

Fürstliches Mäzenatentum in Südwestdeutschland im 19. Jahrhundert

Von GABRIELE B. CLEMENS und MELANIE JACOBS

Galt die Geschichte des deutschen Adels im 19. und 20. Jahrhundert noch zu Beginn der 1990er Jahre als „terra incognita“, so hat sich die Historiographie seitdem von der überbewerteten Bürgertumsforschung ab- und dem Adel zugewandt¹. Dabei bieten die zahlreich überlieferten Adelsarchive ausgezeichnetes und reichhaltiges Material für neuere kulturgeschichtliche Fragestellungen. Untersucht werden aktuell weniger gesellschaftliche Gruppen, als Fragen nach adligem Selbstverständnis, Inszenierungen, Wahrnehmungen und Deutungen sowie Konzepte von Adeligkeit². In diesem Kontext bezeichnet Heinz Reif den Adel treffend als Meister der Sichtbarkeit³. Allmählich wird das seit rund fünfundzwanzig Jahren dominierende Paradigma des „bürgerlichen 19. Jahrhunderts“ dekonstruiert und erneut gefragt, welche der mitnichten homogenen gesellschaftlichen Eliten – der Adel

¹ Diese Feststellung geht zurück auf Hans-Ulrich WEHLER, Einleitung, in: *Europäischer Adel 1750–1950*, hg. von DEMS. (Geschichte und Gesellschaft, Sonderheft 13), Göttingen 1990, S. 9–19, hier S. 11; „Die zahlreichen Publikationen von zwei großen Forschungsklustern an den Universitäten Frankfurt am Main und Bielefeld führten zu dieser einseitigen, partiell verzerrenden Sichtweise des bürgerlichen 19. Jahrhunderts.“ Vgl. zu den Ergebnissen: Lothar GALL (Hg.), *Vom alten zum neuen Bürgertum. Die mitteleuropäische Stadt im Umbruch* (Historische Zeitschrift, Beiheft 14), München 1991; Peter LUNDGREEN (Hg.), *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Sonderforschungsbereiches (1986–1997)* (Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte, Bd. 18), Göttingen 2000; Lutz RAPHAEL, Bielefeld School of History, in: James D. WRIGHT (Hg.), *International Encyclopedia of Social & Behavior Sciences*, Oxford 2015.

² Eckart CONZE u. a. (Hg.), *Aristokratismus und Moderne. Adel als politisches und kulturelles Konzept, 1890–1945* (Adelswelten, Bd. 1), Köln u. a. 2013; Daniel MENNING, *Standesgemäße Ordnung in der Moderne. Adlige Familienstrategien und Gesellschaftsentwürfe in Deutschland 1840–1945* (Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit, Bd. 42), München 2014.

³ Heinz REIF, *Der Adel im „langen 19. Jahrhundert“*. Alte und neue Wege der Adelsforschung, in: *Hochkultur als Herrschaftselement. Italienischer und deutscher Adel im langen 19. Jahrhundert*, hg. von Gabriele B. CLEMENS/Malte KÖNIG/Marco MERIGGI, Berlin 2011, S. 19–39, hier S. 20.

und/oder das Bürgertum – kulturelle Verhaltensmuster prägten⁴. Übernahm das Bürgertum bewusst und unbewusst habituelles Verhalten des Adels etwa im Bereich der Kunstförderung und des Mäzenatentums und strebte, zu Reichtum gekommen, die Nobilitierung als Abgrenzung nach unten an?⁵

Die Adelforschung weist deutliche regionale Unterschiede auf, was nicht zuletzt der Forschungsgegenstand bedingt: Denn der deutsche Adel gab es nicht. Es handelte sich vielmehr – wie in den anderen europäischen Ländern auch – um sehr stark regional geprägte Adelsgruppen, die sich etwa hinsichtlich des Rangs und des Vermögens zum Teil erheblich voneinander unterschieden. Es bildeten sich zunächst zwei historiographische Schwerpunkte: zum einen die Forschergruppe um Heinz Reif, die eine Reihe von grundlegenden Arbeiten zum preußischen bzw. nordostdeutschen Adel hervorbrachte⁶ und zum zweiten die von Josef Matzerath und Silke Marburg initiierte sächsische Adelforschung⁷. Vergleichbare Standardwerke für den Adel im südwestdeutschen Raum fehlen bis zum heutigen Tag, obwohl auch hier die Quellenlage exzellent ist⁸.

⁴ Wolfgang HARDTWIG, *Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 169), Göttingen 2005, S. 13 f., 323 f.

⁵ Zu der Nobilitierungspraxis und den Gründen für das Anstreben der Nobilitierung von bürgerlicher als auch staatlicher Seite vgl. Rudolf KUČERA, *Staat, Adel und Elitenwandel. Die Adelsverleihungen in Schlesien und Böhmen 1806–1871 im Vergleich* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 205), Göttingen 2012.

⁶ Genannt seien hier lediglich: Hartwin SPENKUCH, *Das preußische Herrenhaus. Adel und Bürgertum in der Ersten Kammer des Landtages 1854–1918* (Beiträge zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien, Bd. 110), Düsseldorf 1998; René SCHILLER, *Vom Rittergut zum Großgrundbesitz. Ökonomische und soziale Transformationsprozesse der ländlichen Eliten in Brandenburg im 19. Jahrhundert* (Elitenwandel in der Moderne, Bd. 3), Berlin 2003; Stephan MALINOWSKI, *Vom König zum Führer. Sozialer Niedergang und politische Radikalisierung im deutschen Kaiserreich und NS-Staat* (Elitenwandel in der Moderne, Bd. 4), Berlin 2003; Mathias MESENHÖLLER, *Ständische Modernisierung. Der kurländische Ritterschaftsadel 1760–1830* (Elitenwandel in der Moderne, Bd. 9), Berlin 2009; Heinz REIF (Hg.), *Adel und Bürgertum in Deutschland I. Entwicklungslinien und Wendepunkte im 19. Jahrhundert* (Elitenwandel in der Moderne, Bd. 1), Berlin 2012; Gunter HEINICKEL, *Adelsreformideen in Preußen. Zwischen bürokratischem Absolutismus und demokratisierendem Konstitutionalismus (1806–1854)* (Elitenwandel in der Moderne, Bd. 16), Berlin 2014.

⁷ Katrin KELLER/Josef MATZERATH (Hg.), *Geschichte des sächsischen Adels in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar 1997; Silke MARBURG/Josef MATZERATH (Hg.), *Der Schritt in die Moderne. Sächsischer Adel zwischen 1763 und 1918*, Köln/Weimar/Wien 2001; Josef MATZERATH, *Adelsprobe an der Moderne. Sächsischer Adel 1763 bis 1866* (Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Beiheft 183), Stuttgart 2006.

⁸ Zurzeit liegen nur zwei Aufsatzsammlungen zur Geschichte des südwestdeutschen Adels vor: Mark HENGERER/Elmar L. KUHN, *Adel im Wandel. Oberschwaben von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, 2 Bde., Ostfildern 2006; Sönke LORENZ/Eckart CONZE (Hg.), *Die Herausforderung der Moderne. Adel in Südwestdeutschland im 19. und 20. Jahrhundert* (Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde, Bd. 67), Ostfildern 2010.

Überblickt man die vorliegende Literatur zum Adel, so stellt man fest, dass sich die Autoren zunächst für verfassungsrechtliche, politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Fragestellungen interessierten. Ziel war es, zu erklären, ob und inwieweit der Adel im stetigen Abwehrkampf gegen den modernen Verwaltungsstaat, die fortschreitende Industrialisierung und das aufstrebende Bürgertum Terrain behaupten konnte oder zunehmend Einfluss und Macht verlor. Fragen bezüglich der kulturellen Verhaltensmuster des Adels blieben lange zweitrangig⁹. Dabei bildeten gerade der Lebensstil und die Kultur das Rückgrat des Adels und banden das Individuum durch althergebrachte Traditionen und eine spezifische, in der Familie gepflegte Mentalität an enge Grenzen. Die schon bestehende Familiengeschichte wurde jedoch nicht nur weitergegeben, sondern auch weitergeschrieben, so dass der Adel gerade im langen 19. Jahrhundert neue Mythen kreierte, die in Adelssozietäten und Familienverbänden ihre Verbreitung fanden¹⁰. Dieser Prozess eines sich sukzessive steigernden, religionsähnlichen Glaubens an die Gemeinschaftswerte nahm umso mehr zu, je weniger „Adeligkeit“ eine (standes-)rechtliche Sonderqualität darstellte. Die daraus abgeleitete offizielle Hochkultur blieb weiterhin ein wichtiges ideologisches Herrschaftsinstrument, wie Arno J. Mayer schon in den 1980er Jahren in seinem viel diskutierten Buch über den europäischen Adel zeigte¹¹. Zwecks entsprechender Selbstinszenierung wurden öffentliche Bauten, Denkmäler und Plätze zur prestigeträchtigen Autorepräsentation genutzt. Diese Prestigepolitik erstreckte sich jedoch über die architektonische Präsenz hinaus, denn Malerei und Musik, Literatur und Historiographie wurden ebenfalls instrumentalisiert¹². Möglichkeiten zur Repräsentation gab es häufig: Monarchenbegegnungen, fürstliche Feierlichkeiten wie Geburtstage, Thronjubiläen, Hochzeiten und Begräbnisse oder historische Festzüge boten ideale Anlässe, öffentlich gesehen zu werden¹³. Grundlegend für diese das öffentliche Meinungsbild prägenden Aktivitäten war, dass adlige Traditionen eine große Leistungsbereitschaft gemäß spezifischer Normen wie Caritas und Religiosität sowie ein ausgeprägtes persönliches Mäzenatentum erforderten.

⁹ Eine Ausnahme bildet: CLEMENS/KÖNIG/MERIGGI (wie Anm. 3).

