



EREMITAGE AUS BERLIN

**DIE GEMÄLDESAMMLUNG VON JOHANN ERNST GOTZKOWSKY ALS
GRUNDSTOCK DER BILDERGALERIE DER RUSSISCHEN ZARIN KATHARINA II.
IN ST. PETERSBURG**

BAND I.

**zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin**

vorgelegt von

ELENA RIS AUS ST. PETERSBURG

Berlin 2016

Erstgutachter: PD Dr. Arwed Arnulf

Zweitgutachterin: Univ.-Prof. Dr. Claudia Ulbrich

Tag der Disputation: 20. Februar 2015

Band I.

Inhaltsverzeichnis

Dank

<i>Einleitung</i>	1
1. Fragestellung	3
2. Die Quellenlage und die Forschungsgeschichte der „russischen Sammlung von Johann Ernst Gotzkowsky“	6
2.1. Der Forschungsstand im zaristischen Russland	6
2.2. Der Forschungsstand in der sowjetischen Periode	11
2.3. Zum heutigen internationalen Forschungsstand	12
3. Johann Ernst Gotzkowsky. Die biographischen Grundzüge	18
3.1. Frühe Jahre und Handlungslehre	18
3.2. Die Entwicklung der Unternehmenstätigkeiten: Der Weg zum Aufstieg. Wirtschaftliche Verbindung zu Friedrich II.	19
3.3. Gesellschaftliche Position während des Siebenjährigen Krieges.....	21
3.4. Letzte Lebensjahre. Der Weg zum Bankrott.....	22
4. Johann Ernst Gotzkowsky als Gemäldebesitzer und Kunsthändler in den Jahren 1750–1763	24
4.1. Überblick über seinen Gemäldebesitz und die Bestandskataloge seiner Sammlung.....	24
4.2. Zur Entstehung der Gemäldesammlung. Der Austausch mit anderen Gemäldebesitzern und Kunsthändlern.....	26
4.3. Gotzkowsky als Kunstlieferant von Friedrich II. Die Verbindung zum Kunstgeschmack des preußischen Hofes.....	32
5. Gemälde statt Getreide. Das Getreidegeschäft von J. E. Gotzkowsky und die Übergabe seiner Gemälde nach St. Petersburg in den Jahren 1763–1764	37
5.1. Der Verkauf der russischen Getreidevorräte an Gotzkowsky und seine Geschäftspartner	37
5.2. Die weitere Entwicklung des Getreideankaufs. Die Stellung des russischen Hofes zum Ablauf des Verkaufsvertrags mit Gotzkowsky	40
5.3. Das Getreidegeschäft von Gotzkowsky im Fokus der diplomatischen Verhandlungen. Seine Gemäldesammlung als Zahlungsmittel für die angekauften Getreidevorräte	53
5.4. Die Abgabe der Gemälde nach St. Petersburg	75
6. Zur Tradition des Sammelns von Malerei in Russland vor Katharina II.	82

7. Die Darstellung des Gemäldeverzeichnisses: „Specification meiner allerbesten und schönsten Original Gemählden bestehen in 317 Stück nebst den allergenauesten Preisen“ von J. E. Gotzkowsky von 1763.....	85
7.1. Allgemeine Beschreibung der <i>Specification</i> von 1763.....	85
7.2. Die Auflistung des Bilderbestandes nach Schulen und Künstlern	88
7.3. Zu den 90 ohne nähere Angaben angebotenen Gemälde	103
7.4. Die Auswertung des Bildbestandes nach Genres	105
7.5. Zur Auswertung der Bildmaße und der angegebenen Bildpreise	106
7.6. Wege der Bilderpreiserhöhung: Hinweise auf Kupferstiche von Gemälden, Literaturhinweise und andere Ergänzungen.....	109
7.7. Die Spiegelung der Gemälde der <i>Specification</i> von 1763 in den ersten Verzeichnissen des Gemäldebesitzes von Gotzkowsky: in den Katalogen von Matthias Oesterreich von 1757 und 1759	111
7.7.1. Überblick über die eingeführten Werke der <i>Specification</i> von 1763 in den Katalogen von Oesterreich von 1757 und 1759	111
7.7.2. Beispiele von Übereinstimmungen von Künstlerzuschreibungen in der <i>Specification</i> von 1763 und in den Katalogen von Oesterreich von 1757 und 1759.....	112
7.8. Zum sprachlichen Ausdruck der <i>Specification</i>	114
7.9. Allgemeine Auswertung des Gemäldeangebots von 1763	117
8. Aktuelle Erkenntnisse über den Bestand der Sammlung. Zusammenfassung der heute nachgewiesenen Werke der <i>Specification</i> von 1763.....	119
8.1. Veränderte Künstlerzuschreibungen	119
8.2. Auflistung der nachgewiesenen Werke	131
8.3. Die Präsenz der Gemälde der <i>Specification</i> von Gotzkowsky von 1763 in der weltweiten Museumslandschaft und in den Privatsammlungen.....	136
9. Die Bestandskataloge der Eremitage als wichtige Ausgangspunkte für die Neuentifizierung der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“.....	138
9.1. Der Katalog der Gemäldesammlung von Katharina II., verfasst von Ernst von Münnich in den Jahren 1773–1785, und die Beschreibungen der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“	138
9.2. Der Bestandskatalog von Franz Labenskij aus dem Jahr 1797 und die Feststellung der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ in der Sammlung des Zaren Paul I.	146
9.3. Der Galeriekatalog <i>Livret de la Galerie Imperiale de L’Ermitage de Saint-Pétersbourg</i> aus dem Jahr 1838 und Beschreibungen von den „russischen Gemälden von Gotzkowsky“	150
9.4. Die Präsenz von Gemälden Gotzkowskys in der Zarensammlung seit 1859: das Inventar des Gemäldebesitzes der Zarenfamilie aus dem Jahr 1859 und eine Reihe von Galeriekatalogen von 1863 bis 1916	152
9.5. Die Bestandskataloge der Eremitage aus den sowjetischen und postsowjetischen Zeiten. Das aktuelle Gemäldeinventar der Eremitage	155
9.6. Die Inventarnummern der Eremitage als Schlüssel für die Neuentifizierung der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“	157

10. Die Hauptzüge der Zersplitterung des Gemäldebestandes der Eremitage und die Herauslösung einzelner Gemälde der Specification von Gotzkowsky aus deren Sammlung	161
10.1. Die wichtigsten Etappen der Zersplitterung der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ während der Zarenzeit	162
10.1.1. Die Übersendung von Gemälden in andere Zarenresidenzen	162
10.1.2. Gemäldeversteigerungen unter Nikolaus I. in den Jahren 1854–1855.....	165
10.1.3. Die Verbreitung der russischen Museumslandschaft: die Übergabe der Bilder in das erste öffentliche Museum in Moskau (1862).....	169
10.2. Die Umgestaltung der Sammlung der Eremitage nach 1917 und „russische Gemälde von Gotzkowsky“	170
10.2.1. Die Nationalisierung der Kunstschatze und Übergabe der Gemälde in die staatlichen Sammlungen	170
10.2.2. Der Bilderverkauf aus der Eremitage in den 1920er–1930er Jahren	171
10.2.3. Zur Museumspolitik der sowjetischen Eremitage. Das Museum als staatsweiter Gemäldesponsor: die Übergaben an andere Museen. Diplomatische Geschenke	174
11. Die Verteilung der Gemälde von Johann Ernst Gotzkowsky im Umkreis von Katharina II. Sammlung des Günstlings Grigorij Orlov	177
11.1. Überlassung von Gemälden Katharinas II. an private Sammlungen in Russland. Die Sammlung von G. Orlov im Marmorpalast und im Palast zu Gattschina	177
11.2. Die „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ in zwei Verzeichnissen der Gemäldesammlung des Marmorpalastes (1786)	180
11.3. Die „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ im Verzeichnis der Sammlung von Gattschina (1801–1806)	185
11.4. Die Auflösung der ehemaligen Sammlung von Grigorij Orlov	186
11.5. Die bereits identifizierten und neu identifizierten „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ aus ehemaligem Besitz von Grigorij Orlov	187
12. Neuidentifizierte Werke aus dem Gemäldetransfer des Jahres 1764	192
12.1. Zum Untersuchungsgegenstand. Probleme und Schwierigkeiten bei der Bildidentifizierung. Methoden und Mittel der Identifizierung der Gemälde der Eremitage.....	192
12.2. Die neu identifizierten Bilder in der heutigen Sammlung der Eremitage und Beispiele für falsche Zuschreibungen zur Provenienz Gotzkowsky in der bisherigen Forschung.....	198
12.3. Die neu identifizierten Bilder in anderen russischen und internationalen Sammlungen	210
12.4. Zwei Landschaftsdarstellungen von L. Backhuysen und N. P. Berchem. Mehrere Bildvorschläge für ihre Zuordnung zur Sammlung Gotzkowskys. Varianten einer Verwechslung.....	217
12.5. An den staatlichen Kunsthandel abgegebene Werke (1929–1932).....	224
12.6. Die „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ im heutigen internationalen Kunsthandel	228
12.7. Die falschen Zuschreibungen zur Provenienz Gotzkowskys in der bisherigen Forschung und die neu identifizierten Werke	230

12.8.	Zur neu Identifizierung bislang nicht nachgewiesener Gemälde.....	235
13.	<i>Spätere russische Erwerbungen der ehemaligen Gemälde von J. E. Gotzkowsky (1769, 1770er Jahre und 19. Jh.)</i>	237
13.1.	Überblick über die späteren Transfers nach Russland	237
13.2.	Handelsgeschichte und Transfer der Gemälde von Gotzkowsky in den Jahren 1768–1769	238
13.2.1.	Der Ablauf des Handels	238
13.2.2.	Das Gemäldeverzeichnis des Jahres 1768 als Spiegel des Bildtransfers von 1769. Ein Überblick über die identifizierten Werke	241
13.2.3.	Zu den Forschungstheorien der Übergabe nach Russland einzelner, bisher bekannter Gemälde aus dem Transfer von 1769 (Rembrandt, Dou, Giordano).....	245
13.3.	Weitere Gemälde von Gotzkowsky in Russland. Der Bildertransfer in den 1770er Jahren	248
13.3.1.	Die Auflistung der Erwerbungen	248
13.3.2.	Die preußisch-russischen Hofbeziehungen der 1770er Jahren und mögliche Varianten der Bilderwerbungen.....	250
13.4.	Die Erwerbung ehemaliger Bilder von Gotzkowsky im 19. Jahrhundert	254
14.	<i>Katharina II. als Gemäldesammlerin und Galeriegründerin</i>	257
14.1.	Ziele und Vorhaben beim Aufbau der Gemäldegalerie	257
14.2.	Die Erwerbungen weiterer Gemäldesammlungen durch Katharina II.	262
14.3.	Die Errichtung der Gemäldegalerie der Eremitage.....	264
	<i>Zusammenfassung und Schlussbemerkung</i>	266
	<i>Quellen- und Literaturverzeichnis</i>	270
	<i>Quellenverzeichnis</i>	270
	<i>Nicht gedruckte Archivquellen</i>	270
	<i>Gedruckte Quellen</i>	274
	<i>Literaturverzeichnis</i>	275
	<i>Bestandskataloge und Bildbände</i>	275
	<i>Auktionskataloge</i>	279
	<i>Ausstellungskataloge</i>	279
	<i>Sekundärliteratur</i>	280
	<i>Abbildungen</i>	283

Dank

Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen des Promotionsstudiums „History and Cultural Studies“ bei der DRS der Freien Universität Berlin und wurde im Oktober 2014 vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der FU als Dissertation angenommen.

Ich möchte allen, die zum Gelingen meiner Arbeit beitragen haben, herzlich danken. Mein besonderer persönlicher Dank geht an meine beiden Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Claudia Ulbrich und PD Dr. Arwed Arnulf, die mich durch ihre zahlreichen vielseitigen Hinweise während meiner ganzen Studie sehr gut unterstützt hatten.

Der Gerda Henkel Stiftung (Düsseldorf) danke ich für die großzügige Förderung meines ganzen Promotionsvorhabens. Für ein sorgfältiges, übergreifendes Lektorat meiner Arbeit danke ich auch herzlich Dr. Gesine Klintworth.

Ein besonderer großer Dank gilt außerdem den vielen Museumsmitarbeiterinnen und Museumsmitarbeitern, die mir hilfreiche Informationen zu den Sammlungsbildern zugänglich gemacht, Abbildungsfragen geklärt und so eine vertiefte und gegenstandsnahe Forschung ermöglicht haben. Namentlich möchte ich gerne folgende Kollegen erwähnen: Staatliche Eremitage, St. Petersburg: Marija Garlova, Dr. Ekaterina Derjabina, Dr. Natalya Gricaj, Prof. Dr. Sergej Androsow, Svetlana Evsev'eva, Olga Novosel'ceva, Dr. Marijam Dandamaeva, Dr. Irina Artem'eva, Natalja Bachareva; Staatlicher Museumskomplex Peterhof: Oksana Kajander, Tamara Nosovič, Olga Zacharova, Elena Kuznecova; Staatlicher Museumskomplex Gattschina: Aysulu Šukurova; Staatliches Museum der Schönen Künste A. S. Puschkin, Moskau: Dr. Ljubov' Savinskaja, Marianna Ivanova; Staatlicher Museumskomplex I. J. Slovcov, Tjumen: Dr. Oksana Kostko; Staatliches Museum der Schönen Künste I. I. Maschkow, Wolgograd: Irina Kostrykina; Staatliches Kunstmuseum M. P. Krošickij, Sewastopol: Marija Kuznecova; Staatliches Kunstmuseum, Ekaterinburg: Irina Plavinskaja; Fernöstliches Kunstmuseum, Chabarovsk: Aljona Florova; Staatlicher Palastparkmuseumskomplex, Alupka: Alina Makarova; Staatliches Kunstmuseum A. N. Radiščev, Saratow: Lidija Krasnopjorova; Staatliche Kunstgalerie von Armenien, Jerewan: Victoria Badalian; Staatliches Kunstmuseum der Republik Usbekistan, Taschkent: Mirfajzi Usmanov;

Staatliche Museen zu Berlin: Prof. Dr. Konrad Vanja, Dr. Stephan Kemperdick, Dr. Beate Wild; Staatliches Schlossmuseum Rundāle: Dzintra Miķelsone.

Für ihre exzellente Unterstützung meiner Archivrecherche danke ich Dr. Irina Popova, Dr. Michail Jakušev und Svetlana Turilova vom Archiv der Außenpolitik des Russischen Imperiums des Außenministeriums in Moskau sowie Franziska Mücke vom Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin. Für eine besondere Unterstützung meines Promotionsvorhabens danke ich auch Anne-Virginie Droz und Univ.-Prof. Dr. Ulrike Heinrichs.

Elena Ris

10. April 2016, Berlin

Einleitung

Die Staatliche Eremitage in St. Petersburg ist das größte und bedeutendste Museum des heutigen Russland. Sie wurde 1764 von Katharina II. (1762–1796) gegründet. Der Grundstock der Sammlung geht auf den Berliner Unternehmer Johann Ernst Gotzkowsky (1710–1775) zurück. Gotzkowsky war nicht nur Textilfabrikant, Bankier und der Begründer der Berliner Porzellanmanufaktur, sondern auch Kunstsammler, -mäzen und -lieferant.

Als einer der wichtigsten Kunstagenten des preußischen Königs Friedrich II. (1740–1786) sammelte er über zwei Jahrzehnte Gemälde, die unter anderem dem Aufbau der königlichen Bildergalerie in Sanssouci zugute kommen sollten.

Nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges (1756–1763) wurden 317 Bilder westeuropäischer, vor allem holländischer, flämischer, italienischer und deutscher Künstler aus seiner Sammlung Russland übergeben. Diese Werke sollten die Grundlage für die in den nachfolgenden Jahren rasch wachsende Gemäldegalerie der Eremitage in St. Petersburg bilden, die sich in kurzer Zeit zu einer der größten Kunstsammlungen Europas und zur größten Sammlung dieser Art in Russland entwickelte. Nach dem Transfer der ersten Bilder gelangten in späteren Jahren, vor allem 1769, circa fünfunddreißig weitere Gemälde aus dem Besitz von Johann Ernst Gotzkowsky in die Eremitage. Trotz der Bedeutung, die die Sammlung Gotzkowsky für den Aufbau der Eremitage hatte, ist die Forschung bis heute lücken- und fehlerhaft. Eine Untersuchung des Gemäldetransfers und der Sammlung, die die russischen Bestände systematisch berücksichtigt hat, fehlt bis heute. Mit meiner Arbeit möchte ich diese Lücke schließen. Aufgrund umfassender Recherchen in russischen Archiven und in Gemäldesammlungen in- und außerhalb Russlands und dank der Unterstützung der Kustoden der verschiedenen Museen war es mir möglich, die Geschichte des Gemäldetransfers genauer nachzuzeichnen und die Sammlung neu zu bestimmen. Keineswegs sind alle Werke in St. Petersburg geblieben.

„Russische Gemälde von Gotzkowsky“ konnte ich in über zwanzig Sammlungen weltweit nachweisen. Dazu gehören außer der Eremitage selbst Kunstbestände der ehemaligen Residenzen der Zarenfamilie im Umfeld von St. Petersburg: die

Museumskomplexe von Peterhof, Pavlovsk, Oranienbaum und Gattschina sowie auch die Bestände des Alexander-Newskij-Klosters (Lawra des Heiligen Alexander-von-der-Newa) und des Palastes von Kočubej zu St. Petersburg, des Museums der Bildenden Künste A. S. Puschkin in Moskau, des Kunstmuseums A. N. Radiščev in Saratow, des Kunstmuseums I. I. Maschkov in Wolgograd, des Museumskomplexes I. J. Slovcov in Tjumen, des Kunstmuseums in Nižnij Nowgorod, des Kunstmuseums M. P. Krošickij in Sewastopol, des Kunstmuseums der Republik Usbekistan in Taschkent, der Nationalgalerie von Armenien in Jerewan, des Litauischen Kunstmuseum im Palast von Radziwill in Wilna, der National Gallery in Washington, der Kunstsammlung der Rumänischen Akademie der Wissenschaften in Bukarest und mehrerer Privatsammlungen.

1. Fragestellung

Das Ziel dieser Studie ist eine möglichst ausführliche und umfassende Rekonstruktion der Gemäldesammlung, die den Ursprung des Museums in St. Petersburg bildet. Um die einzelnen Gemälde identifizieren und den Wert der Sammlung bestimmen zu können, ist es erforderlich, auch die Vorgeschichte der Sammlung zu erforschen und den Gemäldetransfer in den historischen Kontext einzuordnen.

Zu Anfang der Arbeit wird die bisherige Forschungsgeschichte zu der ersten Sammlung der Eremitage dargestellt und ein Überblick über die verwendete Literatur sowie die Quellenbasis geschaffen. Danach werden Johann Ernst Gotzkowsky und der Hintergrund seiner Sammeltätigkeit im Zusammenhang mit dem preußischen Kunstmarkt und mit den Kunstneigungen des preußischen Königs und Kulturförderers Friedrich II. beleuchtet. Nach der Darstellung einer Übersicht über den Gemäldebesitz Gotzkowskys und die Entstehung seiner Sammlung, die Licht auf seine Tätigkeit als Gemäldekäufer wirft, erfolgt ein Überblick über die möglichen und nachgewiesenen Ankaufsorte, Agenten und Vermittler sowie über den Gemäldeverkauf an seinen bedeutendsten Kunden, König Friedrich II.

Danach werden die mannigfaltigen Wege des Verkaufs und der Übergabe der Bilder von Gotzkowsky an den russischen Hof im Jahre 1763–1764 unter dem Blickwinkel von neu aufgefundenen Dokumenten und diplomatischen Korrespondenzen präzisiert.

Im Zusammenhang mit der Ankunft der Bilder von Gotzkowsky in Russland wird die Geschichte des Sammelns der westeuropäischen Malerei in St. Petersburg vor und in der Zeit von Katharina II. dargestellt.

Nach diesen Vorarbeiten erfolgt eine detaillierte Untersuchung der Sammlung. Ausgangspunkt bildet das Verkaufsverzeichnis – *Specification meiner allerbesten und schönsten Original Gemälden bestehen in 317 Stück nebst den allergeauesten Preisen* – von Gotzkowsky (1763) mittels einer nach Schulen und Künstlern geordneten Auflistung.¹ Nach dieser Darstellung wird der Gemäldebestand generell nach Genre,

¹ Geheimes Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz (GStA PK), I. HA Rep. 11 Geheimer Rat, Auswärtige Beziehungen, Akten, Nr. 7162, B. 250–254. Publiziert in: Frank (2002), S. 171–194; Schepkowski (2009), S. 455–464. Im Folgenden : Gotzkowsky (1763).

Themen, angebotenen Preisen und Bildmaßen analysiert und die einzelnen Gemälde werden mit den zwei vorherigen Verzeichnissen des Gemäldebesitzes von Gotzkowsky abgeglichen.

Nach der Darstellung des Gemäldeangebots wird der Bestand der nach St. Petersburg verkauften Sammlung von Gotzkowsky aus heutiger Perspektive beleuchtet. Dabei werden die heute lokalisierten Werke und ihre aktuellen, teilweise veränderten Künstlerzuschreibungen, aufgelistet, deren Identifizierung in einigen Fällen auch anhand der heute noch vorhandenen weiß aufgemalten Inventarnummern der *Specification* von Gotzkowsky aus dem Jahr 1763 verifiziert werden kann.

Nicht weniger wichtig für die Erforschung sowie die Neuentdeckung der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ ist die Auswertung der zahlreichen Bestandsquellen der Eremitage, anhand derer die Präsenz der „gotzkowskyschen“ Gemälde Schritt für Schritt im Museum verfolgt und lokalisiert werden kann. Zugleich lassen sich die Änderungen der Künstler- sowie Sujetzuschreibungen in diesem Prozess nachvollziehen. Auf diese Weise lässt sich das weitere Schicksal der meisten der 1764 nach Russland transferierten Gemälde nach ihrer Ankunft in St. Petersburg verfolgen. Eine solche stufenartige Auswertung des Gemäldebestandes der Eremitage bringt nicht nur die bislang unbekanntesten Werke der Sammlung der Eremitage wieder ans Licht, sondern ermöglicht zugleich die Identifizierung der wieder aufgefundenen Gemälde in verschiedenen anderen Sammlungen der Gegenwart.

Nach der Schilderung des Ablaufs der Übergabe und der Auswertung des 1764 transferierten Gemäldebestandes werden noch mehrere weitere „russische Gemälde von Gotzkowsky“ untersucht, die später, nämlich im letzten Drittel des 18. Jh. und im 19. Jh. in die Eremitage kamen. Es handelt sich vor allem um 25 Werke von Gotzkowsky, die im Jahre 1769 nach St. Petersburg kamen und in einem bislang unbekanntem Verzeichnis von 1768 aufgeführt sind.²

In diesem Zusammenhang kommen außerdem die möglichen und bislang unaufgeklärten Lieferwege weiterer „russischer Bilder von Gotzkowsky“ zur Sprache, die unabhängig von den Bildertransfers der Jahre 1764 und 1769 nach Russland gelangten.

² Archiv der Außenpolitik des Russischen Imperiums (AVPRI), Fonds 74; Opis 74/6, Delo 176, B. 6–8.

Abschließend werden das Kunstinteresse und die Kunsterwerbungsprojekte der russischen Zarin Katharina II. untersucht und ihre politisch-kulturellen Ursprünge für den Aufbau einer Gemäldegalerie im Allgemeinen behandelt. Es wird die Geschichte der Entstehung der Gemäldegalerie der russischen Zarin nach 1764 durch weitere Komplettankäufe mehrerer europäischer Privatsammlungen zusammengefasst.

2. Die Quellenlage und die Forschungsgeschichte der „russischen Sammlung von Johann Ernst Gotzkowsky“

Die bisherigen Quellen und Forschung zur ersten Sammlung der Eremitage – der Sammlung von Johann Ernst Gotzkowsky – konzentrierte sich auf zwei Themenkreise: zum einen auf die eigentliche Geschichte der Bilderübergabe, zum anderen auf die Beschreibung des Gemäldebestandes.

Die früheste bekannte publizierte Quelle – und für lange Zeit einzige, die mit der Geschichte der Übergabe der Bilder nach Russland auseinandersetzt – ist die Autobiographie von Gotzkowsky, *Geschichte eines patriotischen Kaufmanns*, die zum ersten Mal im Jahre 1768 – noch zu Gotzkowskys Lebzeiten – erschien.³ Darin beschreibt der preußische Händler die Hauptzüge seines misslungenen Getreidegeschäftes mit der russischen Regierung, welches zur Übergabe seiner Bilder als Schuldentilgung führen sollte. Nebenbei berichtet er über den von ihm betriebenen Kunsthandel und seine Tätigkeit als Kunstlieferant des Königs Friedrich II. Zu dem eigentlichen Bestand seiner Sammlung liefert Gotzkowsky jedoch keine weiteren Informationen.

2.1. Der Forschungsstand im zaristischen Russland

In russischen Quellen taucht die Erwähnung einiger nach Russland gelieferter Bilder von Gotzkowsky seit der Zeit ihrer Ankunft im Jahre 1764 auf. Zu den zeitgenössischen Schriften des 18. Jahrhunderts, in denen diese Sammlung dargestellt wurde, gehören auch die auf Deutsch verfassten kunsthistorischen Berichte des deutschstämmigen Gelehrten Jacob von Staehlin (1709–1785). Der Schwabe war Direktor der St. Petersburger Kunstakademie bei der Russischen Akademie der Wissenschaften und gilt als Erster in Russland, der detailgetreu Kunstsammlungen der Zarenpaläste im 18. Jahrhundert beschrieb. Dabei erfasste der deutsche Gelehrte auch die Bilder von Gotzkowsky. In seinem, um 1764–70 datierten, Verzeichnis *Vornehmste Stücke aus dem an Ihre Kays. Maj. verkauften Gotzkowsky Cabinet aus Berlin* stehen

³ Gotzkowsky (1873), S. 89–91.

insgesamt Angaben zu 121 gotzkowskyschen Bildern. Unter den Archivdokumenten zu Staehlin wird noch ein anonymes und ebenfalls deutsches *Verzeichnis der aus Berlin im Jahre 1763 gekommenen Gemälde* aufbewahrt, das auch die Gemälde von Gotzkowsky auflistet. Darüber hinaus stehen noch weitere Werke zur Verfügung, die im Verzeichnis von Staehlin nicht aufgenommen sind. Insgesamt enthalten diese zwei deutschen Verzeichnisse Beschreibungen von 188 Bildern.⁴ Doch in beiden Fällen handelt es sich um schlichte Abschriften des von Gotzkowsky verfassten Verkaufsregisters – *Specification meiner allerbesten und schönsten Original Gemälden bestehen in 317 Stück nebst den allergenauesten Preisen* – aus dem Jahr 1763, dem lediglich einzelne kleine Ergänzungen beigefügt wurden.

Es ist bekannt, dass Jacob Staehlin in einer engen Verbindung zum ersten Kustoden sowie Restaurator der Gemäldegalerie der Eremitage stand, dem aus Ulm stammenden Künstler Lucas Conrad Pfandzelt (1716–1775).⁵ Möglicherweise stellte er seine Auflistung auf, die nach der unmittelbaren Betrachtung der beschriebenen Werke erfolgte.⁶ Die auf 188 Beschreibungen reduzierte Zahl erklärt sich wahrscheinlich dadurch, dass dem Verfasser oder den Verfassern dieser Auflistungen nicht alle Bilder zur Verfügung standen.

Des Weiteren wurden insgesamt sieben als aus der Sammlung Gotzkowskys stammende Bilder in den ersten Bestandskatalog der Eremitage des ebenfalls deutschen, in Russland geborenen Gelehrten Graf Ernst-Gustav von Münnich (1744–1817) – *Catalogue raisonné des Tableaux qui se trouvent dans les galeries, Sallons et Cabinets du Palais Impérial de S.^t Petersbourg, commencé en 1773. et continué jusqu'en 1785* – aufgenommen.⁷

⁴ Beide Verzeichnisse in der russischen Übersetzung in: Malinovskij (1990), Bd. 2, S. 91–100 und S. 101–103. Zum Verfasser des zweiten Verzeichnisses gibt Malinovskij keine Nachweise. Die beiden Quellen sind im Archiv der Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg aufbewahrt.

⁵ Außerdem war Pfandzelt der Kustode und Restaurator des ganzen Gemäldebesitzes der Zarenresidenzen in St. Petersburg und in der Umgebung.

