben Gelegenheit geschätzter Faden Perlen. 350 Dukaten jährlich ist schließlich auch der Be-

trag, für den ein Mieter für das Palais am Canal Grande bei San Polo gefunden werden konnte.

Die Auflösung der Sammlung Correr beleuchtet facettenreich, auch in Hinblick auf die zeitliche Abfolge der Ereignisse, einige Aspekte des Verhältnisses zwischen Schätzwert und Marktpreis; ob man aus ihr eine Gesetzmäßigkeit ableiten kann, bleibt allerdings eine offene Frage. Die mangelnde Identifizierung der einzelnen Objekte verhindert zwar eine genaue Bestimmung dieser von Marco Boschini lobend erwähnten Sammlung,⁵ dennoch kann davon ausgegangen werden, dass es sich um ein typisches venezianisches Kunstkabinett aus der Mitte des *Seicento* handelte und damit sowohl die Erfolge als auch die Schwierigkeiten bei ihrer Veräußerung zusammen hängen.

Ausführliche Quellen, die das Verhältnis zwischen Schätzwerten und erzielten Verkaufspreisen beleuchten, sind selten und noch seltener kann eine Verbindung zu den ursprünglichen Ankaufspreisen hergestellt werden. In diesem Sinn ist es unmöglich, allgemein gültige Aussagen über Wertsteigerung oder Wertverlust zu machen, und obwohl in Testamenten immer wieder der Verkauf von Kunstobjekten zur Schuldentilgung oder zur Erbschaftssicherung gefordert wird, muss die Frage, ob eine Kunstsammlung wie jene Giacomo Corrers als Wertanlage zu verstehen ist, vorerst unbeantwortet bleiben.

Der Schätzwert als Richtwert gehört wohl zu einem heutigen zeitgenössischen Wertverständnis und zu berufsspezifischen, allgemein anerkannten Kompetenzen, während er in historischer Hinsicht anders bewertet werden muss. Guido Guerzoni hat jüngst darauf verwiesen, dass jeder erzielte Verkaufspreis das Ergebnis von komplexen und meist langen

Verhandlungen ist und dass nur ein Aufdecken der zum Abschluss einer Transaktion führenden Hintergründe und Praktiken zu einem besseren Verständnis der Preisbildung führen kann.⁶ Kunsthistoriker scheinen allerdings von dem Zwang nicht loszukommen, einem vermeintlich qualitätsvollen Werk einen hohen Schätzwert zuzuordnen, ja oft wird der in den Quellen ausgewiesene Wert als objektives Indiz für die Qualität angesehen. Gerade die Geschichten um berühmte Sammlungen und Sammler erzählen aber von den Schwierigkeiten, die in Dokumenten numerisch erfassten Werte korrekt zu interpretieren. In einer Gesellschaft wie der venezianischen, in der Schätzungen ausschließlich von Malern durchgeführt wurden, unterlagen die Bewertungen Schwankungen, die von den persönlichen Vorlieben der Künstler ebenso abhängen konnten wie zum Beispiel von ihrer geringen Übung im Umgang mit nicht venezianischer Kunst.⁷

Bei der Vorbereitung zum Verkauf der mehr als vierhundert Gemälde umfassenden Sammlung Giovanni Andrea Lumagas im Jahr 1677 kam es zu besonders ausgeprägten Oszillationen. Hatten Francesco Ergo und Pieter de Coster einen Betrag von 4.170 Dukaten veranschlagt, so nennen wenige Wochen später Nicolò Allegri und Lelio Bonetti 18.373 Dukaten.⁸ Diese neuerliche Schätzung durch zwei venezianische Künstler, deren professionelle Fähigkeiten im Umgang mit römischer, neapolitanischer und niederländischer Malerei, aus denen sich das Kabinett Lumaga hauptsächlich zusammensetzte, geringer einzuschätzen sind als jene des ersten Paares, war von der Witwe, Lucrezia Bonamin, gefordert worden, vermutlich um eine Summe zu erreichen, die der Rückerstattung ihrer Mitgift entsprach.⁹ Ein besonders Anliegen war ihr

außerdem die Sicherung einer Familienkapelle in der Kirche der Carmelitani Scalzi und zumindest einen Teil der Gemälde hat sie den Karmeliten als Entschädigung für die versäumten Zahlungen angeboten.¹⁰ Auch hier konnte ein höherer Schätzwert nur von Nutzen sein.

Die von Linda Borean untersuchte Auflösung der Sammlung Bergonzi beleuchtet besonders die Schwankungen bei der Bewertung einzelner Werke.¹¹ Drei Schätzungen wurde die Sammlung unterzogen, wobei die erste aus dem Jahr 1703 dem Besitzer selbst zuzuschreiben ist, allerdings ohne dass man deshalb Erkenntnisse zu den Ankaufspreisen gewinnen könnte, wohl aber zu Bergonzis ästhetischen Vorlieben und ökonomischen Erwartungen. Die folgenden Schätzungen, die erste vom Juli 1709 von Stefano Rubini und Nicolò Rossi, die zweite anonym vom Januar des folgenden Jahres, korrigieren die Preise und Zuschreibungen. In vielen Fällen beträgt der Abschlag das übliche ein Drittel bis ein Viertel, oft ist er aber viel höher und manchmal werden die ersten Summen bestätigt. Bergonzi besaß zwei Miniaturen mit den Portraits des Gemmenschneiders Valerio Belli und dessen Sohn Elio, die im ersten Inventar Raphael und Giovanni Antonio Fasolo zugeschrieben sind und vermutlich aus der vicentiner Sammlung von Girolamo Gualdo stammen. Valerio Belli stellt auch ein ebenfalls aus dem Besitz Gualdo kommendes Relief dar, als dessen Schöpfer Michelangelo angegeben ist. 100 Dukaten weist Bergonzi den beiden Miniaturen und 600 der Skulptur zu. Die späteren Inventare sprechen den Bildern die Autografie Raphaels ab und setzen ihren Wert auf zehn Dukaten herab, während das Marmorrelief die unglaubliche und kommentarlose Abwertung auf einen Dukaten erfährt.¹² Bergonzi hatte

in seinem Testament die Versteigerung der Kunstsammlung zu wohltätigen Zwecken verfügt und die Bruderschaft der Poveri Vergognosi als Vollstrecker eingesetzt. In einzelnen Fällen können die Zuschläge und die in der Auktion bezahlten Beträge verifiziert werden. Ludovico Manin kaufte für 308 Dukaten eine Darbringung Jesu von Veronese und für 141 Dukaten vier Landschaften, vermutlich auf Kupfer, von Christoph Ludwig Agricola.¹³ Die Preise stimmen weitgehend mit den Schätzwerten überein, aber während sie im Fall der Kupfertafeln auch der Einschätzung des Sammlers entsprechen, so hatte dieser das Werk Paolos mit 600 Dukaten beziffert.¹⁴ Diese Daten bekräftigen die auch im Fall Correr nachweisbare grundsätzliche Wertbeständigkeit zeitgenössischer Malerei und unterstreichen gleichzeitig die Schwierigkeiten, gute Preise für Werke, die mit großen Namen des *Cinquecento* verknüpft werden, zu erzielen – zumindest wenn diese weder Eigenhändigkeit noch Provenienz nachweisen können. Insgesamt war die Auktion kein Erfolg und man entschloss sich schließlich, beim Senat um eine für Venedig unübliche Lotterie anzusuchen.¹⁵ Von den 4.800 Losen, die 1712/13 zum Preis von je zwei Dukaten angeboten worden waren, sind nur etwa 800 heute noch nachgewiesen und wir wissen nicht, ob der erhoffte Gesamtbetrag eingenommen werden konnte.¹⁶

Eine sehr seltene Informationsquelle sind die von Giovan Donato Correggio von 1653 bis 1674 geführten Listen, die neben Ankaufspreisen und -orten auch Informationen zu Provenienzen und qualitativer Bewertung enthalten. Letztere ist manchmal in Worten ausgedrückt; aber außerdem hat der Sammler jedes Objekt mit Symbolen versehen, die einer Werteskala von gut bis exzellent entsprechen.