¹⁰ Gabriele B. CLEMENS, *Bulwark of Traditions: The European Nobility and Regional and National Historiography in the Nineteenth Century*, in: *Setting the Standards. Institutions, Networks and Communities of National Historiography*, hg. von Ilaria PORCIANI/Jo TOLLEBEEK, New York 2012, S. 330–350.

¹¹ Arno J. MAYER, *Adelsmacht und Bürgertum. Die Krise der europäischen Gesellschaft 1848–1914*, München 1984.

¹² Gabriele B. CLEMENS, *Sanctus Amor Patriae. Eine vergleichende Studie zu deutschen und italienischen Geschichtsvereinen im 19. Jahrhundert* (Bibliothek des DHI Rom, Bd. 106), Tübingen 2004.

¹³ Johannes PAULMANN, *Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Erstem Weltkrieg*, Paderborn/München/Wien 2000.

Neuere Arbeiten zum deutschen Mäzenatentum im 19. Jahrhundert interpretieren dieses Phänomen aber ebenfalls fast ausschließlich als bürgerliches Engagement im städtischen Raum¹⁴. Tatsächlich gewannen aufstrebende Industrielle und Banker insbesondere in den Großstädten auf dem Gebiet der Kunstförderung an Einfluss, aber ob sie flächendeckend betrachtet die Monarchen, Fürsten und ihre zahlreichen Höfe hinter sich ließen, sei infrage gestellt. Übersehen wird nämlich die weiterhin starke Position des nach wie vor immens reichen Adels auf diesem Feld. Die wichtigsten Mäzene blieben die Monarchen, und auch der Hoch- und der niedere Adel gaben weiterhin bedeutende Summen für Kunst aus¹⁵. Dies sei im Folgenden für den Südwesten anhand von drei herausragenden hochadligen Beispielen erläutert: dem Grafen Wilhelm von Württemberg, Herzog von Urach, dem Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen und dem württembergischen König Wilhelm I.

Graf Wilhelm (1810–1869), ein Vetter König Wilhelms I. und hoher Offizier, gehörte zu den eifrigsten Sammlern von Kunst und Altertümern in Württemberg¹⁶. In Stuttgart ging 1843 die Initiative zur Gründung des Württembergischen Altertumsvereins vom Grafen aus, der dann selbstverständlich den Vorstandsposten übernahm¹⁷. 1862 leitete er die Tagung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine in Reutlingen und organisierte als Höhepunkt der

¹⁴ Thomas W. GAETHGENS/Martin SCHIEDER (Hg.), *Mäzenatisches Handeln, Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft (Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Bd. 1)*, Berlin 1998; Jürgen KOCKA/Manuel FREY (Hg.), *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert (Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Bd. 2)*, Berlin 1998; Manuel FREY, *Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart (Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Bd. 4)*, Berlin 1999.

¹⁵ HARDTWIG (wie Anm. 4) S. 14: „Mit der Förderung der Künste, [...] engagierten sich die Monarchen vom frühen 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert vielfach durchaus flexibel auf einem Tätigkeitsfeld, das sie selbst primär zur Arbeit an der eigenen Legitimität nutzten, das aber keineswegs darin aufging. Die Herrscher spielten in der Kunstförderung eine insgesamt nachlassende, aber nach wie vor wichtige Rolle, die Kunstszene und – allgemeiner – die kulturelle Überlieferung aus dem 19. Jahrhundert sähen ungeachtet der neuen Rolle von Kunstvereinen, Kunstmarkt, Kunstkritik und bürgerlicher Kunstförderung ohne die Monarchen anders aus.“

¹⁶ Graf Wilhelm (1820–1869), (seit 1867) 1. Herzog von Urach, vgl. Wolfgang SCHMIERER, Wilhelm (I.), in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. von Sönke LORENZ/Dieter MERTENS/Volker PRESS, Stuttgart/Berlin/Köln 1997, S. 384.

¹⁷ Gründungsunterlagen zu dem Verein: HStA Stuttgart, Bestand GU 105: Wilhelm (I.) Herzog von Urach, Graf von Württemberg (1810–1869), Bü 95; CLEMENS, Sanctus Amor Patriae (wie Anm. 12) S. 23 f.

Versammlung eine Besichtigung seines Schlosses Lichtenstein¹⁸. Dieses Schloss hatte Graf Wilhelm daraufhin konzipieren und erbauen lassen, dass seine private Kunstsammlung optimal inszeniert werden konnte. Als geschichtsträchtiger Ort war der „Lichtenstein“ prädestiniert für das Vorhaben, denn dort stand bereits seit dem Mittelalter eine Burg, welche allerdings bis 1802 verfallen war. Danach ließ König Friedrich I. große Teile abtragen und auf den Grundmauern ein Forsthaus errichten. Dieses Forsthaus wiederum wurde 1838 an Graf Wilhelm verkauft, der es abreißen und an derselben Stelle das Schloss Lichtenstein im damals vorherrschenden Geschmack einer gotischen Burg erbauen ließ¹⁹ (Abb. 1).

Als Bauherr lag Graf Wilhelm völlig im Trend der Zeit, denn auch der preußische Prinz Friedrich Wilhelm und seine Brüder besaßen alle eine Burg am Rhein, in der auf dem Wiener Kongress 1815 Preußen zugesprochenen Rheinprovinz. Damit versuchten sie, ihrem recht jungen Geschlecht symbolisch mehr „Anciennität“ zu verleihen und an die Traditionen des alten Adels anzuknüpfen²⁰.

Lichtenstein bietet ein sehr schönes Beispiel für aufwendig komponiertes, repräsentatives Kunstsammeln. Der Graf lebte in diesem neu erschaffenen „mittelalterlichen Schloss“ inmitten von Gemälden, Skulpturen und Möbeln, was ihm als Sammler die Möglichkeit einer spezifisch historisierenden Inszenierung bot. Den Schwerpunkt der Kollektion bildeten die jahrzehntelang gesammelten Kunstwerke des Mittelalters und der Renaissance. Die einzelnen Räume wurden nach Themen arrangiert, in denen frühere Epochen „wiederbelebt“ wurden²¹. Gemeinsam mit dem Architekten Carl Alexander Heideloff, einem der damals versiertesten Apo-

¹⁸ Ebd., S. 213. Dieser Programmpunkt hatte schon Tradition. Die erste Versammlung des Gesamtvereins 1852, geleitet von Prinz Johann, schloss mit einer Dampferfahrt auf der Elbe nach Meissen, zur Stammburg des Hauses Wettin; ebd., S. 211.

¹⁹ Carl Alexander von Heideloff (1789–1865) war der Architekt, allerdings begleitete später die Ausführung des Baus der Architekt und Denkmalpfleger Johann Georg Rupp (1797–1883), Internetseite des HStA Stuttgart, Erläuterung zum Findbuch GU 97 (<https://www2.landesarchiv-bw.de/ofs21/olf/einfueh.php?bestand=5069>, letzter Zugriff 25.05.2015); Sylvia HARTING, Schloß Lichtenstein – ein Eigendenkmal des Grafen Wilhelm von Württemberg. Erste Forschungsergebnisse zu den Privatgemächern des Palas, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege, Bd. 28, Nr. 2 (1999) S. 98–106.

²⁰ Ernst Dietrich v. MIRBACH, Prinz Friedrich von Preußen. Ein Wegbereiter der Romantik am Rhein, Köln 2006, S. 166; zu den Burgen Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck: Preussische Facetten. Zeugnisse des Wirkens Friedrich Wilhelms IV. an Mittelrhein und Mosel, hg. vom Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, Regensburg 2001.

²¹ HARTING (wie Anm. 19) S. 102. Nicht nur die Innenausstattung wurde inszeniert, auch die äußere Gestalt der Burg wurde so konzipiert, dass der Betrachter eigentlich eine über die Jahrhunderte gewachsene und zeitweilig mit modernen Fortifikationen versehene Burg zu sehen bekam, vgl. Christian OTTERSBUCH, Befestigte Schlossbauten im Deutschen Bund. Landesherrliche Repräsentation, adeliges Selbstverständnis und die Angst der Monarchen vor der Revolution 1815–1866 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 53), Petersberg 2007, S. 120.

logeten mittelalterlicher Architektur, kreierte er die Innenausstattung mit Abbildungen einer Ahnenreihe seines adligen Geschlechtes, in dessen Tradition er sich einreihete. Im sogenannten Königssaal befinden sich 16 gemalte Ahnenbilder für die Zeit von 1240 bis 1593, von Graf Ulrich I. dem Stifter²² bis zum 1593 verstorbenen Ludwig. In diese Ahnenreihe gehört auch ein Bild des Grafen Wilhelm. Sein Porträt wurde über dem des 1454 verstorbenen Hanns von Lichtenstein, dem letzten Vertreter des Hauses, platziert, so dass sich Wilhelm als dessen Nachfolger und „neuer“ Lichtensteiner darstellen ließ. Doch damit nicht genug der Anspielungen²³. In einem mit Wappen als Rittersaal ausgestalteten Raum befindet sich ein großformatiges Porträt von Wilhelm als Ritter mit Turnierrüstung, ein Gemälde des Stuttgarter Porträtisten Franz Stirnbrand. Mit dieser Darstellung wird er zu einem zweiten Herzog Ulrich von Württemberg (1487–1550)²⁴, dessen auffallend ähnlich gestaltetes Porträt Heideloff in der Manier Tizians in der Königsstube des Schlosses als Wandmalerei verewigt hatte²⁵ (Abb. 2, 3).