⁶ Malinovskij (1990), Bd. 2, S. 87; Malinovskij (2012), S. 230.

⁷ Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 6 A, Delo Nr. 85, Jahre : 1773–1785 : Ernest Comte de Müñich, *Catalogue raisonné des Tableaux qui se trouvent dans les galeries, Sallons et Cabinets du Palais Impérial de S.^t Petersbourg, commencé en 1773. et continué jusqu'en 1785*. Bde. I, II, III. Im Folgenden wird dieses Dokument als Münnich (1773–1785) bezeichnet.

Die eigentliche Geschichte der Bilderübergabe gewann erst viel Aufmerksamkeit in der Forschung später, obwohl das unmittelbare Faktum der Erwerbung der Sammlung von dem Berliner Johann Ernst Gotzkowsky für die Zarensammlung bei allen Autoren seit der Zeit Katharinas II. Berücksichtigung fand.⁸ Die genauen Umstände dieses Ereignisses aber wurden in den jeweiligen Publikationen bis in die 1870er Jahre nicht erwähnt, manche waren höchstwahrscheinlich gar nicht bekannt.

Zum ersten Mal in den Jahren 1878–1879 ging der in der Kaiserlichen Eremitage tätige aus Berlin stammende Gelehrte Freiherr Bernhardt Karl von Koehne (1817–1886) der Geschichte der Übergabe dieser Sammlung nach.⁹ Im Jahre 1881 veröffentlichte er den Artikel *Die Gotzkowskische Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage* zuerst in der angesehenen deutschen *St. Petersburger Zeitung*. Im darauffolgenden Jahr erschien dieser Artikel nochmals in Berlin als *IX. Teil* seiner deutschen Einzelschriftausgabe *Berlin, Moskau, St. Petersburg. 1649 bis 1763. Ein Beitrag zur Geschichte der freundschaftlichen Beziehungen zwischen Brandenburg-Preußen und Russland*¹⁰ und dann erneut in St. Petersburg in kleinerer Auflage.

Laut Levinson-Lessing (1985) fand Bernhardt von Koehne erst in einigen Radierungen von Gemälden des Berliner Kupferstechers Georg-Friedrich Schmidt (1712–1775), deren Originale in der Eremitage aufbewahrt wurden, eindeutige Hinweise darauf, dass diese Werke sich ursprünglich in der Gemäldesammlung Gotzkowskys in Berlin befunden haben mussten: *Dans le Cabinet de Monsieur Jean Ernest Gotzkowsky*. Bei den darauf folgenden Überprüfungen der betroffenen Gemälde entdeckte der Berliner Forscher auf ihren Rückseiten die aufgedruckten Siegel des russischen Gesandten Fürst Vladimir Sergeevič Dolgorukov (1717–1803) (*B. C. Долгоруков*), der in den Jahren 1762–1785 in Berlin Dienst getan hatte.¹¹

⁸ In Auswahl: Bernoulli (1780), Bd. 4, S. 168; Georgi (1790), S. 316, §. 620; Waagen (1870), S. 18.

⁹ Der Numismatiker und Archäologe Freiherr Bernhard von Koehne war von 1845 bis 1886 in der Kaiserlichen Eremitage tätig. Seit 1863/4 war Koehne wissenschaftlicher Berater beim Direktor der Eremitage. Vgl. Levinson-Lessing (1985), S. 255, Anm. 51; Kačalina u. a. (2004), S. 75–76.

¹⁰ Koehne (1881); Koehne (1882), S. 141–151. Zu dem Zeitpunkt hatte Koehne einen Bestandskatalog der Galerie der Eremitage herausgegeben, dessen erste Auflage im Jahre 1863 erschien.

¹¹ Levinson-Lessing (1985), S. 255, Anm. 51; vgl. Koehne (1882), S. 153.

Der Name des Gesandten wird in den unterschiedlichen Publikationen *Dolgorukij* oder *Dolgorukov* geschrieben. Fürst Dolgorukov selbst bezeichnete sich in russischen Berichten als *Dolgorukov* und in französischen Berichten als *Wladimer p^{ce}: Dolgorouqui*.

In diesem Zusammenhang begann Koehne, die Provenienz der Bilder zu untersuchen. Seine Erforschung der Geschichte der Bildübergabe basierte er auf der Grundlage der Abschriften von zeitgenössischen Dokumenten aus dem Moskauer Archiv der Außenpolitik des Russischen Imperiums.¹² Dabei handelte es sich jedoch nur um einige ausgewählte Dokumente, die für Koehne von einem Mitarbeiter des Archivs namens Ulniza unter der Leitung des Hofmeisters des Kaiserlichen Hofes Herrn Baron von Bühler abgeschrieben wurden.¹³ Diese 1878 angefertigten Abschriften sind heute im Archiv der Eremitage zugänglich.¹⁴

In seinem Artikel arbeitete der Berliner Forscher mehrere wesentliche Details des Ablaufs der Bildübergabe heraus. Dennoch berücksichtigte er nicht alle wichtigen Bestandteile dieser Geschichte. Dies erklärt sich wahrscheinlich dadurch, dass sich Koehne bei den Recherchen der Archivdokumente auf andere Personen verließ oder verlassen musste. Bei meiner Auswertung der zur Verfügung stehenden Quellen im Moskauer Archiv der Außenpolitik des Russischen Imperiums sowie Abschriften aus dem Archiv der Eremitage habe ich außerdem festgestellt, dass Koehne die Namen der Verfasser bei einigen Zitaten verwechselt hatte. Die Befehle von Katharina II., welche vom Vize-Kanzler, Vize-Präsident des Kollegiums für Auswärtige Angelegenheiten Aleksandr Golizyn (*Александр Михайлович Голицын* 1723–1807) oder vom Vorsitzenden des Kollegiums für Auswärtige Angelegenheiten Nikita Panin (*Никита Иванович Панин* 1718–1783) verfasst worden waren, galten bei Koehne als Schriften der Zarin selbst. Sachlich ist es zwar korrekt, dass darin Anweisungen der russischen Herrscherin enthalten waren. Diese sind aber von den eigenhändig verfassten Schriften Katharinas II. zu trennen, die sich ebenfalls in Form von Briefen erhalten haben.

Aufgrund der Dokumente, die Bernhardt von Koehne darüber hinaus im Preußischen Geheimarchiv in Berlin gesichtet hatte, wurden weitere Details zum Transfer der Gemälde Gotzkowskys aus dem Jahre 1764 sowie ihre eigentliche Auflistung bekannt.¹⁵

¹² Heute gehört das Archiv der Außenpolitik des Russischen Imperiums (AVPRI) dem Außenministerium der Russischen Föderation.

¹³ Vgl. Koehne (1882), S. 147, Anm. 1.

¹⁴ Archiv der Staatlichen Eremitage, Fonds 1, Opis 5, Jahr 1878, Delo Nr. 19 und Delo Nr. 19a.

¹⁵ Vgl. Koehne (1882), S. 148.

Mit Hilfe dieser Quellen identifizierte Koehne einige „russische Gemälde von Gotzkowsky“, die sich damals in der Kaiserlichen Eremitage oder in den unterschiedlichen Zarenresidenzen befanden. In seinem Beitrag ordnete er die neu identifizierten Bilder nach Schulen, listete ihre aktuellen Aufbewahrungsorte auf und übermittelte ihre Registrationsnummern.

Die gesamte spätere Forschungsliteratur gründete ihre Darstellung der Geschichte der Bilderübergabe ausnahmsweise auf den erwähnten Artikel von Bernhardt von Koehne. Dabei wurden alle Zitate und mehrere veraltete Inventarnummern, die Koehne in seinem Artikel angegeben hatte, von nachfolgenden Forschern ungeprüft übernommen.

In seiner Schrift hatte Koehne zum ersten Mal die wegweisende Rolle der Sammlung von Gotzkowsky als Grundstock der Eremitage bezeichnet:

„Die erste Gemäldesammlung, welche die Kaiserin Katharina II. erwarb und welche den Grund zu der unvergleichlichen Galerie der Eremitage legte, war die des bekannten Berliner Patrioten Gotzkowski.“¹⁶

Seitdem gilt die gotzkowskysche Sammlung als erste Sammlung des Museums und somit wurde das Erwerbungsjahr 1764 als das Gründungsjahr des Museums übernommen.¹⁷ Bis heute wird in der heutigen Staatlichen Eremitage der Tag der Heiligen Katharina, der Schutzpatronin der Zarin Katharina II., am 7. Dezember als Gründungsdatum gefeiert und nicht der Tag der tatsächlichen Ankunft der Sammlung in Russland, der nicht überliefert ist. Eigentlich musste dies am 23. März gefeiert werden – dem Tag der Vertragsschließung im Jahre 1764.

1913 veröffentlichte der russische Kunsthistoriker, Historiker und Theologe Alexander Ivanovič Uspenskij (1873–1938) in seinem umfangreichen Werk *Kaiserliche Residenzen* erstmals eine russische Auflistung der Sammlung von Gotzkowsky – nämlich ein angebliches russisches Zollregister aus dem Jahr 1764 –, welches aus dem Zollamt

¹⁶ Zitat nach: Ebd., S. 141.

¹⁷ Noch kurz vor der Erstveröffentlichung des Artikels von Koehne (1881) hatte der ebenfalls in Berlin wirkende Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) in seinem Bestandskatalog der Eremitage die Erwerbung der Sammlung von Louis-Antoine Crozat, Baron de Thiers (1699–1770) bestehend aus 400 Bildern als einen Grundstock der Eremitage genannt. Vgl. Waagen (1870), S. 7.

des St. Petersburger Hafens stamme.¹⁸ Dieses Register enthält 224 Bildbeschreibungen. Die Auswertung dieser russischen Auflistung legt nahe, dass es sich um eine stark redigierte Übersetzung der von Gotzkowsky aufgestellten *Specification* handelt. In diesem Zollregister wurde aber zusätzlich angeführt, ob auf den Rückseiten der Bilder Siegel vorhanden waren oder ob diese fehlten. Bei der Versiegelung war anscheinend das Siegel des Fürsten Dolgorukov, nämlich ein Monogramm unter einer Krone gemeint. Außerdem werden Transportschäden bei zwei Bildern erwähnt.

2.2. Der Forschungsstand in der sowjetischen Periode

In der Sowjetzeit, im Jahre 1940, erfasste der damalige Chefkustode der Abteilung der Westeuropäischen Kunst der Staatlichen Eremitage, Vladimir Francevič Levinson-Lessing (1893–1972) das grundlegende *Die Geschichte der Bildergalerie der Eremitage (1764–1917)*, welches erstmals posthum 1985 veröffentlicht wurde.¹⁹ Darin fasst er auf der Basis des Artikels von Bernhard Koehne die Geschichte der Erwerbung der gotzkowskyschen Bilder erstmals in russischer Sprache zusammen.²⁰

Aus bis heute nicht geklärten Gründen hatte Levinson-Lessing die Gesamtzahl der in der *Specification* angegebenen Bilder von 317 auf 225 Exemplare reduziert, obwohl im Artikel von Koehne, den der Autor ausdrücklich berücksichtigte, von 317 nach St. Petersburg verschickten Bildern aus der Sammlung von Gotzkowsky die Rede war.²¹ Ungeachtet dessen diente die Darstellung Levinson-Lessings (1985) bis vor Kurzem unbestritten als Ausgangspunkt für alle weiteren russischen Einführungen in die Geschichte des Museums bzw. der Gemäldesammlung der Eremitage des 18. Jahrhunderts, vor allem in hauseigenen Publikationen und Reiseführern aller Art,

¹⁸ Uspenskij (1913), Bd. 1, S. XLVI–LVIII. Der Fundort dieses Dokuments ist heute nicht lokalisiert.

¹⁹ Levinson-Lessing (1985). In den Jahren 1936–1956 war Levinson-Lessing der Leiter der Abteilung Westeuropäischer Kunst, 1956–1967 – der stellvertretende Direktor der Eremitage. Levinson-Lessing widmete mehrere Jahre der Erforschung der Sammlungsgeschichte der Eremitage und heute trägt die alljährige Museumstagung bezüglich des Bestandes der Eremitage und der Geschichte ihrer Sammlung den Namen dieses Forschers.

²⁰ Levinson-Lessing (1985), S. 52–54.

²¹ Vgl. Koehne (1882), S. 148 und Levinson-Lessing (1985), S. 53.

teilweise auch für internationale Publikationen.²² In den Hauskatalogen heißt es daher, dass den Grundstock der heutigen Eremitage jene 225 Gemälde bildeten, die Katharina II. 1764 bei dem Berliner Kaufmann Johann Ernst Gotzkowsky kaufte, beziehungsweise als Schuldnersatz von diesem übernahm. Ursprünglich hatte der Kaufmann Gotzkowsky die Gemälde für Friedrich II. erworben. Doch während des Siebenjährigen Krieges waren die preußischen Kassen so strapaziert worden, dass Friedrich II. die Sammlung nicht abzahlen konnte und diese von Katharina II. übernommen wurde.²³

Der Petersburger Archivar Konstantin Vladimirovič Malinovskij (1990) betonte damals die durch die schlechte Quellenlage bedingten Schwierigkeiten bei den Untersuchungen zur frühen Zeit des Sammlungsaufbaus der Eremitage.²⁴ Diese Begründung erscheint plausibel, denn die Bestände des Archivs der Außenpolitik des Russischen Imperiums beim Außenministerium Russlands, wo die wichtigen Dokumente anhand der internationalen Beziehungen aufbewahrt werden, waren damals kaum zugänglich und sind auch heute noch schwer einsehbar.²⁵

2.3. Zum heutigen internationalen Forschungsstand

Als ein Experte für die Geschichte der russischen Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert gilt der gerade erwähnte ehemalige Mitarbeiter des Russischen Staatlichen Historischen Archivs (RGIA) zu St. Petersburg, Konstantin Vladimirovič Malinovskij. Der Archivar beschäftigte sich unter anderem mit der Geschichte der Sammlung der Eremitage und mit der Provenienz ihrer Bilder. Von ihm wurden die oben erwähnten deutschen *Berichte von Jacob Staehlin über schöne Künste in Russland* aus dem 18.

²² In Auswahl: Nikulin/Aswaristsch (Hg.) (1986), S. 6; Voronichina (1992), S. 19; Piotrovskij/Toršina/Kudrjavceva (2002), S. 18–19; Kagané, (2005), S. 29; Malinovskij (2007), S. 417; Skodock (2007), S. 20; Gritsay/Babina (2008), S. 443.

²³ Die Tätigkeitsbezeichnung als Kaufmann führt den modernen Leser der russischen Kataloge in die Irre. Das russische Wort *KUPEC* (*купец*) hat eher die Bedeutung eines Besitzers von einem kleinen Verkaufsladen, von dem man keine Kontakte zu höheren Kreisen erwarten darf. Diese Bezeichnung entspricht nicht der unternehmerischen Tätigkeit Gotzkowskys sowie seinen Geschäftsverbindungen. Selbst Katharina II. bezeichnete Gotzkowsky in ihrem Schreiben vom 12./23. März 1764 als *Bankier*. (Siehe: das Zitat aus dem Katharinas II. Brief auf S. 74 der vorliegenden Arbeit).

²⁴ Malinovskij (1990), Bd. 2, S. 86.

²⁵ Seit 5. Juli 2012 ist dieses Archiv aufgrund der Renovierungsarbeiten geschlossen.

Jahrhundert zum ersten Mal ins Russische übersetzt und im Jahre 1990 als zweibändige Ausgabe publiziert.²⁶

Die Veröffentlichung des Zollregisters durch Uspenskij (1913) und die Gemäldeauflistungen aus den Berichten von Jacob Staehlin (1990) stellten bis 2012 für die russischsprachige Forschung die einzigen Quellen zum Gegenstand der Sammlung von Gotzkowsky dar.²⁷

2012 erschien schließlich *Die Geschichte des Malereisammelns in St. Petersburg im 18. Jahrhundert* von Konstantin Vladimirovič Malinovskij. Ein gesondertes Kapitel wurde der Sammlung der Eremitage und damit der „russischen Sammlung von Gotzkowsky“ gewidmet. Im Anhang der Publikation findet sich die ins Russische übersetzte und kommentierte *Specification* von Gotzkowsky (1763)²⁸, die aber fehlerhaft ist. Die gesamte Problematik der fehlerhaften Angaben bei der Identifikation der Bilder wird später erläutert.²⁹ Die Publikation von Malinovskij (2012) ist momentan die Aktuellste bezüglich der Sammlung von Gotzkowsky in der russischsprachigen Forschung.

Im deutschsprachigen Raum wurde die Geschichte Gotzkowskys als Gemäldesammler sowie der Bestand seiner nach Russland gelieferten Gemälde erst in den letzten Jahren ausführlich erforscht. Der aus der Schweiz stammende Kunsthistoriker Christoph Frank widmete dieser Thematik einen großen Abschnitt seines Artikels *Die Gemäldesammlungen Gotzkowsky, Eimbke und Stein: Zur Berliner Sammlungsgeschichte während des Siebenjährigen Krieges* (2002). Sein Beitrag stützt sich zum Teil auf Archivdokumente des Geheimen Staatsarchivs – Stiftung Preußischer Kulturbesitz (GStA PK) in Berlin und des Moskauer Archivs der Außenpolitik des Russischen Imperiums (AVPRI).³⁰

Im Anschluss an diesen Artikel edierte Christoph Frank zum ersten Mal die *Specification* (1763). Dieses Verzeichnis gilt in der modernen Forschung als einziges Register der nach St. Petersburg geschickten Bilder und ist ein wichtiger Ausgangspunkt

²⁶ Malinovskij (1990), 2 Bde.

²⁷ In Auswahl: Senenko (2000); S. 465; Gritsay/Babina (2008), S. 480.

²⁸ Malinovskij (2012), S. 431–444.

²⁹ Genauer zu dieser Problematik siehe im Unterkapitel, 9.6. der vorliegenden Arbeit.

³⁰ Frank (2002), S. 117–194. In der russischen Übersetzung: Frank (2011), S. 24–63.

für die Untersuchung des Bestandes der „russischen Sammlung von Gotzkowsky“. Außerdem verglich Frank einige der Künstlerzuschreibungen Gotzkowskys aus der *Specification* (1763) mit den vorherigen Verzeichnissen seiner Sammlung aus den Jahren 1757 und 1759, die jeweils von dem Potsdamer Galerieinspektor Matthias Oesterreich verfasst wurden, sowie mit Beschreibungen der gleichen Bilder aus dem ersten Bestandskatalog der Eremitage von Münnich (1773–1785).³¹

Seinen Kommentar zur *Specification* (1763) stützt Christoph Frank auf die Angaben des im gleichen Jahr 2002 von zwei deutschen Kunsthistorikern Thomas Ketelsen und Tilmann von Stockhausen veröffentlichten dreibändigen Nachschlagewerks *Verzeichnisse der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, das Frank teilweise mit eigenen Erkenntnissen, die jedoch zum Teil fehlerhaft sind, ergänzte. In den Bänden von Ketelsen und von Stockhausen wurden mehrere Sammlungsverkäufe und somit Bilder der *Specification* (1763) aufgeführt, jedoch nach Künstlernamen geordnet und daher gemischt mit Bildern aus anderen Sammlungen. Sie präsentieren die Werke von Gotzkowsky mit ihren originalen Beschreibungen aus der *Specification* sowie mit Verweisen auf die aktuellen Standorte, die in Zusammenarbeit mit dem oben erwähnten Archivar Konstantin Malinovskij erarbeitet wurden.³²

Wie die Publikation von Malinovskij (2012) und der Artikel von Frank enthält auch das Werk von Ketelsen und von Stockhausen Fehler: Teilweise werden Bilder falsch identifiziert, und somit falsche Standorte angegeben, oder nicht mehr vorhandene bzw. falsche Inventarnummern genannt.

Zu den neusten Publikationen gehört auch das Buch der Hamburger Journalistin und Historikerin Marianna Butenschön *Ein Zaubertempel für die Musen. Die Eremitage in St. Petersburg* aus dem Jahr 2008. Darin wird die Geschichte der Sammlung der Eremitage und somit der Bilderübergabe von Gotzkowsky nach Russland auf der Grundlage der bereits erwähnten Literatur dargestellt.³³

Die neueste und umfassendste Untersuchung zur Gemäldesammlung hat Nina Simone Schepkowski vorgelegt. Sie befasste sich zunächst mit Gotzkowskys Tätigkeit als Kunstsammler in Bezug auf die Kunstneigungen Friedrichs II. sowie mit der aktuellen

³¹ Frank (2002), S. 135–137 und S. 176.

³² Ketelsen/Stockhausen (2002), 3 Bde.

³³ Butenschön (2008).

Situation auf dem damaligen Kunstmarkt in ihrem Artikel *Johann Ernst Gotzkowsky (1710–1775) – Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin* (2007). Im Jahre 2009 erschien unter dem gleichen Titel ihre Dissertation als Monographie. Ausführlich beschäftigt sich die Autorin mit den vielfältigen Kunstaktivitäten Gotzkowskys und seiner Sammlung. Ihre Ausführungen über die nach Russland gesandten Bilder basieren einerseits auf neuen Archivstudien in GStA PK in Berlin, andererseits auf den bereits erwähnten Abschriften aus dem Archiv der St. Petersburger Eremitage.³⁴ Ein Mangel dieser Untersuchung liegt darin, dass die Forscherin nicht in russischen Archiven gearbeitet hatte, sondern alle Hinweise bzw. Archivabschriften, die „russische Bilder“ betreffen, von einem Nachkommen Gotzkowskys, Dr. Bodo Gotzkowsky (Fulda), übernommen hatte, der seine Informationen wiederum von Konstantin Malinowskij (St. Petersburg) erhalten hatte.

Außerdem wird in der Monographie von Schepkowski der Weg einiger Bilder in die Sammlung Gotzkowskys untersucht und vereinzelt Ankäufe durch ihn von einigen später nach St. Petersburg gelieferten Gemälden angesprochen. Schepkowski verfolgt mehrere vorstellbare Wege, auf denen Gotzkowsky hätte Bilder erwerben können. Die Provenienz der holländischen Ankäufe versuchte sie anhand der holländischen Auktionskataloge, zu rekonstruieren. Ihr standen die Kataloge der *Bibliothèque nationale* in Paris (BnF) und des *Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie* in Den Haag (RKD) zur Verfügung, in denen auch die Käufernamen ersichtlich sind. Des Weiteren nahm sie eine zweibändige Zusammenfassung der holländischen Auktionskataloge (1752) von Gerard Hoet d. J. (um 1698–1760) und den ergänzten dritten Band von Pieter Terwesten für den Zeitraum zwischen 1752 und 1768 zur Hilfe, in denen lediglich die Bilderbeschreibungen ohne Käufernamen aufgeführt sind. Da in keinem Katalog der Käufername „Gotzkowsky“ zu finden ist, wurden Beschreibungen seiner Bestandskataloge mit Auktionskatalogen aus dem Zeitraum 1740–1770 verglichen und die Bilder, deren Beschreibung und Größe am ehesten übereinstimmten, ausgewählt.³⁵

³⁴ Schepkowski (2007), S. 23–29; Schepkowski (2009).

³⁵ Schepkowski (2009), S. 207.

Frank (2002) und Schepkowski (2009) erwähnten auch einige Kunstlieferanten Gotzkowskys. Die Umstände seines Bilderkaufs untersuchte aber einzig Schepkowski. Darüber hinaus gibt es in älteren Publikationen, welche die Sammeltätigkeit Friedrichs II. ansprechen, vereinzelt Hinweise auf die Sammeltätigkeit Gotzkowskys mit Bezug auf den preußischen König.³⁶

Dabei versuchte Schepkowski in der angehängten *Rekonstruktion der Gemäldesammlung von Johann Ernst Gotzkowsky* auf der Grundlage aller vier bekannten Verzeichnisse seiner Sammlung in einer Vergleichsaufstellung den kompletten Gemäldebesitz von Gotzkowsky vorzustellen.³⁷ Die nach Russland geschickten Bilder der *Specification* (1763) werden zusammen mit den Bildern aus drei anderen in verschiedenen Jahren entstandenen Katalogen von Matthias Oesterreich (1757, 1759, 1766) alphabetisch nach Künstlernamen mit originalen Beschreibungen geordnet präsentiert. Sie führte aber nicht alle in den Verzeichnissen anzutreffenden Werke auf, weswegen ihre *Rekonstruktion* nur als *Teilrekonstruktion* zu charakterisieren ist.

Für die internationale Forschung gilt diese Monographie bis heute als aktuellste und ausführlichste Publikation bezüglich der Sammlung von Gotzkowsky. Trotz ihrer Verdienste für die Einordnung Gotzkowskys in die Berliner Kunstlandschaft ist diese Arbeit korrekturbedürftig, weil Schepkowski die russischen Quellen nicht umfassend berücksichtigen konnte und bei der Identifizierung zahlreicher Bilder Fehler machte. Dies wurde auch in dem 2012 erschienenen Ausstellungskatalog *Russen und Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur*, in welchem ein weiterer Artikel von Nina Simone Schepkowski: *Katharina II. und der Ankauf der Sammlung Gotzkowsky. Ein Berliner Gemäldekabinett im Spannungsfeld Preußisch-Russischer Bündnispolitik* publiziert wurde, nicht korrigiert. Dieser Artikel basierte auf der bereits erwähnten Monographie.

In diesem Ausstellungskatalog zur Geschichte der Sammlung von Gotzkowsky wurde parallel der Beitrag *Der Erwerb der Sammlungen Gotzkowsky und von Brühl durch Katharina II. Die Anfänge der Kaiserlichen Eremitage* vom Kustoden der Eremitage für niederländische Malerei Nikolai Zykow veröffentlicht.³⁸ Zykow fasst für seine Schrift die

³⁶ In Auswahl: Seidel (1892), S. 183–212; Seidel (1924); Sachs (1971).

³⁷ Schepkowski (2009), S. 549–585.

³⁸ Schepkowski (2012); Zykow (2012).

Ergebnisse der bisherigen Forschung zusammen, ohne die erforderlichen Korrekturen vorzunehmen. Diesen gilt der Hauptteil der vorliegenden Studie. Eine zusammenhängende kunsthistorische Untersuchung der russischen Sammlung Gotzkowskys, steht nach wie vor aus.

3. Johann Ernst Gotzkowsky. Die biographischen Grundzüge

3.1. Frühe Jahre und Handlungslehre

Johann Ernst Gotzkowsky wurde am 21. November 1710 in Konitz, etwa einhundert Kilometer südwestlich von Danzig geboren. Seine Geburtsstadt befand sich im damaligen Polnisch-Preußen, das der polnischen Krone gehörte.

Er stammte aus einer verarmten polnischen Adelsfamilie. Als er fünf Jahre alt war, starben seine Eltern an der Pest. Verwandte nahmen das Waisenkind mit nach Dresden. In der sächsischen Hauptstadt lebte er bis zu seinem vierzehnten Lebensjahr, bis ihn sein älterer Bruder Christian Ludwig (1697–1761) mit nach Berlin nahm.

In seiner Autobiographie aus dem Jahre 1768, die die einzige Quelle für seine Kindheit und Jugend ist, berichtet er, er habe zu diesem Zeitpunkt kaum lesen oder schreiben können. In Berlin begann er eine Lehre als Kaufmann. Von 1724 bis 1730 absolvierte Gotzkowsky seine Ausbildung bei der damals bekannten Materialhandlung von Andreas Sprögel („Sprögelsche Materialwarenhandlung“) in Berlin.

Nach eigener Aussage lernte er in jener Zeit selbstständig Rechnen und Schreiben. Genauso eignete er sich „durch Lesen guter und nützlicher Bücher, die Kenntnisse“ an, die er durch die zuvor „empfangene Erziehung“ nicht bekommen konnte. Ein wichtiger Bestandteil seiner Lehre war es, „wo möglich, alle Menschen zu Freunden zu machen“.³⁹

Als 1730 die „Sprögelsche Materialwarenhandlung“ durch einen Brand vernichtet wurde, endete seine Lehrzeit abrupt. Der junge Kaufmann fing daraufhin in der Handlung seines älteren Bruders an, mit luxuriösen Galanteriewaren zu handeln.

³⁹ Gotzkowsky (1873), S. 6.