Die Correggio gehörten wie auch die Bergonzi und Lumaga nicht dem traditionellen Patriziat an, aber im Unterschied zu diesen machten sie von der ab 1646 bestehenden Möglichkeit Gebrauch, das Adelsprädikat mit 100.000 Dukaten zu erwerben. Sie waren kaum an einem *cursus honorum* im Staatsdienst interessiert und betrieben ihre erfolgreiche Handelstätigkeit weiter. Wie gut es um ihre Finanzen bestellt war, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass sie 1651 das seit 1633 gemietete Palais am Canal Grande in Calle della Regina erwarben und einer aufwendigen Umstrukturierung unterwarfen. Boschini unterstreicht 1660 die Größe der Kunstsammlung ebenso wie ihre Spezialisierung auf zeitgenössische Malerei¹⁷ und aus den Listen Giovan Donatos geht hervor, dass diese Vorliebe sich nicht nur in den Ankäufen, sondern auch in persönlichen Beziehungen zu oft am Beginn ihrer Karriere stehenden Künstlern ausdrückte.¹⁸ In Correggios Haus wohnten zum Beispiel die sich gerade erst in Venedig niedergelassenen Johann Anton Eismann und Carl Loth. Eine Miniatur Loths ist mit dem Prädikat der Exzellenz ausgezeichnet und ihr Wert mit 20 Dukaten angegeben. Es ist wohl als eine Art der Werbung für Eismann zu verstehen, wenn Correggio einige der zahlreichen Landschaften des jungen Künstlers, denen Durchschnittswerte von rund zehn Dukaten beigelegt sind, als Geschenke einsetzte. Kopien Eismanns von Gemälden seines Lehrers Bernardo Strozzi erreichen erstaunliche Schätzwerte von 40 Dukaten. Zwei Apostelfiguren nach Strozzi helfen den Status von Kopien näher zu bestimmen. Correggio hat für sie nur 4:12 Dukaten bezahlt, bemerkt allerdings „sarà stimato come originale“, was darauf schließen lässt, dass er mit einem möglichen Verkaufspreis von ebenfalls 40 Du-

katen rechnete. Summiert man die wiederholten und kommentierten Aufzeichnungen zum Thema Kopien, wird deutlich, dass Correggio keine betrügerischen Absichten nachgesagt werden können.¹⁹ Die Kopien dienten auch nicht der Vervollständigung von Serien, sondern es ging ihm wohl vielmehr darum, seine Kennerschaft unter Beweis zu stellen und um die eigene Profilierung in jener breiten Masse an Sammlern, die sich im Lauf der letzten Jahrzehnte herausgebildet hatte. Bildersammlungen als Ausdruck eines breitgestreuten sozialen Phänomens entstanden erst im 17. Jahrhundert. Im *Seicento* wird die Entwicklung vom Auftragswerk zum Sammelstück begründet und mit dieser grundlegenden Veränderung der ‚*Consumption of culture*‘ vergrößert sich die Distanz zwischen Schaffendem und Käufer; Überlegungen zur Preisgestaltung müssen diesen sozialen Verschiebungen Rechnung tragen. Im venezianischen Kontext wird das neue soziale und wirtschaftliche Phänomen bewusst von der Historiographie reflektiert. Francesco Sansovino beschreibt in seiner 1581 erschienenen ‚*Venetia città nobilissima et singolare*‘ achtzehn Sammlungen von Antiken und Medaillen,²⁰ die Neuauflage von ‚*Stringa*‘ aus 1604 fügt zwei auf Malerei spezialisierte Kabinette hinzu, während Vincenzo Scamozzi 1615 erstmals deutlich ein verändertes Sammelgehabe anspricht: Er versichert, dass nunmehr in Venedig nicht nur „*Anticaglie di marmi, e Bronzi e Medaglie e bassi rilievi*“ gesammelt werden, sondern auch „*Pitture de’ più celebri e diligenti maestri che siano statti sino alla nostra età*“.²¹ In der von Giustiniano Martinioni bearbeiteten Ausgabe der ‚*Venetia città nobilissima*‘ von 1663 wird schließlich festgestellt: „*hora in Venetia si veggono molti altri studi, e specialmente di pitture*“.²² Carlo

Ridolfi zählt 1648 hundertsechzig Besitzer von nennenswerten Gemälden und Marco Boschini bespricht 1660 achtzig ausschließlich der Malerei gewidmete Sammlungen.²³ Die rund fünfhundert von Isabella Cecchini quantitativ analysierten *post-mortem*-Inventare des Zeitraums 1615–1700 bestätigen diesen Trend, denn 80 Prozent stammen aus der Periode ab 1661. Aus ihnen geht hervor, dass Gemälde rund ein Fünftel des geschätzten Gesamtwerts der beweglichen Güter eines Haushalts ausmachten.²⁴ Präziser: Beim Patriziat sind es 23 Prozent, beim Bürgertum (Händler und liberale Berufe) 19 Prozent und bei Malern, die freilich nicht unbedingt in die Kategorie der Sammler gehören, 54 Prozent. Der geschätzte durchschnittliche Wert eines Gemäldes beträgt knapp unter zehn Dukaten, jener von ganzen Sammlungen etwas weniger als 1.000 Dukaten. Die aus den Inventaren ablesbaren Werte sind jedoch keine realen Marktzahlen. Sie entsprechen weder dem Preis, der beim Ankauf des Objekts bezahlt wurde, noch jenem, der bei einem Weiterverkauf erzielt werden konnte. Das Inventar ist eine Art subjektive Momentaufnahme, von der sowohl der schon verstorbene Besitzer als auch der hypothetische Käufer ausgeschlossen sind.

Giovan Donato Correggio besaß auch eine kleine Gruppe ausgewählter venezianischer Werke des *Cinquecento*, wie zum Beispiel eine ‚Landschaft mit Satyr‘ von Schiavone „*valutato anche di Zorzon*“ (200 Dukaten), ‚Mars, Venus und Vulkan‘ von Paris Bordon (300 Dukaten), ein halbfiguriges Portrait eines Mannes mit Rüstung von Giorgione (200 Dukaten) oder einen Hl. Hieronymus von Veronese (175 Dukaten). Nur wenige zeitgenössische Maler erreichten ähnliche Quotierungen. Werke von Luca Giordano konnte Correggio für

90 bzw. 120 Dukaten erwerben, für Guercino hatte er zwischen 70 und 90 Dukaten bezahlt; die meisten venezianischen Künstler blieben allerdings unter diesen Zahlen, auch wenn es einige Ausnahmen gibt, wie etwa Gerolamo Forabosco oder Francesco Ruschi, auf den noch zurückgekommen werden muss.²⁵ Zu den teuersten Bildern der Sammlung zählte ein „*bambin seduto sopra scalini [...] con ghirlanda di fiori*“ des Florentiners Carlo Dolce, das für 300 Dukaten gekauft worden war, vermutlich gemeinsam mit zwei achteckigen Andachtsbildern desselben Meisters.²⁶ Giovan Donato war außerdem im Besitz von zwei Werken eines der teuersten Maler des Moments, Salvator Rosa. Eine ‚Auffindung Moses‘ hatte er für 500 Dukaten erstanden, einen Hl. Georg um 226.