Ahnenreihen wie die im Schloss Lichtenstein, Stammbäume und Genealogien genossen im 19. Jahrhundert regelrechten Kultcharakter. Wenn es im 19. Jahrhundert noch etwas gab, was den Adel – zumindest nach außen hin – als eine homogene Gesellschaftsschicht erscheinen ließ und ihn zugleich deutlich von anderen sozialen Gruppen abgrenzte, so war es die Persistenz des früheren Einflusses in Gestalt seines sozialnormativen Vorbildes. Oder einfacher ausgedrückt: „noblesse oblige“. Der adlige Lebensstil war ein Konglomerat unterschiedlichster, seit Jahrhunderten tradiert sozialer und ethischer Verhaltensnormen und Denkweisen. Vermittelt wurden diese Spielregeln vor allem und eindrücklich in den Familien. Der Familienverband als solcher blieb ohnehin primärer Bezugspunkt. Er erscheint als Inbegriff von Tradition und Vermittlung. Den Heranwachsenden wurde sugge-

²² Zu Ulrich I. dem Stifter vgl. den Artikel von Dieter MERTENS in: *Das Haus Württemberg* (wie Anm. 16) S. 20–22.

²³ Darüber hinaus ließ er 57 renaissancezeitliche Porträtbüsten des Hauses Württemberg einmauern, die aus dem Stuttgarter Lustschloss stammten, das Wilhelm I. 1845 abreißen ließ, um an dieser Stelle das neue Hoftheater errichten zu lassen, vgl. Karl WALCHER, *Die Skulpturen des Stuttgarter Lusthauses auf dem Schloß Lichtenstein*, in: *WVjH* 9 (1886) S. 161–191.

²⁴ Herzog Ulrichs Regentschaft begann 1503, 1519 musste er jedoch wegen vielfältiger Vergehen ins Exil flüchten. In den Jahren 1524/1526 soll seine Hinwendung zur Reformation stattgefunden haben und damit auch eine Wandlung seines Charakters. Jedenfalls gelang ihm 1534 die Rückeroberung Württembergs und infolgedessen setzte er die Reformation nach lutherischer Art in Württemberg um und regierte bis zu seinem Tod 1550, vgl. Horst CARL, *Ulrich, Herzog von Württemberg*, in: *Das Haus Württemberg* (wie Anm. 16) S. 103–106.

²⁵ Zu den historisierenden, romantisch-mittelalterlichen Inszenierungen auf Lichtenstein vgl. den instruktiven Beitrag von Hans-Christoph DITTSCHIED, *Erfindung als Erinnerung. Burg Lichtenstein zwischen Hauffs poetischer Fiktion und Heideloffs künstlerischer Konkretisierung*, in: *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, hg. von Ernst OSTERKAMP/Andrea POLASCHEGG/Erhard SCHÜTZ, Göttingen 2005, S. 263–323.

Abb. 1: Lichtenstein, Neues Schloss mit Achalm und Echaztal.
Gouache eines unbekanntes Künstlers um 1840
(Vorlage: Stadtmuseum Ludwigsburg).

[Die Abbildung kann aus rechtlichen Gründen online nicht bereitgestellt werden.]

Abb. 2: Rittersaal im Schloss Lichtenstein mit Franz Stirnbrands Porträt des
Grafen Wilhelm in Turnierrüstung
(Vorlage: Schloss Lichtenstein).

[Die Abbildung kann aus rechtlichen Gründen online nicht bereitgestellt werden.]

Abb. 3: Rittersaal im Schloss Lichtenstein (Vorlage: Schloss Lichtenstein).

[Die Abbildung kann aus rechtlichen Gründen online nicht bereitgestellt werden.]

Abb. 4: Innenansicht des Museums von Schloss Sigmaringen
(Vorlage: Fürstlich Hohenzollernsche Sammlung, Sigmaringen).

[Die Abbildung kann aus rechtlichen Gründen online nicht bereitgestellt werden.]

Abb. 5: Ahnensaal im Schloss Sigmaringen
(Vorlage: Fürstlich Hohenzollernsche Sammlung,
Sigmaringen; Aufnahme: Reiner Löbe, Bingen).

[Die Abbildung kann aus rechtlichen Gründen online nicht bereitgestellt werden.]

Abb. 6: Francesco Hayez: Badende Bathseba, 1827.
Öl auf Leinwand, 149,5 × 115,6 cm (Vorlage: Privatbesitz).

[Die Abbildung kann aus rechtlichen Gründen online nicht bereitgestellt werden.]

riert, dass das eigene Leben erst in der Solidarität der aufeinanderfolgenden Generationen, als Teil eines größeren, dauernden Ganzen, erhöhte Bedeutung gewinnt. Diese identitätsstiftende Einordnung in Familienzusammenhang und -geschichte diente somit der Statusbestimmung. Altadlige Sprösslinge sollten stolz auf eine ganze Folge historisch mehr oder weniger hervorgetretener Ahnen zurückblicken. Wichtiges Unterscheidungsmerkmal gegenüber den Bürgerlichen war also nicht nur der Titel, sondern auch die eigene Geschichte, die sich in Ahnengalerien und Chroniken manifestierte²⁶. Wurde die familiäre Geschichte schon seit Jahrhunderten tradiert und verklärt, so bekam sie in Zeiten zunehmender Verunsicherung und Krisen eine geradezu emblematische Bedeutung. Die jahrhundertealte Familientradition sollte als Integrationsklammer für die Gegenwart nutzbar gemacht werden. Der Adel wollte sich so der eigenen Position vergewissern²⁷.

Die kulturellen Praktiken des Grafen entsprachen völlig europäischen Standards. Trendsetter in der Sammlerszene war damals Paris. Die französische Metropole gab nicht nur bei der Kanonisierung der Akademiemalerei, sondern auch in anderen Fragen des guten Geschmacks, der Mode und der Kultur unangefochten den Ton an. Stilprägend für die deutsche und europäische Sammlerkultur war – neben den bereits seit Jahrhunderten aufgebauten Sammlungen des Adels – das Hotel de Cluny²⁸. Vorbildcharakter für Sammler weltweit hatte es aufgrund seiner exakt arrangierten repräsentativen Kunstsammlung²⁹. Der Besitzer des privaten kulturhistorischen Museums war Alexandre Du Sommerands. Der Archäologe lebte zu Beginn des 19. Jahrhunderts in diesem mittelalterlichen Palais inmitten von Originalgemälden, Skulpturen und Möbeln, was ihm als Sammler die Möglichkeit einer historisierenden Inszenierung bot. Die einzelnen Räume wurden nach Themen und historischen Stilen arrangiert.

Graf Wilhelm beschränkte sich jedoch nicht auf seine mittelalterlichen oder renaissancezeitlichen Sammlungen. Wenn er zeitgenössische Kunst kaufte, dann waren es beispielsweise Gemälde zur Geschichte Württembergs von Carl von Häberlin, dem gefragtesten Historienmaler des Landes³⁰. Häberlin erhielt 1901 das Ehrenkreuz des Ordens der Württembergischen Krone als Auszeichnung für seine zahlreichen Kunstwerke zur württembergischen Geschichte; eine Auszeichnung,

²⁶ Zur tieferen Symbolik des Stammbaumes für die adlige Familie, vgl. Georg SIMMEL, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig 1908, S. 742.

²⁷ Zur Bedeutung von Schloss und Ahnenreihe, vgl. Monique DE SAINT MARTIN, *Der Adel. Soziologie eines Standes* (Édition discours, Bd. 8), Konstanz 2003, S. 91 – 115.

²⁸ Heute staatliches Museum für mittelalterliche Kunst.

²⁹ Sven KUHRAU, *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel 2005, S. 32 f.; Adolphe de Rothschild inszenierte seine Sammlung beispielsweise auch nach dem Vorbild Du Sommerands.

³⁰ Julius FETEKE, *Carl von Häberlin (1832–1911) und die Stuttgarter Historienmaler seiner Zeit. Katalog zur Ausstellung der Galerie der Stadt Esslingen (Villa Merkel) und des Rosgartenmuseums* (Konstanz), Sigmaringen 1986, S. 13.

mit der gleichzeitig die Verleihung des Personaladels verbunden war³¹. Vor allem bestand die Gemäldesammlung aber aus teuren Altmeistern aus Italien, den Niederlanden und Deutschland. Doch auch dieser Sammelschwerpunkt entsprach absolut dem, was damals en vogue war. Reiche Sammler, egal ob von bürgerlicher oder adliger Herkunft, orientierten sich weiterhin an aristokratischen Geschmacksmustern und kauften klassische Bilder, allen voran die der holländischen Maler des Goldenen Zeitalters oder italienische Kunst der Renaissance. Der Run auf derartige Gemälde hielt während des gesamten 19. Jahrhunderts an und sollte die Preise vor allem um 1900 förmlich durch die Decke schießen lassen, als europäische und amerikanische Industrielle ihre Kunstsammlungen aufbauten und dabei den Adel kopierten³².

Als zweites Beispiel soll Fürst Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen (1811–1885) dienen³³. 1806 überlebten die beiden gefürsteten Grafschaften Hohenzollern-Sigmaringen und Hohenzollern-Hechingen die Mediatisierung aufgrund ihrer guten Beziehungen zu Napoleon und der Protektion Preußens. 1850 verzichteten dann beide Regenten nach den turbulenten Revolutionsjahren 1848/1849 in einem Akt der Selbstmediatisierung zugunsten Preußens auf ihre Souveränität, das die Territorien und die Herrschaft übernahm³⁴. Fürst Karl Anton wurde von Preußen großzügig entschädigt, mit einer Jahresrente von jährlich 25.000 Talern sowie dem Posten eines Militärgouverneurs in Düsseldorf (1852–1858) und später dem des preußischen Ministerpräsidenten (1858–1862). Seine Jahre als Militärgouverneur brachten ihn mit einer Gruppe der angesehensten deutschen Künstler in Kontakt. Die Stadt am Rhein beherbergte eine der besten Kunstakademien, und die prominentesten Künstler wie Andreas und Oswald Achenbach zählten hier zu den führenden gesellschaftlichen Kreisen. Auf Abendgesellschaften, aber auch privat, gehörte Karl Anton diesen Zirkeln an. Es entstand der Plan, seine Heimatstadt Sigmaringen zum Kunstmekka Oberschwabens zu machen. Der Fürst kaufte Bilder der bekanntesten Düsseldorfer Maler, neben Achenbach Werke von Lasinsky, Ludwig Knaus und Andreas Müller. Er beteiligte sich ferner 1862/1863 an der Auktion der Sammlung Weyer in Köln, wo 600 Gemälde unter den Hammer kamen³⁵. Das Atelier des damals in Düsseldorf ansässigen Carl Häberlin besuchte der Fürst ebenfalls. Diese gesammelten Kunstschatze schmückten, neben den ohnehin sich im Familienbesitz befindlichen Stücken, seinen eigens dafür 1862 bis 1867 im neugotischen Stil errichteten Galeriebau, der an das Schloss Sigmaringen

³¹ Carl von Häberlin (1832–1911), 1901 geadelt (s. Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Württemberg 1907, S. 36).