3.2. Die Entwicklung der Unternehmenstätigkeiten: Der Weg zum Aufstieg. Wirtschaftliche Verbindung zu Friedrich II.

Gotzkowsky zeigte sich als aktiver Kaufmann. Er lieferte vielfältige Luxuswaren, darunter Juwelen- und Galanteriewaren wie Schmuckdosen, Ringe, Stockgriffe oder Uhren, an preußische Adelige und Beamte wie auch an den Königshof.⁴⁰

Nicht nur in Berlin war der Kaufmann Gotzkowsky tätig. Über seinen Bruder Christian Ludwig lernte er den Messehandel in Leipzig – einem Zentrum des Stoff- und Bijouteriehandels aus Frankreich – kennen. Vermutlich arbeiteten die Brüder als Geschäftspartner. Meistens war Johann Ernst für die Fabrikationen sowie Lieferungen zuständig, während Christian Ludwig die Buchhaltung leitete.⁴¹ Wie Schepkowski (2009) bemerkte, schufen die beiden Brüder „durch Fleiß und Geschick“ in wenigen Jahren einen gewinnbringenden Massenhandel und knüpften Beziehungen zum Königshof.⁴²

Durch seine Lieferaufträge stand Johann Ernst Gotzkowsky in persönlichem Kontakt zu seinem späteren Gönner, dem Kronprinzen Friedrich, dem zukünftigen Friedrich II.⁴³ In seiner Autobiographie berichtet er, dass er mehrmals auf der Rückreise von Leipzig dem Prinzen die für ihn angekauften Waren nach Rheinsberg lieferte:

„Ich hatte mehr als einmal die Gnade, Sr. Königl. Hoheit höchster Person aufzuwarten, indem ich die mehreste Zeit von den Leipziger Messen über Reinberg zurück reisen mußte, um Dero Geschäfte auszurichten.“⁴⁴

Aus Schatullenrechnungen geht hervor, dass Gotzkowsky damals sehr begehrte prunkvolle Tabakdosen sowie Degen, edelsteinverzierte Knöpfe, silberne Uhren und goldene Etuis für Friedrich erwarb.⁴⁵

Die Verbindung zwischen Gotzkowsky und König Friedrich II. war vermutlich nicht nur geschäftlich, sondern sollte sich später auch auf einer geistigen Ebene entwickeln. 1740 und 1741 versuchte Gotzkowsky mehrfach in die Loge der Freimaurer

⁴⁰ Frank (2002), S. 122.

⁴¹ Schepkowski (2009), S. 21.

⁴² Ebd., S. 2.

⁴³ Gotzkowsky (1873), S. 6–7; vgl. Rachel/Wallich (1967), S. 443 u. a.

⁴⁴ Zitat nach: Gotzkowsky (1873), S. 7; vgl. Baer (1986), S. 14; Frank (2002), S. 121–122.

⁴⁵ Baer (1986), S. 16; Schepkowski (2009), S. 20–26.

in Berlin aufgenommen zu werden. Erst bei seinem dritten Versuch gelang es ihm, diesmal in Leipzig am 30. März 1741.⁴⁶

Laut seiner Autobiographie wurde Gotzkowsky gleich nach der Thronbesteigung Friedrichs II. an den Hof eingeladen, um die großen Pläne des neuen Königs zur Belebung der Wirtschaft zu unterstützen:

„Im Jahre 1740 hatten seine königl. Majestät nicht sobald Dero glorwürdige Regierung angetreten, als Sie mich zu Sich nach Charlottenburg rufen ließen, und mir Dero vorher schon mehrmalen vor das Aufnehmen der Unterthanen geäußerte recht königliche Gesinnungen, nämlich:

„daß ich mir sollte angelegen seyn lassen, viele nützliche und geschickte Künstler und Ouvriers in das Land zu ziehen, und daß Se. Königl. Majestät mich hierinnen nicht allein kräftig unterstützen, sondern auch selbst ein fleißiger Abnehmer der allhier gefertigten Waaren abgeben wollten“
ausdrücklich wiederholten.“⁴⁷

Der neue König Friedrich II. plante einen eigenen Markt zu entwickeln, um von ausländischen Waren, die beispielsweise aus Frankreich kamen, unabhängig zu werden. Mit Unterstützung Friedrichs II. begann Johann Ernst Gotzkowsky Werkstätten und Manufakturen aufzubauen. Er begann mit der Herstellung von Galanterieluxuswaren. Dazu hatte er zahlreiche Künstler aus Paris, dem damaligen Monopol für hochwertige Galanteriewaren, zur Arbeit nach Berlin angeworben.⁴⁸

Das Handelsunternehmen und das Vermögen Gotzkowskys wuchsen in diesen Jahren besonders schnell. Kurz danach leitet er mehrere Textilmanufakturen in Berlin. Im Jahre 1746 hatte er mit seinem Schwiegervater Christian Friedrich Blume (1693–1746) die Samtmanufaktur mit Subventionen des Königs gegründet, deren Leitung er nach dem Tod seines Geschäftspartners im gleichen Jahr übernahm. Im Jahre 1753 übernahm Gotzkowsky noch eine Seidenstofffabrik in Friedrichsstadt. Seit 1754 beschäftigte er in seinen beiden Werken bereits 1500 Arbeiter auf 250 Webstühlen. Im Jahre 1758 übernahm er in Berlin mit der finanziellen Unterstützung des Königs eine weitere Fabrik von dem zuvor bankrottgegangenen Samuel Ernst Schwartz. Neben den Investitionen schenkte der König Gotzkowsky auch die Gebäude der beiden letztgenannten Fabriken.

⁴⁶ Gerlach (2007), S. 131.

⁴⁷ Zitat nach: Gotzkowsky (1873), S. 7.

⁴⁸ Ebd., S. 7; vgl. Schepkowski (2009), S. 18–20.

Besonderen Wert legte Gotzkowsky auf die Entwicklung der Seidenindustrie. Das Seidenunternehmen wuchs rasch und schließlich untersagte Friedrich II. die Einfuhr von ausländischen Seidenprodukten, um die innere preußische Produktion zu unterstützen. Russland profitierte ebenfalls von der guten Qualität der Produkte seines Unternehmens. Denn Friedrich II. bestellte die Stoffe für ein Staatsgeschenk – eine prunkvolle Staatskarosse für die russische Zarin Elisabeth I. (1740–1761) – bei Gotzkowsky.⁴⁹ Mit seinem vielzähligen Unternehmen ist Johann Ernst Gotzkowsky zu einem der größten Unternehmer und zum führenden Textilfabrikanten Preußens geworden.⁵⁰

Nach dem Vorbild der Meißner Manufaktur, mit der die Brüder Gotzkowsky bereits mehrere Handelskontakte hatten, gründete Gotzkowsky im Jahre 1760–1761 mit königlicher Unterstützung eine Porzellanmanufaktur in Berlin. Sie entwickelte sich später zur Königlichen Porzellanmanufaktur – kurz KPM – und existiert bis heute.⁵¹

Neben Manufakturen, Galanteriehandel und der Beschäftigung mit internationalen Wirtschafts- und Börsenunternehmen wandte sich Johann Ernst Gotzkowsky seit Anfang der 1750er Jahre auch dem Gemäldehandel zu. In dieser Zeit zählte er nicht nur zu den erfolgreichsten Unternehmern, sondern auch zu den gesellschaftlich angesehensten, aber auch umstrittensten Persönlichkeiten im Umfeld des preußischen Hofes.

3.3. Gesellschaftliche Position während des Siebenjährigen Krieges

In seiner Autobiographie betont Gotzkowsky, dass er im Laufe des Siebenjährigen Krieges seinen Einfluss zu Gunsten Preußens geltend machen können. Er betont, dass er, als russische und österreichische Truppen Berlin vom 9. bis zum 12. Oktober 1760 besetzten, im Namen des Berliner Magistrats Verhandlungen mit dem russischen General Grafen Gottlob Curt Heinrich von Tottleben (1715–1773) über die zu zahlende Kontribution aufgenommen habe. Es sei ihm gelungen, die verlangten

⁴⁹ Schepkowski (2009), S. 41.

⁵⁰ Gotzkowsky (1873), S. 6–11, S. 26; ihm folgend Rachel/Wallich (1967), S. 443–444; Baer (1986), S. 15–26; Schepkowski (2009), S. 37–44.

⁵¹ Baer (1986), S. 53–62; vgl. Frank (2002), S. 125.

vier Millionen auf 700 Tausend Taler in bar und über eine Million Taler in Wechselbriefen, welche im Zeitraum von zwei Monaten ausgezahlt werden mussten, herunterzuhandeln. Außerdem habe er die Plünderung der königlichen Fabriken in Berlin verhindern können. Danach habe er unter anderem mit dem Einsatz großer Summen aus seinem persönlichen Vermögen dafür gesorgt, dass die verlangte Kontribution, wenn auch mit einiger Verzögerung, im gleichen Monat, im Oktober 1763, ausgezahlt wurde. Er selbst habe 50.000 Taler für Berlin aufgewendet.⁵² In seinem Haus auf der Brüderstraße hätte er einen Zufluchtsort für wohlhabende Berliner eingerichtet, die mit ihren Schätzen dorthin kamen, um sie vor einer möglichen Plünderung seitens der Besatzer zu retten.⁵³

Nicht nur Berlin, sondern auch der Stadt Leipzig habe er für die Zahlungen Wechsel in Höhe von insgesamt circa zwei Millionen Talern aus.⁵⁴

In der Folge aus verschiedenen Gründen verschlechterte sich jedoch seine finanzielle Lage im Laufe des Krieges erheblich, die er anschließend nie mehr ausgleichen konnte.

3.4. Letzte Lebensjahre. Der Weg zum Bankrott

Während des Krieges ließ Gotzkowsky sich auf risikobehaftete Spekulationen ein. Sie misslangen und der Absturz der Börse brachte ihm letztendlich den finanziellen Ruin. Aufgrund der Geldentwertung konnte Gotzkowsky seine enormen Bankkredite, die er in Hamburg und Amsterdam für den Aufbau seiner Manufakturen aufgenommen hatte, kaum zurückzahlen. Die Gründung der Porzellanmanufaktur und die hohen Gehälter, mit denen er viele qualifizierte Arbeiter außerhalb Berlins für seine Manufakturen angeworben hatte, belasteten zusätzlich. Durch die ausbleibende Auslösung eines Wechsels in Höhe von zwei Millionen Reichstalern, welchen er der Stadt Leipzig ausgestellt hatte, geriet Gotzkowsky weiter in Bedrängnis. Im August 1763 war er offiziell zahlungsunfähig. Am 24. August erklärte sich der König bereit, seine

⁵² Gotzkowsky (1873), S. 19–21; S. 30–31; vgl. Frank (2002), S. 125.

⁵³ Gotzkowsky (1873), S. 16; S. 21–22.

⁵⁴ Ebd., S. 77–78; S. 90: Gotzkowsky hatte im Jahre 1761 800.000 Taler und 1762 1,1 Millionen Taler für eine Kontribution der Stadt Leipzig ausgelegt. Vgl. Schepkowski (2009), S. 265–269.

Porzellanmanufaktur für 225.000 Taler aus der Konkursmasse zu erwerben. Am 2. April 1764 kam ein Vergleich zustande. Die Forderungen an Gotzkowsky beliefen sich damals auf 2.400.000 Taler. Danach folgten weitere Verkäufe seiner übrigen Fabriken und die Übergabe eines Großteils seiner Kunstsammlung, nämlich 317 Gemälde, an die russische Zarin Katharina II.⁵⁵ Um seine finanzielle Lage zu verbessern und zu stabilisieren, sowie seine Gläubiger auszubezahlen, beschäftigte sich Gotzkowsky nach dem Krieg weiterhin mit verschiedenen Unternehmen, unter anderem mit dem Gemäldehandel. Laut einem Brief von Oberst Quintus Juilius (Karl Theophil Guichard) (1724/5–1775) lieferte Gotzkowsky 1765 mehrere Bilder an Friedrich II.⁵⁶

Im Juli 1766 erlitt Gotzkowsky einen Schlaganfall und überließ sein ganzes Vermögen den übrigen Gläubigern, während er selbst aus dem Geschäftsleben ausschied.⁵⁷ 1768–1769 verkaufte er noch Gemälde an den russischen Hof, wie ich feststellen konnte.⁵⁸ Sein letzter Bilderbesitz wurde um 1770 versteigert.⁵⁹ Seine Autobiographie, in der Friedrich II. teils ungünstig präsentiert wurde, war bald nach ihrem Erscheinen durch die preußische Zensur verboten.⁶⁰

Am 8. August 1775 starb Gotzkowsky mittellos und bei seinem König in Ungnade gefallen in Berlin.

Das gesamte, höchst erfolgreiche Unternehmerleben entwickelte sich größtenteils durch eine enge mehrjährige Verbindung zu Friedrich II., deren Grundlagen bereits in dessen Kronprinzen-Zeit gelegt wurden. Der kunstinteressierte preußische König schenkte Gotzkowsky auch in Angelegenheiten des Gemäldehandels sein Vertrauen. Nicht zu unterschätzen waren der persönliche Kunstgeschmack Friedrichs II. im Hinblick auf die Bilderauswahl von Gotzkowsky und die Wendungen seiner Ankaufspolitik. Diesem Aspekt ist das folgende Kapitel gewidmet.

⁵⁵ Vgl. Gotzkowsky (1873), S. 90–91; Frank (2002), S. 130 u.a.

⁵⁶ Seidel (1892), S. 192; Frank (2002), S. 138 und Anm. 60.

⁵⁷ Gotzkowsky (1873), S. 91–92.

⁵⁸ Zu den Details vgl. Kapitel 13.

⁵⁹ Schepkowski (2009), S. 403.

⁶⁰ Baer (1986), S. 42–43 und Anm. 153; vgl. Schepkowski (2009), S. 402.

4. Johann Ernst Gotzkowsky als Gemäldebesitzer und Kunsthändler in den Jahren 1750–1763

4.1. Überblick über seinen Gemäldebesitz und die Bestandskataloge seiner Sammlung

Im Jahre 1750 begann Johann Ernst Gotzkowsky mit dem Gemäldeankauf und Gemäldehandel, der sich rasch entwickelte und mit einigen Unterbrechungen bis etwa 1773 andauerte. Ende der 1750er Jahre dürfte seine Kunsthandlung die wohl Größte Berlins gewesen sein.⁶¹ Er belieferte sowohl die preußischen und sächsischen Königshöfe als auch das Berliner Bürgertum mit mehreren Gemälden.

Wie viele Gemälde Gotzkowsky letztendlich insgesamt besaß, ist heute schwer nachzuvollziehen. Schepkowski (2007; 2009) schätzt, dass im Laufe seiner Tätigkeit mehr als 632 Bilder, überwiegend niederländisch-flämischen Ursprungs (320 Bilder) sowie mehrere italienische Historien Gemälde des Barocks und holländische Genrebilder des 17. Jahrhunderts durch seine Hände gingen.⁶² Bei Baer (1986) findet man die Vermutung, dass Gotzkowsky im Laufe einer zehnjährigen Sammlertätigkeit mehr als 700 Bilder besaß, wobei immer wieder Abgänge durch Verkauf zu verzeichnen waren.⁶³ Letztlich lässt sich die genaue Zahl wohl kaum feststellen, denn Gotzkowsky erwarb Bilder nicht nur für seinen privaten Besitz, sondern für einen breiteren sowie internationalen Handel.

Einen Überblick über die ehemalige Sammlung von Gotzkowsky gewinnt man durch drei Verzeichnisse seines Gemäldebesitzes (1757; 1759; 1766), die jeweils von Matthias Oesterreich (1716–1778) verfasst wurden, der zwischen 1757 und 1778 Potsdamer Galerieinspektor war, sowie durch Gotzkowskys eigenes Verkaufsregister – der *Specification* – von 1763.

Das erste Verzeichnis wurde von Matthias Oesterreich auf Französisch und auf Deutsch verfasst: *Description de Quelques Tableaux de Differens Maitres* und *Beschreibung von einer schönen Bilder-Sammlung von italienischen, französischen,*

⁶¹ Frank (2002), S. 147.

⁶² Schepkowski (2007), S. 24; Schepkowski (2009), S. 222.

⁶³ Baer (1986), S. 26.

holländischen und deutschen Meistern. Es wurde in Berlin im Jahre 1757 in zwei Sprachen veröffentlicht. Die deutsche Version des Verzeichnisses ist heute verschollen.⁶⁴

Laut diesem Verzeichnis besaß Gotzkowsky im Jahr 1757 insgesamt 108 Gemälde. Im Vorwort des Verzeichnisses wurde dazu übrigens vermerkt, dass die Bilder gute Rahmen haben:

„[...] la plûpart ont de très belles bordures, travaillées dans le dernier gout & très bien dorées“.⁶⁵

Aus dieser Bemerkung wird ersichtlich, dass es sich um ein Verkaufsregister und nicht lediglich um ein Sammlungsverzeichnis handelte, denn dort würde nicht auf die Qualität der Rahmen verwiesen werden.⁶⁶

Zwei Jahre später, im Jahre 1759, erstellte Matthias Oesterreich ein weiteres, diesmal nur deutsches Verzeichnis *Specification ueber eine Sammlung verschiedener Original-Gemæhlde von italienischen, hollændischen, franzæsischen und deutschen Meistern*.⁶⁷ Es wurde ebenfalls in Berlin bei Friedrich Wilhelm Birnstiel veröffentlicht.

Dieses Verzeichnis umfasste bereits insgesamt 182 Bilder. Von den 108 der im Jahre 1757 aufgelisteten Gemälde sind hier noch 91 Werke zu finden. Die übrigen 17 Bilder waren vermutlich bereits verkauft worden.⁶⁸ In diesem Verzeichnis wurden die Bilder nach Schulen geordnet. Laut dieser Auflistung waren die italienischen und holländischen Meister überwiegend des 17. Jahrhunderts sowie deutsche Künstler des 18. Jahrhunderts in der Sammlung besonders stark mit jeweils vierzig Gemälden vertreten.

227 Bilder wurden in der dritten bekannten Auflistung der Sammlung von Gotzkowsky – seinem aus dem Jahre 1763 stammenden und von ihm selbst verfassten *Specification* von 1763 – aufgeführt. 90 dieser Bilder wurden ohne irgendeine Beschreibung verzeichnet.

⁶⁴ Vgl. Frank (2002), S. 122–123 und Anm. 21. Das französische Verzeichnis *Description de Quelques Tableaux de Differens Maitres. Par Matthieu Oesterreich. Imprimée chez Frédéric Guillaume Birnstiel* erneut veröffentlicht in: Schepkowski (2009), S. 433–443, im Folgenden: Oesterreich (1757).

⁶⁵ Zitat nach: Schepkowski (2009), S. 433.

⁶⁶ Frank (2002), S. 124.

⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 124 und Anm. 26. Das Verzeichnis erneut veröffentlicht: in: Schepkowski (2009), S. 444–454. Ein Original ist heute in der Staatlichen Bibliothek zu Berlin zugänglich.

⁶⁸ Frank (2002), S. 124.

Die vierte Auflistung der Sammlung stammt vom 30. August 1766. Es handelt sich um das dritte und letzte von Matthias Oesterreich angefertigte Verzeichnis der Sammlung mit dem Titel *Catalogue d'une tres-belle collection de tableaux, de différens maîtres italiens, flamands, allemands et françois, laquelle se trouve dans la maison de Mr. Ernest Gotzkowsky*.⁶⁹ Laut diesem Verzeichnis bestand die Sammlung von Gotzkowsky zwei Jahre nach der Übergabe eines größeren Gemäldebestandes an Russland immerhin noch aus 230 Gemälden. Darunter sind im Vergleich zu den anderen Katalogen 175 Neuzugänge. Das Verzeichnis wurde in Berlin bei George Jacques Decker publiziert.

Da Gotzkowsky wegen seiner Zahlungsunfähigkeit Neuankäufe unmöglich waren, vermutet Schepkowski (2009), dass diese Bilder aus seiner privaten Sammlung stammen und seinem persönlichen Geschmack daher am ehesten entsprechen könnten. Im Vergleich zu drei früheren Sammlungsauflistungen überwiegt im letzten Verzeichnis die Zahl der holländischen Kabinettstücke. Wie weit die Gemäldesammlung in seinem Haus aufbewahrt war, lässt sich heute nicht mehr nachweisen.⁷⁰ In der Einleitung zu diesem Verzeichnis wurde genau vermerkt, dass es sich um Gemälde handelte, die Gotzkowsky seit 1750 gesammelt hatte.⁷¹ Nach dieser Quelle datiert man den Anfang seiner Gemäldeerwerbung in die Zeit ab 1750.⁷²

4.2. Zur Entstehung der Gemäldesammlung. Der Austausch mit anderen Gemäldebesitzern und Kunsthändlern

Es existieren kaum Nachweise, die einen genauen Überblick über den gesamten Ablauf der Sammlungstätigkeit Gotzkowskys (Gemäldeankäufe, genaue kunsthändlerische Verbindungen oder Quittungen) geben könnten. Seine Ankäufe können nur aufgrund zeitgenössischer Memoiren und Briefe oder anderer Sekundärquellen rekonstruiert werden, da seine persönlichen Dokumente der Zensur

⁶⁹ Das Verzeichnis wurde erneut veröffentlicht in: Schepkowski (2009), S. 466–478: *Catalogue d'une tres-belle collection de tableaux, de différens maîtres italiens, flamands, allemands et françois, laquelle se trouve dans la maison de Mr. Ernest Gotzkowsky*, Berlin, Imprimé chez George Jacques Decker, Imprimeur de la Cour 1766; im Folgenden: Oesterreich (1766).

⁷⁰ Vgl. Schepkowski (2009), S. 395–397.

⁷¹ Oesterreich (1766), S. 466.

⁷² Schepkowski (2009), S. 71.

zum Opfer gefallen und nicht überliefert sind.⁷³ In seiner Autobiographie erwähnte Johann Ernst Gotzkowsky nur kurz die Länder, aus denen er seine Bilder erwarb, nämlich Italien, Frankreich und Holland.⁷⁴ Während er laut Frank (2002) wenig bekannte Dokumente oder bereits publizierte Informationen darüber gab, von wem und unter welchen Umständen Gotzkowsky seine Bilder kaufte,⁷⁵ untersuchte Schepkowski in ihren Publikationen Ankäufe in Dresden, Italien (Florenz, Rom, Venedig) und in Holland (Den Haag, Amsterdam und Rotterdam).

Anfang der 1750er Jahre war der Berliner Kunstmarkt zu begrenzt und unzureichend entwickelt, um Gotzkowskys Bedürfnisse nach vielseitigen Auswahlmöglichkeiten und Bildqualität ausreichend befriedigen zu können. So nutzte Gotzkowsky eigene bereits bestehende Handelsbeziehungen mit Frankreich (Paris) oder Holland (Amsterdam, Den Haag und Rotterdam), um mittels Agenten auch im Ausland Bilder zu erwerben.⁷⁶

Auch die Messestadt Leipzig, die Gotzkowsky fast seit dem Anfang seiner Handelskarriere regelmäßig besuchte, spielte eine wichtige Rolle für seinen Gemäldehandel. Nicht nur aufgrund seiner Tätigkeit als Händler konnte er Kontakte zum Leipziger Kunstmarkt aufbauen, sondern auch als Mitglied der dortigen Freimaurer-Loge.

Im Jahre 1761 trat Gotzkowsky, der bereits seit 1741 Freimaurer war, die Leipziger Schotten-Loge *Apollo* bei, von deren Brüdern drei, Carl Ludwig Stieglitz (1727–1787), Gottfried Winckler (1731–1795) und Johann Heinrich Linck d. J. (1734–1807), bedeutende Leipziger Kunst- und Naturaliensammlungen besaßen und ihm ihre persönliche Hilfe bei der Erwerbung von Gemälden leisten konnten.⁷⁷

Einen weiteren wichtigen Hinweis auf seine Erwerbungsmöglichkeiten scheint das letzte Gemäldeverzeichnis der Sammlung Gotzkowsky von Matthias Oesterreich (1766) zu enthalten. Darin versicherte Oesterreich, dass es sich um die Werke handelt, die ursprünglich für Friedrich II. bestimmt waren, und nannte insgesamt sechzehn

⁷³ Ebd., S. 8.

⁷⁴ Gotzkowsky (1873), S. 12.

⁷⁵ Frank (2002), S. 121.

⁷⁶ Ebd., S. 125.

⁷⁷ Schepkowski (2009), S. 48.

Vorbesitzer oder Kunstagenten, mit denen der Händler Gotzkowsky in Kontakt getreten war oder die früher gotzkowskysche Bilder im Besitz hatten. Darunter nennt Oesterreich drei venezianische Sammler: den Amateur und Graphikverleger, Gelehrten und Kunstagenten Graf Antonio Maria Zanetti d. Ä. (1679/80–1767) (Nr. 1, 117), die Gräfin Maria Labia (Nr. 117) sowie den Grafen Peter Minelli (Nr. 47). Auch der sächsische Hofmaler Anton Raphael Mengs (1728–1779) (Nr. 93), Kardinal Mazarin (1602–1661) (Nr. 147) und die Bankierfamilie de Neufville (Nr. 217; 218) sollen an Gotzkowsky Gemälde geliefert haben oder Vorbesitzer seiner Bilder gewesen sein.⁷⁸

Die Sammlung von Neufville kommt im Zusammenhang mit Bildern von Gotzkowsky noch einmal im Verzeichnis der Sammlung von Johann Gottlieb Stein zum Tragen, das ebenfalls Matthias Oesterreich verfasst hatte. In einer Fußnote erwähnt Oesterreich zwei Bilder, die zur Sammlung von Gotzkowsky gehören und die der preußische Händler von Leander de Neufville in Amsterdam erworben hatte:

„Diese beyden vortrefflichen Stücke haben ehemdem dem Herren Leander de Neuffville in Amsterdam gehöret.“⁷⁹

In einzelnen modernen Katalogen findet man auch einige Provenienzhinweise zu den „russischen Bildern von Gotzkowsky“, die durch holländische Auktionen erworben wurden.⁸⁰ Der Bestand seiner Sammlung mit einer überwiegenden Anzahl von flämisch-holländischer Malerei bezieht sich laut Schepkowski (2009) auch auf diese Erwerbsquellen und seine Erwerbungsmöglichkeiten.⁸¹

Gotzkowsky stand im engen Handelskontakt mit Dresden, er lieferte Bilder an den sächsischen Hof und erwarb von dort Bilder. Mehrere Bilder hatte Gotzkowsky über den mit ihm befreundeten Karl Heinrich von Heinecken (1707–1791), den Sekretär des sächsischen Premierministers Graf Brühl (1700–1763) gekauft. Für Gotzkowsky war Heinecken der Hauptlieferant und wichtigste Kunstagentenvermittler. Laut Schepkowski spielte er eine Schlüsselrolle bei einem Großteil der gotzkowskyschen

⁷⁸ Oesterreich (1766), S. 466–478; vgl. Frank (2002), S. 139–140.

⁷⁹ Zitat nach: Oesterreich (1763), S. 54.

⁸⁰ In Auswahl: Wheelock (1995), S. 314 (Versteigerung der Sammlung von Gerard Hoet d. J. am 25./26. August 1760); Sokolova/Starcky (2003), S. 102/104 (Versteigerung der Sammlung von Jacob Snels am 11. Juli 1763 in Den Haag); Gritsay/Babina (2008), S. 157 (Versteigerung des Vermögens des Künstlers Jacob Jordans am 22. März 1734).

⁸¹ Schepkowski (2009), S. 59.

Bilderankäufe, welche direkt oder indirekt über den sächsischen Hof liefen. Karl Heinrich von Heinecken war für die Gemäldeankäufe am sächsischen Hof für den Premierminister Graf Brühl zuständig und führte daneben einen eigenen Bilderhandel, an dem sich auch Gotzkowsky beteiligte. Der bereits erwähnte Verfasser der Sammlungsverzeichnisse von Gotzkowsky – Matthias Oesterreich – war Heineckens Neffe und koordinierte mit seinem Onkel den Transfer von Sachsen nach Preußen.

Im September 1755 verkaufte der sächsische Kurfürst August II. aus dem Depot des Holländischen Palastes insgesamt 132 Gemälde für 7900 Taler an Heinecken. Laut einer *Liste des Tableaux* [...] von 1763 verkaufte Heinecken neun Bilder an Gotzkowsky für den gleichen Preis, welche er für alle 132 Bilder zahlte. Eines dieser neun Bilder gehörte zu den ursprünglichen 132 Bildern aus dem Besitz des sächsischen Kurfürsten.⁸²

Während des Siebenjährigen Krieges, als sich Sachsen und Preußen als Gegner gegenüberstanden, war das Verhältnis zwischen den beiden Gemäldehändlern schwierig. Friedrich II. sollte nicht erfahren, dass mehrere von ihm erworbene Gemälde über das verfeindete Dresden an seinen Hof gelangt waren.