Im Bereich der zeitgenössischen Malerei, die definitionsbedingt mit den existentiellen Bedingungen aller Beteiligten ihr Auskommen hat, konnten private Sammler in Bezug auf Qualität und finanziellem Aufwand durchaus einem Vergleich mit höfischer Sammlertätigkeit standhalten. Auch für diese Art Konsensus bietet die Sammlung Correggio ein schönes Beispiel. Der Lombarde Pietro Bellotti hat in seiner venezianischen Zeit allegorische Selbstportraits geschaffen, die den Erwartungen unterschiedlicher Käufer entgegenkamen. Der Agent Cosimos III. de' Medici in Venedig, Paolo del Sera, erwarb 1658 eine Version des ‚Autoritratto in veste di Riso‘, die 1670 schließlich an den Großherzog geschickt wurde, während sich Correggio gleichzeitig die zweite autografe Version des Bildes sichern konnte und dafür 40 Dukaten bezahlte. Wir wissen nicht, wann Correggio dem Eintrag die Bemerkung „*venduto*“ hinzugefügt hat, und auch nicht, welcher Preis in dieser Transaktion erzielt wurde, allerdings kann wohl eine

Gewinnspanne vermutet werden, denn 1658 hat der Sammler 120 Dukaten für ein weiteres Bild Bellottis, einen Äskulap, bezahlt, wobei auch dieses mit der Kennzeichnung „verkauft“ versehen wurde.²⁷ Der auch als Konsulent und Vermittler tätige Marco Boschini hat, wohl nicht uneigennützig, die Qualitäten und hohen Preise der Gemälde des Lombarden unterstrichen und auch Martinioni zählt ihn zu den gefragtesten Künstlern.²⁸ Es sei auch daran erinnert, dass das Bild eines lachenden Mannes von Bellotti aus dem Besitz von Giacomo Correr seinen Schätzwert von ursprünglich 50 Dukaten beibehalten konnte. Philip Sohm hat den Werken Pietro Bellottis einen Durchschnittspreis von 411 Dukaten zugeordnet,²⁹ ein in Anbetracht der Ankäufe Giovan Donato Correggios, der Auktion Correr und der Äußerungen Martinionis völlig unverständliches Ergebnis. Darüberhinaus rechtfertigt der Autor den Preis mit der langen Herstellungszeit der sehr genau und hyperrealistisch gemalten Bilder, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, dass Bellotti in seinen erfolgreichen Werken aus den späten 50er Jahren einen neogiorgionesken Stil vertrat. Selbst wenn man annimmt, dass Preisschwankungen aufgrund von veränderter Maltechnik selbst in kürzester Zeit möglich waren, so bleibt doch zu hinterfragen, ob dabei fünf- bis zehnmal so hohe Beträge erzielt werden konnten. Man sollte deshalb überlegen, ob eine Entlohnung von 400 Dukaten nicht eher in die Kategorie der großformatigen Auftragswerke eingegliedert werden sollte, eine Hypothese, die durchaus mit den von Sohm errechneten Durchschnittspreisen pro Quadratmeter in Einklang steht. In Frage kommt hier zum Beispiel die ‚Einnahme der Festung Margariti‘, die Bellotti 1663 für die Sala dello Scrutinio im Palazzo Ducale gemalt hat.

Bevor nun näher auf die Fragestellung des methodischen Zugangs zum Thema der Preisgestaltung und -entwicklung eingegangen werden soll, gilt es den venezianischen Binnenmarkt stärker in Beziehungen zu anderen Realitäten zu setzen, denn zu Beginn des 17. Jahrhunderts setzte die Internationalisierung venezianischer Kunst ein, die ihr zu einem neuen Marktwert verhalf. Auch dieses Phänomen ist deutlich in der Kunstliteratur verankert und schlägt sich in den Dedikationen an ausländische Kunstsammler nieder. Giulio Cesare Gigli widmete 1615 seine ‚La pittura trionfante‘ dem Niederländer Daniel Nijs, einem der aktivsten und umstrittensten Sammler und Händler der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts. Carlo Ridolfi richtete 1648 ‚Le meraviglie dell’arte‘ an die in Venedig wohnhaften flämischen Händler Reynst. Dem Erzherzog Leopold Wilhelm, Statthalter der habsburgischen Niederlande ist schließlich 1660 die in venezianischen Versen verfasste ‚Carta del Navegar pitoresco‘ von Marco Boschini gewidmet. Mit Giglis ‚Pittura trionfante‘ wurde die Reihe der Plädoyers für die venezianische Kunst eingeleitet, generell war aber eine Förderung der zeitgenössischen venezianischen Malerschule und ihrer Vertreter und Sammler das Ziel all dieser Schriften.

Sowohl venezianische als auch ausländische Sammler schärften zwar ihren skeptischen Blick auf das Angebot an Malerei des *Cinquecento*, die Nachfrage an hochrangigen Werken blieb aber ungebrochen. Nur für höfische Sammler waren Gemälde designed, deren Preise um oder jenseits der 1.000-Dukatengrenze lagen, ohne dass deshalb kostengünstige Bilder von ihren Interessen ausgeschlossen gewesen wären. Das Verhältnis von Angebot und Nachfrage hat sich in der

zweiten Hälfte des Jahrhunderts grundlegend verändert und wie selten großformatige Gemälde des 16. Jahrhunderts geworden waren, geht etwa aus einem Brief Paolo del Seras von 1671 an Cosimo de' Medici hervor. Der Agent des Großherzogs bestätigt darin, dass die Republik an kirchliche Besitzer ein Verkaufsverbot ausgesprochen hat, und dass große und figurenreiche Kompositionen nur mehr im Besitz von reichen Patrizierfamilien seien, die an einem Verkauf nicht interessiert sind.³⁰ In diesem Schreiben, das hier stellvertretend für eine lange Reihe an Dokumenten ähnlichen Inhalts zitiert wird, hallen die Auswirkungen einer berühmten Episode wieder. Das ‚Gastmahl im Haus des Simon‘ von Veronese aus Santa Maria dei Servi, dessen Verkauf einen Sensal, welcher üblicherweise an erfolgreichen Transaktionen mit 5 Prozent beteiligt war, reich gemacht hätte, ist bekanntlich 1664 von der Republik dem französischen König geschenkt worden.³¹ Unter 10.000 Dukaten waren die Serviten zu keinem Verkauf bereit gewesen und ehe 1663 die Verhandlungen mit dem französischen Botschafter begannen, hatten schon seit 1660 die Herzöge von Mantua und Modena, Leopoldo de' Medici, Kardinal d'Este, Giovanni Filippo Spinola und die spanische Krone ihr Interesse gezeigt. Die Schenkung des venezianischen Staates war ein diplomatischer Schachzug, gleichzeitig unterstreicht die Dynamik der Vorgänge aber auch die Vorbehalte und Schwierigkeiten ranghöchster Sammler gegenüber Preisen, bei denen offenbar eine Schmerzgrenze überschritten wurde.³² Forderungen von 3.000 bis 6.000 Dukaten begleiteten die Verhandlungen rund um den angestrebten Verkauf eines Paolo Veronese zugeschriebenen großformatigen ‚Raub der Europa‘, den Carlo Ridolfi noch 1648 im Haus