³² KUHRAU (wie Anm. 29) S. 58 f.

³³ Günter RICHTER, Hohenzollern-Sigmaringen, Karl Anton Fürst von, in: NDB, Bd. 9, Berlin 1972, S. 502–503.

³⁴ Ebd.

³⁵ Heiner SPRINZ/OTTO LOSSEN, Die Bildwerke der Fürstlich Hohenzollernschen Sammlung Sigmaringen, Stuttgart/Zürich 1925, S. IX.

angegliedert wurde³⁶. Dieses Museum war ein Geschenk an die Stadt Sigmaringen, denn der Galeriebau wurde von vornherein so geplant, dass er öffentlich zugänglich sein sollte. Kunstinteressierte konnten sich archäologische Fundstücke, eine der größten europäischen Waffensammlungen, Musikinstrumente, Keramik und noch eine Vielzahl von Gemälden – u. a. von Altdorfer, Cranach und Holbein – ansehen³⁷.

Wie seine Vorfahren auch, nahm Karl Anton im eigentlichen Schlossbau zahlreiche Umgestaltungen oder Ausbauten vor. So engagierte er einen Pariser Architekten, um den Speisesaal im Stil Louis XVI umzugestalten. Auch der Ahnenkult begegnet uns bei Karl Anton. Er ließ den vorhandenen barocken Rittersaal zu einem Ahnensaal umgestalten. An den Wänden installierte er 26 Ahnenbilder, und die Decke wurde von Malern und Stuckateuren mit Bildern von familiären Burgen, Schlössern, Wappen und Allegorien ausgeschmückt³⁸. Karl Anton gab den verschiedenen Sälen mit dem Ausbau im Typus unterschiedlicher Epochen auch unterschiedliche Charaktere, wodurch Schloss Sigmaringen insgesamt eine beachtenswerte Vielfalt an Stilrichtungen aufweist³⁹ (Abb. 4, 5).

Diese beiden vorgestellten hochadeligen Sammler und Bauherren übertraf König Wilhelm I. von Württemberg⁴⁰ naturgemäß bei weitem, was bis jetzt in der Forschung nur wenig Beachtung gefunden hat. Möglicherweise passt der Aspekt vom eifrig kunstsammelnden, bauenden und den *Beaux Arts* anhänglichen König nicht in das vorherrschende Image eines liberalen Württembergs im 19. Jahrhundert, das sich vor allem durch technische Innovationen seiner Tüftler und Techniker von einer ländlichen, durch Hungersnöte stark in Mitleidenschaft gezogenen, zur zukunftsweisenden Region im Südwesten Deutschlands entwickelte. Diesem Image entsprechend wird Wilhelm I. als „Reformer auf dem Königsthron“⁴¹ oder „König der Landwirte“ dargestellt⁴²; ein Landesvater mit schwäbischen Tugenden wie Ordnung, Pragmatismus und Sparsamkeit, über den geschrieben wird: „Wilhelm

³⁶ Ebd.

³⁷ Walter KAUFHOLD/Rudolf SEIGEL, Schloß Sigmaringen und das Fürstliche Haus Hohenzollern, Konstanz 1966, S. 63 f.; Beschreibung speziell zu den archäologischen Ausstellungsstücken: Ludwig LINDENSCHMIT, Die vaterländischen Alterthümer der Fürstlich Hohenzollern'schen Sammlungen zu Sigmaringen, Mainz 1860.

³⁸ KAUFHOLD/SEIGEL (wie Anm. 37) S. 64.

³⁹ Ebd.: „Der umfassende, künstlerische Ausbau der Säle durch Fürst Karl Anton führte in der Nachahmung verschiedener Stilformen zu einer interessanten Vielfalt.“

⁴⁰ Friedrich Wilhelm Carl (1781–1864), 1816–1864 als Wilhelm I. zweiter König des Königreichs Württemberg.

⁴¹ Paul SAUER, Reformer auf dem Königsthron. Wilhelm I. von Württemberg, Stuttgart 1997.

⁴² Wolfgang VON HIPPEL, Wirtschafts- und Sozialgeschichte von 1800–1918, in: Handbuch der baden-württembergischen Geschichte, Bd. 3: Vom Ende des Alten Reiches bis zum Ende der Monarchien, hg. von Hansmartin SCHWARZMAIER, Stuttgart 1992, S. 477–641, hier S. 531.

neigte nicht wie sein Vater zu übertriebener und überkompensierender höfischer Repräsentation; seine Bauten sind im allgemeinen im schlichten Klassizismus [...] gehalten, der dem bescheidenen Rahmen des Landes angemessen war.“⁴³ Nun mag dieses Image das Seinige dafür getan haben, jedenfalls wurden Wilhelms beachtliche Leistungen auf dem kulturellen Sektor bisher nicht systematisch untersucht, obwohl auch er in erheblichem Ausmaß als Bauherr und Kunstsammler tätig war, worauf im Folgenden skizzenhaft eingegangen wird⁴⁴.

Für einen Monarchen gehörte es zu den grundlegenden Aufgaben, sich steinerne Denkmäler in diversen Formen zu setzen. Wilhelm I. war als Herrscher eines noch relativ „jungen“ Königreichs dabei einem gewissen Konkurrenzdruck ausgesetzt. Zum einen musste er als Regent eines kleineren Königreichs im Deutschen Bund seine Potenz beweisen, um in dem Kanon der Großen nicht unterzugehen, zum anderen musste er sich nach unten hin von den Großherzogtümern und Herzogtümern abgrenzen. Zu vermuten ist, dass er seine Hauptstadt vor allem mit München verglichen hat und dem Vorbild König Ludwigs I. von Bayern nacheiferte. Dass er das Geschehen in München ganz genau verfolgte, belegt ein Schreiben von Hauptmann Julius von Maucler⁴⁵ vom 11. Oktober 1843 an Wilhelm⁴⁶. Maucler hat seinem Brief Auflistungen aller sich in München aufhaltenden Maler und Bildhauer sowie aller Sehenswürdigkeiten in und um München beigefügt. Die Auflistung zu den Sehenswürdigkeiten beschreibt einzelne Gebäude und benennt die Highlights, erwähnt vorhandene Sammlungen, unterteilt Neubauten nach den Architekten und erwähnt sogar einen Teil des kulturellen Veranstaltungsprogrammes: So teilt er mit, dass man im Sommer mittwoch- und sonntagabends bei „schöner Witterung“ im Hofgarten bzw. am Chinesischen Turm Militärmusik lauschen kann. Abgesehen von dem ehrgeizigen Vergleich mit München, wird Wilhelms Blick jedoch auch das Agieren von Großherzog Leopold in Karlsruhe verfolgt haben, einem ebenfalls sehr eifrigen Regenten auf dem Gebiet des Kunstsammelns und der Bautätigkeit⁴⁷.

Die Königreiche Bayern und Württemberg hatten während der napoleonischen Zeit enorme Gebietsgewinne aufgrund von Mediatisierung und Säkularisation gemacht. Zudem erfolgte 1806 jeweils die Standeserhöhung zum König. Während

⁴³ Bernhard MANN, Württemberg 1800–1866, in: ebd., S. 235–330, hier S. 287 f.

⁴⁴ Melanie Jacobs arbeitet zurzeit an einem Promotionsprojekt mit dem Titel: Ein König gestaltet sein Reich. Wilhelm I. von Württemberg als Bauherr, Kunstsammler und Mäzen 1816–1864.

⁴⁵ Friedrich Wilhelm Maximilian Julius Freiherr von Maucler (1811–1850).

⁴⁶ HStA Stuttgart E 6 Bü 118, Brief vom 11. Oktober 1843 an Wilhelm I. von Württemberg, eine Seite, dabei vier Seiten Sehenswürdigkeiten und vier Seiten zu Malern und Bildhauern.

⁴⁷ Hans Leopold ZOLLNER, Leopold von Baden – Ein tragisches Fürstenleben. Vortrag anlässlich der Eröffnung der Ausstellung Grossherzog Leopold von Baden 1790–1852, Regent – Mäzen – Bürger, Versuch eines Portraits, gehalten am 29. August 1990 in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Karlsruhe 1990.

die frisch aufgewerteten Könige Friedrich I. von Württemberg und Maximilian I. von Bayern zunächst Administration und Justizwesen ihrer stark vergrößerten Herrschaftsgebiete reformierten und anglichen, betrachteten ihre beiden Nachfolger anscheinend die Ausgestaltung ihrer Residenzen als eine weitere wichtige Aufgabe. Für den bayrischen Fall liegt eine Monographie von Hannelore Putz vor⁴⁸. Eindrücklich wird gezeigt, wie eng die Bautätigkeit Ludwigs I. mit Auseinandersetzungen um die Finanzierung und letztendlich gravierenden Verfassungskonflikten verbunden war⁴⁹. Das Bauprogramm Ludwigs I. war derart ehrgeizig, dass er es keinesfalls aus der Privatschatulle finanzieren konnte. Er war auf staatliche Gelder angewiesen und musste sich aufgrund der Verfassung immer wieder mit seiner Ständeversammlung und seinen Ministern auseinandersetzen. Trotz dieser Konflikte war das von ihm realisierte Bauprogramm immens. So entstanden in seiner Regierungszeit allein in München die Alte und Neue Pinakothek, die Glyptothek, die Hof- und Staatsbibliothek, die Hauptpost und der Wittelsbacher Palast⁵⁰.