Erst nach dem Krieg und nach dem Tod von August III. und des Grafen Brühl, während des Gerichtsprozesses gegen Heinecken, kamen die Einzelheiten dieses Bildertransfers ans Licht.⁸³ Karl Heinrich von Heinecken wurde die Veruntreuung von Staatsgeldern vorgeworfen. Deshalb wurden unter anderem auch seine Bilderverkäufe genauer untersucht. Im Zuge der Befragung gab er eine wenig schmeichelnde Charakteristik von Gotzkowsky als Händler ab, die auch gleichzeitig die einzige bis heute bekannte Charakteristik Gotzkowskys als Gemäldehändler durch einen anderen Kunstagenten ist:

„Mit seinem Bilder-Handel in Berlin habe es folgende Bewandniß, nemlich daß er allen Orten, wo er gute Bilder zu finden gewußt, solche sowohl fail eingekauft und sie danach so theuer als möglich in Berlin verkauft, und zwar sey Kotzkovsky der Mann gewesen, der sie ihm abgekauft, und er weiß, dass der König von Preußen viele davon bekommen habe, wie er denn auch an anderen Orten desgleichen Bilderhandel getrieben, als in Paris, Holland, Italien.“⁸⁴

⁸² Schepkowski (2009), S. 105–106.

⁸³ Siehe: Lehmann (1904), S. 264–295.

⁸⁴ Zitat nach: Schepkowski (2009), S. 107.

Bei der Auswertung seiner Prozessaussagen darf nicht vergessen werden, dass der sächsische Intendant während seiner Aussage ohne den Schutz seiner beiden verstorbenen Gönner war und mit lebenslanger Festungshaft rechnen musste.

Ebenso vermittelte Heinecken den persönlichen Kontakt zu anderen Agenten und Sammlern in Sachsen und im Ausland. Durch ihn kam Gotzkowsky in das gut ausgebaute Netz der Kunstagenten, mit deren Hilfe der sächsische Hof arbeitete. Seine einflussreiche Präsenz lässt sich ab 1755 belegen. Unter dem Einfluss Heineckens und seines Neffen Oesterreich soll auch der Ankauf der Bilder der sächsischen Hof- und Landschaftsmaler Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) und Joseph Roos (1726–1805) zustande gekommen sein.⁸⁵ Einige dieser ursprünglich sächsischen Bilder wurden später nach St. Petersburg geliefert.⁸⁶

Auch bei ausländischen Bilderankäufen, besonders in Italien, vor allem in Venedig, war die Beziehung zu Heinecken für Gotzkowsky von Nutzen.⁸⁷ Eigene italienische Handelskontakte Gotzkowskys lassen sich bis heute nur in Turin nachweisen, wo er für seine Manufakturen Stoffballen ankaufte.⁸⁸ Auch den Venezianer Kunstsammler und Kunstagenten Antonio Maria Zanetti hatte Gotzkowsky durch Heinecken kennengelernt, weil jener für Sachsen Bilder lieferte. Da Friedrich II. für seine Bildergalerie großformatige italienische Renaissance- und Barockgemälde wünschte, sollte Gotzkowsky in Italien mehrere Bilder ankaufen.

Wahrscheinlich hatte Heinecken auch die Verbindung Gotzkowskys zum wichtigen holländischen Kunstagenten, dem Amsterdamer Radierer und einflussreichen, im Ausland bekannten Kunsthändler und Kunstkenner Pieter Yver (1712–1787) vermittelt. Er selbst stand in guten Geschäftsverbindungen mit ihm und seinem Sohn Jan Yver (1749–1814). Schepkowski (2009) wies auf die Bewertung von Clara Bille (1961) hin, die Pieter Yver als ehrlichen, qualitätstreuen Händler charakterisiert, der sich nicht nur am bloßen finanziellen Gewinn orientierte, sondern auch auf die Qualität der verkauften Bilder Wert legte. Er lieferte hochwertige Bilder an

⁸⁵ Siehe: ebd., S. 97–98 und S. 118.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 118.

Heute sind vier Bilder von Christian Wilhelm Ernst Dietrich aus der „russischen Sammlung von Gotzkowsky“ nachgewiesen.

⁸⁷ Vgl. Einzelheiten zu erschwerten Gemäldeankäufen in Italien im gleichen Kapitel unten.

⁸⁸ Schepkowski (2009), S. 121.

Gotzkowsky, deren damalige Zuschreibungen heutzutage größtenteils bestätigt werden können.⁸⁹

Es gibt keine Nachweise dafür, dass Gotzkowsky in Italien, Holland oder Frankreich Gemälde persönlich vor Ort ausgewählt hätte.⁹⁰ In seiner Autobiographie betont er, dass er mit Menschen aus verschiedenen Ländern Europas korrespondierte.⁹¹ Dies könnte bedeuten, dass Gotzkowsky die Gemälde durch einen jeweils ortsansässigen Agenten oder Gesandten sowie Zwischenhändler oder Verkäufer wie beispielsweise Zanetti, Labia oder Minelli begutachten und erwerben ließ.

Zu der Zeit, als Gotzkowsky mit dem Bildererwerb angefangen hatte, war es nicht einfach, Meisterwerke in Italien zu erwerben. Der Ankauf von Kunstschatzen aus Italien wurde damals von der römisch-katholischen Kirche und einzelnen italienischen Städten eingeschränkt. Im Januar 1750 verschärften Papst Benedikt XIV. (1675–1758) und Kardinal Silvio Valenti Gonzaga (1690–1756) nochmals die Bestimmungen gegen einen verstärkten Verkauf von Kunstschatzen ins Ausland. Aber sowohl Käufer als auch Verkäufer wussten diese Gesetze zu umgehen.⁹² Während einer Italienreise schrieb Wilhelmine von Bayreuth an ihren Bruder Friedrich II. am 17. Juni 1755:

„Die Vornehmen kümmern sich nicht um diese Dinge. Sie veräußern ihre Gemälde unter der Hand und hängen stattdessen Kopien auf.“⁹³

Laut Mitteilungen des Marquis d’Argens (1704–1771) an Friedrich II. vom 9. April 1760 sollte auch Gotzkowsky diese Gesetze nicht beachten:

„[...] einen Raffael, den er in Rom kaufte und als Contrebande mit Schmiergeldern herauszuschmuggeln verstand.“⁹⁴

Da die Bilder in Italien meistens verdeckt erworben wurden und diese Eigentümerwechsel nicht in Auktionskatalogen festgehalten wurden, lassen sich die Italienankäufe nur noch durch sekundäre Nachweise rekonstruieren.

⁸⁹ Ebd., S. 221–222.

⁹⁰ Frank (2002), S. 125; vgl. Schepkowski (2009), S. 9.

⁹¹ Gotzkowsky (1873), S. 12; vgl. Zitat auf S. 33 der vorliegenden Arbeit.

⁹² Vgl. Koehne (1882), S. 145; bei Schepkowski (2009), S. 119: über die starke Konkurrenz und den Wettstreit um den Ankauf von Meisterwerken in Italien.

⁹³ Zitat nach: Schepkowski (2007), S. 28; vgl. Schepkowski (2009), S. 120.

⁹⁴ Zitat nach: Schumann (1985), S. 205.

Beispielsweise verweist ein Brief von Anton Raphael Mengs vom 23. Juni 1756 aus Rom an Graf Brühl nach Dresden auf die zahlreichen teuren italienischen Bildankäufe von Gotzkowsky:

„[...] ich weiß, dass Herr Gotzkowsky nach Florenz einen Wechsel für 6.000 römische Ecus verschickt hatte, um diese Sache abzuwickeln, wobei er bereits nach Rom einen für 9.000 verschickt hatte, um die schönsten Bilder zu kaufen [...].“⁹⁵

Eine völlig andere Situation im Vergleich zu Italien bot der Kunstmarkt in Holland. Auf holländischen Auktionen, in Den Haag, in Amsterdam und in Rotterdam, wurden Gemälde öffentlich versteigert. Mehrere Bilder aus dem Besitz von Gotzkowsky wurden dort erworben. Es gibt keine direkten Nachweise, dass er persönlich an diesen Auktionen teilnahm, welches die Entschlüsselung des Weges seiner Bilderankäufe erschwert. Für Gotzkowsky könnten mehrere Händler tätig gewesen sein und in der gleichen Auktion konnten unterschiedliche Käufer Gemälde erwerben, die später an ihn geliefert wurden. Es ist nicht nachweisbar, ob Gotzkowsky bestimmte Agenten gezielt in Auktionen schickte und vielleicht sogar mit persönlichen Mitteln ausstattete, oder danach eher zufällig diese Bilder von den Händler-Agenten erwarb.⁹⁶ Zu den Ankäufen von Gotzkowsky aus Paris, dem wichtigsten europäischen Kunstmarkt, und seinen dortigen Kontakten ist heute wenig bekannt.⁹⁷

4.3. Gotzkowsky als Kunstlieferant von Friedrich II. Die Verbindung zum Kunstgeschmack des preußischen Hofes

Gotzkowskys Verkäufe an den König sind bereits ab 1754 nachgewiesen. Der Tagebucheintrag des Grafen Ernst Ahasverus Heinrich Lehndorff (1727–1811), des Kammerherrn der Königin Elisabeth Christine von Preußen, weist darauf hin, dass der König am 18. November 1754 in der Begleitung von Lehndorff Gotzkowsky bereits

⁹⁵ Die französische Zitat in: Schepkowski (2007), S. 27: „je sai que Mr. eur Gotskowski a envoyè une Lettre de change a Florence de Six Mille Ecus Romains pour traiter cette affaire, en ajant déjà envoyeè une de neuf Mille a Rome pour achepter les plus beaux Tableaux [...]“; vgl. Schepkowski (2009), S. 127.

⁹⁶ Vgl. Schepkowski (2009), S. 216, S. 220.

⁹⁷ Ebd., S. 87.

besuchte und ein Bild von ihm erwarb: „Der König kommt und besichtigt bei Gotzkowsky ein Gemälde für 10000 Taler“.⁹⁸

Der Autobiographie von Gotzkowsky zufolge beauftragte Friedrich II. ihn kurz darauf, im Jahre 1755, im großen Stil, kostbare Gemälde für seine neu gebaute Bildergalerie in Potsdam zu sammeln:

„Zu Ende des Jahres 1755 von Sr. Königl. Maj. Der Auftrag gemacht, vor Allerhöchst Dieselben eine Quantität kostbarer Gemälde anzuschaffen, die zu der neuen Galerie, welche in Potsdam angebaut wurde, bestimmt waren.“⁹⁹

Obwohl der König bei Gotzkowsky Gemälde schon vor diesem Auftrag angekauft hatte, ehrte diese neue große Aufgabe den eifrigen Kunsthändler. Jedoch war es nicht möglich, die Angelegenheit schnell durchzuführen, weil die hochwertigen Gemälde nicht leicht zu finden waren. In seiner Autobiographie erinnerte sich Gotzkowsky folgendermaßen an die Aufgabe:

„Dieser Auftrag erforderte Zeit, und musste ich durch ganz Europa korrespondieren, kaum aber waren solche teils in Italien und Frankreich, teils in Holland eingekauft, als im Jahr 1756 der große Krieg ausbrach.“¹⁰⁰

Die Aufgabe des Königs übte Gotzkowsky laut seiner Autobiographie mit großem Eifer aus und investierte hohe Summen in Gemäldeankäufe. Innerhalb kurzer Zeit, bis zum nächsten Jahr, besaß er bereits eine ganze Reihe von Gemälden unterschiedlicher Qualität, die er für den König vorbereitete. Friedrich II. aber erwarb nur einen Teil des Gemäldeangebots. Der Kriegsausbruch verzögerte den Ankauf weiterer bei Gotzkowsky bestellter Bilder.

Die höchste Zahl von Bilderankäufen fand offenbar in den Jahren 1755–1757 statt. In dieser Zeit wurde die Potsdamer Bildergalerie erbaut und Friedrich II. war der Hauptkäufer bei Gotzkowsky. Er hatte Bilder im Wert von insgesamt 115.520 Talern für seine neue Galerie gekauft, die er in Raten abzahlen ließ.¹⁰¹ Diese Verkäufe sind in einer

⁹⁸ Zitat nach: Schepkowski (2007), S. 24; vgl. Schepkowski (2009), S. 72, laut der Anm. 268 handelte es sich um ein Gemälde von Gerard Dou.

⁹⁹ Zitat nach: Gotzkowsky (1873), S. 12.

¹⁰⁰ Zitat nach: Ebd., S. 12.

¹⁰¹ Vom 24. November 1755 bis zum 6. Januar 1757 hatte der König 84.000 Taler in vier Raten beglichen, den Rest von 31.520 Talern zahlte er erst nach dem Ende des Krieges. Siehe: Frank (2002), S. 126–128; Verweise auf Schatullenrechnungen Friedrichs II. aus der gleichen Periode siehe in: Seidel (1924), S. 176; vgl. Schepkowski (2009), S. 424–426.

Liste des Tableaux que j'ay livrés a Sa Majesté vom 8. Juli 1756 (in der die Verkäufe vom April 1755 bis zum Juli 1756 aufgelistet sind) und einer *Specification derer Tableaux welche ich an S. M. abgeliefert habe* von 1763 oder der ersten Hälfte 1764 (in der die Verkäufe während und nach dem Siebenjährigen Krieg zusammengefasst werden) erfasst.

Darüber soll Gotzkowsky mehrere Kopien oder Nachahmungen Tizians an den König verkauft haben.¹⁰²

Die finanzielle Lage Gotzkowskys verschlechterte sich während des Siebenjährigen Krieges, unter anderem auch durch den rückläufigen Gemäldehandel. Er investierte große Summen in seine Bilderankäufe, die durch den Ausbruch des Krieges und die Finanzkrise von seinen Käufern nicht gedeckt werden konnten. Neben Friedrich II. schuldete allein der sächsische Hof Gotzkowsky 60.000 Taler für Gemälde.¹⁰³ Daher bat Gotzkowsky den preußischen König die für ihn bereitgestellten Bilder zu erwerben. Friedrich II. beauftragte seinen Kunstagenten Marquis d'Argens im März 1760 die Sammlung von Gotzkowsky zu besichtigen und sich über seine Preise zu erkundigen:

„Sie wissen, dass Gotzkowski noch schöne Gemälde hat, die für mich bestimmt sind. Bitte prüfen Sie den Preis und erkundigen Sie sich bei ihm, ob er den Correggio bekommen wird, den er mir versprochen hat. Darauf bin ich gerade neugierig [...].“¹⁰⁴

Im nächsten Monat teilte der Marquis über seinen Besuch Folgendes mit:

„Er hat seit drei Jahren eine prächtige Sammlung von Gemälden von Charles Maratti, Ciro Ferri, Tizian.

und versicherte dabei:

Herr Gotzkowski wird die Gemälde zurückstellen und keines verkaufen, bevor sie Eure Majestät gesehen und diejenigen ausgewählt haben, die Ihnen gefallen.“¹⁰⁵

Ferner erklärte der König dem Marquis d'Argens in einem Brief aus Wittenberg vom Dezember des gleichen Jahres:

¹⁰² Seidel (1924), S. 176.

¹⁰³ Frank (2002), S. 122.

¹⁰⁴ Zitat nach: Schumann (1985), S. 202.

¹⁰⁵ Zitat nach: ebd., S. 206.

„Den armen Gotzkowski schicke ich beinah wieder so weg, wie er gekommen ist; vor zwei Wochen kann ich nichts entscheiden. Erst muss ich auf irgendeine Art den Feldzug zu Ende bringen. [...]“.¹⁰⁶

Im Januar 1761 besuchte Gotzkowsky Friedrich II. erneut in Leipzig und versuchte wiederum die für Potsdam erworbenen Gemälde anzubieten. Dabei gelang es ihm, etwas zu verkaufen. In seiner Autobiographie schilderte Gotzkowsky seine Lage nach dem Ausbruch des Krieges:

„Die Gemälde kamen mir über den Hals, und Se. Maj. marschierten mit Dero Armee am letzten Auguststag ab, und nahmen die sächsischen Länder in Besitz, durch welchen Vorfall alle meine Unternehmungen eine andere Wendung erhielten.“¹⁰⁷

Möglicherweise um seine Investitionen einzulösen, bestellte Gotzkowsky bei Matthias Oesterreich die oben genannten Verzeichnisse seiner Gemälde, um sie auch anderswo „mit guten Rahmen“ – *très belles bordures* – zu verkaufen.¹⁰⁸ Es ist nicht nachgewiesen, ob Gotzkowsky seine Bilder öffentlich versteigerte, vermutlich handelte es sich um Einzelverkäufe, unter anderem beispielsweise an den Berliner jüdischen Bankier Johann Georg Eimbke (1714–1793). Im Katalog aus 56 Gemälden, den Matthias Oesterreich für die Versteigerung der Sammlung von Eimbke im Jahre 1761 vorbereitet hatte, sind vierzehn Bilder aus den beiden ersten Verzeichnissen der Sammlung von Gotzkowsky (1757; 1759) nachgewiesen. Bemerkenswert ist, dass Gotzkowsky bei der gleichen Versteigerung fünf dieser Bilder erneut zurückkaufte.¹⁰⁹

Während des Krieges versuchte Gotzkowsky neue Wege zur Veräußerung seiner Bilder zu entdecken. Da in den deutschen Ländern keine Käufer zu finden waren, bemühte sich der preußische Kaufmann einen neuen Handelsmarkt zu erschließen und den Bildertransfer nach Italien zu erkunden. Er schenkte seinem italienischen Gemäldeagenten Graf Antonio Maria Zanetti d. Ä. ein Bild des sächsischen Hofmalers Christian Wilhelm Ernst Dietrich, den Gotzkowsky während des Krieges gleichzeitig unterstützen wollte. Begeistert von diesem Bild stellte Zanetti das Gemälde am 16. August 1760 auf der jährlich stattfindenden Messe moderner Kunst vor der Chiesa di San Rocco aus. Diese Messe erfreute sich großer Beliebtheit bei Sammlern und Algarotti

¹⁰⁶ Zitat nach: Ebd., S. 252.

¹⁰⁷ Zitat nach: Gotzkowsky (1873), S. 12.

¹⁰⁸ Vgl. Frank (2002), S. 122; S. 124. Zitat nach: Oesterreich (1766), S. 466.

¹⁰⁹ Ketelsen/Stockhausen (2002), S. 72.

verglichen sie im Rang sogar mit dem Pariser Salon.¹¹⁰ Es ist anzunehmen, dass es zu keinen nennenswerten Verkäufen in Italien gekommen ist, da bislang jegliche Hinweise darauf fehlen.

Eine seiner größten Bilderveräußerungen fand aber in den Jahren 1763–1764 statt. Es handelt sich um den berühmten Bildertransfer nach St. Petersburg, welcher mit einem Getreideankauf angefangen hatte.

¹¹⁰ Schepkowski (2009), S. 163–165.

5. Gemälde statt Getreide. Das Getreidegeschäft von J. E. Gotzkowsky und die Übergabe seiner Gemälde nach St. Petersburg in den Jahren 1763–1764

5.1. Der Verkauf der russischen Getreidevorräte an Gotzkowsky und seine Geschäftspartner

Schon während des Siebenjährigen Krieges hatte Gotzkowsky Beziehungen mit russischen Handelspartnern aufgenommen. So hatte er Uniformen für die russische Armee nach Danzig geliefert.¹¹¹

Im April 1763 bat ihn ein aus Russland beauftragter Olonezer Kaufmann, namens Login Svešnikov¹¹², die nach dem Siebenjährigen Krieg in mehreren Magazinen der russischen Besatzer verbliebenen Getreidevorräte aufzukaufen. Das Angebot Svešnikovs wurde durch die Vermittlung des Fürsten Vladimir Sergeevič Dolgorukov (*Владимир Сергеевич Долгоруков*) (1717–1803) übermittelt, der sich damals als russischer Gesandter am preußischen Hof in Berlin aufhielt.¹¹³

Einige Tage später ließ sich Gotzkowsky zusammen mit vier anderen Geschäftsleuten auf das Geschäft ein. Er wollte sich mit einem Fünftel an dem Getreidekauf beteiligen. In seiner Autobiographie begründet er dies später mit der Hoffnung, angesichts des im Lande nach dem Krieg herrschenden Getreidemangels einen Gewinn machen zu können. Außerdem behauptet er, Fürst Dolgorukov habe darauf bestanden, das Geschäft mit ihm allein abzuschließen:

„Während der Zeit, daß gedachter Herr de Neufville sich noch in Berlin aufhielt, machte mir ein russischer Kaufmann den Antrag, die von dem Kriege überbliebenen russischen Magazine zu kaufen. Die Theuerung war noch im Lande, und wie es damals hieß, so fehlte es gänzlich an allem Getraide. Da diese Unternehmung aber vor mich zu groß war, so wies ich solche von mir weg.

Einige Tage hernach kam der nämliche Russe, und brachte einige hiesige Kaufleute mit. Der Herr de Neufville war eben gegenwärtig, und diese zusammen machten einen nochmaligen Ueberschlag, und fanden, dass dieses eine Unternehmung war, wobey

¹¹¹ Siehe näher dazu u. a.: AVPRI, Opis 76/2, Delo Nr. 183, B. 27–27v, *Bericht von Dolgorukov an Katharina II. vom (??) 1764* (russisch). Es handelte sich um „Waffenröcke“ der russischen Garde.

¹¹² Lebensdaten von Login Svešnikov (Сवेशников) sind unbekannt. Die letzte bis heute bekannte Erwähnung bezieht sich auf das Jahr 1766. Olonez ist eine Stadt im Norden Russlands.

¹¹³ In französischen und deutschen Quellen wird er als *Dolgorouqui* sowie auch *Dolgoroucky* bezeichnet, in russischen – Dolgorukov (*Долгоруков*).

etwas zu gewinnen stünde. Ich ließ mich bereden, auf den fünften Theil mich in diesen Handel einzufallen, jedoch wollte der russische Gesandte Fürst Dolgorucky mit keinem andern, als mit mir, zu thun haben.“¹¹⁴

Am **19. April 1763** unterschrieben Gotzkowsky und Svesnikov (in der Autobiographie als *Schuvesnikoff* bezeichnet) in Berlin den „Kauf-Contract“.¹¹⁵ Der Vertrag wurde vom russischen Gesandten Fürst Vladimir Dolgorukov und preußischerseits vom Ober-Konsistorial Fiscal Gottlob Philipp Jacob Troschel beglaubigt. Gotzkowsky kaufte die *Rußisch Kayserliche Fourage* mit den verschiedenen Getreiden und übernahm damit alleine die ganze rechtliche Verantwortung für diesen Ankauf. Laut Vertragsbedingungen übernahm die russische Seite ihrerseits den gesamten Transport bis zur Verladung auf Schiffe.

Dabei wurden mehrere Getreide- und Mehlmagazine aufgeführt, die sich in insgesamt dreizehn Ortschaften befanden, nämlich in den pommerschen und westpreußischen Städten: Marienwerder, Graudenz, Kulm, Thorn, Elbing, Stutthof, Dirschau, Fordon, Mewe, Schwetz, Leba, Lauenburg und in Kolberg (Colberg). Sie wurden für die Summe von insgesamt **1.170.448** holländischen Gulden angekauft. In den Vorratslagern, die nämlich Mehl, Hafer, Gerste und Grütze bargen, wurde eine bedeutende Menge an Getreide im Umfang von **288.463** russischen Tschetwerten verwahrt. Den größten Anteil bildete der Hafer, **215.270** Tschetwerten (ca. 17.630 Kilogramm); Mehl war in **60.541** Tschetwerten sowie Gerste und Grütze, die in jeweils in **5.900** und **6.752** Tschetwerten vorhanden.¹¹⁶

Laut Punkt „9“ des Vertrages zahlte Gotzkowsky bereits zum Vertragsabschluss die ersten 100.000 holländischen Gulden durch Wechselbriefe im Voraus. Die komplette Zahlung sollte in vier Tranchen innerhalb eines Jahres erfolgen, und zwar laut Vertrag nach der jeweiligen Prüfung von Qualität und Zustand des Getreides.

¹¹⁴ Zitat nach: Gotzkowsky (1873), S. 89.

¹¹⁵ Drei Archivkopien dieses Vertrags sind erhalten: eine Vertragskopie als Anhang des *Berichtes von Dolgorukov an Katharina II. vom 10./21. April 1763* – AVPRI, Fonds 74, Opis 74/6, Delo Nr. 131, B. 45–46v; ferner Kopien in: GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten Nr. 6823, B. 31–33v und GStA PK, I. HA Rep. 11, Nr. 7162, B. 121– 125v (deutsch). Ein Hauptteil des Vertragstextes aus GStA PK ist veröffentlicht in: Schepkowski (2009), S. 432.

¹¹⁶ Tschetwert (russ. Viertel – *четверть*, im Verlag: Czetwert) – russisches Volumenmaß (Hohlmaß) für Getreide. Ein Tschetwert vom Hafer entsprach 81 Kilogramm 90 Gramm; das heißt, Gotzkowsky hatte 17.630 Kilogramm und 613 Gramm Hafer erworben.

Nach Punkt „3“ des Vertrages sollte es sich bei der Ware ausschließlich um qualitätsvolles Getreide handeln:

„3. Dieses Mehl, Gerste und Grütze muß gesund und vor allem menschlichen Gebrauch tauglich und ohne Tadel seÿn, und der Hafer zur Fütterung der Pferde ebenfalls gesund und tauglich seÿn, alles nach Kaufmanns Stÿl getreulich abgeliefert werden.“¹¹⁷

Einen Tag nach diesem Vertragsschluss, am **20. April**, unterschrieben die vier anderen Geschäftsbeteiligten: der Amsterdamer Bankier Leendert Pieter de Neufville (1729–1797), der Berliner Bankier Carl de Laveaux (auch: De La Veaux, tätig 1753–1793), ein weiterer Berliner Bankier und zugleich Getreide- und Kunsthändler, Johann Gottlieb von Stein (tätig 1760–1769), sowie der russische Kaufmann Login Svešnikov und Gotzkowsky selbst einen Sozietätsvertrag – einen weiteren Kontrakt – über den Ankauf des bereits gekauften *Rußischen Kayserlichen Fourages*.¹¹⁸ Gottlob Philipp Jacob Troschel beglaubigte auch diesmal den Vertrag.

Der Kaufmann Svešnikov führte bei der Auflistung der beteiligten Geschäftspersonen im Vertragstext noch einen weiteren russischen Geschäftspartner, nämlich den Moskauer Ober-Direktor, den Kaufmann Semjon Rogovikov (*Семѣн Роговиков*), ein. Diese Beiden, Svešnikov und Rogovikov, sollten ein Viertel des gesamten verkauften Getreides übernehmen. Drei Viertel teilten sich Gotzkowsky, de Neufville, Laveaux und Stein.¹¹⁹ Nach dieser Aufteilung erwarb Gotzkowsky in der Tat letztlich nicht mehr als 19 Prozent des gesamten russischen Getreides.

Auch diesen Vertrag erwähnt Gotzkowsky in seiner Autobiographie:

„Der Contract wurde also in meinem Namen bey dem Fürst Dolgorucky geschlossen, und die Herren de Neufville, Leveaux, Stein und Schuvesnikoff machten einen Gegencontract mit mir, vermöge welchem sämtliche, einer vor alle und alle vor einen, mir Gegencaution zu leisten sich anheischig machten, und das übrige, was zu Betreibung dieser Sache erforderlich war, übernehmen mussten, auf den Kauf aber wurden 100000 Gulden in holländischen Wechselbriefen voraus bezahlt.“¹²⁰

Die erneute Teilnahme des russischen Kaufmanns Login Svešnikov im Vertrag vom 20. April auf Seiten der westlichen Aufkäufer, die auch in der Autobiografie von

¹¹⁷ Zitat nach: Schepkowski (2009), S. 432.

¹¹⁸ Zwei Kopien (*Abschriften*) des Vertrags vom 20. April 1763 – GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten Nr. 7162, B. 126–127v und B. 154–155a (deutsch).

¹¹⁹ Ebd. B. 126.

¹²⁰ Zitat nach: Gotzkowsky (1873), S. 89.