Giuseppe Caliaris beschrieben hat und der anschließend in den Besitz von Gerolamo Molin übergegangen war. 1666 schickte Marco Boschini eine wahrscheinlich von ihm selbst angefertigte Kopie an Leopoldo de' Medici und bezifferte gleichzeitig den Verkaufspreis mit 6.000 Dukaten. Im selben Brief erinnerte er daran, dass Herzog Carlo II Gonzaga schon Jahre zuvor ein Angebot von 3.500 Dukaten gemacht hatte.³³ Der Florentiner Hof zog Erkundigungen ein und wenig später war Paolo del Sera eingeladen, das Gemälde näher zu bestimmen. Er tat das mit dem Hinweis, dass er das Bild sehr gut kenne, da es für einige Zeit als Sicherheit für einen Kredit in seinen Händen war, hingegen wisse er nicht, dass auch der Herzog von Modena an seinem Ankauf interessiert gewesen war.³⁴ Die Entdeckung einer weiteren Version der Europa im Besitz des römischen Kardinals Carlo Emanuele Pio³⁵ muss wohl die Zweifel Leopoldos an der Authentizität geschürt haben und schließlich wurde das Bild tatsächlich von del Sera selbst erworben, wenn wir auch nicht wissen zu welchem Preis. 1671 versuchte del Sera abermals, das Gemälde nach Florenz zu vermitteln, diesmal an Cosimo III., aber das Vorhaben scheiterte erneut.³⁶ Als der Agent und Textilhändler 1672 verstarb, stürmten seine Gläubiger das Haus und veranlassten 1674 die Erstellung eines Inventars, leider ohne Schätzwerte, aber mit der Qualifizierung der Europa als „*un grande quadro historia dell'Europa di mano di Paolo Veronese di valsente assai*“.³⁷ Auch bei dieser Gelegenheit traten namhafte Interessenten wie der Marchese del Carpio und Lorenzo Onofrio Colonna, der 350 Doppie bot, auf und Marco Boschini setzte einen neuen und wieder ergebnislosen Anlauf für einen Ankauf durch Leopoldo de' Medici. Ohne die schon vor neun Jahren nach Florenz ge-

schickte Skizze und den geforderten Preis von 6.000 Dukaten zu erwähnen, erinnerte er im Sommer 1675 Leopoldo an das Offert von 2.000 Dukaten eines Genuesen und an ein weiteres von Carlo Gonzaga in der Höhe von 2.500 Dukaten, das der damalige Besitzer Paolo del Sera angenommen hätte, wenn nicht der plötzliche Tod des Herzogs die Verhandlungen unterbrochen hätte.³⁸ Das Bild kam schließlich in den Besitz eines der Gläubiger, Giovanni Piatti, ohne dass deshalb die Nachrichten über Erwerbsversuche verstummten. 1682 berief sich zum Beispiel Matteo Del Teglia auf eine Expertise von Sebastiano Bombelli, um dem Florentiner Hof den Ankauf vorzuschlagen, wobei er bemerkte, dass man das Bild unter seinem Wert erwerben könne: „*la quale si potrà havere una volta per poco rispetto al valore*“.³⁹ Man kann davon ausgehen, dass wir zu diesem Zeitpunkt weit von 6.000 Dukaten entfernt sind und vermutlich auch die 2.000-Dukatengrenze unterschritten ist.⁴⁰

Zweifel an der Eigenhändigkeit und der Wunsch nach Einzigartigkeit bedingen die Schwierigkeiten, ein Werk, von dem mehrere Versionen bekannt sind, zu Höchstpreisen zu verkaufen. Paolo del Sera hatte 1651 eine ‚Erweckung des Lazarus‘ von Veronese aus der Sammlung Ludovico Widmanns für 2.000 Dukaten an Cosimo III. verkauft und dessen Eigenhändigkeit war von den florentiner Sachverständigen angezweifelt worden, während del Sera beschuldigt worden war, für sich eine hohe Gewinnspanne erzielt zu haben. Die Wogen glätteten sich, als Verkäufer und Vermittler ein notariell beglaubigtes Zertifikat über den bezahlten Preis vorlegten, aber die Episode hat langfristige Spuren hinterlassen und das Misstrauen gegenüber dem venezianischen Markt geschürt.⁴¹ Als Matteo

Del Teglia 1687 den Ankauf eines Gemäldes Veroneses für 6.000 Dukaten vorschlug, erinnerte ihn der Hof an die ‚Affaire‘ Widmann.⁴² Unverkauft geblieben ist trotz mehrerer von 1678 bis 1681 erstellter positiver Gutachten eine Correggio zugeschriebene ‚Danae‘, die heute nicht mehr identifiziert werden kann. Ihr Wert oszillierte zwischen 500 und 2.000 Doppie und neben Florenz haben sich auch Kaiser Leopold I., Jan Sobiesky und der Marchese del Carpio für sie interessiert. Zu den Gründen für den verfehlten Abschluss zählen die Unstimmigkeiten in der Beurteilung, aber vermutlich noch mehr, dass man sich vor einem Vergleich mit der berühmten autografen Version in der Sammlung Christines von Schweden, heute in der Galleria Borghese, scheute.⁴³

Die erstaunlichen Schwankungen von Schätzwerten und Preisen, die sich in kürzesten Zeitspannen verifizieren können, machen deutlich, dass man nicht von einem eigentlichen Marktwert sprechen kann. Jeder Verkauf scheint seine eigene Geschichte zu haben und jeder erzielte Preis ist das Ergebnis einer komplexen Verquickung von messbaren und subjektiven Faktoren, die von Fall zu Fall analysiert werden sollten. Diskrepanzen in den ökonomischen Erwartungen bestimmen nicht nur *secondary sales*, sondern lassen sich auch bei Auftragswerken nachweisen. Francesco Morosini weigerte sich, 1652 an Francesco Ruschi die vereinbarten 300 Dukaten für ein 13 Quadratmeter großes, acht Jahre zuvor in Auftrag gegebenes Altarbild für San Pietro di Castello zu bezahlen.⁴⁴ Die Arbeit war in seinen Augen nur 100 Dukaten wert. Die Angelegenheit endete bei Gericht und mit der Bestimmung von zwei Sachverständigen, den Malern Ermanno Stroiffi und Sebastiano Mazzoni. Zweitgenannter, in markant provokan-

tem Ton und im Zeichen einer allgemeinen Revindikation des Status des Malerberufs, gab einen Schätzwert von 900 Dukaten an, Stroiffi plädierte für 550 Dukaten und diesen Betrag musste Morosini schließlich bezahlen. Ruschi nutzte diesen Rechtsspruch für seine spätere Preisgestaltung und machte damit deutlich, was schon zuvor in Bezug auf Pietro Bellotti angesprochen wurde, nämlich dass der Preis nicht an der Figurenanzahl, sondern an der Größe gemessen wurde.⁴⁵ Im Fall von Ruschi lässt sich nachvollziehen, dass 50 Dukaten pro Quadratmeter bei seinen späteren Werken zu einer Art Richtwert wurden, wie die von den Brüdern Correggio 1661 für ein für San Clemente in Isola bestimmtes Altarblatt bezahlten 200 Dukaten beweisen. Mit diesen Werten zählt Ruschi neben Pietro Ricchi, Antonio Zanchi und Pietro Liberi, zumindest im Bereich der monumentalen Ölgemälde, zu den am höchsten entlohnten Malern.

Die Gründe für Wert- und Preisschwankungen unterliegen auch im Bereich der Auftragswerke unzähligen Variablen. Luca Giordano setzte 1668 bei seinem Angebot für ein Altarbild der Himmelfahrt Mariens in S. Maria della Salute jene Strategie des Preisnachlasses ein, die von Jacopo Tintoretto ein Jahrhundert zuvor praktiziert worden war. Dabei standen seinem Offert von 200 Dukaten für das in kürzester Zeit vollendete Werk die vom Senat im Jahr 1664 veranschlagten 720 Dukaten für das ursprünglich an Baldassare Franceschini, Il Volterrano, in Auftrag gegebene Gemälde gegenüber.⁴⁶ Diese Beispiele beweisen, dass nur eine entsprechende archivarische Dokumentation tatsächlich bezahlte Preise und ihre Genese enthüllen kann.