Werfen wir einen Blick auf die zeitgleich entstandenen Bauten in Stuttgart. Auch Wilhelms Bauprogramm kann man nur als ehrgeizig beschreiben. So entstanden in seiner Regierungszeit repräsentative Schlösser (die sich heute im Besitz des Landes befinden): Schloss Rosenstein und das fünfzehn Jahre später entstandene Schloss Wilhelma, die dem König beide auch zur Ausstellung seiner Gemälde- und Skulpturensammlung dienten⁵¹.

Insbesondere das Projekt des „orientalischen Palastes“ stellte für die Architekten und Baumeister eine Herausforderung dar, da an den Akademien nur die griechische, römische und klassisch europäische Bauweise unterrichtet und die orientalische bis dato nicht als nachahmenswert empfunden wurde⁵². Sie orientierten sich bei der Gestaltung an originalen Eindrücken: Bei einer Expedition, die Wilhelm zum Ankauf von Araberpferden in den Vorderen Orient entsandte, waren auch Maler und Schriftsteller anwesend. Die von ihnen angefertigten Skizzen dienten dann wiederum als Inspiration für die Entwürfe⁵³.

⁴⁸ Hannelore PUTZ, *Für Kunst und Königtum. Die Kunstförderung Ludwigs I. von Bayern* (Schriften zur bayrischen Landesgeschichte 164), München 2013.

⁴⁹ Ebd., S. 258f.

⁵⁰ Ebd., S. 194, 221, 231, 257.

⁵¹ Patricia PESCHEL, *Die Skulpturen aus Schloss Rosenstein aus der Sammlung König Wilhelms I. von Württemberg*, Bruchsal 2010; DIES., *Die private Gemäldesammlung von König Wilhelm I. von Württemberg*, in: *Königliche Sammellust, Wilhelm I. von Württemberg als Sammler und Förderer der Künste*, hg. von der Staatgalerie Stuttgart, Berlin/Stuttgart 2014, S. 8–48, hier S. 8.

⁵² Karl SCHOLZE, *Karl Ludwig Wilhelm von Zanth und die Wilhelma. Eine kurze Einführung zum 200. Geburtstag des Architekten*, Stuttgart 1996, S. 27.

⁵³ Ebd., S. 26.

Weiterhin förderte er sein Land mit repräsentativen öffentlichen Kulturbauten. So schuf er 1843 ein Kunstmuseum, ein königliches Theater in Cannstatt und eine Bibliothek. Etwas privaterer Natur, aber trotzdem dem Prestige Wilhelms I. zuträglich, war sein außerordentliches Engagement in der Araberzucht. Die königlichen Gestüte Wilhelms I. glichen exklusiven Landsitzen mit kleinen Schlösschen und großzügigen Parkanlagen. Sparsamkeit waltete hier nicht, denn er ließ in Scharnhausen von seinem angesehenen Hofarchitekten Giovanni Salucci die bestehenden Gebäude um einen Stall für die königlichen Stuten erweitern und in Stuttgart ein Reithaus erbauen⁵⁴.

Nicht zuletzt ist ein Großteil des heutigen Areals um den zentralen Schlossplatz in Stuttgart sowie des modernen Stadtbildes während der Regierungszeit Wilhelms I. entstanden⁵⁵. Nach der Erhebung Württembergs zum Königreich gab es enormen Nachholbedarf in der Stadtinfrastruktur, schließlich musste Stuttgart von einer bis 1800 stark ländlich geprägten Stadt zu einer repräsentativen Hauptstadt umgestaltet werden⁵⁶. Von 1816 bis 1850 sind 25 staatliche und herrschaftliche Bauten entstanden, so auch der bekannte Hauptbahnhof, das Katharinenhospital oder weitere Reit- und Militärgebäude⁵⁷.

Die entstandenen Kulturbauten mögen im Umfang nicht das Niveau von Ludwigs Engagement erreichen, doch sind die auffallenden Parallelen zum Bauprogramm des Bayern durchaus vorhanden. Dort wurde der finanzielle Rahmen, mit dem Ludwig aus eigenen Mitteln sein Bau- und Kunstprogramm vorantreiben konnte, 1834 mit einer Verfassungsänderung und infolgedessen der Einführung einer „permanenten“ Zivilliste in Höhe von 2.350.580 fl. festgelegt⁵⁸. In seiner Regierungszeit von 1825–1834, als es die permanente Zivilliste noch nicht gab, fanden in Bayern erbitterte Machtkämpfe um die Verteilung des Staatsbudgets und die Genehmigung von Neubauten und Ankäufen von Kunstgegenständen statt, denn die Höhe der Zivilliste wurde alle sechs Jahre neu verhandelt⁵⁹. In Württemberg wurde bereits 1819/1820 mit der Verabschiedung der Verfassung eine in ihrer Höhe unveränderliche Zivilliste von 800.000 fl. verabredet. Die Summe, mit der Wilhelm seinen ganzen Hofstaat und grundsätzlich alles, was nicht über das Staatsbudget finanziert werden konnte, zu bestreiten hatte, war also erheblich geringer als die von Ludwig. Dazu kam, dass Wilhelm von dieser Summe ein Fünftel in

⁵⁴ HORST OSSENBERG, Was bleibt, das schaffen die Baumeister. Das württembergische Hof- und Staats-Bauwesen vom 15. bis 20. Jahrhundert, Norderstedt 2004, S. 54.

⁵⁵ Ebd., S. 46–71 (Auflistung der Architekten und der von ihnen geschaffenen Bauten); SAUER (wie Anm. 41) S. 366.

⁵⁶ Jürgen HAGEL, So soll es seyn. Königliche Randbemerkungen und Befehle zur Stadtgestaltung in Stuttgart und Cannstatt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, Bd. 70), Stuttgart 1996.

⁵⁷ Ebd., S. 124 f. (Tabelle mit Auflistung aller Bauten von 1806–1850).

⁵⁸ PUTZ (wie Anm. 48) S. 106.

⁵⁹ Ebd., S. 105.

Naturalien erhielt, der Erlös aus diesen aber wiederum jährlichen Preisschwankungen unterworfen war⁶⁰. Anders als der Bayer „überlebte“ Wilhelm allerdings die turbulenten Jahre 1848/49 als Regent, hatte jedoch auch erhebliche Machtkämpfe zu führen: u. a. versuchten die Abgeordneten, Wilhelm dazu zu bewegen, sich mit einer auf 600.000 fl. gekürzten Zivilliste zu begnügen, was jedoch scheiterte⁶¹.

Kostspielig war auf jeden Fall auch seine Tätigkeit als Kunstsammler. Wiederum lassen sich Parallelen zu den benachbarten Königreichen aufzeigen. Doch gerade auf diesem Feld hatte Wilhelm I. ein größeres Problem. Während die Wettiner in Sachsen und die Welfen in Bayern ererbte Gemäldegalerien ausbauen konnten, musste der württembergische König seine Sammlungspläne ohne ein bedeutendes Erbe realisieren. Die Ausstellung 2014 in der Staatsgalerie Stuttgart bot wichtige Einblicke in das Thema. Sie trug den schönen Titel „Königliche Sammellust. Wilhelm I. von Württemberg als Sammler und Förderer der Künste“. Der von Kunsthistorikern herausgegebene Sammelband bietet prächtiges Bildmaterial zu den Erwerbungen des Königs und viele Informationen und Anregungen⁶². Im Folgenden soll jedoch darüber hinausgehend versucht werden, die Sammelpolitik in einen weiteren deutschen bzw. europäischen Rahmen einzuordnen und vor allem die politischen Implikationen hervorzuheben: Denn Kunstkauf bedeutet ab gewissen Dimensionen immer auch Machtdemonstration.

Ob und inwieweit Wilhelm ein „wirklicher“ Kunstliebhaber war, muss sich der Beurteilung entziehen. Auffällig ist seine Vorliebe für weibliche Akte, Pferde- und Orientmotive, ansonsten agiert auch er den Trends der Zeit gemäß, was vor allem seine Einkaufspolitik auf dem europäischen Kunstmarkt belegt. Bei ihren Ankäufen waren fast alle Kaufinteressenten auf Expertenrat angewiesen, um Wert und Echtheit von Bildern, Plastiken, kunstgewerblichen und archäologischen Objekten besser beurteilen zu können. Das Fach Kunstgeschichte war noch nicht etabliert, die Frage nach der Echtheit der Objekte kompliziert. Gerade bei Gemälden gab es heftige Kontroversen um Zuschreibungen, und guter Rat blieb häufig reine Vertrauenssache. Das Spektrum der Kunsthändler und -makler war groß und wurde bisher kaum erforscht, was sich nicht zuletzt aufgrund der schwierigen Quellenlage erklären lässt⁶³. Fest steht, dass sich der professionelle Kunstmarkt in Europa

⁶⁰ HStA Stuttgart E 14 Bü 275: Insbesondere Akten von 1818–1820 zur Regulierung der Kronotation und der Zivilliste, Verzeichnis des Kronmobiliars. In der endgültigen Fassung der Zivilliste steht die Summe von 800.000 fl., sowie in Art. 10 des Dokuments, dass Staat oder Regierung die Zivilliste nicht belasten oder verändern können.

⁶¹ HStA Stuttgart E 146 Bü 7399, Schreiben an die königliche Staats-Regierung vom 21. 11. 1848.

⁶² Königliche Sammellust (wie Anm. 51).