Gotzkowsky (1768) erwähnt wurde, ist in der Forschung bislang unberücksichtigt geblieben. Hier wurden nur die Gegenverträge der drei westlichen Partner Gotzkowskys.¹²¹

Bei dieser Vertragsschließung konnte sich aber noch niemand vorstellen, was für Auseinandersetzungen sich daraus entwickeln würden und welche Folgen dieses Geschäft für die Zukunft haben würde.

5.2. Die weitere Entwicklung des Getreideankaufs. Die Stellung des russischen Hofes zum Ablauf des Verkaufsvertrags mit Gotzkowsky

Von Anfang an stand der Ablauf des russischen Geschäftes mit Gotzkowsky unter der Patronage des russischen Gesandten Dolgorukov, der sehr zufrieden war, einen solch günstigen und großen Verkaufsvertrag mit einem angesehenen Berliner Kaufmann abschließen zu können. Bereits in seinem schnell folgenden Bericht vom **10./21. April 1763** schilderte er der Zarin ausführlich die genauen Umstände des Getreideverkaufs mit „dem besten ansässigen Kaufmann Gotzkowsky“.¹²² Wie es scheint, hoffte Dolgorukov bei dieser Vertragsschließung auch auf eine entscheidende finanzielle Unterstützung des preußischen Königs bei der gesamten Warenczahlung. Dies erklärte er so:

„Außerdem, obwohl es oben bereits geschildert wurde, dass Gotzkowsky diese Magazinbestände kaufte, bin ich letztlich unter allen Umständen sicher, dass der größte Teil über das Konto des Königs laufen wird, besonders Mehl, Grütze und Gerste.“

„В протчем хотя и вышепоказано, что все оныя Магазины Гоцковский купил. Но я по всем обстоятельствам за конче знаю, что Большой части всё то на щет Королевской учинено, а особливо мука, крупа и ячмень.“¹²³

¹²¹ Rachel/Wallich (1967), S. 448; Baer (1986), S. 34; Schepkowski (2009), S. 340–341; Schepkowski (2012), S. 172; Sykow (2012), S. 183–185.

¹²² *Bericht von Dolgorukov an Katharina II. vom 10./21. April 1763* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 131, B. 39–40v (russisch). Bis 1918 folgte man in Russland dem julianischen Kalender, der damals elf Tage hinter dem gregorianischen Kalender des Westens lag. Bei der russischen Korrespondenz aus Berlin wurden in der Regel deswegen zwei Daten aufgeführt. Die Schreiben aus Russland erhielten nur das Datum des in Russland praktizierten julianischen Kalenders. Bei der Korrespondenz aus Russland wird in dieser Arbeit in Klammern das jeweilige Datum des gregorianischen Kalenders zusätzlich zugefügt. Die Berichte von Dolgorukov aus Berlin trugen dagegen immer beide Daten.

¹²³ Zitat nach: Ebd., B. 40. Die Erwähnung dieser Aussage von Dolgorukov, dass der Ankauf ans königliche Konto geführt wurde, ist auch im *Befehl von Katharina II. an Dolgorukov vom 16. (27.) Juni 1763* in: AVPRI,

Das Unternehmen nahm aber einen unerwarteten Verlauf, der weniger günstig war, als in Berlin optimistischerweise vorhergesehen. Von Anfang an entwickelte sich dieses Getreidegeschäft für alle Beteiligten sehr ungünstig und stand offenbar unter einem schlechten Stern. Anhand der im Moskauer AVPRI verbliebenen umfangreichen diplomatischen Korrespondenzen und weiteren dazu gehörenden Dokumenten ist es möglich, die genaue Geschichte des Getreideankaufs sowie der Bilderübergabe von Gotzkowsky schrittweise zu verfolgen und die Frage, welchen Stellenwert das russisch-preußische Getreidegeschäft privater Kaufleute für den Gemäldetransfer hatte, präziser zu beantworten.

Laut der russischen Dokumente ging dem Abschluss des Verkaufsvertrages eine bemerkenswerte und erwähnenswerte Vorgeschichte voraus, die den Vertrag noch in einem anderen Licht erscheinen lässt. In demselben Bericht vom **10./21. April** erwähnte Dolgorukov unter anderem einen wichtigen Punkt, der beim Verkauf zunächst nicht ernst genommen wurde und der danach allen beteiligten Personen Schwierigkeiten verursachte und den Ablauf der Getreideabgabe durcheinanderbrachte. Um einen möglichst gewinnbringenden Vertrag abzuschließen, präsentierte sich der russische Kaufmann Login Svešnikov (bzw. wurde von Dolgorukov so vorgestellt) als beauftragter und bevollmächtigter Verkäufer des staatlichen russischen Getreides, das nun mit großem Respekt dem königlichen Hof angeboten wurde. Sonst wäre dieses Getreide schnell in andere Staaten geliefert und dort verkauft worden.¹²⁴ Dieses Getreide war jedoch in der Tat schon längst am **12. (23.) Dezember 1762**, im Senat im Beisein der Zarin Katharina II. in die privaten Hände verkauft worden, und zwar an sechs russische Kaufleute, nämlich die beiden Moskauer Ober-Direktoren, Michail Gusjatnikov (*Михаил Гусятников*) und oben erwähnten Semjon Rogovikov, an die Fabrikanten Danila Zemskoj (*Данила Земской*) und Gavrila Glinkov (*Гаврила Глинков*), an den Moskauer Kaufmann der Ersten Gilde und Fabrikanten Feodor Žuravlev (*Фёдор Журавлёв*) sowie an den bereits bekannten Olonezer Kaufmann Login Svešnikov.¹²⁵

Opis 74/6, Delo Nr. 135, B. 42–50, hier B. 43 (russisch). An der Stelle ist zu ergänzen, dass Dreiviertel des gesamten Getreideankaufs eigentlich aus Hafer bestand, wie es oben erwähnt wurde.

¹²⁴ Bericht von Dolgorukov an Katharina II. vom 10./21. April 1763 – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 131, B. 39–40v, hier B. 39v–40 (russisch).

¹²⁵ Siehe: *Verpflichtung Moskauer Kaufleute an Svešnikov für Verkauf von russischen Getreidevorräten*

Bereits am **5. (16.) Juni** hatte sich der russische Senat mit folgendem wichtigen Hinweis an Katharina II. gewandt:

„[...] im letzten Jahr 1762, am 12. Dezember, wurde das im ausländischen Colberger, Weichseler und Hinterweichseler und entlang [den Handelswegen] liegenden Magazinen verbliebene staatliche Getreide [im Text: Brot] im Senat in Anwesenheit Ihrer Höchsten Kaiserlichen Majestät an die Moskauer Ober-Direktoren Gusjatnikov und Rogovikov und ihre Partner verkauft. Mehl und Grütze wurden für zwei Rubel und Hafer und Gerste für einen Rubel dreißig Kopeken verkauft. Dabei wurde mit ihnen ein Vertrag geschlossen und die Abgabe der Getreide an ihre Bevollmächtigten eingeleitet. Bis dahin wurden bis zu einige Tausende Tschetwerten abgegeben, wie aus dem Bericht von Generalmajor Chomutov an den Senat hervorgeht.“

„[...] прошлого: 1762¹⁰ Года декабря 12¹⁰ дня в высочайшем ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА в Сенате присудствии; продан московским купцам обер директорам Гусятникову и Роговинову, стоварищи казенной оставшей за границую в колбергских висленских и зависленских и втрактных магазейнах хлеб, ценою муку и крупу подва рубли, а заовес и ячмень порублю по тритцати копеек; в чём с ними в сенате и Контракт заключён и отдача в висленских магазейнах поверенным их началась и принято донесколько тысяч четвертей как в репорте всенат Генерал Маэор Хомутов пишет, [...]“¹²⁶

Der an diesem Ankauf beteiligte Kaufmann Login Svešnikov übernahm aufgrund seines geringen Vermögens nur einen kleinen Teil, der zehntausend russischen Tschetwerten entsprach.¹²⁷

Am **1. (12.) Februar 1763** wurde der russische Kaufmann Login Svešnikov durch einen Vertrag mit seinen Geschäftspartnern in Moskau beauftragt, eine bedeutende Menge von Getreiden in den Westen zu verkaufen.¹²⁸ Diese große Aufgabe zu erfüllen, schien nicht leicht zu werden. Zu diesem Zeitpunkt waren die Getreidepreise stark gesunken. Erschwerend kam die schlechte Qualität des Getreides hinzu, das seit längerer Zeit in den verschiedenen Getreidemagazinen gelagert worden war. Alles

(Magazinbeständen) vom 1. (12.) Februar 1763 – AVPRI, Opis 76/1, Delo Nr. 176, B. 1–4v, hier B. 1 und Befehl von Katharina II. an Dolgorukov vom 16. (27.) Juni 1763 – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 135, B. 42–50, hier B. 42 (beide russisch).

¹²⁶ Zitat nach: *Befehl von Katharina II. an Dolgorukov vom 16. (27.) Juni 1763* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 135, B. 42–50, hier B. 42. Seit 1756 war der Generalmajor Nikolaj Chomutov (*Хомутов*) der Kommandierende der russischen Proviantfeldkanzlei mit Dislokation in Graudenz mit zwei Bataillonen (bestehend aus Kriegsinvaliden), in dessen Verantwortung die russischen Getreidevorräte waren. In jener Zeit stand Chomutov in regem Austausch mit Dolgorukov in Bezug auf den Verkaufsablauf der Getreidevorräte.

¹²⁷ Ebd. B. 42v. Das heißt, damit gehörte Svešnikov kaum der achtundzwanzigste Teil des gesamten Getreides, das er an Gotzkowsky in einer Menge von 288.463 Tschetwerten verkaufte.

¹²⁸ Die Kopie der *Verpflichtung Moskauer Kaufleute an Svešnikov für den Verkauf von russischen Getreidevorräten (Magazinbeständen) vom 1. (12.) Februar 1763* – AVPRI, Fonds 76, Opis 76/1, Delo Nr. 176, B. 1–1v und 4–4v (russisch).

sprach daher gegen die Möglichkeit, das Getreide erfolgreich und rasch zu verkaufen. Svešnikov versuchte, das Getreide zunächst schriftlich dem preußischen König Friedrich II. anzubieten. Sein Verkaufsangebot wurde abgelehnt.¹²⁹

Auf der Suche nach passenden Käufern kam der Kaufmann Svešnikov aus den polnischen Gebieten, wo sich die meisten Getreidevorräte befanden, nach Berlin. Durch eine Vermittlung vom Gesandten Dolgorukov wandte sich Svešnikov mit einem ähnlichen Angebot an Gotzkowsky. Mit Unterstützung des russischen Gesandten Dolgorukov war es dann Login Svešnikov gelungen, diesen für einen solchen risikobehafteten Kauf zu gewinnen.

Als neuer Geschäftspartner von Gotzkowsky wurde der russische Kaufmann Svešnikov von ihm sofort mit wichtigen Aufgaben beauftragt und zu den Getreidemagazinen geschickt, da er als sehr zuverlässig eingeschätzt wurde. In seinem Hofbericht vom **7./18. Juni** lobte der Gesandte Dolgorukov die große Vertraulichkeit der gerade entstandenen Kooperation zwischen Gotzkowsky und Svešnikov. Dazu legte der Gesandte Kopien von zwei Ermächtigungsschreiben des preußischen Kaufmanns an den russischen Händler vor.¹³⁰ Gotzkowsky verfügte, dass sämtliche Forderungen von Svešnikov so ausgeführt würden, als ob er sie selbst gestellt hatte; Svešnikov sollte alle angekauften Getreidevorräte, außer denen von Kolberg, betreuen. Unter anderem ermächtigte Gotzkowsky Svešnikov, Arbeitskräfte anzustellen und über den Transport sowie über den weiteren Verkauf des Getreides selbst zu entscheiden.¹³¹

Die anfängliche Freude, die Fürst Dolgorukov über den Vertragsabschluss verspürte, teilte seine Regierung aus vielerlei Gründen nicht. Bereits am **19. (30.) Mai** und erneut am **22. Mai (2. Juni) 1763** beschwerten sich die eigentlichen Besitzer des Getreides – der Moskauer Ober-Direktor Michail Gusjatnikov und seine Geschäftspartner – beim russischen Senat über ihren bisherigen Partner – den

¹²⁹ Siehe: Kopie des Briefes von Svešnikov an Dolgorukov (ohne Datum) als Anhang zum Bericht von Dolgorukov an Katharina II. vom 12/23. Juli 1763 – AVPRI, Fonds 74, Opis 74/1, Delo Nr. 5–1763, B. 123–130v, hier B. 127–127v (russisch). Im Schreiben von Svešnikov wurden alle Verkaufsvoraussetzungen und Verkaufsumstände erklärt.

¹³⁰ Depesche von Dolgorukov an N. Panin vom 7./18. Juni 1763 – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 137, B. 26–27, hier B. 26v (russisch).

¹³¹ Die Kopien von zwei Ermächtigungsschreiben von Gotzkowsky an Svešnikov vom 14. Juni 1763 und vom Juni 1763 (ohne genaues Datum) – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 137, B. 28–29v und 33, hier B. 29 und 33 (beide deutsch).

Kaufmann Login Svešnikov, der bei dem Vertragsabschluss seine Vollmachten überschritten haben soll.

Die Kaufleute forderten, dass der Vertrag mit Gotzkowsky für ungültig erklärt, die Getreideabgabe an Svešnikov und seine Angestellten vor Ort eingestellt und nur an ihre eigenen Angestellten übergeben werde. Zudem bestritt der im Vertrag vom 20. April aufgeführte Ober-Direktor Semjon Rogovikov sogar seine Teilnahme an diesem Vertragsabschluss. Außerdem forderten Gusjatnikov, Rogovikov und andere Geschäftspartner die Regierung auf, ihren bisherigen Partner Svešnikov zurück nach Russland zu holen und aus der kaufmännischen Partnerschaft auszuschließen.¹³²

Der rechtliche Kern der Problematik lag darin, dass Svešnikov aufgrund des Artikels „6“ des bereits erwähnten Vertrages vom **1. (12.) Februar 1763** das Getreide ohne Absprache mit dem ihm für den Verkauf begleitenden Kommis Nemčinov nicht verkaufen durfte:

„6.“ Nemčinov, der Beauftragte der Gesellschaft, wird mich begleiten. Die Gesellschaft [Gusjatnikov und Partner] trägt die Kosten für seinen Aufenthalt; und alle Entscheidungen, die den Getreideverkauf und die Preisabsprache betreffen, werden von mir und Nemčinov gemeinsam getroffen.“

„6^e“ А что посланной компанейской поверенной Немчинов со мною Свешниковым находиться будет, то быть ему на коште компанейском особо и где принадлежит, как о продаже хлеба, так и о всём чинить нам обще, а без согласия с ним Немчиновым продажи хлеба и договора в цене не чинить“.¹³³

Svešnikov hatte die russischen Getreidebesitzer, die seine direkten Geschäftspartner waren, bei seinen Geschäften nicht berücksichtigt. Er gab beim Verkauf an, dass er im Auftrag seiner Regierung handle, verkaufte aber Getreide, das eigentlich den russischen Kaufleuten gehörte.¹³⁴

Im Senat wurde Gusjatnikov und seinen Geschäftspartnern mitgeteilt, dass der unrechtmäßige Vertrag in Berlin vom russischen Gesandten offiziell beglaubigt worden war und nicht aufgehoben werden könne. Die Kaufleute waren daraufhin bereit, den

¹³² *Befehl von Katharina II. an Dolgorukov vom 16. (27.) Juni 1763* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 135, B. 42–50, hier B. 45v und 44 (russisch).

¹³³ Zitat nach: *Verpflichtung Moskauer Kaufleute an Svešnikov für Verkauf von russischen Getreidevorräten (Magazinbeständen) vom 1. (12.) Februar 1763* – AVPRI, Opis 76/1, Delo Nr. 176, B. 1–4v, hier B. 4v; Ein weiterer Nachweis an diese Regelung in einer Kopie *des Befehls von Katharina II. vom 16. (/27.) Juni 1763* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 135, B. 42–50, hier B. 42v–43 (russisch).

¹³⁴ Siehe: *Befehl von Katharina II. an Dolgorukov vom 16. (27.) Juni 1763* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 135, B. 42–50, hier: B. 42v; B. 46v (russisch).

Berliner Vertrag zu akzeptieren und der russischen Regierung in dieser Weise nicht zu widersprechen, stellten aber eine Reihe von eigenen Zusatzbedingungen, die sie in ihrem zweiten Bericht an den Senat vom **22. Mai (2. Juni) 1763** formulierten. So forderten sie u.a. die vollständige und endgültige Ausschließung von Svešnikov aus den laufenden Geschäften. Ihr scheinbar unzuverlässiger Partner Login Svešnikov wurde zu einer Schlüsselfigur des sich zuspitzenden Konflikts bei der Getreidelieferung an den Käufer.

Der Senat nahm im Bericht vom **5. (16.) Juni** an Katharina II. Stellung. Er forderte aufgrund des Interesses an einer Wahrung des Ansehens des russischen Hofes, den unrechtmäßigen Vertrag mit Gotzkowsky vollständig zu akzeptieren und diesen als staatliche Angelegenheit weiterzuführen. Diese Stellungnahme des Senats wurde in den Befehl der Kaiserin vom **16. (27.) Juni** aufgenommen:

„[...] dass nach der Meinung des Senats: 1.: obwohl Svešnikov außerhalb seiner Verpflichtung der Gesellschaft gegenüber einen Vertrag mit Gotzkowsky unberechtigterweise abgeschlossen hat, sogar noch erschwerend hinzukommt, dass er sich selbst durch einen zweiten Vertrag verpflichtet hatte, über dieses, von ihm angekaufte Getreide [im Text: Brot], zusammen mit Rogovikov eine Partnerschaft mit ihm, Gotzkowsky, bezüglich eines Viertels [des Getreides] zu schließen. Es kommt zudem noch erschwerend hinzu, dass der ansässige Gesandte Fürst Dolgorukov diesen ersten Vertrag von Svešnikov beglaubigte und ihn, also Svešnikov, akkreditierte. Obwohl ihm, nämlich Dolgorukov, durch ein Reskript sogar vorgeschrieben wurde, den Beauftragten, die von Gusjatnikov und seinen Partnern geschickt worden waren, jede mögliche Hilfe zu leisten, und Dolgorukov sich demzufolge auch an die Vorschriften der Gesellschaft für Svešnikov und dessen Verpflichtungen halten musste, weil Svešnikov der Gesellschaft verpflichtet war, das Getreide mit einem von der Gesellschaft Beauftragten Nemčinov zusammen zu verkaufen und über den Verkaufspreis die Gesellschaft zu informieren, habe er, Svešnikov, aber etwas komplett Gegensätzliches unternommen, und gegen den mit Gusjatnikov und Partnern abgeschlossenen Vertrag verstoßen und der erwähnte Fürst Dolgorukov habe es bestätigt, beglaubigt und akkreditiert; dieses vorzunehmen, war er jedoch nicht berechtigt, da, wenn er, Fürst Dolgorukov, eine solche unrechte Beglaubigung nicht zugelassen hätte, es für Svešnikov unmöglich gewesen wäre, einen solchen Vertrag abzuschließen; aber für eine Wahrung der Glaubwürdigkeit [im Text: des Kredits] der bei den fremdländischen Höfen akkreditierten russischen Minister, muss man diesen von Svešnikov mit Gotzkowsky abgeschlossenen Vertrag mit aller Kraft durchsetzen, und ihn in einen staatlichen Vertrag verwandeln [...].“

„[...] по мнению сената «1^е» хотя Свешников сверх обязательства своего компании; и непорядочно контракт з Гоцковским зделал, а болше тем что сам же затем обязался вторичным з Гоцковским контрактом быть Ему Гоцковскому в том купленном им Гоцковским хлебе товарищем обще с Роговиковым в четвертой части, а толь наипаче здешней посланник князь Долгоруков онои первой Ево Свешникова Контракт не осмотрително Утвердил и Его Свешникова акредитовал, ибо хотя к нему князю Долгорукову рескриптом и писано, о чинении возможного вспоможения присланным от Гусятникова с товарищи поверенным, следственно Ему Долгорукову должно было поступить в ходственность данного тому

Свешникову от компании наставления и ево обязательства ибо он компания обязался тот хлеб продавать обще с поверенным их Немчиновым и о цене Компанию Уведомлять; но он Свешников совсем тому противное зделал, и заключенному з Гусятниковым с товарищи контракту нарушение учинил, а реченной Князь Долгоруков оное подтвердил засвидетелствовал, и аккредитовал; во что было Ему вступать весма неподлежало; ибо если б он князь Долгоруков к такому непорядочному контрактваняю не приступил то б и Свешникову того контракта совершить было неможно; но уже для сохранения пребывающих при чужестранных дворах российских министров кредита, оной Свешникова з Гоцковским контракт надлежит во всей его силе содержать, и обратить казенным [...].¹³⁵

Von einem zunächst scheinbar harmlosen Geschäft verwandelte sich der Getreideverkauf in eine staatspolitische Angelegenheit des höchsten Ranges, die nicht nur ein wirtschaftliches Interesse wecken sollte, sondern auch mit der Wahrung der Glaubwürdigkeit der russischen Handelspartner bzw. Staatsbeamten eng verbunden war. Der Senat gab daher dem Gesandten Dolgorukov und dem Kaufmann Svešnikov die ganze Schuld für diese angespannte Situation, wahrte aber nach außen den Schein der Rechtmäßigkeit.

In diesem Zusammenhang wurde das gesamte Gut des Kaufmanns Svešnikov unter die staatliche Aufsicht gestellt bis zu dem Zeitpunkt, wenn das Getreideproblem gelöst sein würde.

Im selben Bericht an Katharina II. schlug der Senat vor, seinen eigenen Verkaufsvertrag vom **12. (23.) Dezember 1762** mit Gusjatnikov und seinen Partnern zu kündigen, und forderte damit eine komplette Begleichung der bereits entstandenen Kosten für die Getreidelieferung an diejenigen Kaufleute, denen schon durch den Ankauf von Säcken und die Bezahlung der Arbeitskräfte für die angefangene Getreideabnahme Ausgaben entstanden waren.¹³⁶

Die russischen Kaufleute wurden gezwungen, sich bereit zu erklären, den Berliner Vertrag zu unterstützen.

Darüber, dass das bereits aufgekaufte Getreide dennoch nur schwer aus Magazinen heraus zu bekommen war, weil die vor Ort erschienenen Beauftragten des Ober-Direktors Gusjatnikov die Getreideabnahme an Svešnikov als Geschäftspartner von Gotzkowsky und seine Leute stoppten, beschwerte sich der Gesandte Dolgorukov

¹³⁵ Zitat nach: Ebd. B. 46–47.

¹³⁶ Ebd. B. 47v–48.

in seiner Depesche an den Vorsitzenden des Kollegiums für Auswärtigen Angelegenheiten Nikita Panin vom **3./14. Juni 1763**. Er bat, die Beauftragten von Gusjatnikov bestrafen zu lassen, wenn sie die Getreideabgabe an Svešnikov stören würden. Sie sollten sich nach den Anordnungen von Svešnikov richten, weil der gesamte Ablauf des Unternehmens sonst in großer Gefahr wäre.¹³⁷

Der bisherigen Forschung der Geschichte des russischen Getreideverkaufs an Gotzkowsky war dieser wichtige Punkt bislang nicht bekannt. Die Verzögerungen der Getreideabgabe hatten ihre Ursache lediglich in den Auseinandersetzungen der Ortsbevölkerung mit den vor Ort für die Bewachung der Vorräte stationierten russischen Wachkräften, die als politisch betrachtet wurden und dazu führten, dass das Getreide nicht geliefert und nicht bezahlt wurde.¹³⁸ Durch neue Erkenntnisse ändert sich die Darstellung entscheidend, denn es waren rechtliche Probleme aufgrund des betrügerischen Verkaufs, die das Geschäft verzögert haben und zur Einmischung der Zarin geführt haben.

Im oben erwähnten Befehl vom **16. (27.) Juni** forderte der russische Senat von dem Gesandten eine Erklärung, wie dieser unrechtmäßige Vertrag zustande gekommen sei und warum und aus welchem Grund sich der russische Kaufmann Svešnikov danach noch als Getreidekäufer an der Seite des Preußen Gotzkowsky beteiligte?¹³⁹

Etwa einen Monat später, am **12./23. Juli**, verfasste der Gesandte Dolgorukov eine ausführliche Antwort auf die Forderung des Senats und erklärte die Situation aus seiner Sicht.¹⁴⁰ Punkt für Punkt benannte der Gesandte die verschiedenen Vorteile für die russische Regierung, die sich aus dem Vertragsabschluss vom **19. April** ergaben. Als Hauptgrund gab er die Unterstützung der wirtschaftlichen Interessen der russischen Kaiserin an:

¹³⁷ *Depesche von Dolgorukov vom 3./14. Juni 1763 (Original)* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 137, B. 22–25, hier B. 24v–25. Genauer zum „Gusjatnikov-Problem“ bei Abgabe des Getreides an Gotzkowsky im *Brief von Dolgorukov an Generalmajor Chomutov vom 3./14. Juni 1763* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 131, B. 75–80 (beide russisch).

¹³⁸ Vgl. Schepkowski (2009), S. 340; S. 344–345. In AVPRI, Opis 76/1, Delo 186, B. 1–1v – ist ein Bericht erhalten, in dem auch über die preußischen Wachkräfte für die russischen Getreide mitgeteilt wird (französisch).

¹³⁹ Siehe: *Befehl von Katharina II. an Dolgorukov vom 16. (27.) Juni 1763* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 135, B. 42–50, hier B. 48 (russisch).

¹⁴⁰ *Bericht von Dolgorukov an Katharina II. vom 12./23. Juli 1763* – AVPRI, Opis 74/1, Delo Nr. 5–1763, B. 115–122 (russisch).

„Weil ich immer ein einziges Ziel verfolge, bei jeder möglichen Angelegenheit alle meine Kräften dazu aufzuwenden, um meinen alleruntertänigsten Eifer und die Bemühung am Dienste Ihrer Kaiserlichen Majestät zu verwirklichen, habe ich dabei in jeder Weise nach meinen Möglichkeiten den Zuwachs und den Nutzen des Interesses Ihrer Kaiserlichen Majestät beachtet; von dieser Gewohnheit habe ich mich auch bei dieser Angelegenheit in keiner Weise entfernt“.

„что я всегда себе за Главной и Единственной предмет имею, при всяком случае всеми моими силами стараюсь моё верноподданническое усердие и ревность в службе вашего императорского величества оказывать; всячески по моей возможности притом наблюдаю приращение и пользу высочайшаго вашего императорского величества интереса; от которого моего правила я и в сем деле ни на черту не удалялся.“¹⁴¹

Die Teilnahme von Svešnikov an der Seite der preußischen Käufer im nachfolgenden Gegenvertrag vom **20. April** wurde als ein notwendiges strategisches kaufmännisches Manöver dargestellt, um Gotzkowsky für den Kauf der russischen Vorräte zu gewinnen. Dolgorukovs Erklärung nach hätte Svešnikov den Gegenvertrag zu einer Geschäftspartnerschaft mit Gotzkowsky unterschrieben, um ihn zu einem glaubwürdigen Getreideankauf zu motivieren und zugleich auszuschließen, dass er Getreide von schlechter Qualität erhält:

„[...] weil Svešnikov diesen [Gegenvertrag] für eine schnelle Abschließung des Verkaufsvertrags unterschreiben sollte, ohne den [Gegenvertrag] Gotzkowsky den Vertrag nicht abschließen wollte, da er der Meinung war, Svešnikov würde diesem [Gegenvertrag] nicht zustimmen, wenn er bei dem [Geschäft] keinen Gewinn vorsehen würde.“

„[...] ибо Свешников то учинить принуждён был, для поощрения Гоцковскаго к скорейшему контракта окончанию, и без чего он Гоцковской его и заключить не хотел, быв во мнении, что он Свешников на то не согласился, есть ли б он прибыль в том не предвидел.“¹⁴²

In der Hoffnung, das Unbehagen einzudämmen, schlug Dolgorukov in dem Bericht vor, den Anteil – ein Viertel des verkauften Getreides – von Svešnikov (bzw. ursprünglich auch von Rogovikov) „gerechtermaßen“ dem staatlichen Schatzamt „unbedingt“ zuzuordnen.

Ferner erklärte Dolgorukov, warum allein Semjon Rogovikov ausgewählt wurde und kein Anderer von seinen russischen Partnern. Er behauptete nämlich, die Anderen

¹⁴¹ Zitat nach: Ebd. B. 115–115v.