Zu Auftragswerken sind in jüngster Zeit vermehrt quantitative Untersuchungen durchgeführt worden. Hier gilt es zwischen Ergeb-

nissen zu unterscheiden, die aus den realen, in den Dokumenten aufscheinenden Preisen erarbeitet wurden, und jenen, die die nominalen Preise den Lebenskosten und anderen Variablen angepasst haben.⁴⁷ So beträgt der von Federico Etro und Laura Pagani für den Zeitraum 1550 bis 1750 errechnete Durchschnittspreis eines Gemäldes 190 Silberdukaten, während sein statistischer Mittelwert weit darunter liegt, nämlich bei etwa 100. Der niedrigste Wert beträgt 5 Dukaten, der höchste 2.306. 27 Prozent der Gemälde sind zwischen 50 und 100 Dukaten anzusiedeln, 24 Prozent liegen unter 50 und weniger als 20 Prozent gehören der Kategorie über 300 Dukaten an.⁴⁸ Laut der ökonomischen Analyse setzte um die Mitte des *Cinquecento* ein Preisverfall ein, der sich ab 1650 langsam in einen entgegengesetzten Trend umwandelte. Eine Interpretation dieses Ergebnisses im Sinne der Schumpeter'schen Hypothese werden Kunsthistoriker wohl nicht vorbehaltlos akzeptieren können. Etro und Pagani versuchen, die von Joseph Schumpeter erarbeitete Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung (und der Alternanz von Wachstum und Stagnation bzw. Rezession) auf die Entwicklung der Kunst schlechthin zu übertragen. Schumpeter begründete in seiner ‚Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung‘ (1911) die Meinung, dass Pionierleistungen nicht vorwiegend mit ökonomischem Eigennutz, sondern mit psychologischen Motiven, zu denen auch die „*Freude am Gestalten*“ gehört, zu erklären sind. Schumpeter zufolge stellt sich jeder schöpferische innovative Unternehmer zunächst als Monopolist dar und seine Stellung verblasst erst, wenn Nachahmer auftreten. Schumpeter erkannte damit das Wechselspiel aus Innovation und Imitation als Triebkraft des Wettbewerbs. Die Hypothese besagt so-

mit: Höhere Entlohnung fördert künstlerische Erneuerung, niedrige Preise hemmen künstlerische Kreativität – mit anderen Worten: Etrö und Pagani erkennen im Markt selbst die potenzielle Funktion eines Antriebers künstlerischer Erneuerung und dabei kommt ihnen die traditionelle kunsthistorische Einschätzung des venezianischen 17. Jahrhunderts entgegen, in der die Malerei des *Seicento* zwischen zwei Hochphasen, dem *secolo d'oro* und dem 18. Jahrhundert eines Tiepolo, eingekleidet ist.⁴⁹ Sohm konnte außerdem eine Hierarchie nach designierten Aufstellungsorten erkennen: Altarblätter stehen mit 27 Dukaten pro Quadratmeter an der Spitze, gefolgt von den 18 Dukaten für Gemälde, die für eine Anbringung an Wänden konzipiert sind, während die niedrigsten Preise für Deckenbilder bezahlt wurden (13 Dukaten pro Quadratmeter).⁵⁰ Man wird kaum die wahren Gründe für dieses Verhalten gegenüber der Deckenmalerei finden können, aber die Tatsache, dass diese Werke ortsgebundener sind und sich weniger als Galeriebilder anbieten, könnte einen Beitrag geleistet haben. 1703 hat etwa Ferdinando de' Medici einen Bozzetto von Veronese abgelehnt, weil dieser sich nicht für die Hängung in einer Sammlung eignete.⁵¹

Die Verknüpfungen zwischen Sammelwesen und Auftragswerken sind weitgehend unbeachtet geblieben, so wie überhaupt die Dunkelziffer der Werke, die als *primary sales* zu verstehen sind, vermutlich sehr hoch ist. Ihre Berücksichtigung könnte die Preisstatistiken korrigieren und bereichern. Gerade im Sammelwesen ist es oft schwierig, zwischen den unterschiedlichen Ankaufsarten zu unterscheiden und es ist wahrscheinlich, dass Auftragsarbeiten wesentlich verbreiteter waren als die entsprechenden erhaltenen schriftlichen Zeugnisse. Hier kann abschließend

nochmals auf Giovan Donato Correggio zurückgekommen werden. Mit seiner ausgeprägten Vorliebe für zeitgenössische Kunst war der Sammler auch Auftraggeber und ein direkter Klient von Malern. Als Aufträge sind freilich Werke wie das allegorische Portrait Correggios von Bernardo Strozzi ausgewiesen und direkt von den Künstlern hat er zweifelsohne Gemälde von Loth, Eismann oder Ruschi gekauft. Allerdings könnten sogar die 1658 für die Kirche in Paluello bestimmten, insgesamt für nur 17 Dukaten gekauften und als „dozenale“ bezeichneten achtzehn Heiligenbilder solch einer direkten Verbindung entstammen.⁵² Die Beziehung des Sammlers zu Francesco Ruschi erweist sich als besonders geeignet, um die Zusammenhänge zwischen angekauften und in Auftrag gegebenen Werken näher zu beleuchten. Neben dem Altarblatt für den Familienaltar in S. Clemente listet Correggio weitere dreizehn, überaus unterschiedliche Gemälde des Meisters, die sowohl vor als auch nach dessen Tod 1661 Eingang in die Sammlung gefunden haben. Den kleinformatigen Bildern, durchwegs mit den Prädikaten sehr gut bis exzellent ausgezeichnet, sind Ankaufspreise von vier bis 13 Dukaten beigegeben, größere kosteten 45 und 60 Dukaten, während die 150 Dukaten eines weiteren Altarblattes mit der Jungfrau und drei Heiligen, obwohl wir nicht dessen genaue Maße kennen, die in S. Pietro di Castello und S. Clemente erzielten Quotierungen bestätigen. 1653 sind zwei Bilder des Evangelisten Johannes verzeichnet, von denen zumindest in jenem mit dem Familienwappen ein Auftragswerk erkannt werden muss. Auch Correggio bemühte sich, wie viele andere Sammler, um die Zusammensetzung einer qualitativvollen Serie der Evangelisten, wobei er vermutlich mehrere Bilder ankaufte und aus diesen die Vierer-

gruppe gestaltete. Neben den zwei Versionen des Johannes von Ruschi hatte er um 40 Dukaten noch eine dritte von Guercino erworben und zu diesen gesellten sich ein Lukas von Mattia Preti (45 Dukaten), ein Matthäus von Gerolamo Forabosco (65:12 Dukaten) und der Heilige Markus von Jusepe Ribera, dessen Preis mit 90 Dukaten erwartungsgemäß weit über

den anderen lag. Die guten Verkaufszahlen in den Jahren 1659/60 und die Aussicht auf weitere Aufträge müssen Ruschi dazu bewogen haben, seinem Klienten Giovan Donato Correggio ein Bild kostenlos zu überlassen. Auch diese, bisher kaum für das 17. Jahrhundert systematisch erforschte Praxis zählt zu den Strategien der Preisgestaltung.