⁶³ Andrea von HÜLSEN-ESCH, Geschichte und Ökonomie des Kunstmarktes – ein Überblick, in: Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung, hg. von Andrea HAUSMANN, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier S. 45.

erst im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt hat. Erfolgreiche Kunsthandlungen etablierten sich in den Metropolen erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, zuvor beherrschte eine unüberschaubare Zahl von Vermittlern, selbsternannten Experten, Antikenhändlern, Diplomaten und Künstlern den Markt.

Die im Hauptstaatsarchiv Stuttgart aufbewahrte Korrespondenz des Königs bietet hervorragende Einblicke in häufig schwierige Verhandlungen mit diesen Akteuren. Wie der bayerische König Ludwig I. nutzte Wilhelm vor allem seine Diplomaten in Rom und Paris für die Ankäufe. Diese beiden Städte waren neben London die wichtigsten Drehscheiben des internationalen Kunstmarkts. Wilhelms Makler und Informant in Paris war vorrangig der württembergische Legationsrat Julius von Maucler, der in ständigem Kontakt mit seinem Bruder Emil von Maucler⁶⁴, dem Chef des Geheimen Kabinetts in Stuttgart, stand⁶⁵. In Rom sondierten Konsul Karl von Kolb⁶⁶ und der württembergische Legationsrat Friedrich von Kolle sowie der Maler Johann Ritter von Bravo⁶⁷ als Kunstagenten den Markt für den württembergischen König⁶⁸. Rom – bzw. Italien überhaupt – bildete aufgrund seines antiken Erbes, des frühneuzeitlichen Mäzenatentums der Päpste und der reichen adligen Familien eine ganz besonders attraktive Quelle für mögliche Erwerbungen. Die zahllosen Stadtpaläste beherbergten eine Unmenge an Antiken, Bildern, Teppichen, Keramiken etc., die die alten Familien Corsini, Barberini, Colonna, Sciarra, Borghese und Doria Pamphili, um nur die bekanntesten zu nennen, über Jahrhunderte gesammelt hatten. Nach 1800 veräußerten sie partiell Schmuck, Möbel und Kunst. Systematische Untersuchungen, ob und wann die alten Familien verkauften bzw. verkaufen mussten, gibt es noch nicht, aber auch für dieses Thema bietet die Korrespondenz des Königs von Württemberg interessante Hinweise.

Einer der unangenehmsten Konkurrenten für die württembergischen Gesandten war der von König Ludwig I. beauftragte Kunstagent Johann Martin von Wagner⁶⁹, der über vierzig Jahre in Rom lebte und wiederum in engem Briefkontakt zu seinem König stand⁷⁰. Die erhaltenen Briefe werden derzeit ediert und bieten wichtige Einblicke in die praktischen Abläufe des Kunsthandels, denn sie helfen

⁶⁴ Friedrich Wilhelm Paul Emil Freiherr von Maucler (1809–1870).

⁶⁵ PESCHEL, Die private Gemäldesammlung (wie Anm. 51) S. 12 f.

⁶⁶ Karl von Kolb (1800–1868). Im HStA Stuttgart sind über 1.000 Briefe von Kolb an Wilhelm I. erhalten, in denen er über politische, wirtschaftliche, soziale und kirchliche Angelegenheiten aus dem Kirchenstaat berichtet und aus denen auch seine Tätigkeit als Vermittler in Kunstangelegenheiten hervorgeht. Eine Edition der Briefe durch Bernhard Theil ist in Vorbereitung.

⁶⁷ Johann Ritter von Bravo (1796–1876), dänischer Maler, seit 1827 in Rom ansässig, später dänischer Konsul.

⁶⁸ PESCHEL, Die private Gemäldesammlung (wie Anm. 51) S. 12 f.

⁶⁹ Johann Martin von Wagner (1777–1858), Maler, Bildhauer, Kunstsammler und Kunstagent, seit 1810 in Rom tätig.

⁷⁰ PUTZ (wie Anm. 48) S. 20 f.

dabei, die privaten Netzwerke, über die der Markt lange Zeit lief, offenzulegen. Weiterhin lebte dieser Markt vom Insiderwissen, wobei selbst Egodokumente von Kunsthändlern nicht immer aufschlussreich sein müssen. Die von Margarete Merkel-Guldán edierten Tagebücher des Kunsthändlers Ludwig Pollak mit dem vielversprechenden Untertitel „Kennerschaft und Kunsthandel in Rom“, geben leider keine Informationen über die Stücke, die er verhandelt hat, oder über die Preise. Verschwiegenheit wurde hoch geachtet und so findet man in dieser Quelle allenfalls Hinweise auf Kontaktpersonen⁷¹.

Johann Martin von Wagner lebte – wie gesagt – über 40 Jahre in Rom. Er erkundete ständig die Stadt und ihre Paläste, hielt Kontakt zu den wichtigsten Händlern, ging Gerüchten nach und berichtete Ludwig zeitnah und detailliert über die Marktentwicklung, den Wert der angebotenen Stücke und ihre Preise⁷². Erster Lieferant waren die adligen Familien, die vor allem während der Eroberung durch die französischen Revolutionstruppen und die napoleonischen Eroberungen in Not geraten waren und sich von Teilen ihres Familienerbes trennen mussten. So wechselten Bilder und Antiken den Besitzer. Man muss annehmen, dass sich Wagner, Kolb und die unzähligen Kunstagenten anderer Interessenten ständig gegenseitig im Blick behielten und um die besten Stücke wetteiferten. Jedoch wurden nicht nur Originale gekauft, auch Reproduktionen waren sehr gefragt und keinesfalls nur kostengünstiger Ersatz. So bestellte Wilhelm auch gezielt Kopien mit Motiven seines Geschmacks, wie 1844 die vom Historienmaler Ferdinand Flor (1791–1881) angefertigte Kopie von Tizians *Violante* aus der Galleria Sciarra Colonna für 30 Louis D’Or⁷³.

Im Laufe der Zeit baute König Wilhelm I. eine Privatsammlung von insgesamt 580 Gemälden auf, die 1919 nach dem Ersten Weltkrieg alle versteigert wurden. Diese privaten Sammelstücke wurden vor allem zur Ausstattung der neuen Schlösser Rosenstein und Wilhelma genutzt. Grundsätzlich gab es die Möglichkeit, Gemälde einzeln oder *en bloc* zu kaufen. Bei den Erwerbungen einzelner Werke konnte Wilhelm stärker nach seinem eigenen Geschmack agieren, somit geben gerade diese Ankäufe auch mehr Informationen zu den persönlichen Vorlieben des Königs preis. Ein solcher war der Kauf des Gemäldes *Badende Bathseba* 1827 von Francesco Hayez⁷⁴. Auf seinen Italienreisen machte der König auf dem Weg nach Rom Halt in Mailand. Dort begab sich der kunstinteressierte Monarch gezielt in die Brera. Diese Kunstakademie entwickelte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur ersten Adresse Italiens für zeitgenössische Malerei. Sie bot ihren Künstlern regelmäßig Präsentationsmöglichkeiten bei den jährlichen Ausstellungen.

⁷¹ Margarete MERKEL GULDAN, Die Tagebücher von Ludwig Pollak, Kennerschaft und Kunsthandel in Rom 1893–1934, Wien 1988.

⁷² PUTZ (wie Anm. 48) S. 40.

⁷³ HStA Stuttgart E 6 Bü 118 Nr. 51, 18. September 1844, Zahlungsanweisung an die königliche Hofbank.

⁷⁴ Francesco Hayez (1791–1881).

gen. Da der internationale Kunstmarkt noch nicht sehr weit entwickelt war, bedeuteten diese Expositionen eine allererste Chance, den adligen und bürgerlichen Eliten sein Oeuvre vorzustellen. Die Jahresausstellungen waren zugleich ein wichtiges gesellschaftliches Ereignis, wo sich nicht nur die gute Gesellschaft Mailands traf, sondern auch internationale Gäste einfanden. Darüber hinaus war es üblich, ständig Kundschaft wie König Wilhelm im Atelier zu empfangen, und dieser kaufte kurz entschlossen die *Badende Bathseba* für 880 fl.⁷⁵ (Abb. 6).

Bei Hayez handelte es sich damals um einen der erfolgreichsten Künstler Italiens. Er war berühmt wegen seiner romantischen Historienbilder und galt auch als einer der gefragtesten Porträtisten seiner Zeit⁷⁶. Zu seiner Kundschaft zählte anfangs das reiche Mailänder Patriziat. Seine Bilder erfreuten sich dann zunehmend größerer Beliebtheit. Er malte sie für genuesische Reeder, sizilianische Adlige, Frankfurter und Mailänder Kaufleute sowie für den König von Württemberg, worauf er in seinen Memoiren eigens stolz hinweist⁷⁷. Zu seinen Kunden zählten weiterhin Metternich, Radetzky und der habsburgische Kaiser. Ausgezeichnet wurde dieser Ausnahmekünstler sowohl mit dem Verdienstorden der Habsburger als auch der Savoyer. Wenn der König einen Hayez kaufte, befand er sich also in sehr guter Gesellschaft.

Ein Jahr später interessierte sich Wilhelm 1828 für mehrere Bilder des ebenfalls zeitgenössischen Malers Antoine-Jean Gros⁷⁸, die bei einer Versteigerung am 21. Mai des Jahres zum Kauf angeboten wurden, wie aus der Korrespondenz des im württembergischen diplomatischen Dienst stehenden Rudolf von Mülinen⁷⁹ mit dem württembergischen Staatssekretär Freiherr von Vellnagel⁸⁰ hervorgeht⁸¹. Gros wurde bekannt mit seinem historischen Gemälden zum Aufstieg Napoleons und war somit ein durchaus bekannter Künstler seiner Zeit. Wilhelm war speziell an den Werken *Combat de Nazareth*, *La Peste de Jaffa* und *La Bataille de Aboukir* interessiert. Diese Auswahl wurde durch die Expertise des ebenfalls namhaften Malers François Gérard gestützt, der vor der Auktion meinte, dass diese drei Bilder die wertigsten der Sammlung seien. Wilhelm hatte den finanziellen Spielraum für Mülinen jedoch nicht hoch genug angesetzt, so dass keines der Werke erstanden

⁷⁵ PESCHEL, Die private Gemäldesammlung (wie Anm. 51) S. 14.