¹⁴² Zitat nach: Ebd. B. 117v.

wären damit selbstverständlich ebenfalls gemeint gewesen, wie es nach kaufmännischen Regeln üblich sei.

Außerdem brachte Dolgorukov verschiedene weitere bedeutende Argumente für den mit Gotzkowsky abgeschlossenen Vertrag. Im Vordergrund standen dabei zwei Hauptmotive: erstens die Durchführung der bisherigen kaiserlichen Vorschriften, welche die russische Gesandtschaft aufforderten, Svešnikov mit seinen Partnern sowie ihren Beauftragten beim Getreideverkauf in allem zu unterstützen, und zweitens der bereits erwähnte „große Zuwachs des allerhöchsten Interesses Ihrer Kaiserlichen Majestät“.¹⁴³

Überdies argumentierte Dolgorukov mit den stark gesunkenen Getreidepreisen im Vergleich mit den ursprünglichen Ankaufspreisen von Gotzkowsky. Er erwähnte, dass beispielsweise in Danzig der Getreidepreis um ein Drittel gesunken sei und die etwa zwanzig ortsansässigen Kaufleute bankrottgegangen wären. Ferner wies der Gesandte der russischen Zarin darauf hin, dass in den Orten, in denen sich die russischen Getreidemagazine befanden, schon bekannt war, dass der größte Teil des Getreides verdorben war. Deswegen erwartete man dort enorm billige Verkaufspreise oder rechnete sogar mit der Möglichkeit, dass ein Teil des Getreides vernichtet werden müsste:

„[...] in Danzig und in den Orten, wo sich die Magazine befinden, waren alle darüber einer solchen Meinung, dass das größte Teil des Getreides [im Text: des Brotes] darin verdorben war, und erwarteten deswegen, dass dieses Ganze mit niedrigstem Preis verkauft wird, und Einiges sogar einfach weggeworfen [übrig gelassen] wird.“

„[...] в Данциге и в тех местах, где магазейны находятся, все об них такого мнения были, что большая часть хлеба в оных попортилась, и потому ожидали, что весь оной самую нискою ценою продан будет, а иной и совсем брошен.“¹⁴⁴

Darüber hinaus scheint es ohne Zweifel zu sein, dass das an Gotzkowsky verkaufte Getreide von äußerst fragwürdiger Qualität größtenteils schon schlecht geworden war. Der Gesandte verwies jedoch ausdrücklich auf einen sicheren Gewinn durch das entstandene Geschäft:

¹⁴³ Ebd. B. 118v–116. Diese Archivblätter sind falsch zusammengebunden und bzw. nummeriert. Gut möglich, dass sie schon durcheinander waren, bevor sie nummeriert wurden. Anm. von Elena Ris.

¹⁴⁴ Zitat nach: Ebd. B. 116.

„Gotzkowsky war aber durch den Vertrag verpflichtet, das ganze Getreide [im Text: Brot], welches für die Ernährung von Menschen und Pferden geeignet sei, ohne weitere Überprüfung zu übernehmen, –

Außerdem machte Dolgorukov auf die ganz anders gearteten Konditionen der Getreideübernahme von den Moskauer Kaufleuten, nämlich Gusjatnikov mit seinen Partnern, aufmerksam:

– Gusjatnikov mit den Partnern aber musste nach ihren Konditionen nur gutes Getreide [im Text: Brot] übernehmen und kein angefeuchtetes, in Klumpen zusammengedrücktes oder stinkendes [Getreide]“.

„Гоцковской же контрактом обязался, хлеб принимать без разбору весь в пищу людям и лошадям годной, а Гусятников с товарищи по его кондициям только хорошей хлеб принимать должен был; подмоченного же, в комьях слепого, и с запахом не принимать.“¹⁴⁵

Wenn man nach den von Dolgorukov gegebenen Hinweisen kalkuliert, die er „von mehreren Personen“ bekommen hatte, entsprachen lediglich etwa 70.000 Tschetwerten des gesamten Getreides den qualitativen Anforderungen von Gusjatnikov und seinen Partnern.¹⁴⁶ Diese Menge machte nur etwa einem Viertel der an Gotzkowsky verkauften 288.463 Tschetwerten aus.

Die mehrfachen Erklärungen des Gesandten Dolgorukov wurden in Russland jedoch nicht akzeptiert und konnten den Senat und die Zarin nicht überzeugen. Der Anordnung von Katharina II. zufolge wurde die Meinung der Regierung über den Senat am **17. (/28.) August** in einem Schreiben an das Kollegium für Auswärtigen Angelegenheiten erneut bestätigt:

„Es wurde über das Kollegium der Auswärtigen Angelegenheiten erlangt, an den Fürsten Dolgorukov zu schreiben, dass der Senat bis heute keinen Grund findet, sich für seine unvorsichtige Tat bei diesem Getreideverkauf zu entschuldigen, genauso wie es aus dem bereits geschickten Befehl hervorgeht, [...]“

„приказали к помянутому князю Долгорукову чрез Коллегию Иностранных Дел писать, что Сенат и ныне не находит ничего такого, чтобы его в неосмотрительном при продаже Свешниковым хлеба поступке оправдать могло, как должно явствует в прежде посланном из Сената Указе, [...]“¹⁴⁷

¹⁴⁵ Zitat nach: Ebd. B. 116v.

¹⁴⁶ Ebd. B. 116v. Anhand der Konditionen von Gusjatnikov und den Partnern sowie der Qualität des verkauften Getreides bezog sich der Gesandte auf die Auskünfte, die im *Brief von Svešnikov an Dolgorukov* (ohne genaues Datum) gegeben werden, ebenfalls – AVPRI, Opis 74/1, Delo 5–1763, B. 123–130v, hier 123v–124v (russisch). Dieser Brief von Svešnikov wurde zusammen mit seinem Bericht nach Russland gesendet.

¹⁴⁷ Zitat nach: *Befehl von Katharina II. an Dolgorukov vom 17. (28.) August 1763* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 135, B. 71–71v, hier B. 71 (russisch).

In demselben Befehl wurde erneut nach einer unverzüglichen Ausführung des Verkaufsvertrags verlangt sowie nach regelmäßigen Berichten über die Fortschritte des Verkaufs. Im vorhergehenden Befehl der Zarin vom **15. (/26.) Juli 1763** war schon eine beharrliche Durchsetzung des Vertrags unter voller Verantwortung des Fürsten Dolgorukov verlangt worden:

„[...] Fürst Dolgorukov muss versuchen anhand eines zu ihm von der höchsten Konfirmation verschickten Befehls und des abgeschlossenen Vertrags allerlei Maßen zu mobilisieren, damit dieser [Vertrag] heilig und unzerstörbar (unverletzt) durchgezogen wird, denn, wie es im vorigen Befehl vorgeschrieben wurde, soll er, Dolgorukov, wegen seiner unvorsichtigen Tat in allen Schäden dem Staatsschatz verantwortlich gemacht werden; [...].“

„[...] князю Долгорукову по содержанию посланного к нему в силу высочайшей Конфирмации Указа и заключённого Контракта, Стараться возможные меры Употребить, чтоб оной свято и ненарушимо наблюден был; ибо как в прежнем Указе Ему предписано, во всех Убытках казне он Долгоруков за неосмотрительной поступок ответственность долженствует; [...].“¹⁴⁸

In dieser Weise sollte sich der Gesandte nicht nur um die Durchführung des Vertrags kümmern, sondern auch um seine eigene Rechtfertigung in diesem Geschehen. Er schickte am **21. August (1. September)** einen weiteren Bericht mit seinen Erklärungen und betonte diesmal die dramatische Situation auf dem europäischen Finanzmarkt. Sein Bericht wurde durch den Vize-Kanzler Fürst Alexander Golizyn an Katharina II. übermittelt. Am **27. September (8. Oktober) 1763** teilte Golizyn in seiner Antwort an Dolgorukov ausdrücklich mit, dass die Zarin ihn in dieser prekären Situation des Getreidefehlverkaufs an Gotzkowsky vor dem Senat unterstützten wird.¹⁴⁹ Diese günstige Entscheidung der russischen Herrscherin kann als eine Protektion vom Vize-Kanzler Golizyn gesehen werden, die auch in dem freundlichen Ausdruck seines Schreibens eindeutig spürbar wird. Dem Bericht fügte Fürst Golizyn das von ihm unterschriebene Schreiben des Kollegiums der Auswärtigen Angelegenheiten vom **20. September (1. Oktober)** an, in dem eine klare Stellungnahme des russischen Hofes an den regierenden Senat zum Ausdruck kommt:

¹⁴⁸ Zitat nach: *Befehl von Katharina II. vom 15. (26.) Juli 1763* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 135, B. 53–56, hier B. 55v (russisch).

¹⁴⁹ *Brief von Golizyn an Dolgorukov vom 27. September (/8. Oktober) 1763* (Original) – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 138, B. 26; eine Kopie dieses Briefes: AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 139, B. 2 (russisch).

„[...] obwohl der erwähnte Gesandte Fürst Dolgorukov bei der oben genannten Sache, das heißt beim Verkauf des Getreides [im Text: Brot] an Gotzkowsky, mit etwas unnötiger Schnelligkeit sowie mit einer ungenügenden Vorsicht handelte, muss man dies jedoch seinem großen Eifer sowie den unvorhersehbaren Umständen zurechnen, und obwohl durch diese Umstände der gewünschte Erfolg eines Zuwachses im Interesse Ihrer Kaiserlichen Majestät nicht gewonnen wurde und man dagegen sogar mit einem Verlust bei dieser Sache rechnen muss, erkennt aber Ihre Majestät seine Unschuld an, und genauso wie sie vorher nicht bezweifelt hatte, zweifelt sie auch heute in keiner Weise an seiner Treue und seinem wahrhaftem Eifer; und selbstverständlich wird der regierende Senat seine von ihm, dem Botschafter, gesendete Rechtfertigung berücksichtigen. In Ausführung des Befehls Ihrer Höchsten Kaiserlichen Majestät stellt das Kollegium der der Auswärtigen Angelegenheiten deswegen dem regierenden Senat [die Sache] so dar, [...].“

„[...] хотя реченной посланник князь Долгоруков в вышеозначенном деле то есть, в продаже Гоцковскому хлеба с несколько лишнюю торопливостью, и недоволюю осторожностию поступил, однако же сиё должно причтено быть большому Его Усердию и непредвидимым обстоятелствам, и что хотя ж по оным желанного успеха к приращению Ея Императорскаго Величества Интереса не было, А напротив того ожидать надлежит неминуемаго оному Ущерба; но Ея Величество, невинность Его посланника признаёт; и как прежде сумневатися не изволила так и ныне нимало не сумневается о Его верности и истинном Усердии; и что Правителствующий Сенат конечно примет, во Уважение, присланное им посланником оправдание: того ради во исполнение объявленного Высочайшаго Ея Императорскаго Величества Указа, Правителствующему Сенату, Коллегия Иностранных Дел о сем представляет, [...].“¹⁵⁰

Voller Freude und mit ausgesprochener Erleichterung bedankte sich der Gesandte Dolgorukov am **14./25. Oktober 1763** bei seinem verständnisvollen petersburgischen Kollegen im staatlichen Dienst:

„Ich habe keine Wörter, um genügend (entsprechend) auszudrücken, wie sehr ich von dieser höchsten Gnade Ihrer Kaiserlichen Majestät tief beeindruckt bin. Sie hat sich einen Gefallen getan, meinen alleruntertänigsten Eifer für den Zuwachs Ihres Interesses zu verstehen. Ebenso groß ist eine solche unbeschreibliche Gnade, so dass es für mich traurig ist, dass ich ohne Voraussehen eines solchen unabsichtlichen Bankrotts durch einen Vertragsabschluss teilweise Ursache für diesen großen Ihrer Höchsten Kaiserlichen Majestät entstandenen Schaden geworden bin.“

„Я не могу и слов не достаёт чтоб довольно изъяснить, сколько я чувствителен к такой высочайшей милости Ея Императорскаго Величества и что узнать изволила всеподданейшее моё усердие к приращению Ея интереса; Сколь велика такая неизречённая милость, столь мне прискорбно, что не предвидя такие нечаянные банкроты, я заключением контракта от части причиною так великого приключённого ущерба высочайшему интересу Ея Императорскаго Величества.“¹⁵¹

¹⁵⁰ Zitat nach: Kopie des *Berichtes des Außenkollegiums an den Senat vom 20. September (1. Oktober) 1763* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 139, B. 3–3v (russisch).

¹⁵¹ Zitat nach: *Depesche von Dolgorukov an Golizyn vom 14./25. Oktober 1763* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 137, B. 71–71v (russisch).

An dieser Stelle ist notwendigerweise zu ergänzen, dass sich die Rechtfertigung in der Sache nur auf Fürst Dolgorukov bezog, nicht auf seinen „Mitschuldigen“, den Kaufmann Login Svešnikov. Dieser erhielt weiterhin keine Entlastung. Der russische Doppel-Partner Gotzkowskys erzielte ebenso wenig wie Gotzkowsky Vorteile oder Gewinne aus dem Getreidegeschäft. Sein Hab und Gut, unter anderem sein Elternhaus, wo seine Mutter zu diesem Zeitpunkt lebte, blieb auf kaiserlichen Befehl weiterhin unter Kuratel.

Wie aus seinen Bittschreiben an den Vorsitzenden des Kollegiums für Ausländische Angelegenheiten Nikita Panin vom **(14.) 25. Oktober 1763** und vom **(7.) 18. Juni 1764** hervorgeht, beschwerte sich der in Berlin weilende Svešnikov, dass er nicht nur im Ausland, wo er „seit jungen Jahren nach jeder seiner Möglichkeit versuchte, ein Geschäft zu tätigen“ (*„с малых лет настарался в чужих государствах разпространять по возможности своей коммерцию“*), sondern auch in seinem eigenen Land seine Ehre verloren habe und keine weiteren Geschäfte aufnehmen könne und dass die Nachricht über seine kaufmännische Kreditunwürdigkeit in den Zeitungen verbreitet wurde. Im Schreiben vom 18. Juni 1764 verwies Svešnikov auf eine bereits längst bestehende Entlastung Dolgorukovs. Er bat Nikita Panin um seine persönliche Fürsprache bei der Zarin für seine Entlastung. Diese war ihm zusammen mit Dolgorukov nicht automatisch gewährt worden, obwohl er genauso wie der Gesandte nur „einen sklavischen Eifer für den Zuwachs allerhöchstens Interesses“ ausgeübt hätte¹⁵² (*„рабского усердия в наблюдении высочайшего Интереса“*).

5.3. Das Getreidegeschäft von Gotzkowsky im Fokus der diplomatischen Verhandlungen. Seine Gemäldesammlung als Zahlungsmittel für die angekauften Getreidevorräte

Die Situation des Getreidegeschäfts schien sich beidseitig so ungünstig zu entwickeln, dass zum Juni 1763 bereits alle beteiligten Seiten durch den Verkaufsvertrag Probleme bekamen. Nach der offiziellen Darstellung des russischen Gesandten

¹⁵² Schreiben von Svešnikov an Panin vom 25. Oktober 1763 – AVPRI, Opis 13/2, Delo Nr. 943, B. 1–1v; Schreiben von Svešnikov an Panin vom 18. Juni 1764 – AVPRI, Opis 13/2, Delo Nr. 941, B. 1–2, hier B. 1v–2 (beide russisch).

Dolgorukov war Gotzkowsky nun nur noch ein unseriöser Käufer, der nicht zahlen konnte. Gotzkowsky hingegen beklagte, dass die schlechte Qualität der Waren nicht die Vertragsbedingungen erfüllte und durch die Verzögerung der Lieferung und aufgrund der sinkenden Getreidepreise sie kaum noch seinen Erwartungen entsprachen.

Zudem ahnte Gotzkowsky anscheinend nicht, welche heftigen Auseinandersetzungen bereits am russischen Hof eingesetzt hatten. Nachdem ihm die mangelhafte Qualität des Getreides bekannt wurde, die Getreidepreise weit unter seinem Ankaufspreis lagen und er bis Juni noch keine Lieferungen feststellen konnte, verfasste er zwei Schreiben. Am **9. Juni** schrieb er eine „Erläuterung“, in welcher er seine weiteren Zahlungen zu verzögern versuchte, weil es Lieferungsprobleme gegeben hatte. Gotzkowsky hatte festgestellt, das Getreide sollte erst anhand Qualität und Getreidemaß sorgfältig geprüft werden, bevor es ausgeliefert wird und dies konnte drei Monate dauern. Außerdem verwies er auf die stark gesunkenen Preise, die eine enorme Differenz zwischen Ankauf- und Verkaufspreise ausmachen würden.¹⁵³ Am **15. Juni** wendete er sich mit einem ausführlichen Schreiben direkt an die Zarin.¹⁵⁴ In dieser auf Französisch verfassten Bittschrift behauptete Gotzkowsky, er habe ohne jegliche Prüfung den Angaben des russischen Kaufmanns Svešnikov (hier: *Schwesnikoff*) über die Getreidequalität geglaubt:

„[...] et que je comptois absolument sur la bonne foi de Schwesnikoff, qui etant autorisé à les vendre, se vendit ici pour cet effet, et m’assura que ces Magazins n’étoient pas dans le mauvais etat qu’on le disoit.“¹⁵⁵

Gotzkowsky legte in einem ausführlichen Vergleich eine *Balance* zwischen den Ankaufs- und den aktuellen Verkaufspreisen vor. Er bat die russische Regierung, aufgrund seines finanziellen Verlustes wegen der gesunkenen Preise die Forderungen für das angekaufte Getreide um **372.401** holländische Gulden zu reduzieren, bzw. ihm quasi ein Drittel der Gesamtsumme des Ankaufs, die sich auf **1.170.448** holländische

¹⁵³ *Die Erläuterung von Gotzkowsky vom 9. Juni 1764* – GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten Nr. 7162, B. 116–120v (deutsch), hier B. 118, B. 119–119v.

¹⁵⁴ *Das Bittschreiben von Gotzkowsky an Katharina II. vom 15. Juni 1763* – AVPRI, Opis 14/1, Delo „G“ Nr. 100, B. 1–3, Original (französisch).

Außerdem sind im AVPRI Briefe aus Danzig über die schlechte Qualität des verkauften Getreides erhalten, nämlich vom 28. Juli/8. August 1763 von Ivan Rebennikov (?) und vom 12. August 1763 von B. Reimer – AVPRI, Opis 76/1, Delo Nr. 195 (russisch) und Delo Nr. 199 (deutsch).

¹⁵⁵ Zitat nach: *Das Bittschreiben von Gotzkowsky an Katharina II. vom 15. Juni 1763* – AVPRI, Opis 14/1, Delo „G“ Nr. 100, B. 1–3, hier B. 1.

Gulden belaufen hatte, zu erlassen. Er betonte dabei, dass er keinen Gewinn aus dem Geschäft erzielen würde und nur daran interessiert war, kein Geld zu verlieren.

Da „die kommende Ernte versprach, reich zu werden“ – *comme la moisson prochaine promet d’être des plus abondantes* –, erwartete Gotzkowsky keine Erhöhung der gesunkenen Preise und sah ohne die Unterstützung der russischen Zarin keinerlei gute Perspektive im laufenden Geschäft. Außerdem wies er auf seine höchst kritische Lage hin, die dem Bankrott nahe war. Dabei bezeichnete der verbitterte Kaufmann sein Getreidegeschäft als „Frucht meines blinden Vertrauens“ – *fruit de mon aveugle confiance*.¹⁵⁶ Gotzkowskys Schreiben fügte Fürst Dolgorukov zu seinem Bericht vom **3./14. Juni** an die russische Regierung ein und legte damit ein Wort für Gotzkowsky ein.¹⁵⁷

In dem darauf folgenden, oben bereits erwähnten Befehl der Kaiserin vom **15. (26.) Juli** wurde Dolgorukov für seine Unterstützung der „Privatperson“ Gotzkowsky ausdrücklich kritisiert und künftig vor solchen Aktivitäten gewarnt. Die Anforderungen des preußischen Kaufmanns wurden keinesfalls akzeptiert:

„[...] obwohl Gotzkowsky jedoch damit auf den gesunkenen Getreidepreis und folglich auf seinen großen Verlust hingewiesen hatte, darf man aber darauf keine Beachtung legen, weil noch nicht klar ist, wie sich der Preis für Getreide in der Zukunft entwickeln wird, und es nicht so schwer vorzustellen ist, dass Gotzkowsky anstatt eines von ihm ausgewiesenen Verlustes doch mit einem Gewinn verbleiben wird; durch den danach aber der Staatsschatz in keiner Weise profitieren wird [...].“

„[...] хотя Гоцковской и показывает Унизившуюся на хлеб цену, и чрез то себе великой Убыток, но на оное совсем положится ещё не можно, ибо неизвестно какая впредь хлебу цена будет и легко статься может что Гоцковской вместо пред’являемого Убытка с Барышем останется; в котором однако Казна никакого Участия иметь не будет [...].“¹⁵⁸

Laut Konferenzbericht vom **19. (30.) Juli** forderte der damalige preußische Gesandte in St. Petersburg – Viktor Friedrich Graf zu Solms-Sonnenwalde (1730–1783) – seinerseits mehrfach die Unterstützung Gotzkowskys durch die russische Regierung in dieser schwierigen Situation. Die russische Regierung verlangte ihrerseits immer wieder

¹⁵⁶ Ebd. B. 1v–2.

¹⁵⁷ *Bericht von Dolgorukov an Katharina II. vom 3./14. Juni 1763* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 131, B. 71–72; Kopie des gleichen Berichtes auch in: AVPRI, Opis 74/1, Delo Nr. 5–1763, B. 94–95a (russisch).

¹⁵⁸ Zitat nach: *Befehl von Katharina II. vom 15. (26.) Juli 1763* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 135, B. 53–56, hier B. 55–55v.

eine unwiderrufliche Erfüllung ohne Abweichungen des bereits am 19. April „schon einmal“ unterschriebenen Vertrages.¹⁵⁹

In der Zeit, als Gotzkowsky seine Verluste durch den Getreideankauf mit der russischen Regierung zu klären versuchte, traf ihn am **25. Juli** noch ein weiterer Rückschlag: die Zahlungseinstellung des Bankhauses der Gebrüder de Neufville in Amsterdam, mit dem Gotzkowsky verbunden war. Ein Grund dafür waren die mehr als überzogenen Wechselgeschäfte der Bankiers, die bei einem Geschäftskapital von 1,3 Millionen holländischer Florinen Wechsel im Wert von 10 Millionen holländischen Florinen auf ihren Namen freigegeben hatten. Der Markt wurde mit Wechseln überfüllt, die nicht gedeckt werden konnten. Mehrere miteinander verbundene Bankhäuser in Amsterdam und Hamburg kamen zu einem völligen Zahlungsstillstand. Die dorthin geschickten Wechsel kamen ungelöst zurück. Zahlreiche an Amsterdam gebundene Unternehmer in Hamburg, Berlin und Leipzig, zu denen auch Gotzkowsky gehörte, wurden im Kern ihres Finanzgeschäftes getroffen. In wenigen Wochen verbreitete sich in ganz Nordeuropa die Nachricht über den geplatzten Wechselhandel.¹⁶⁰

Inzwischen, offenbar noch vor Bekanntwerden der Finanzkrise, hatte Gotzkowsky einen Wechsel im Wert von 60.000 holländischen Gulden für das russische Getreide ausgestellt, der aber ungedeckt von den Gebrüdern de Neufville aus Amsterdam zurückgegeben wurde, wie aus einem Bericht Dolgorukovs an die Zarin vom **4./15. Oktober** hervorgeht. Diesmal war der Grund dafür eine merkwürdige Verzögerung der russischen Seite, diesen Wechsel rechtzeitig auszulösen, als dies noch möglich gewesen wäre.¹⁶¹

Die Situation von Gotzkowsky verschlechterte sich so durch viele Faktoren. Gleichzeitig hatte der Händler Probleme mit allen Vertragspartnern, die am Kauf des Getreides vom **20. April** gemeinsam mit ihm beteiligt gewesen waren. Durch den Bankenkrach in Amsterdam ging sein bedeutender Partner, der Bankier Leendert Pieter de Neufville, insolvent. Der zweite Teilhaber, der Bankier Carl de Leveaux, annullierte

¹⁵⁹ *Konferenzberichten mit preußischem Minister Graf Solms aus dem Jahr 1763* – AVPRI, Opus 74/6, Delo Nr. 51, B. 24 und 25v (russisch).

¹⁶⁰ Skalweit (1937), S. 45–47; vgl. Rachel/Wallich (1967), S. 448–451; Baer (1986), S. 35.

¹⁶¹ Genauer dazu in: *Berichte von Dolgorukov an Katharina II. vom 4./15. Oktober 1763 und vom 30. Oktober/11. November 1763* (russisch). Die Kopien der *Notariellen Protesten* – AVPRI, Opus 76/1, Delo Nr. 211.

rechtzeitig den Vertrag mit Gotzkowsky. Im Zuge des Finanzausfalls entzog sich sein dritter Partner, der Bankier und Getreidehändler Johann Gottlieb von Stein, zunächst spurlos seinen Gläubigern. Zuerst reiste von Stein im Juni 1763 zu den angekauften Getreidevorräten nach Danzig, von da aus begab er sich möglicherweise im Zuge eines neuen gewinnbringenden Geschäfts nach London. Später wurde er bereits unter einem anderen Namen, nämlich seinem ursprünglich jüdischen Namen, Rabby Šimon, in Amsterdam ausfindig gemacht. Am **14. Mai 1764** war Johann Gottlieb von Stein (Rabby Šimon) wegen seiner Schulden auf der Straße verhaftet und im Juli nach Berlin zurück gebracht worden. 1766 wurde der ehemalige Geschäftspartner von Gotzkowskys letztlich zu vier Jahren Festungshaft verurteilt.¹⁶²

Die Lage des russischen „Geschäftspartners“ Svešnikov war, wie bereits geschildert, wegen seiner Schwierigkeiten mit seinen ehemaligen russischen Geschäftspartnern mehr als unerfreulich und instabil. Folglich blieb Gotzkowsky mit seinen Getreideschulden, die anscheinend von keinem seiner Geschäftspartner jemals abgezahlt wurden, allein. Am **28. Juli**, am **4. August** und am **25. August 1763** klagte er unmittelbar beim preußischen König wegen der russischen Getreidevorräte.¹⁶³

August

Friedrich II. wollte Gotzkowsky bei seinen finanziellen Schwierigkeiten zunächst unterstützen. Deshalb forderte er von Gotzkowsky einen Bericht über dessen Vermögensverhältnisse. Laut Bilanz seiner Vermögenserklärung – *Balance so der Kaufmann Gotzkoffsky aus Berlin selbst angegeben (Statum Bonorum)* – vom **11. August 1763** setzten sich seine Aktiva (Fabriken, Warenlagern, Bildern und Obligationen, die noch eingelöst werden sollten) aus einem Gesamtwert von **1.445.600** Talern zusammen.¹⁶⁴ Da zu seinen Aktiva Obligationen gehörten, deren Wert noch hätte

¹⁶² Rachel/Wallich (1967), S. 438–441, S. 462. Sämtliche Prozessunterlagen gegen Stein sind – GStA PK, I. HA Rep. 9 (AV) Y 2, Fasc. 137 Vol I zu finden; siehe dazu: *Beschwerde von Gotzkowsky und seinen Kuratoren Martin Schultze, Johann Engelhardt, David Hintze an den König vom 24. März 1764*, hier B. 1–2. Vgl. Ketelsen/Stockhausen (2002), S. 66: Vermutlich übernahm Gotzkowsky zusammen mit anderen Gläubigern Steins, Martin Schulze und dem Bankhaus de Laveaux, die Gemäldesammlung von Stein. Im Mai 1763 bestand sie laut dem Katalog, der damals auch durch Matthias Oesterreich erstellt wurde, aus 66 Bildern, größtenteils holländischer und flämischer Künstler.

¹⁶³ *Schreiben von Gotzkowsky an Friedrich II. vom 28. Juli, 4. August und vom 25. August 1763* (Originale) – GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten Nr. 7162, B. 131; 132–132v; 141–142 (alle drei deutsch).