ANMERKUNGEN

- 1 BOREAN: Vantaggio, 337–354. Die entsprechenden Quellen im Archivio di Stato di Venezia, Ospedali e luoghi pii diversi, busta 500, Fasz. 9; die Originaldokumente der Prokuratoren von San Marco befinden sich in: Archivio di Stato di Venezia, Procuratori di San Marco de supra, Chiesa, registro n. 146; Commissarie e amministrazione, busta 19 und 20. Transkriptionen der Inventare und Schätzungen auch in den The Getty Provenance Index Databases, Archival Inventories: PI Record #: I-3746, 3748, 4023.
- 2 Archivio di Stato di Venezia, Notarile, atti Andrea Porta, busta 11191, fol. 42^r–43^r, 12. April 1671: „Restano invendute le statue et Pitture dell’Heredità [...] la dilazione fin al presente restò cagionata dalla qualità delle somme di duc. 2205, ne havendosi con la norma di quella dopo praticate molteplici esperienze, pottuto sopra l’incanto haver incontro di compratore, sono state l’istesse fatte di nuovo restimare sortitane la valutazione in ducati 975:12 [...] mentre massime neanche per la seconda stima s’incontrò chi vogli quelle levare. In questo stato di cose si è voluto portarne notitia a Voi N[obil]i H[uomini] infrascritti, come quelli, che per il Testamento del q[uondam] N[obil]i H[uomo] Giac.o Correr Procurator dovete a tempo debito restar beneficiati, ad effetto che in riguardo del sudetto Vostro Interesse possiate in vantaggio maggiore risolvere à Vostra soddisfazione con ogni incontro [...] quel tutto che stimate di maggior vostro beneficio [...]“.
- 3 Archivio di Stato di Venezia, Procuratori di San Marco de supra, Commissarie, busta 19.
- 4 Archivio di Stato di Venezia, Procuratori di San Marco de supra, Commissarie, b. 20, Fasz. 16. 100 Dukaten werden einem ungerahmten Heiligen Georg von Jacopo Tintoretto zugeordnet, den schon Carlo Ridolfi 1648 im Haus Pietro Correr beschrieben hatte. Zur Identifizierung des Bildes mit jenem in der Londoner National Gallery vgl. BOREAN: Vantaggio.
- 5 BOSCHINI: Carta, 326.
- 6 GUERZONI: Prezzi, 740–745.
- 7 CECCHINI: Quadri; CECCHINI: Modi, 149–152. In Inventaren enthaltene Schätzwerte sind auch von den Gründen, die zur Erstellung des Inventars geführt haben, abhängig. So kann es zum Beispiel bei Inventaren, die der Berechnung von Steuerabgaben dienten, je nachdem, welche Partei die Schätzung veranlasst hat, sowohl zu Unter- als auch zu Überbewertungen kommen. GUERZONI: Prezzi, 740f.
- 8 BOREAN/CECCHINI: Microstorie, 197f.
- 9 Giovanni Andrea Lumaga hat in seinem Testament die Gemälde nicht dem Zwang des Fideikommiss unterstellt und damit deren Veräußerung möglich gemacht. Zur Restitution der Mitgift in der venezianischen Republik vgl. LANARO: Restituzione.
- 10 FRANK: Rapporto, 110f.
- 11 BOREAN: Collezionismo, 203–221. Abschriften der Inventare und Schätzungen in BOREAN/MASON: Collezionismo, 362–383, und in den The Getty Provenance Index Databases, Archival Inventories: Record #: I-4673, I-3631 (20. Dezember 2014, 9:35 Uhr).
- 12 Das Relief befindet sich heute am Victoria & Albert Museum und wird einem italienischen Bild-

- hauer des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts zugeordnet, während der Tondo Raphaels seit den 1970er Jahren in der Sammlung von Kenneth Clark nachweisbar ist. Beide Tondi und die Skulptur sind nach dem Tod Bergonzis in den Besitz seines Schwagers Bernardo Trevisan übergegangen. GASPAROTTO: Occhio, 65; GASPAROTTO/SHEARMAN: Ritratti, 269.
- 13 FRANK: Virtù, 355.
- 14 BOREAN: Collezionismo, 212, denkt, dass es sich bei der „*Presentazione al tempio, con più di venti figure piccole*“ um ein Werk des von Bergonzi sehr geschätzten Valentin Lefèvre handelte. Ich kann diese Meinung nicht teilen, denn sowohl die 600 von Bergonzi angegebenen als auch die 300 schließlich von Manin bezahlten Dukaten entsprechen einer Wertschätzung, die sich nur auf ein Werk des 16. Jahrhunderts oder einen berühmten modernen Maler beziehen kann. Dass Bergonzi von der Autografie überzeugt war, unterstreicht zudem seine Feststellung, dass er auch die dazugehörige Zeichnung besitzt.
- 15 BOREAN: Lotteria. Im 17. Jahrhundert sind insgesamt sechs öffentliche Lotterien vom Senat genehmigt worden, von denen nur eine einzige ausschließlich Gemälden gewidmet war. Im Dezember 1666 vertrieb der Porträtmaler, Kunstexperte, Händler und Sammler Nicolas Régnier zur Veräußerung seines eigenen Kabinetts 6.062 Lose zu je 15 Lire und zehn Soldi, etwas mehr als 2 Dukaten, mit denen potentiell 12.646 Dukaten eingenommen werden konnten. Die Sammlung umfasste 77, in einem gedruckten Büchlein kurz beschriebene Werke, deren durchschnittlicher Schätzwert somit bei rund 165 Dukaten lag. Darunter befanden sich herausragende Werke, wie ein ‚männliches Portrait‘ von Dürer (heute im Palazzo Rosso in Genua), ‚Susanna und die Alten‘ von Tintoretto (Wien, Kunsthistorisches Museum) oder Jan Gossaerts ‚Hl. Antonius mit einem Stifter‘ (Rom, Galleria Doria Pamphili). Vgl. dazu LEMOINE: Régnier.
- 16 BOREAN: Lotteria, 99–105.
- 17 BOSCHINI: Carta, 599–602.
- 18 Das Inventar befindet sich im Archivio di Stato di Venezia, Fraterna grande di Sant'Antonin, bus-
ta 6. Es wurde von BOREAN: Quadreria, 171–193, publiziert und eine Abschrift ist auch in den The Getty Provenance Index Databases, Archival Inventories konsultierbar: PI Record #: I-3642.
- 19 1657 vermerkte Correggio ein Bild des Heiligen Antonius von Padua „*copia del Guercin; fatta a Bologna in sua casa, che sarà stimata col tempo originale*“; für das Werk selbst hat er nichts bezahlt und musste nur für 4:12 Dukaten Transportkosten aufkommen. 1660 sind 40 Dukaten für die Kopie eines Altarblattes von Francesco Ruschi verzeichnet, wobei es sich um ein Auftragswerk handeln muss, denn Correggio bezahlte für Ausführung und Leinwand. So bestand Correggio auch den ‚Test‘ Pietro Liberis, der in einer Auktion eine von ihm gemalte Madonna als Werk Guido Renis anbot. Der Sammler kaufte das Bild 1664 für bescheidene 12,6 Dukaten und fügte dem Eintrag kommentarlos den Namen ‚Liberi‘ hinzu. Vgl. auch LOH: Originals, 258.
- 20 SANSOVINO: Venezia.
- 21 SCAMOZZI: Idea, I,3, Kap. XIX, 305f.
- 22 SANSOVINO/MARTINIONI: Venetia, 374f.
- 23 RIDOLFI: Meraviglie; BOSCHINI: Carta, Vento VII.
- 24 CECCHINI: Quadri, 175–178.
- 25 Zu der generellen höheren Bewertung ausländischer gegenüber venezianischen Künstlern vgl. SOHM: Venice, 232.
- 26 Die Eintragungen sind auch interessant, weil der Preis der Rahmen für die drei Gemälde angegeben ist. Es handelt sich dabei um immerhin 50 Dukaten.
- 27 Der Maler bereichert auch das Kapitel des Stellenwerts von Kopien und Repliken. Zehn Dukaten sind einer Kopie zugeordnet, „*ma tutti la ritengono originale*“, aber insgesamt nur sieben Dukaten hat Correggio für vier Versionen von „*il Riso, il Tempo, la Semplicità et il Stupore*“ bezahlt. Die Hierarchie ist auch in der Verteilung der Wertsymbole ablesbar: vier Punkte für die erste Replik und keinen Punkt für die Gruppe.
- 28 BOSCHINI: Carta, 516; SANSOVINO/MARTINIONI: Venetia, 23.
- 29 SOHM: Venice, 236.
- 30 Archivio di Stato di Firenze, Carteggio d'Artisti, V, fol. 99 (PALIAGA: Laguna, 56).