⁷⁶ Klaus LANKHEIT, Von der napoleonischen Epoche zum Risorgimento. Studien zur italienischen Kunst des 19. Jahrhunderts (Italienische Forschungen, Folge 3, Bd. 15), München 1988, S. 135.

⁷⁷ Francesco HAYEZ, *Le mie memorie*, Mailand 1911, S. 64.

⁷⁸ Antoine-Jean Gros (1771–1835), klassizistischer Maler, Schüler von Jacques-Louis David.

⁷⁹ Rudolf von Mülinen (1788–1851), seit 1816 österreichischer Reichsgraf.

⁸⁰ Christian Ludwig August Freiherr von Vellnagel (1764–1853), württembergischer Staatssekretär und Präsident des Oberhofrats und Ordenskanzler.

⁸¹ HStA Stuttgart E 6 Bü 117 Nr. 2 vom 19. Mai 1828 und Nr. 4 vom 23. Mai 1828.

werden konnte⁸². In einem letzten Brief zu diesem Vorgang schreibt Mülinen dann noch in tröstender Absicht, dass Gérard ohnehin der Meinung ist, dass nur das Bild *Combat de Nazareth* von Gros selbst stammt und die anderen ihm zugeschriebenen Bilder unter seiner Aufsicht von seinen Schülern angefertigt wurden⁸³.

Ebenso wie die *Badende Bathseba* wurde auch das Gemälde *Odaliske mit Sklavin*⁸⁴ von Jean-Auguste-Dominique Ingres⁸⁵ für Wilhelm speziell angefertigt, für das er 5.000 Francs zahlte⁸⁶. In die Thematik der Akte oder erotischen Motive reihte sich 1843 auch der Ankauf des Gemäldes *Anakreon und seine Geliebte* von Wilhelm von Kaulbach (1805–1874), Hofmaler Ludwigs I. von Bayern, für 5.000 fl. ein⁸⁷. Häufig waren die gekauften Akte zugleich vom Orientalismus inspiriert, so dass sich hier zwei Interessenschwerpunkte Wilhelms überschneiden. Im Sinne der perfekten Inszenierung war es ohnehin schlüssig, dass Wilhelm seinem „orientalischen Palast“ ein möglichst authentisches Interieur zu geben versuchte. So waren Möbel, Sitzkissen, Tapeten und eben die Gemälde exotisch angehaucht. Neben den erotischen Motiven hat der König für die Wilhelma vorrangig Pferde- und nordafrikanische Landschaftsmotive erstanden⁸⁸.

Wie beschrieben, fand die Akquise von Gemälden und Skulpturen bekannter Maler meist über Wilhelms Kontaktpersonen in Paris und Rom statt, aber zeitweilig hatte er auch Bilder über Kunsthandlungen erworben⁸⁹. 1830 bewarb die Kunst-

⁸² Ebd., Wilhelm hatte 5.000 Francs zur Verfügung gestellt, im Brief vom 19. Mai schreibt Mülinen bereits, dass damit nicht alle drei Bilder erstanden werden könnten, aber vielleicht mit einem Teil der Summe immerhin eines. Im zweiten Brief schreibt Mülinen dann, dass alle drei Bilder bei der Auktion nicht verkauft wurden, da die von dem Eigentümer geforderten Beträge nicht geboten wurden. *Combat de Nazareth*: gefordert 20.000 Fr./geboten 16.000 Fr., *La Peste de Jaffa*: gefordert 15.000 Francs/geboten 12.000 Francs und *La Bataille de Aboukir*: gefordert 6.000 Francs/keine Gebote. Das einzige Bild von Gros, das bei dieser Auktion verkauft wurde, war *La Bataille d'Eylau* für 7.002 Francs. Weiterhin erwähnt Mülinen, dass „weniger geschätzte Gemälde“ zu verhältnismäßig hohen Preisen verkauft wurden.

⁸³ Ebd.: *Herr Gérard hat mir übrigens bemerkt, daß unter obigen Stücken, le Combat de Nazareth das Einzige sey, welches Gros selbst skizziert und ausgemalt habe, [...]*.

⁸⁴ Von diesem Gemälde gibt es zwei Varianten von Ingres. Auf dem ersten Bild von 1839/1840 spielt die Szene in einem geschlossenen Raum (heute im Fogg Museum der Harvard Arts Museums, Massachusetts), in dem zweiten, das 1841/1842 entstand, ist im Hintergrund eine orientalische Gartenanlage zu sehen (heute im Walters Art Museum, Baltimore).

⁸⁵ Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1876), Schüler von Jacques-Louis David, Professor und später Direktor an der École des Beaux-Arts in Paris.

⁸⁶ PESCHEL, Die private Gemäldeammlung (wie Anm. 51) S. 16.

⁸⁷ HStA Stuttgart E 6 Bü 118 Nr. ad 25.

⁸⁸ PESCHEL, Die private Gemäldeammlung (wie Anm. 51) S.18.

⁸⁹ Wie viele Bilder ihm insgesamt über Kunsthandlungen angeboten wurden und er kaufte, ist noch nicht absehbar. Der Kauf von Gemälden auf diesem Weg ist jedoch für das Sammelverhalten Wilhelms durchaus interessant, da die Kunsthandlungen neue Akteure auf dem Markt waren.

handlung „Artaria & Fontaine“ aus Mannheim in einem Brief an Wilhelm Gemälde der Italiener Giuseppe Bisi (1787–1869) und Federico Moja (1802–1885) sowie des Mannheimer Genremalers Theodor Leopold Weller (1802–1880)⁹⁰. Schließlich kaufte Wilhelm das Gemälde *Der improvisirende Schuster* von Weller für 600 fl., welches sich auch heute noch im Museum Schloss Rosenstein befindet⁹¹. Neben diesen beispielhaft aufgezeigten Einzelkäufen interessierte sich Wilhelm auch für den Kauf ganzer Sammlungen *en bloc*, um damit sein neues Museum für bildende Künste auszustatten. So wollte er im kulturellen Feld Terrain gegenüber den Residenzstädten München, Dresden und Karlsruhe gewinnen. Dass große Sammlungen *en bloc* verkauft wurden, war durchaus üblich. Die Besitzer fürchteten nämlich, dass in Auktionen, bei denen jedes Stück einzeln angeboten wurde, die Filetstücke ihre Liebhaber finden würden, die Masse der Bilder aber unveräußerlich sein könnte.

Derzeit wissen wir, dass der König an drei derartigen Sammlungskäufen *en bloc* interessiert war. In den 1820er Jahren boten die Brüder Boisserée ihre Sammlung zum Verkauf an, welche dank des Engagements des Geschäftsmanns Gottlob Heinrich Rapp⁹² schon seit 1819 im Offizierspavillon Stuttgart „ausgestellt“ wurde⁹³. Rapp war Mitbegründer und Vorstand des seit 1827 existierenden Kunstvereins in Stuttgart, in dem das königliche Paar ebenfalls Mitglied war⁹⁴. In dieser Funktion betätigte sich Rapp seit Jahren als Kunstmäzen in Stuttgart und stand in vielfältigen Verbindungen zum König und der Regierung. Die Interessen beider waren auf dem Gebiet der Kunstförderung für Stuttgart häufig, aber nicht immer deckungsgleich. Als Schwiegervater von Sulpiz Boisserée hatte Rapp entscheidenden Anteil daran, dass sich die Boisserée-Sammlung⁹⁵ von 1819 bis 1827 in Stuttgart befand. Ursprünglich hatte Wilhelms zweite Frau Katharina vor, die Sammlung aus ihren eigenen Mitteln zu finanzieren, jedoch verhinderte dies ihr früher Tod 1819⁹⁶. Nachdem die Sammlung weitere sieben Jahre in Stuttgart blieb und für

⁹⁰ HStA Stuttgart E 6 Bü 117 Nr. 25 (Angebote der Bilder von Bisi und Moja) und 29 (Angebote Theodor Weller).

⁹¹ Vgl. Ludwig NIESER, „Weller, Theodor Leopold“, in: ADB, Bd. 41, Leipzig 1896, S. 678–680.

⁹² Gottlob Heinrich Rapp (1761–1832), seit 1814 Kontrolleur bei der Hofbank, von König Wilhelm I. 1818 zum Geheimen Hof- und Domänenrat sowie zum Direktor der Hofbank ernannt, half 1818 bei der Einrichtung der Württembergischen Sparkasse und wurde einer ihrer Vorsteher; dazu: Anna Marie PFÄFFLIN, Gottlob Heinrich Rapp. Goethes „wohl unterrichteter Kunstfreund“ in Stuttgart 1761–1832 (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, Bd. 107), Stuttgart 2011, S. 523.

⁹³ PFÄFFLIN (wie Anm. 92) S. 282.

⁹⁴ Günther H. OETTINGER, *Das Königreich Württemberg 1806–1918. Monarchie und Moderne*, Ostfildern 2006, S. 382.

⁹⁵ Bedeutende Sammlung von 215 altdeutschen und altniederländischen Tafelgemälden, heute in der Alten Pinakothek in München.

⁹⁶ PFÄFFLIN (wie Anm. 92) S. 282.