¹⁶⁴ *Balance so der Kaufmann Gotzkoffsky aus Berlin selbst angegeben* – GStA PK, I. HA Rep. 96, Geheimes Zivilkabinett Nr. 431 F, B. 21.

bestätigt werden müssen, und teilweise Vermögenswerte zu hoch eingeschätzt waren, konnte diese Bilanz nicht zureichend aufgestellt und bewertet werden. Die Schulden von Gotzkowsky wurden allerdings auf **1.327.000** Taler angesetzt. Nach seiner Berechnung sollten ihm unter dem Strich lediglich **118.600** Reichsthaler verbleiben.¹⁶⁵

In der *Balance* waren 700 Gemälde im Wert von insgesamt **183.000** Talern aufgeführt: „d) an Tableaux 700 Stück so ihm laut Buch kosten 183.000 Rthlr“.¹⁶⁶ Es handelte sich fast um die gleiche Summe, für welche Gotzkowsky nur vier Monate später lediglich 317 Gemälde anbot (nämlich für 171.090 Taler).¹⁶⁷

Daraufhin ordnete Friedrich II. an, die Sache baldmöglichst zu ordnen und wies den Minister für Auswärtige Angelegenheiten, Karl Wilhelm Graf von Finkenstein (1714–1800) an, die Angelegenheit von Gotzkowsky zu bereinigen.¹⁶⁸ Friedrich II. bemühte sich um eine weitere Lösung der Finanzprobleme und versuchte im August 1763, die russischen Forderungen hinauszuzögern, weil zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal ein Drittel des Getreides an Gotzkowsky ausgeliefert worden war. In seinem Brief vom **19. August** an den Minister Graf von Finkenstein unterstreicht er ausdrücklich die Unschuld des preußischen Händlers:

„[...] qu’il faut que vous sachiez, que le susdit Gotskowsky a contracté un accord avec les marchands russes, qui est tel, qu’il ne leur payera que ce qu’il saura débiter ou vendre de ces magasins en question, et que tout ce qui s’en trouvera de gâté, avec ce qui ne trouvera point de débit, restera à la charge des dits Marchands, sans que Gotskowsky en soit mêlé, ou qu’il en ait à répondre, de sorte que ceux-ci ne peuvent risquer avec lui, avant que la vente ne soit faite. Au surplus comme l’on est après à arranger les affaires de Gotskowsky, pour tâcher de le sauver d’une fallite, je voudrois, au moins qu’on me laissât le temps de voir finir ces arrangements. Sur ce je prie Dieu, qu’il vous ait en sa sainte et digne garde.“

„[...] dass Sie wissen müssen, dass der oben genannte Gotzkowsky eine Übereinkunft mit den russischen Händlern in der Weise getroffen hat, dass er ihnen nur bezahlen wird, was er aus diesen gemeinten Lagern belasten oder verkaufen können wird, und dass alles, was verdorben vorgefunden wird, mit dem, was keinen Absatz finden wird, in der Zuständigkeit der oben genannten Händler bleiben wird, ohne dass Gotzkowsky damit zu tun hat oder dafür zur Verantwortung gezogen werden kann, so dass sie (diese Händler) ihn nicht in Gefahr bringen können, bevor der Verkauf stattgefunden hat. Zudem möchte ich, weil man sich bemüht, die Angelegenheiten von Gotzkowsky zu regeln, um ihn vor dem Bankrott zu retten, dass man mir wenigstens Zeit lässt, das Ende

¹⁶⁵ Skalweit (1937), S. 63; Rachel/Wallich (1967), S. 458; vgl. Baer (1986), S. 34. Das Dokument in: GStA PK, I. HA Rep. 163, Tresor-Sachen, IV. Belege zu den Rechnungen, Nr. 42.

¹⁶⁶ Siehe Anm. 168.

¹⁶⁷ Vgl. Rachel/Wallich (1967), S. 462; vgl. Schepkowski (2009), S. 350–351.

¹⁶⁸ *Brief von Friedrich II. an Finkenstein vom 12. August 1763* – GStA PK, I. HA Rep. 11 Geheimer Rat, Auswärtige Beziehungen, Akten Nr. 7162, B. 136 (französisch).

dieser Regelungen zu sehen. Und nun bete ich zu Gott, dass er Sie unter seinen heiligen und würdigen Schutz nimmt.“¹⁶⁹

Im August 1763 stellte Gotzkowsky selbst alle Zahlungen ein. Seine umfangreichen Geschäfte, wegen der er zu jenem Zeitpunkt den Überblick über seine Finanzen verloren hatte, umfassten in dieser Zeit vier separate Unternehmen aus den unterschiedlichsten Sparten. Dazu gehörten die Stoffproduktion, die aus den geerbten Samt- und Seidenfabriken sowie einer Taftfabrik bestand, ferner die Handlung „Gotzkowski und Streckfuß“, eine von ihm persönlich errichtete Unternehmung, die aus seiner selbst gegründeten Porzellanmanufaktur, seinem Kunsthandel und Wechselgeschäften bestand sowie ein Handelsgeschäft, das unter dem Namen seines kurz zuvor verstorbenen Schwiegersohnes – vermutlich gezielt für den Erwerb der russischen Getreidevorräte – gegründet worden war.¹⁷⁰

Gotzkowsky schätzte seinen bedeutendsten Besitz, nämlich die von ihm gegründete Porzellanmanufaktur, auf 225.000 Taler ein. Am **24. August** erklärte sich der König bereit, 500.000 Taler aus eigener Kasse bis zum 1. Oktober zu zahlen, um die Porzellanmanufaktur aus der Konkursmasse zu erwerben und ihn damit zu unterstützen.¹⁷¹

Dem Gesandten Dolgorukov war die kritische Finanzlage von Gotzkowsky bekannt; im Falle des Bankrotts beanspruchte er für die russische Regierung ein Vorzugsrecht auf seine Konkursmasse. Am **16.** und am **20./31. August** beklagte er sich bei Friedrich II. über das Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten. In beiden Schreiben an den preußischen Hof brachte er die Getreidesache von Gotzkowsky auf die höchste Regierungsebene und vermittelte dabei den Eindruck, dass der Kaufmann Login Svešnikov ein Kommissionär in russischen Diensten war. Dolgorukov forderte die schnellstmögliche Vertragserfüllung.¹⁷²

¹⁶⁹ *Brief von Friedrich II. an Finkenstein vom 19. August 1763* – GStA PK, I. HA Rep. 11 Geheimer Rat, Auswärtige Beziehungen, Akten Nr. 6822, B. 18 (französisch).

¹⁷⁰ Siehe: Rachel/Wallich (1967), S. 461–462; S. 458; vgl. Baer (1986), S. 34.

¹⁷¹ Dazu: *Brief von Friedrich II. vom 15. August 1763* und *Schreiben von Gotzkowsky vom 16. August 1763* (beide Originale), beide ohne Blattnummer (deutsch); *Schreiben von Friedrich II. vom 24. August 1763* (Original), ohne Blattnummer (französisch) – GStA PK, I. HA Rep. 9 (AV), Y 2, Fasc. 134; vgl. Frank (2002), S. 130.

¹⁷² *Der Brief von Dolgorukov an preußische Minister vom 16. August 1763* – GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten Nr. 7162, B. 138, (französisch); *Der Brief von Dolgorukov an preußische Minister vom 20./31. August 1763* (französisch und deutsch) – Ebd., B. 144–147v, eine Kopie dieses Briefes befindet sich in der gleichen

Oktober-November

Im Oktober und November 1763 folgten intensive Verhandlungen zwischen Gotzkowsky, mehreren Schuldnern sowie den Außenministerien in Berlin und St. Petersburg, die letztlich zu dem Gemäldeangebot von Gotzkowsky führen sollten. Im Vergleich zu mehreren anderen Geschäften wurde dieses Getreidegeschäft von Gotzkowsky besonders behandelt, weil hier ein politisch-diplomatischer Hintergrund vorlag. Zuvor bestritt der preußische Händler seine Schuld und verwies auf die gesunkenen Getreidepreise, die minderwertige Qualität der Waren sowie die um mehrere Monate verspätete Lieferung. In seinen Schreiben vom 4. und vom 8. Oktober an die für ihn vom König einberufene Kommission und in seinem Schreiben vom **11. Oktober 1763** an Friedrich II. erklärte der besorgte Kaufmann Punkt für Punkt seine Situation und alle gegen eine Vertragserfüllung sprechenden Umstände.¹⁷³

Die Kommission legte ihre Entscheidung am **14. Oktober** vor. Sie kam zu einem für den preußischen Händler negativen Ergebnis, von dem er sich keine juristische Lösung erhoffen durfte. Möglicherweise konnte Gotzkowsky sich nur noch mit Hilfe der höchsten Staatspersonen retten, indem er sich in den Schutz des preußischen Königs begab und sich der Gnade der russischen Kaiserin auslieferte, weil die Kommission die Lösung des Falls Gotzkowskys nicht als privates, bürgerliches Problem, sondern als hohe politisch-diplomatische Angelegenheit betrachtete, auf die keine der gängigen juristischen Lösungen passte:

„Unseres Ermeßens kömt es auf den Umstand am meisten an, mit wem er contrahiret hat. Ist Swesnikof, als ein Privat Kaufmann, als Eigenthümer der Vorräthe sein Verkäufer; so würde dieser ihn erst hier belangen die Erfüllung des Contracts seiner Seits erweisen, [...] als daß in solchem Fall Gotzkowsky weder zur Zahlung vor das gelieferte verdorbene Getreide, noch zur Ablangung des noch übrigen eben so verdorbenen und ihm zu lange vorenthaltenen Vorrathes, noch auch zur Entschädigung vor die zu späte präsentirte auf den Neufville gezogenen Briefe angestrengt werden könne, [...]. Ist aber das Rußische reich oder Commissariat der Verkäufer, und hat Swesnikof blos als deßen Bevollmächtigter Commis den Kauf geschlossen, so dürften gerichtliche discussions und obige Einwendungen vergeblich und von weit aussehende Folgen seyn, auch in Ermangelung eines Richters blos Eure Königl. Mayst. Schutz und der Kaiserin in Rußland May. Gnaden von Gotzkowsky zu retten vermögend seyn. Zwar müße auch das Ministerium oder das Commissariat den Gotzkowsky vor einem gebührenden Richter

Mappe – B. 128–129v.

¹⁷³ Beide *Schreiben von Gotzkowsky an die Kommission vom 4. Oktober und vom 8. Oktober 1763* – GStA PK, I. HA Rep. 9 (AV), Y 2, Fasc. 135, Vol. III, B. 27–30 und B. 30v–32; *Schreiben von Gotzkowsky an Friedrich II. vom 11. Oktober 1763* mit gesamtem Dokumentenpaket in Abschriften – GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten Nr. 7162, B. 150–166 (deutsch); vgl. Koehne (1882), S. 146; Schepkowski (2009), S. 343.

behoeret, allein die Verträge würden zu ungleich, und der Gegner zu mächtig seyn, als daß alle Verdrißliche Folgen abgewendet werden könnten.“¹⁷⁴

Wenn durch den oben erwähnten Befehl des russischen Senats vom **16. (27.) Juni 1763** der Vertrag von Svešnikov nicht in einen Staatsvertrag umgewandelt worden wäre, hätte Gotzkowsky vermutlich mehr Chancen gehabt, sein Recht zu bekommen.¹⁷⁵

Mittlerweile verband sich der Ablauf des Getreidegeschäftes jedoch eng mit der angespannten politischen Situation, denn, wie in einer Nachricht vom 20. Oktober 1763 deutlich wird, hatte die verschärfte Auseinandersetzung zwischen der Bevölkerung des Ortes Leba und der dort für die Bewachung der Vorräte stationierten russischen Armee die Verschlechterung der preußisch-russischen Beziehungen nach sich gezogen.¹⁷⁶

Trotz der Schreiben von Dolgorukov versuchte Friedrich II. sich aus dem Fall herauszuhalten und die Sache nicht auf eine politische Ebene zu ziehen. Diese Einstellung des preußischen Königs wurde im Schreiben des russischen Gesandten vom 28. Oktober/8. November betont.¹⁷⁷ Da die ganze Verantwortung für das misslungene Geschäft auf Dolgorukov lag, setzte er seine ständigen Zahlungsforderungen energisch fort. Der russische Gesandte bedrängte in demselben Schreiben erneut die preußische Regierung, Gotzkowsky zur unverzüglichen Zahlung für die „à la Couronne de Russie“ gehörenden Magazinen zu zwingen.

Friedrich II. forderte Gotzkowsky über das Auswärtige Amt auf, die Zahlungsstreitigkeiten mit Russland zu lösen. Zur Lösung des Schuldenproblems bot er dem russischen Gesandten Dolgorukov in seinem Schreiben vom **24. November 1763**

¹⁷⁴ Zitat nach: Schepkowski (2009), S. 343. Das Dokument in: GStA PK, I. HA Rep. 9 (AV), Y 2, Fasc. 135, Vol. III, B. 20–26v, 35.

¹⁷⁵ Schepkowski (2009), S. 344: Schepkowski verwies auf einen fünf Tage später nach dem Kommissionsbeschluss verfassten Brief von Friedrich II. und betonte, dass dieser überzeugt war, dass Gotzkowsky gegenüber seinem russischen Vertragspartner Svešnikov im Recht war. Vgl. *Der Brief von Friedrich II. vom 19. Oktober 1763* (Original) – GStA PK, I. HA Rep. 9 (AV), Y 2, Fasc. 134, ohne Blattnummer (deutsch).

¹⁷⁶ Schepkowski (2009), S. 344 und in der Anm. 1186 ein Auszug aus dem Dokument aus: *Bericht vom 20. Oktober 1763* – GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten Nr. 6823, ohne Blattnummer (deutsch).

Des Weiteren siehe: Schepkowski (2009), S. 344–345: Nach dem Tode des polnischen Königs August III. am 5. Oktober 1763 wurde der polnische Thron vakant. Friedrich II. war an einem vertraulichen Bündnis mit Russland interessiert, damit eine von Preußen gewünschte Person den Thron bestieg. Im Oktober wurde eine Konferenz über Polen von Katharina II. einberufen, um die Zustimmung von Preußen und Großbritannien für den Wahl-Kandidaten einzuziehen. Vgl. Müller (2001), S. 571–572.

¹⁷⁷ Schepkowski (2009), S. 344, Anm. 1187; vgl. *Der Brief von Dolgorukov an preußische Minister vom 28. Oktober/8. November 1763* – GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten Nr. 7162, B. 175–176v, hier B. 176 (französisch).

Gemälde für **171.100** preußische Reichstaler (oder **324.000** holländische Gulden) aus der eigenen Sammlung sowie aus dem Besitz seiner verstorbenen Frau und ihrer gemeinsamen Kinder an. Er stilisiert sich als Opfer, der die allerletzte Habseligkeit anbietet:

„Ich bin zwar anjetzo durch die auswärthige häufige Falliments völlig mit zu Grunde gerichtet worden, so dass mir auch nicht das geringste übrig geblieben ist, außer eine ansehnliche Quantität der aller raresten und prächtigsten Gemählde, worüber, da meiner verstorbenen Frau, und ihrer Kinder Vermögen darauf eingetragen ist, ich noch disponieren kann. Nach beÿstehender Specification betragen diese Gemählde an der Zahl von 317. Stück Rthlr. 171100 à 5 Gl. in Louis d’Or gerechnet, welches 324000 holländische Gulden ausmacht.

Diese, ob solche gleich mein und meiner Kinder allerletzte Habseeligkeit ausmachen, so will ich solche dennoch Sr. Durchl. dem Rußischen Herrn Ministre Fürsten Dolgorucky offeriren, jedoch mit dem Beding, dass mir die Vorräthe die ich empfangen haben soll, gehörig nachgewiesen und berechnet werden müssen, ingleichen daß ich nebst der Zurückgabe derer Holländischen Wechsel-Briefe über alles übrige quittiret und frey gesprochen werde.

Das allervorzüglichste aber kommt darauf an, daß die Sache binnen 4. Wochen ausgemacht seÿn muß, bevor meine Creditores in Erfahrung bringen, daß ich über die erwähnte[n] Gemählde dergleichen Disposition mache.“¹⁷⁸

Diesen erstmals von Schepkowski (2009) publizierten Briefauszug vom **24. November 1763** betrachtete die deutsche Forscherin als einen indirekten und ersten Gründungsakt der Eremitage. Ferner betonte Schepkowski, dass es sich nicht um irgendeine Sammlung handelte, sondern um die von Gotzkowsky und seinen engsten Familienangehörigen. Wegen seiner Insolvenz durfte Gotzkowsky keinen Besitz zum Verkauf stellen, weil er sofort seiner Konkursmasse beigefügt worden wäre. Trotzdem bemühte er sich um eine Veräußerung von Gemälden aus dem Besitz seiner unmündigen Kinder. Über diese Sachlage musste der Berliner Magistrat entscheiden, der den Antrag mit Zustimmung Friedrichs II. in den folgenden Tagen billigte. Schepkowski (2009) betrachtet die Verknüpfung Friedrichs II. mit dieser Sache als Argument gegen die bisher vertretene Forschungsmeinung, der preußische König habe den Verkauf der Bilder verhindern wollen, weil Katharina II. als seine Gegnerin dadurch ihre politische Macht verstärken konnte.¹⁷⁹ Aufgrund der Auswertung der diplomatischen Korrespondenz in Berlin verwies Schepkowski darauf, dass die Übergabe der Bilder im aktuellen politischen Interesse des preußischen Königs lag und

¹⁷⁸ Zitat nach: Schepkowski (2009), S. 346. Das Dokument: *Schreiben von Gotzkowsky vom 24. November 1763* – GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten, Nr. 7162, B. 202–203v, hier B. 202v–203v (deutsch).

¹⁷⁹ Schepkowski (2009), S. 346.

einen diplomatischen Hintergrund erkennen ließe. Friedrich II. wollte ein stabiles Verhältnis in den preußisch-russischen Nachkriegsbeziehungen pflegen und die frisch entstandenen Bündnispläne vertiefen. Die Unzufriedenheit der Bevölkerung in den pommerschen Gebieten, wo die russischen Truppen sogar nach dem Kriegsende noch auf ihre Kosten stationiert waren, gefährdete diese neu entstandene preußisch-russische Allianz. Es scheint daher so, als habe der König den Verkauf indirekt vorangetrieben, um dem immer noch labilen preußisch-russischen Verhältnis ein festeres Fundament zu geben.¹⁸⁰

Die preußischen Minister der Außenangelegenheiten Karl Wilhelm Graf von Finkenstein und Ewald Friedrich von Herzberg (1725–1795) versuchten dennoch weiterhin, das Problem von Gotzkowsky aus der diplomatischen Ebene herauszuhalten und es weiter als eine private, bürgerliche Angelegenheit zu betrachten. Dies betonten beide ausdrücklich in ihrem Brief an Dolgorukov vom 26. November.¹⁸¹

Dezember

Der russische Gesandte Dolgorukov führte intensiv weitere Zahlungsverhandlungen. Er stellte immer wieder den Verkauf als eine staatliche und keine private Angelegenheit dar. Am 9. Dezember verfasste Dolgorukov ein weiteres ausführliches Schreiben an die preußische Regierung und betonte wie auch in allen Schreiben zuvor ausdrücklich, dass Gotzkowsky *à la Couronne* schulde.¹⁸²

Seinerseits forderte der Gesandte auch die russische Regierung auf, das Problem unter allen Umständen auf der staatlichen Ebene zu lösen, um den Fall sicher und möglichst gewinnbringend zu verhandeln.¹⁸³

Gotzkowsky verfasste am **10. Dezember 1763** ein Bittschreiben an den russischen Hof, nämlich an die *Princesse dont la magnanimité fait l'admiration de tout l'univers*.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Ebd., S. 339–340; S. 344–347.

¹⁸¹ Den Inhalt dieses Briefes erwähnt der Gesandte Dolgorukov in seinem Bericht an die russische Regierung – *Kopie des Berichtes von Dolgorukov an Katharina II. vom 6./17. Dezember 1763* – AVPRI, Opis 74/1, Delo Nr. 5–1763, B. 240 (russisch). Ein Entwurf und eine Kopie *des Briefes von Finkenstein und Herzberg ist* – GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten, Nr. 7162, B. 183–183v und B. 185–185v (französisch).

¹⁸² *Brief von Dolgorukov an preußischen Ministern vom 9. Dezember 1763* (Original) – GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten, Nr. 7162, B. 186–192, hier 186 (französisch).

¹⁸³ *Kopie des Berichtes von Dolgorukov an Katharina II. vom 6./17. Dezember 1763* – AVPRI, Opis 74/1, Delo Nr. 5–1763, B. 240–245v, hier B. 240–240v und 242v–243 und dasselbe: *Entwurf des Berichtes von Dolgorukov an Katharina II. vom 6./17. Dezember 1763* – AVPRI, Opis 76/2, Delo Nr. 185, B. 2f (russisch).

¹⁸⁴ *Kopie des Bittschreibens von Gotzkowsky vom 10. Dezember 1763* – AVPRI, Opis 74/1, Delo Nr. 5–1763, B. 250–253 (französisch). Diese Kopie ist erstmals publiziert in: Frank (2002), S. 131–132. Ein Teil des

In dem Schreiben wies er erneut auf die stark gesunkenen Getreidepreise als wesentlichen Grund für seine katastrophale finanzielle Situation hin, die schon in den Händen seiner Kuratoren läge, so dass er keine Möglichkeit hätte, weiteren Handel mit dem russischen Getreide zu treiben:

„Ce fut au mois de Juin que je fis mes respectueuses représentations à Sa Majesté Impériale de Russie, au Sujet de la grande et facheuse perte que le changement subit du prix des grains achetés des Magasins, me causoit sans y ajouter encore d'autres causes, qui cependant ne laissoient pas d'augmenter cette perte, déjà assés considérable. Porté par les raisons valables, je sublois Sa Majesté de vouloir très gracieusement m'accorder quelque rabais du prix fixé dans le contract.

N'ayant pas eu le Bonheur d'être gracieuse d'aucune resolution à ce sujet: les faillites des comptoirs éstrangers survenant au mois d'Août, pour comble de Malheur me dérangèrent tellement, que je fus obligé, quoi qu'avec une douleur très sensible de souhaiter un accommodement avec mes créanciers, à quelle fin il plût à Sa Majesté le Roi d'établir une commission particulière laquelle nomma et établit les çurateurs à mes biens.

C'est par ces accidens imprevus que j'ai été mis hors d'état de poursuivre mon négoce et encore moins de continuer le contract passé, et d'en faire les payements requis.“¹⁸⁵

Um seine Schulden zu begleichen, und nicht zuletzt um seinen *credit à la cour de Pétersbourg* zu bewahren, bot er diesmal der Zarin direkt Gemälde, Getreide und Uniformen im Gesamtwert von **380.400** holländischen Gulden an:

„J'offre donc actuellement 380.400 fl. ce qui fait en ajoutant les payements que j'ai faits à compte des susdites lettres de change marquées ci-dessus et pour les debours de frais du transport plus que la valeur des grains reçus par mes commis.“¹⁸⁶

„Ich biete jetzt 380. 400 fl, was zusammen mit den Zahlungen, die ich auf die oben genannten Wechselbriefe und für die Absätze der Transportkosten gemacht habe, mehr als den Wert des Getreides ausmacht, das meine Gehilfen erhalten haben.“

Für seine Gemälde, inklusive der Übernahme aller Transportkosten sowie der damit verbundenen Transportversicherung (Transportpapiere), gab Gotzkowsky den Gesamtwert mit **316.650** holländischen Gulden an. Das aus den Magazinen noch nicht abtransportierte Getreide setzte der preußische Händler auf **48.000** holländische Gulden an. Die an die russische Garde bereits abgelieferten Uniformen taxierte er auf **15.750** holländische Gulden:

„1. J'offrirois donc tous mes tableaux don't j'ajoute ici la specification fidèle, même avec promesse de vouloir me charger des risqué et de des frais du transport et de l'assurance

Schreibens in: GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, HL Gotzkowsky, Nr. 2, fol. 53.

¹⁸⁵ Zitat nach: Frank (2002), S. 131.

¹⁸⁶ Zitat nach: Ebd., S. 132.

jusqu'à Petersbourg dès que V. A. aura été pourvue de l'approbation très gracieuse de Sa Majesté Impériale. La valeur de ces tableaux selon le prix d'achat monte à 316.650 fl. d'Hollande.

2. Je laisserai à la disposition de la couronne tout le grain, qui se trouve encore dans les magasins sans être transporté dans des bateaux quoi qu'il ait été livré à mes commis, lequel selon l'avis que j'en peut [peux] monter à 12/m Chetwert ou à 48.000 fl. comptant le Chetwert à 4 fl.

3. Je renoncerai au dédommagement que j'ai demandé de 7.000 Roubels ou 15.750 fl. d'Hollande pour les uniformes des gardes commandés qui se trouvent à Danzig, cependant les uniformes doivent m'être remis.¹⁸⁷

„1. Ich würde also alle meine Bilder anbieten, deren getreue Spezifizierung ich hier hinzufügen, und verspreche sogar die Risiken und die Reisekosten und die Versicherung bis nach Petersburg auf mich zu nehmen, sobald Ihre Hoheit die sehr graziöse Zustimmung Ihrer kaiserlichen Majestät erhalten hat. Der Wert dieser Bilder hat gemäß dem Kaufpreis eine Höhe von 316.650 holländischen fl.

2. Ich werde der Krone das gesamte Getreide zur Verfügung stellen, das sich noch in den Lagern befindet und noch nicht zu den Schiffen gebracht wurde, obwohl es meinen Gehilfen geliefert worden ist, das ich, meiner Meinung nach, zu 12/mille Chetwert oder 48.000 fl. verkaufen kann, sofern das Chetwert 4 fl wert ist.

3. Ich verzichte auf die von mir erbetene Entschädigung von 7000 Roubles oder 15.750 holländische fl für die verlangten Uniformen der Wächter, die sich in Danzig befinden. Jedoch müssen mir die Uniformen übergeben werden.“

Die dem Schreiben angeblich beigefügte Auflistung der in Frage kommenden Gemälde ist in den russischen Archiven bislang nicht nachgewiesen.

Die angegebene Schuldensumme von **380.400** holländischen Gulden entsprach fast der Differenz zu den gesunkenen Getreidepreisen, die Gotzkowsky in Höhe von **372.401** holländischen Gulden in seinem bereits erwähnten Bittschreiben an Katharina II. vom **15. Juni 1763** angegeben hatte. Wenn diese Summe damals akzeptiert worden wäre, wäre er damit fast schuldenfrei geworden.

Das Bittschreiben von Gotzkowsky vom **10. Dezember** fügte Dolgorukov seinem Bericht vom **6./17. Dezember** an Katharina II. bei. In diesem Bericht betonte der Gesandte, dass Gotzkowsky die Sache mit den russischen Getreidemagazinen so schnell wie möglich abschließen und mit seinen Kreditoren klären wollte, sodass er selbst die Kosten für die schnellste Postbeförderung für diesen Bericht zu zahlen bereit ist.¹⁸⁸ Zu dem Bittschreiben von Gotzkowsky legte der russische Gesandte eine Ermächtigung von drei seiner Kuratoren – *Curatores* –, nämlich von den Kaufleuten Martin Schultz, Johann Engelhardt und David Hintze, vom **15. Dezember 1763**, die eine Übergabe von

¹⁸⁷ Zitat nach: Ebd.

¹⁸⁸ Kopie des Berichtes von Dolgorukov an Katharina II. vom 6./17. Dezember 1763 – AVPRI, Opis 74/1, Delo Nr. 5–1763, B. 240–245v, hier B. 241, B. 242.

Gemälden von Gotzkowsky nach St. Petersburg zuließ. Diese Ermächtigung sollte sechs Wochen, also bis zum 26. Januar 1764, gültig sein.¹⁸⁹

Es ist davon ausgehen, dass der Gesandte Dolgorukov das Angebot von Gotzkowsky übernahm, ohne diese Sammlung selbst gesehen zu haben. Aus demselben Bericht des russischen Gesandten geht hervor, dass sich der russische Reichskanzler Graf Michail Illarionovič Voroncov (*Михаил Илларионович Воронцов*) (1714–1767) zeitweise in Berlin aufhielt. Dolgorukov informierte die Zarin nicht nur über das Angebot Gotzkowskys, sondern auch über den Besuch der Gemäldesammlung durch den russischen Reichskanzler.