- 31 BASCHET: *Hommage*, 270–294; ALLAIN-LAUNAY: *Gaige*, 61–77; DE FUCCIA: *Residenti*, 133f.
- 32 Diese bezieht sich allerdings nicht auf den absoluten Preis, sondern ist kategoriebedingt. Viele Luxusgüter wie Tapisserien, Juwelen oder die venezianischen *Cuoi d'oro* wurden zu weit höheren Preisen gehandelt.
- 33 PROCACCI/PROCACCI: *Carteggio*, 90; LEMOINE: *Régnier*, 181; PICCINELLI: *Collezionismo*, 42.
- 34 Archivio di Stato di Firenze, *Carteggio d'Artisti*, VI, fol. 304, in: BAROCCHI/GAETA BERTELÀ: *Collezionismo*, 842f. Del Sera hat zum Kauf geraten, allerdings ohne sich auf einen Preis festzulegen, da ihm die vom Herzog von Modena gebotene Summe nicht bekannt war.
- 35 Das heute in der römischen Pinacoteca Capitolina aufbewahrte Gemälde ist ab 1624 in der Sammlung Pio nachweisbar (TESTA: *Collezionista*, 99).
- 36 Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, 1573, fol. 99; ALFONSI: *Cosimo III*, Anm. 12.
- 37 Archivio di Stato di Venezia, *Giudici dell'esaminador*, *Inventari*, busta 6, Nr. 131; BOREAN/MASON: *Collezionismo*, 349.
- 38 PROCACCI/PROCACCI: *Carteggio*, 106f.
- 39 Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, 1575, fol. 822; ALFONSI: *Cosimo III*, 277f.
- 40 Der ‚Raub der Europa‘ aus dem Besitz Paolo Del Seras ist erst 1743 von Francesco Algarotti angekauft worden und dieser hat es gemeinsam mit anderen Werken an August III. von Sachsen weiterverkauft. Eine Expertise ist damals von Giovanni Battista Piazzetta, Jacopo Amigoni, Giovanni Battista Pittoni und Giambattista Tiepolo erstellt worden. Das Werk, das heute als Werkstattarbeit gilt, befindet sich in der Dresdner Gemäldegalerie. Eine dritte und autografe Version stammt aus dem Besitz von Jacopo Contarini. Sie wurde 1713 von den Erben Bertuccio Contarinis der Republik geschenkt und ist auch heute in der Sala dell'Anticollegio im Dogenpalast ausgestellt.
- 41 Archivio di Stato di Firenze, *Carteggio d'Artisti*, V, fol. 62–63; FILETTI MAZZA: *Archivio*, 381f.; BAROCCHI/GAETA BERTELÀ: *Collezionismo*, 260, 474–476. Zur Verbreitung der Kopien und der Stellung der Maler vgl. CECCHINI: *Quadri*, 214.
- 42 Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, 1577, fol. 1434–1435; PALIAGA: *Laguna*, 50, Anm. 40. Obwohl im Inventar der Sammlung Leopoldos von 1675 die ‚Auferweckung Lazarus‘ als eigenhändiges Werk Veroneses gelistet ist, wird sie im Brief als „manifestissima copia“ eingestuft. Als Kopie gilt das Bild im Palazzo Pitti auch in der neueren kunsthistorischen Forschung.
- 43 Das Gemälde in Venedig stammte aus der Sammlung Nicolas Régniers und ist durch Erbfolge in den Besitz von Pietro und anschließend an Gaspare Della Vecchia gelangt. Gutachten sind von Pietro Liberi, Carl Loth und Sebastiano Bombelli erstellt worden. Vgl. ALFONSI: *Cosimo III*, 285f.; DE FRUTOS SASTRE: *Arte*, 59–68.
- 44 SOHM: *Introduction*, 17.
- 45 SOHM: *Venice*, 244. In dieser Praxis der Preisbestimmung bei Auftragswerken drückt sich das Bewusstsein um die Spezifität der venezianischen Malerschule aus. In der Hauptstadt des Kolorits wird im Unterschied zu den anderen italienischen Zentren der Preis nicht nach der Anzahl der Figuren berechnet. Die einzige Ausnahme ist in einem ganz besonderen Bereich nachweisbar: Bei der Erneuerung der Mosaiken in San Marco erhalten die Werkleute zwischen fünf und sechs Dukaten pro Figur. Im Kontext des Palazzo Ducale und der Basilika sind übrigens auch Beispiele für Maler mit fester Entlohnung nachweisbar: Der Mosaikmeister wurde mit 140 Dukaten jährlich entlohnt (CECCHETTI: *Documenti*, Dok. 384) und ab dem frühen 17. Jahrhundert erhielt der Verantwortliche der öffentlichen Gemälde ein Jahresgehalt von 130 Dukaten, ein Betrag, der im Lauf des Jahrhunderts ständig herabgesetzt wurde (OLIVATO: *Provvedimenti*, 15f., und 97f.; CECCHINI: *Quadri*, 116).
- 46 SOHM: *Venice*, 228; FILETTI MAZZA: *Archivio*, 439–442; SCAVIZZI/DE VITO: *Giordano*, 122–140. 1669 erhielt Giordano vom Händler Giovanni Vincenti 300 Dukaten für eine Verkündigung, die an der inneren Eingangswand der Kirche S. Nicola da Tolentini angebracht werden sollte. Vgl. MANNO: *Chiesa*.
- 47 Vgl. die Unterschiede zwischen den Tabellen in SOHM: *Venice*, 245–251, und in ETRO/PAGANI: *Market*, 403f.
- 48 ETRO/PAGANI: *Market*, 404.

- 49 ETRO/PAGANI: Market, 401f.
 50 SOHM: Venice, 241.
 51 „Circa il modelletto dell'affresco di Paolo glielo rimando perché il prezzo mi pare molto alto né spererei che lo liberassero per quello li offerirei che sarebbe quei venticinque ducati, non perché non

sij bellissimo ma in sostanza è un bozzetto di un sotto in su e per conseguenza di difficile esito e in una Galleria non fa figura onde si reduce a poter essere solo compreso da qualche Professore [...]“.
 FOGOLARI: Lettere.

- 52 Vgl. BOSCHINI: Carta, 599–602.