Abb.7: Gemäldegalerie im Schloss Wilhelma, vor 1918
(Vorlage: Stadtarchiv Stuttgart).

die Öffentlichkeit zugänglich war, entschied sich Wilhelm 1826 auf Grund eines Gutachtens von Eberhard Wächter und weiteren heimischen Malern schließlich gegen deren Ankauf und schlug dies auch nicht dem Landtag vor⁹⁷. Doch warum rieten diese Experten dem König ab? Die Sammlung hätte primär als Grundstock für eine zukünftige zu errichtende Kunstschule und ein Kunstmuseum gekauft werden sollen. Die Gutachter erkannten sehr wohl den kunsthistorischen Wert der Sammlung, waren sich aber trotzdem darin einig, dass sie als Anschauungs- und Lehrobjekte für die Schule nicht ausreichend geeignet seien⁹⁸. Somit hatten andere Kaufinteressenten wiederum die Chance, und 1827 erstand König Ludwig I. von Bayern diese für eine Summe von 240.000 Gulden⁹⁹ (Abb.7).

⁹⁷ Weiterhin waren an dem Gutachten die Maler Steinkopf und Leybold beteiligt, dazu: Birgit LANGHANKE, Zum Ankauf privater Gemäldesammlungen unter Wilhelm I., in: *Königliche Sammellust* (wie Anm. 51) S. 122–145, hier S. 124; PFÄFFLIN (wie Anm. 92) S. 292: „Am 22. Februar 1826 erging das königliche Dekret an die Minister des Inneren und die Finanzen, dass die Erwerbung der Sammlung zum Zweck einer einzurichtenden Kunstschule als nicht zweckmäßig abgelehnt wurde.“; Ingeborg CLEVE, *Geschmack, Kunst und Konsum, Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805–1845)*, Göttingen 1996, S. 330.

⁹⁸ PFÄFFLIN (wie Anm. 92) S. 292.

⁹⁹ LANGHANKE (wie Anm. 97) S. 125.

In den 1840er Jahren gab es dann ein jahrelanges Gefeilsche um die Sammlung des in Rom lebenden Kardinal Fesch¹⁰⁰, die angeblich aus mehr als 16.000 Stücken bestand. Bis 1843 versuchten die Erben, die Sammlung *en bloc* zu verkaufen, was jedoch scheiterte, da sich kein Käufer fand, der bereit war, für die gesamte Sammlung acht Millionen Francs zu bezahlen¹⁰¹. So konnte auch der Vermittler Karl von Kolb den König – der die Sammlung bereits 1804 in Paris gesehen hatte – nicht zum Kauf bewegen, obwohl er anführte, dass der Kauf dieser Sammlung die Stuttgarter Galerie mit einem Schlag auf das Niveau von München und Dresden gehoben hätte¹⁰². Selbst als die Bilder in zwei Auktionen 1843 und 1845 einzeln versteigert wurden, nutzte Wilhelm die Chance nicht, die Sammlung in seinem Museum mit Bildern namhafter Maler wie Tizian oder Lorenzo di Credi aufzuwerten. Er handelte nach den Ratschlägen seiner Stuttgarter Berater, welche meinten, dass die benötigten Epochen zu wenig vertreten seien und die Sammlung weit aus kostengünstiger gewinnbringend ergänzt werden könne¹⁰³. Schließlich gelang dem König 1852 der Erwerb der Sammlung Barbini-Breganza aus Venedig. Er hatte sie auf einer seiner Italienreisen gesehen. Vor Ort verhandelte der Landschaftsmaler Friedrich von Nerly mit einer Vollmacht des Königs. Die Sammlung umfasste 250 Bilder, unter denen sich jeweils acht Werke von Giorgione und Paolo Veronese sowie fünf von Tizian befinden sollten. Der württembergische Gesandte in Wien und der Konsul in Triest wurden involviert, um größte Geheimhaltung wurde gebeten, damit weitere Kaufinteressenten den Preis nicht in die Höhe treiben konnten. Der Gesandte in Wien schrieb an den König, dass sich bei diesen Dimensionen die Transaktion wohl kaum geheim halten ließe. Im Mai 1852 wurde der Kaufvertrag mit einer Summe von 110.000 Francs unterzeichnet und nach Stuttgart transportiert¹⁰⁴.

Auch in diesem Fall versuchte der König, wieder auf Augenhöhe mit anderen Regenten zu agieren. Kurz zuvor hatte sein Schwager Zar Nikolaus I. die berühmte venezianische Sammlung Barbarigo für die Eremitage gekauft. Die Glanzpunkte dieser Sammlung waren wiederum Gemälde von Tizian¹⁰⁵. Mit dem Ankauf der Sammlung Barbini-Breganza im Mai 1852 hatte man nun auch in Württemberg endlich einen reichen Bestand an italienischen Meistern. Trotz großer Transportprobleme befahl der König, die neuen Bilder an seinem Geburtstag am 27. September desselben Jahres im Stuttgarter Museum auszustellen. Im Großen Saal waren allein 80 Bilder in einer dichtgedrängten Anordnung zu sehen, die als Petersburger Hängung bekannt ist. Bei weiteren Untersuchungen in der Folgezeit wurden in

¹⁰⁰ Joseph Fesch (1763–1839), Kardinal und Erzbischof von Lyon.

¹⁰¹ LANGHANKE (wie Anm. 97) S. 128.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd., S. 129.

¹⁰⁴ Sandra-Kristin DIEFENTHALER, Die Sammlung Barbini-Breganza – Ankauf und Bedeutung, in: Königliche Sammellust (wie Anm. 51) S. 91–121, hier S. 92.

¹⁰⁵ Ebd., S. 93.

dieser Sammlung übermalte Bilder entdeckt, aber vor allem musste auch die Zuschreibung der Bilder partiell im Nachhinein korrigiert werden. Letztendlich erstand Wilhelm nicht ganz so viele Bilder namhafter Maler, wie ursprünglich angenommen¹⁰⁶.

Diese wenigen Beispiele von teilweise geglückten und nicht geglückten Einzelankäufen oder Ankäufen *en bloc* lassen vermuten, dass Wilhelm grundsätzlich nicht nur an den Genres, die sich letztendlich in seiner Sammlung auch wiederfinden, Interesse hatte. Eindeutiger ist dagegen, dass er für seine private und die für das Museum der bildenden Künste vorgesehene Sammlung grundverschiedene Gemälde bevorzugte und in beiden Fällen unterschiedlich stark auf den Rat seiner Experten hörte. Trotz aller Hindernisse beim Ankauf von Gemälden konnte Wilhelm bei der feierlichen Eröffnung seines Kunstmuseums am 1. Mai 1843 dem Publikum eine stattliche Auswahl an Gemälden – z. T. aus seiner Privatsammlung ergänzt – präsentieren. 237 Werke wurden in den großen Sälen des Obergeschosses der neu errichteten klassizistischen Dreiflügelanlage ausgestellt¹⁰⁷. Die Eröffnung des Museums fällt in dasselbe Jahr wie die Gründung des historischen Vereins durch den Grafen Wilhelm von Württemberg. Bereits die Zeitgenossen sahen dies als Teil der monarchisch geprägten politischen Kultur Württembergs – wie bereits zwei Jahre zuvor die Jubiläumsfeiern anlässlich der 25jährigen Regierung des Königs. Das Museum sollte den Ruhm Wilhelms mehren und seiner Hauptstadt den nötigen Glanz verleihen.

Die deutsche Geschichtswissenschaft hat spätestens seit den 1990er Jahren das Thema Mäzenatentum für das lange 19. Jahrhundert einseitig als bürgerlich interpretiert und dieses Deutungsmuster partiell auch ohne Rücksicht auf das „Vetorecht“ der Quellen verfochten. Diese Sichtweise ist zu korrigieren. Weder der Adel als Gruppe noch die Monarchen und Fürsten waren als Mäzene von der Bühne abgetreten. Im vorliegenden Beitrag wurde insbesondere das Engagement des Hochadels im Bereich von Prachtarchitektur und Gemäldesammlungen fokussiert. Er setzte sich aber darüber hinaus in kulturellen Gesellschaften und in der städtischen Museums- und Theaterszene mit persönlichem Einsatz und großem Vermögen ein. Alles in allem bleibt festzuhalten, dass dieses kulturelle Engagement durchaus politisch motiviert war. Der Adel demonstrierte so seinen gesellschaftlichen Status.

Während sich deutsche Untersuchungen zum bürgerlichen Mäzenatentum für das lange 19. Jahrhundert stapeln, wird weitgehend übersehen, dass die zahlreichen europäischen Höfe und der vermögende Adel weiterhin Unsummen in Kunst

¹⁰⁶ Ebd., S. 98 f.

¹⁰⁷ Ebd., S. 91.

investierten. Verwiesen sei noch einmal auf das außerordentliche Mäzenatentum des bayerischen Königs, das ihm regelmäßig harte politische Konflikte mit der Kammer aufgrund des Steuerbewilligungsrechts brachte. In Zukunft gilt es zu erforschen, was Wilhelm I. von Württemberg für die Kulturförderung ausgegeben hat und inwieweit er wirklich den angestrebten Anschluss an die internationale Sammlerszene seiner monarchischen Kollegen fand. Das reichlich vorhandene Material im Stuttgarter Hauptstaatsarchiv und im Privatarhiv des Hauses Württemberg in Schloss Altshausen bietet jedenfalls einen sehr guten Überlieferungsstand und harret der Bearbeitung. Die traditionellen Mäzene hatten im 19. Jahrhundert noch keineswegs abgedankt, und es bedarf zukünftig einer genaueren Überprüfung, inwieweit bürgerliches Mäzenatentum die traditionellen Kunstförderer im ausgehenden Jahrhundert ablöste, oder ob es einfach hinzutrat, ferner wie das Verhältnis zwischen den verschiedenen adlig-bürgerlichen Gruppen zu gewichten ist. Dies böte ein weiteres fruchtbares Untersuchungsfeld für Elitenkonflikte und -kompromisse, vielleicht sogar eines der Elitenbildung. Dass sich der württembergische Adel seiner Bezeichnung als Meister der „Sichtbarkeit“ als würdig erwiesen hat, mögen die hier skizzierten Themen jetzt schon gezeigt haben.