BIBLIOGRAPHIE

- ALFONSI, MARIA STELLA: Cosimo III e Venezia. I primi anni di regno. In: BOREAN, LINDA/MASON, STEFANIA (Hgg.): Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento, Udine 2002, 265–301. [= Cosimo III]
- ALLAIN-LAUNAY, MARGHERITE: Un gage de l'amitié franco-vénitienne. In: DUCAMP, EMMANUEL (Hg.): 'Le repas chez Simon': Véronèse. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre, Paris 1997, 61–77. [= Gage]
- BAROCCHI, PAOLA/GAETA BERTELÀ, GIOVANNA (Hgg.): Collezionismo mediceo e storia artistica, III. Il Cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo, 1628–1667, Florenz 2007. [= Collezionismo]
- BASCHET, ARMAND: De l'hommage d'un tableau de Paul Veronèse que fuit la République de Venise en 1664. In: Gazette des Beaux Arts 1 (1868), 280–294. [= Hommage]
- BOREAN, LINDA: Il collezionismo e la fortuna dei generi. In: BOREAN, LINDA/MASON, STEFANIA (Hgg.): Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, Venedig 2007, 63–83. [= Collezionismo]
- BOREAN, LINDA: „Con il maggior vantaggio possibile“. La vendita della collezione del procuratore di San Marco Giacomo Correr. In: FANTONI, MARCELLO/MATTHEW, LOUISA CHEVALIER/MATTHEWS-GRIECO, SARA F. (Hgg.): The Art Market in Italy (15th–17th Centuries). Il mercato dell'arte in Italia (XV–XVII secolo), Modena 2003, 337–354. [= Vantaggio]
- BOREAN, LINDA: Nel '700 una doppia lotteria polverizza una collezione: e un Raffaello è a New York. In: Venezialtrove 1 (2002), 97–106. [= Lotteria]
- BOREAN, LINDA: La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento, Udine 2000. [= Quadreria]
- BOREAN, LINDA/CECCHINI, ISABELLA: Microstorie d'affari e di quadri: I Lumaga tra Venezia e Napoli. In: BOREAN, LINDA/MASON, STEFANIA (Hgg.): Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento, Udine 2002, 159–231. [= Microstorie]
- BOREAN, LINDA/MASON, STEFANIA (Hgg.): Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, Venedig 2007. [= Collezionismo]
- BOSCHINI, MARCO: La Carta del Navegar pitoresco, Venedig 1660, kritische Ausgabe, hg. v. PALLUCCHINI, ANNA, Venedig/Rom 1966. [= Carta]
- CECCHETTI, BARTOLOMEO: Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo secolo, Venedig 1886. [= Documenti]
- CECCHINI, ISABELLA: I modi della circolazione dei dipinti. In: BOREAN, LINDA/MASON, STEFANIA (Hgg.): Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, Venedig 2007, 141–166. [= Modi]
- CECCHINI, ISABELLA: Quadri e mercato di quadri a Venezia nel Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte, Venedig 2000. [= Quadri]
- DE FRUTOS SASTRE, LETICIA: El arte de la posibilidad: Carpio y el coleccionismo de pintura en Venecia. In: Reales Sitios 162 (2004), 55–71. [= Arte]
- DE FUCCIA, LAURA: Residenti, viaggiatori e „curieux“ francesi. In: BOREAN, LINDA/MASON, STEFANIA (Hgg.): Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, Venedig 2007, 125–135. [= Residenti]
- ETRO, FEDERICO/PAGANI, LAURA: The Market for Paintings in the Venetian Republic from Renaissance to Rococò. In: Journal of Cultural Economics 37. 4 (2013), 391–415. [= Market]
- FILETI MAZZA, MIRIAM: Archivio del collezionismo mediceo. Il cardinal Leopoldo. Rapporti con il mercato veneto: Paolo Del Sera e Marco Boschini, Bd. 1, Mailand/Neapel 1987. [= Archivio]
- FOGOLARI, GINO: Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698–1709). In: Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte 6 (1937), 145–186. [= Lettere]

- FRANK, MARTINA: Il rapporto tra Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi Colonna da alcuni documenti inediti. In: PUPPI, LIONELLO (Hg.): Giambattista Tiepolo, Padua 1998, 105–111. [= Rapporto]
- FRANK, MARTINA: Virtù e fortuna. Il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo, Venedig 1996. [= Virtù]
- GASPAROTTO, DAVIDE: „Ha fatto con l'occhio e con la mano miracoli stupendissimi“: il percorso di Valerio Belli. In: BURNS, HOWARD/COLLARETA, MARCO/GASPAROTTO, DAVIDE (Hgg.): Valerio Belli vicentino 1468c–1546, Vicenza 2000, 62–65. [= Occhio]
- GASPAROTTO, DAVIDE/SHEARMAN, JOHN: I ritratti di Valerio Belli. In: BURNS, HOWARD/COLLARETA, MARCO/GASPAROTTO, DAVIDE (Hgg.): Valerio Belli vicentino 1468c–1546, Vicenza 2000, 267–275. [= Ritratti]
- GUERZONI, GUIDO: Prezzi, valori e stime delle opere d'arte in epoca moderna. In: Quaderni storici 135, 45 (2010), 723–752. [= Prezzi]
- LANARO, PAOLA: La restituzione della dote. Il gioco ambiguo della stima tra beni mobili e beni immobili (Venezia tra Cinque e Settecento). In: Quaderni storici 135, 45 (2010), 753–778. [= Restituzione]
- LEMOINE, ANNICK: Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) ca. 1588–1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art, Paris 2007. [= Régnier]
- LOH, MARIA: Originals, Reproduction, and a „Particular Taste“ for Pastiche in the Seventeenth-Centuries Republic of Paintings. In: DE MARCHI, NEIL/VAN MIEGROT, HANS J. (Hgg.): Mapping Markets for Paintings in Europe 1450–1750, Turnhout 2006, 237–262. [= Originals]
- MANNO, ANTONIO: La chiesa di S. Nicolò da Tolentini: Teatini, Controriforma e mentalità veneziane in epoca barocca. In: Studi veneziani 64 (2011), 135–246. [= Chiesa]
- OLIVATO, LOREDANA: Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII, Venedig 1974. [= Provvedimenti]
- PALIAGA, FRANCO: Dalla Laguna all'Arno. Cosimo III, il Gran Principe Ferdinando de' Medici e il collezionismo dei dipinti veneziani a Firenze tra Sei e Settecento, Udine 2012/2013. [= Laguna]
- PICCINELLI, ROBERTA: Collezionismo a corte. I Gonzaga Nevers e la „superbissima galleria“ di Mantova (1637–1709), Florenz 2010. [= Collezionismo]
- PROCACCI, LUCIA/PROCACCI, UGO: Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de' Medici. In: Saggi e Memorie di storia dell'arte 4 (1965), 85–113. [= Carteggio]
- RIDOLFI, CARLO: Le meraviglie dell'arte ovvero le Vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato, Venedig 1648, hg. v. HADELN, DETLEV F., 2 Bde., Berlin 1914–1924. [= Meraviglie]
- SANSOVINO, FRANCESCO: Venetia città nobilissima et singolare descritta da M. Francesco Sansovino, Venedig 1581. [= Venetia]
- SANSOVINO FRANCESCO/MARTINIONI, GIUSTINIANO: Venetia città nobilissima et singolare descritta da M. Francesco Sansovino [...] con aggiunte di tutte le cose notabili della stessa città, fatte et occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663, Venedig 1663. [= Venetia]
- SCAMOZZI, VINCENZO: Dell'idea dell'architettura universale, Venedig 1615. [= Idea]
- SCAVIZZI, GIUSEPPE/DE VITO, GIUSEPPE: Luca Giordano giovane 1650–1664, Neapel 2012. [= Giordano]
- SOHM, PHILIP: Introduction. In: SPEAR, RICHARD E./SOHM, PHILIP (Hgg.): Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters, New Haven/London 2010, 1–31. [= Introduction]
- SOHM, PHILIP: Venice. In: SPEAR, RICHARD E./SOHM, PHILIP (Hgg.): Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters, New Haven/London 2010, 205–253. [= Venice]
- TESTA, LAURA: Un collezionista del Seicento: il cardinale Carlo Emanuele Pio. In: BENTINI, JADRANKA (Hg.): Quadri Rinomatissimi. Il collezionismo dei Pio di Savoia, Modena 1994, 93–100. [= Collezionista]