Voroncov hatte also die Möglichkeit, einen Teil der angebotenen Bilder anzusehen. Er empfahl zum Ankauf, wie aus dem Bericht Dolgorukovs hervorgeht, einen Bestand von insgesamt elf Gemälden, welche in der *Specification* von Gotzkowsky (1763) zu Beginn aufgeführt und insgesamt auf **16.600** Taler eingeschätzt wurden.¹⁹⁰ (Abb. 1)

¹⁸⁹ Kopie des Ermächtigungsschreibens vom 15. Dezember 1763 in: AVPRI, Opis 74/1, Delo Nr. 5–1763, B. 254.

¹⁹⁰ Kopie des Berichtes von Dolgorukov an Katharina II. vom 6./17. Dezember 1763 – AVPRI, Opis 74/1, Delo Nr. 5–1763, B. 240–245v, hier B. 241.

Altes Meißner Porzellan
Kaufzell No. 211

250

No. meißler

Specification Meißner allerbesten und
schönsten Original Gemälden Kaufzell No. 211
nach dem allergenauesten gezeichneten

310. Raphael Venedig	1. Extra scharf gemalt, die Jungfrau Maria mit auf dem Kopf des Kindes	2. 7 1/2 2. 1 1/2	5000.
311. B. V. Bild	1. großformatige Szene, die Christus die drei Jünger auf dem Berg zeigt	6. 6. 7.	500.
312. Valentin	1. kleine Szene, welche den Christus mit dem auf dem Berg zeigt	6. 6. 7.	500.
121. A. v. d. Höhe	Jupiter und Europa ganz schön auf dem Berg	11. 2. 3. 8.	1500.
122. B. D. D. D.	1. kleine Szene mit einem Kind, das die auf dem Berg zeigt	2. 9. 2. 1.	1000.
110. Rembrandt 111.	1. ein Kind, das die Eltern küsst und die Eltern küsst	1. 8. 1. 7.	3500.
186. Salomon 187.	2. David, der die Königin auf dem Berg zeigt	6. 11. 8. 9.	5000.
222. Rubens und Tiepolo	Die drei Könige, die den Christus auf dem Berg zeigen	3. 11. 3. 6.	1200.
221. N. P. M.	1. kleine Szene, die eine Gruppe auf dem Berg zeigt	3. 6. 11. 11.	1000.
350. V. D. D.	1. Genesisszene, die auf dem Berg auf dem Berg zeigt	3. 10. 2. 11.	16600.
367. D. A. A.	1. Genesisszene, die auf dem Berg auf dem Berg zeigt	3. 3. 3.	800.
108. A. v. d.	1. Genesisszene, die auf dem Berg auf dem Berg zeigt	3. 1 1/2. 2. 8 1/2.	600.
606. S. P. M.	1. Extra scharf gemalt, die auf dem Berg zeigt	3. 8. 3. 11.	1000.
322. 323. 324. 325.	1. A. v. d. Höhe, die die auf dem Berg zeigt	3. 11 1/2. 3. 3 1/2.	2000.
326. 327.	1. A. v. d. Höhe, die die auf dem Berg zeigt	11. 11 1/2. 3. 3 1/2.	800.
328. C. A. A.	1. Genesisszene, die auf dem Berg auf dem Berg zeigt	3. 7. 2. 11.	1150.
331. A. v. d.	1. Genesisszene, die auf dem Berg auf dem Berg zeigt	3. 2 1/2. 11. 2.	500.
608. G. A. A.	1. Genesisszene, die auf dem Berg auf dem Berg zeigt	3. 8. 11. 6.	1150.
333. J. A. A.	1. Genesisszene, die auf dem Berg auf dem Berg zeigt	3. 3. 3. 10 1/2.	600.
352. H. A. A. 353. W. A. A.	2. Extra scharf gemalt, die auf dem Berg zeigt	3. 6 1/2. 11. 8 1/2.	600.
Transport bezahlt			21550.

Abb. 1. Erste Seite der Specification meiner allerbesten und schönsten Original Gemälden bestehen in 317 Stück nebst den allergeauuesten Preisen von J. E. Gotzkowsky (Original). Berlin, Geheimes Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz. Hier erstmals abgebildet.

In die engere Auswahl nahm Graf Voronzov italienische, holländische und flämische Werke: Gemälde von **Raphael** (heute von Lombardt), **Helst**, **Valkenburg** (heute von Bloem), **Van Dyck**, **Denner**, zwei Werke von **Rembrandt** (eins davon ist heute Blout zugeschrieben), zwei von **Solimene**, ein Werk von **Rubens** und **Snyders** sowie ein Bild von **Bloem**. Bei dreien dieser Werke ist der heutige Aufbewahrungsort bislang nicht nachweisbar: nämlich bei den beiden bereits erwähnten Bildern von **Solimene** und bei einem Werk von **Van Dyck**.¹⁹¹

Nach außen zeigte Dolgorukov eine anfangs kompromisslose Haltung. Das Angebot von Gotzkowsky, seine Schulden mit Gemälden zu bezahlen, lehnte der bereits äußerst vorsichtig gewordene russische Gesandte zunächst demonstrativ ab. Er wollte es so erscheinen lassen, als ob er dem preußischen Kaufmann lediglich aus einer ausgesprochenen Kulanz versprach, sein Bittschreiben mit seinem Gemäldeangebot weiterzuleiten:

„Dieses Angebot von Gotzkowsky hatte ich in der Form beantwortet, dass ich mit ihm in keinerlei weitere Besprechungen eintrete, ausschließlich jedoch anhand der von mir bereits angebotenen Forderungen, das heißt, er, Gotzkowsky, muss entweder seinen Vertrag mit Svešnikov bis zum Schluss einhalten und dabei eine ordentliche Bürgschaft vorweisen, oder wenigstens für das bereits durch seine Kommissäre übernommene Getreide komplett bezahlen, und sogar für die Nichterfüllung dieses seines Vertrages einen Schadenersatz an den Staatsschatz Ihrer Kaiserlichen Majestät leisten, [...]“

„На сие Гоцковскаго предложение я отвечал, что ни в какие договоры с ним вступить я иначе не могу. Как на основании предложенных от меня ему уже требований, то есть, чтобы он Гоцковской или контракт свой со Свешниковым додержал, дав в том верных порук или по крайней мере за принятой его комиссарам казённой хлеб деньги сполна заплатил, с награждением причинённым казне Вашего Императорскаго Величества убытку от недодержания того Его контракта, [...]“¹⁹²

Beim russischen Hof stellte er aber das Angebot als die einzige mögliche Lösung dar. In der Tat wusste der Gesandte Dolgorukov um die Insolvenz von Gotzkowsky, als er dem russischen Hof über das Gemäldeangebot berichtete:

„[...] bei seinem heutigen schlechten Zustand finde ich keine bessere Lösung zu einem nützlichsten Abschluss dieser Sache, ebenso war ich in Verzweiflung nach den abgelaufenen Wechselln irgendwelche Auszahlung hier von ihm zu bekommen.“

¹⁹¹ Alle aktuell bekannten oder zuletzt bekannten Aufbewahrungsorte von entsprechenden Gemälden sind im Band II. der Dissertation angegeben.

¹⁹² Zitat nach: Kopie *des Berichtes von Dolgorukov vom 6./17. Dezember 1763* – AVPRI, Opis 74/1, Delo Nr. 5–1763, B. 240–245v, hier B. 241–241v.

„[...] в нынешнем его Его схудом состоянии я лучшего способа не нахожу к полезнейшему сего дела окончанию, так же быв в отчаянии по просроченным векселям какую либо заплату здесь от него получить.“¹⁹³

Januar-Februar 1764

Die russische Regierung zögerte, eine schnelle Antwort zu geben. Die preußischen Minister, Graf von Finkenstein und Graf von Herzberg, versuchten mehrmals im Januar und Anfang Februar (am 15. und 28. Januar, am 27. Februar) in ihren Briefen an den russischen Gesandten Dolgorukov, eine schnelle Lösung des Problems zu fordern. Ihrerseits wollten die preußischen Minister in erster Linie auch diplomatisch „ein gutes Wetter“ in dieser komplizierten Situation zu bewahren und betonten in ihrem Brief vom **15. Januar 1764** ausdrücklich, dass das Interesse des russischen Hofes bevorzugt und keinesfalls vernachlässigt würde:

„Nous nous flattons que vous voudres bien être persuadé du plaisir et de l’empressement avec lequel nous contribuerions, s’il etoit possible, à faire terminer l’affaire des Marchands Gotskowsky et Schwesnikoff à vôtre satisfaction.“¹⁹⁴

„Wir sind sicher, dass Ihr Euch gerne von unserem Vergnügen und unserer Dienstbeflissenheit überzeugen lassen wollt, mit der wir dazu beitragen werden – sofern es möglich sein wird – das Geschäft mit den Händlern Gotskowsky und Svešnikov zu ihrer Zufriedenheit zum Abschluss zu führen.“

Ferner versicherten sie den russischen Gesandten, dass die freundschaftlichen preußisch-russischen Hofbeziehungen durch diesen Handel keinesfalls verschlechtert werden sollten:

„Nous sommes persuadés par cette raison, que de quelque maniere, que le proces entre les Marchands Schwesnikoff et Gotskowsky se termine, la bonne harmonie et l’amitié qui subsistent entre les deux cours, n’en sauroient être le moins du monde alterées.“¹⁹⁵

„Wir sind aus diesem Grund überzeugt, dass, wie auch immer der Prozess zwischen den Händlern Svešnikov und Gotskowsky beendet wird, die gute Harmonie und die Freundschaft, die zwischen den beiden Höfen [im Weiterem] besteht, keinesfalls beeinträchtigt werden.“

¹⁹³ Zitat nach: Ebd., B. 243v.

¹⁹⁴ Zitat nach: *Brief von Finkenstein und Herzberg an Dolgorukov vom 15. Januar 1764* (Original) – AVPRI, Opis76/2, Delo Nr. 183, B. 3–3v, hier B. 3–3v. Ein Entwurf dieses Briefes in: GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten Nr. 7164, B. 219–220.

¹⁹⁵ Zitat nach: Ebd. B. 3–3v.

So wurden die Interessen von Gotzkowsky nicht nur vom russischen Hof nicht beachtet, sondern er wurde auch von seinem eigenen Staat (bzw. dem König) im Stich gelassen und Opfer eines diplomatischen Spiels des preußischen Hofes.

Im nächsten Brief vom 28. Januar teilten die preußischen Minister mit, dass am 14. Februar 1764 eine Kommission für Gotzkowsky und Svešnikov tagen sollte.¹⁹⁶ In seiner Antwort vom 30. Januar/10. Februar verlangte der russische Gesandte Dolgorukov jedoch einen Aufschub dieses Termins mit der Begründung, dass er noch keine Entscheidung von seiner Regierung über das Angebot Gotzkowskys bekommen habe.¹⁹⁷

Gleichzeitig wandte sich Fürst Dolgorukov an die russische Regierung. Seine an den russischen Hof verfassten französischen Depeschen von **24. Januar/4. Februar** und **27. Januar /7. Februar** hatte der Gesandte eigenhändig in einer flüchtigen Schrift verfasst, was für eine wohl höchst angespannte Situation spricht.¹⁹⁸ Normalerweise wurden seine Berichte von seinem Schreiber – „Aktuaris“ – verfasst und Dolgorukov setzte lediglich seine Unterschrift darunter.

Am **24. Januar/4. Februar** berichtete der russische Gesandte aus Berlin besorgt über eine bereits begonnene Auktion von Gütern aus dem Besitz von Gotzkowsky.¹⁹⁹ In einer zweiten Depesche vom **27. Januar/7. Februar** teilte der russische Gesandte seinem Hof besorgt mit, dass er den Termin für die Kommission für Gotzkowsky und Svešnikov höchstens auf den 1. März verschieben könne. (In Russland entsprach der Termin dem 19. Februar, da das Jahr 1764 ein Schaltjahr war). Wenn er bis dahin keine Entscheidung von der russischen Regierung erhalten hätte, könne er danach keine weitere Verantwortung für die Entwicklung der Situation übernehmen.²⁰⁰ Er drängte seine Regierung, die Sache von Gotzkowsky so schnell, wie möglich abzuschließen, weil

¹⁹⁶ *Brief von Finkenstein und Herzberg vom 28. Januar 1764* (Original) – AVPRI, Opis 76/2, Delo Nr. 183, B. 15; zwei Kopien des Briefes – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 149, B. 25; AVPRI, Opis 74/1, Delo Nr. 3–1764, B. 20; der Entwurf des Briefes – GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten Nr. 7164, B. 228 (französisch).

¹⁹⁷ *Brief von Dolgorukov an Finkenstein und Herzberg vom 30. Januar/10. Februar 1764* (Original) – GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten Nr. 7164, B. 232 (französisch). Zwei Kopien dieses Briefes in: AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 149, B. 29 und Opis 74/1, Delo Nr. 3–1764, B. 20a.

¹⁹⁸ *Depeschen von Dolgorukov an Golizyn vom 24. Januar/4. Februar und vom 27. Januar/7. Februar 1764* (Originale) – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 149, B. 15–16 und B. 32–32a (beide französisch).

¹⁹⁹ *Depesche von Dolgorukov an Golizyn vom 24. Januar/04. Februar 1764* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 149, B. 15–16, hier B. 16?.

²⁰⁰ *Depesche von Dolgorukov an Golizyn vom 27. Januar/7. Februar 1764* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 149, B. 32–32v, hier 32v.

sich etliche weitere Schuldner früher melden könnten, um ihre Schulden beglichen zu bekommen. Gleichzeitig sicherte er der Kaiserin in seinem Bericht am **17./28. Februar** zu, dass er, obwohl er nicht in der Lage sei, die Verantwortung zu übernehmen, sich dennoch soweit möglich, „überfleißig“ bemühen werde, keine Gelegenheit bis zum Abschluss der Sache zu versäumen, um den Vorzug vor anderen Gläubigern nicht zu verlieren.²⁰¹

Da die Post zwischen Berlin und St. Petersburg durchschnittlich etwa zwölf bis sechzehn Tage brauchte, ahnte Dolgorukov noch nicht, dass der entscheidende Befehl der Kaiserin für die Übernahme des Angebots von Gotzkowsky bereits unterwegs war.

Noch am **(20.) 31. Januar** berichtete der preußische Gesandte in St. Petersburg, Graf zu Solms-Sonnenwalde, dem König über die kurz bevorstehende Annahme des Vorschlages von Gotzkowsky.²⁰² Endlich kündigte die russische Seite dem Gesandten Dolgorukov zuerst mit dem Schreiben des Vize-Kanzlers Golizyn vom **10. (21.) Februar** die längst erwartete Lösung und nicht zuletzt die gewünschte Befreiung von der „Angelegenheit Gotzkowsky“ an, wie sie ihm versprochen wurde:

„Il vous sera pareillement incessamment expédié un rescript sur l’affaire de Gotzcoffsqui, dont je souhaite sincèrement de vous voir bientôt débarrassé.“²⁰³

„Es wird Ihnen ebenso unverzüglich ein Antwortschreiben über die Gotzkowsky-Sache zugesandt, von der ich aufrichtig wünsche Euch bald befreit zu sehen.“

Zur Ausführung dieser Zusage folgte bereits am nächsten Tag der Befehl der Kaiserin an Dolgorukov, unterschrieben von N. Panin und A. Golizyn, das gesamte Gemäldeangebot Gotzkowskys nach seinem vorgelegten Register anzunehmen (Abb. 2):

²⁰¹ Kopie des *Berichtes von Dolgorukov an Katharina II. vom 17./28. Februar 1764* – AVPRI, Opis 74/1, Delo Nr. 3–1764, B. 18–19, hier 19 (russisch).

²⁰² *Bericht von Solms an den König vom (20.) 31. Januar 1764* – GStA PK, I. HA Rep. 11, Akten, Nr. 7164, B. 237–237v (deutsch).

²⁰³ Zitat nach: *Entwurf des Briefes vom Vize-Kanzler Golizyn an Dolgorukov vom 10. (21.) Februar 1764* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 150, B. 6–6v, hier B. 6 (französisch). Es wurde bereits bei Koehne (1882), S. 147 zitiert. Koehne hatte als Verfasserin der Briefe von Golizyn fälschlicherweise Katharina II. genannt.

„БОЖИЕЮ МЛСТИЮ МЫ ЕКАТЕРИНА ВТОРАЯ
ИМПЕРАТРИЦА И САМОДЕРЖИЦА ВСЕРОССИЙСКАЯ
и прочая и прочая и прочая.

Благородный нам любезноверный,

По представлению Вашему в известной казённой наш на Берлинском купце
Гоцковском долг повелеваем Вам картинную Галерею по Реэстру каков от Вас сюда
прислан у него принять. Дан в Санкт Петербурге „11^{го}“ февраля 1764^{го} Года.

По имянному Ея Императорскаго Величества Указу

Н. Панин

К: А. Голицын“

„Von Gottes Gnaden Wir Katharina die Zweite
Allrussische Kaiserin und Selbsthalterin
und übrige und übrige und übrige.

Anhand Ihres Berichtes befehlen [wir] Ihnen für die Abzahlung der bekannten Schuld
des Berliner Kaufmanns Gotzkowsky an unseren Staat, die Gemäldegalerie nach dem
Register, welches von Ihnen hierher gesendet wurde, von ihm zu übernehmen.

Gegeben in Sankt Petersburg am 11. Februar des Jahres 1764.

Nach dem namentlichen Ihrer Kaiserlichen Majestät Befehl

N. Panin

F: [Fürst] A. Golizyn“²⁰⁴

²⁰⁴ Zitat nach: *Befehl von Katharina II. an Dolgorukov vom 11. (22.) Februar 1764* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 145, B. 12 (russisch); die deutsche Übersetzung des Befehls bei Koehne (1882), S. 147: „Auf Euren Antrag bezüglich der Schuld des Berliner Kaufmanns Gotzkowski an die Krone, befehlen wir Euch die Bildergalerie nach dem von Euch zugeschickten Verzeichnissen zu übernehmen.“

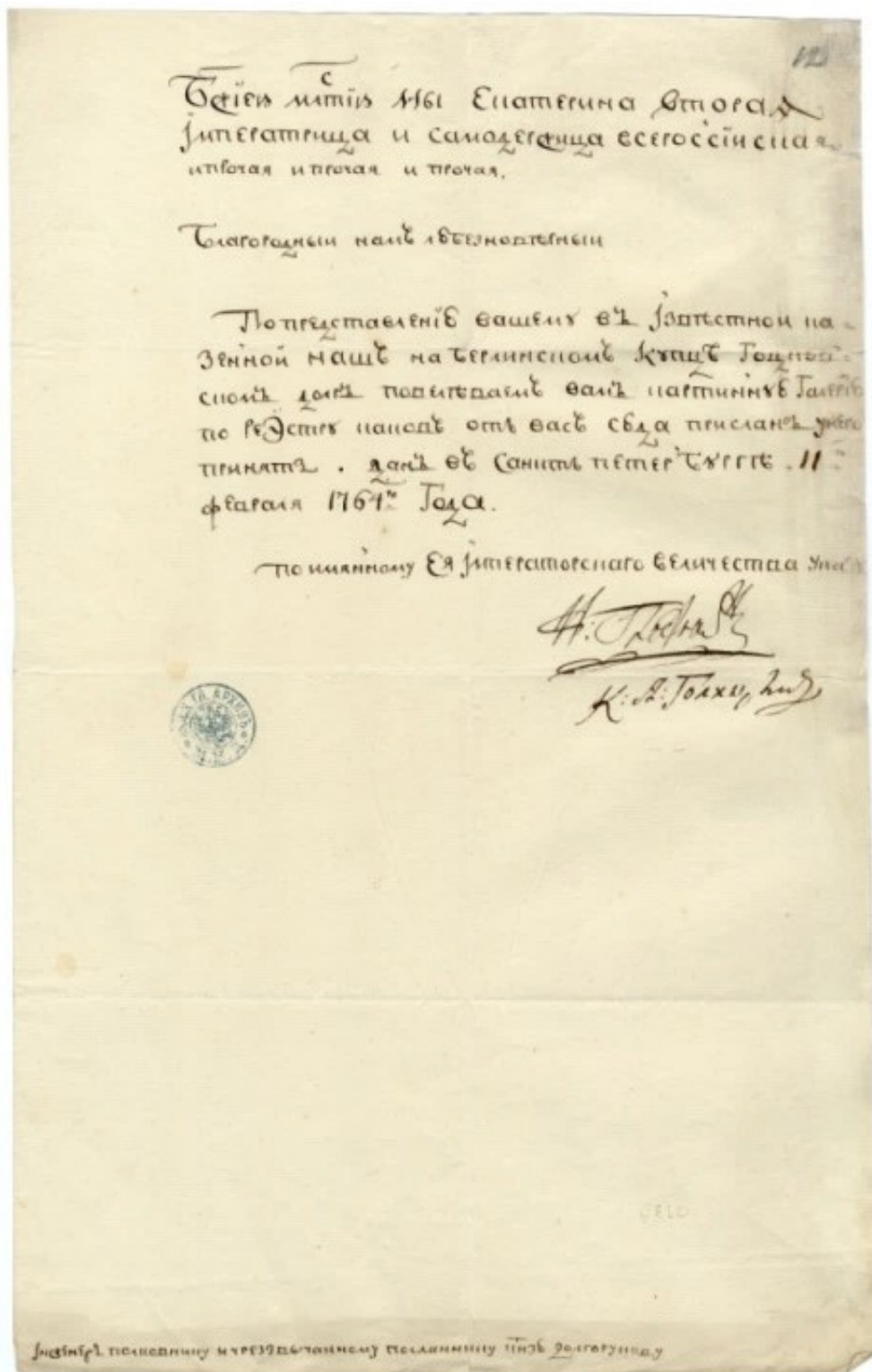


Abb. 2. Befehl von Katharina II. über die Übernahme der Gemäldesammlung von Gotzkowsky vom 11. (22.) Februar 1764 (Original). Moskau, Archiv der Außenpolitik des Russischen Imperiums. Hier erstmals abgebildet.

Marianna Butenschön (2008) bezeichnet diesen Befehl – *Ukas* – vom **11. (22.) Februar 1764** als eine Art „Geburtsurkunde“ der Eremitage.²⁰⁵ Levinson-Lessing (1985) und Schepkowski (2009) bewerteten dagegen das Datum dieses Schreibens, also den „**11. Februar 1764**“, lediglich als das Ankaufsdatum der Sammlung.²⁰⁶

Kurz darauf, am **27. Februar (8. März)**, bekundete der Vize-Kanzler Golizyn erneut seine Freude bezüglich des Befehls von Katharina II.:

«Vous avez reçu actuellement les resolutions definitives sur l'affaire de Gotskowski ainsi je n'ai rien de Votre lettre. Je me contente de Vous dire combien je suis charmé que Vous soyez bientôt tout a fait hors d'embarras.»²⁰⁷

«Ihr habt nun die endgültigen Beschlüsse über die Angelegenheit Gotzkowsky erhalten. So habe ich nichts von Eurem Brief. Ich begnüge mich damit, Euch zu sagen, wie sehr ich entzückt bin, dass Ihr bald vollständig von der Last befreit sein werdet.»

Die Übernahme der Gemälde von Katharina war offenbar nur die Möglichkeit, die mehrmonatigen Auseinandersetzungen endlich zu beenden. Hätte die Zarin ein wirkliches Interesse an der Sammlung gehabt, so hätte sie sicher nicht so lange gezögert.

Die Suche nach Käufern für die übrig gebliebenen russischen Getreidemagazine, welche Gotzkowsky weder vollständig übernommen noch vollständig bezahlt hatte, zog sich noch über mehrere Monate nach der Gemäldeübergabe hin. Die Getreidepreise sanken in der Zwischenzeit weiter. Im Befehl der Kaiserin aus dem regierenden Senat vom **25. August 1764** an das Kollegium für Auswärtige Angelegenheiten wurde mit Bezug auf den Verkauf der restlichen Magazine vorsorglich angemerkt:

„Und für den Abschluss dieses Getreideproblems [im Text: Proviant] muss man versuchen, die angemessenen Mittel im Dienste des Nutzens des Höchsten Interesses nach Ihrem vernünftigen Ermessen zu finden“.

„и ко окончанию решением о сём провианте дела стараться изыскивать пристойные к пользе Высокаго Интереса способы по своему благоизобретению.“²⁰⁸

²⁰⁵ Butenschön (2008), S. 19.

²⁰⁶ Levinson-Lessing (1985), S. 53; Schepkowski (2009), S. 348.

²⁰⁷ Zitat nach: *Entwurf des Briefes vom Vize-Kanzler Golizyn an Dolgorukov vom 27. Februar (8. März) 1764* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 150, B. 14–14v (französisch). Vgl. Koehne (1882), S. 147. Bis heute waren die Briefe von Golizyn vom 10. (21.) Februar und 27. Februar (8. März) und Befehl vom 11. (22.) Februar der Kaiserin der Forschung nur durch die Publikation von Koehne und durch die für die Eremitage angefertigten Archivabschriften des Jahres 1878 (bewahrt im Archiv der Eremitage: Fonds 1, Opis 5, Delo Nr. 19, Jahr 1878, B. 12 und B. 11) bekannt. Ebenso hier hatte Koehne als Verfasserin der Briefe von Golizyn fälschlicherweise Katharina II. genannt.

²⁰⁸ Zitat nach: *Befehl von Katharina II. an Dolgorukov vom 25. August 1764* – AVPRI, Opis 76/2, Delo Nr. 187, B. 59–63v?, hier B. 63v (russisch).

5.4. Die Abgabe der Gemälde nach St. Petersburg

Bezüglich des Ablaufs der Übergabe der Bilder teilte der Vize-Kanzler Golizyn an Dolgorukov am **12. (23.) März** mit:

„Sie haben mich in ihrem Brief vom 24. des vergangenen Monats über die Verlegenheit informiert, in der Sie sich wegen der Ausführung des Antwortschreibens befinden, das Sie über die Angelegenheit mit Gotzkowski erhalten haben. – Es wurde Ihnen befohlen, die Gemäldegalerie dieses Bankiers für die Abrechnung der Krone an sich zu nehmen. Es reicht, dass Sie sie in der Form empfangen, wie Sie darüber dem Hof berichtet haben, und dass Sie die Gemälde in Ihrem Haus deponieren, wenn Sie genügend Platz haben, oder dass Sie gezielt ein Appartement mieten, während Sie auf den Befehl warten, sie an hierher zu schicken, was sofort auf den Absendenachweis folgen wird, den Sie einem Ihrer Kontaktpersonen geben (werden), um zu einem Arrangement mit Gotzkowsky zu kommen.“²⁰⁹

„Вы уведомляете меня в письме Вашем от 24. порошедшего месяца, о заботе, в коей находитесь ради исполнения отправленного к Вам по Гоцковскому делу рескрипта. В оном Вам повелено взять картины у сего банкира на щет казённой. И так довольно того, что Вы оные приметить по присланному Вами ко двору описанию, и положите в доме Вашем, есть ли довольно места к тому имеете, или наймёте особливой покой, в ожидании повеления о пересылке оных сюда, что воспоследует вскоре после реляции вашей о распоряжении Вашем с Гоцковским. Я не нахожу в сём никакого затруднения, и Вы можете надёжны быть, что здесь никакого намерения не было Вас обеспокоить, ни же подвергать Вас какой либо опасности, и что по ревности Вашей, о которой мы удостоверены, никакого с нашей стороны противного толкования бояться Вам нужды не будет.“²¹⁰

An demselben Tag, am **23. März 1764**, wurde in Berlin der Vertrag infolge des Befehls Katharinas II. vom **11. (22.) Februar** für die Übergabe der Bilder als Schuldenausgleich nach St. Petersburg geschlossen. Am **3./14. April** berichtete Dolgorukov der Zarin von diesem Vertrag vom **23. März** und fügte seinem Bericht eine Kopie an:

„In einer Darbietung eines Reskripts vom 11. des vergangenen Februars von Ihrer Höchsten Kaiserlichen Majestät, das ich seinerzeit erhalten habe, habe ich mit dem hiesigen Kaufmann Gotzkowsky einen Vertrag im darauf vorhandenen Anspruch

²⁰⁹ Die deutsche Übersetzung des Zitates bei: Koehne (1882), S. 148: „*Vous m'avez marqué dans votre lettre du 24 du mois passé, l'embarras où vous vous trouvez pour l'exécution du rescript qui Vous a été expédié sur l'affaire de Gotzkowski.*

– *Il vous est enjoint de prendre la Galerie de tableaux de ce Banquier pour le compte de la Couronne. Il suffit que vous la receviez suivant l'état que vous en avez envoyé en Cour et que vous fassiez déposer les tableaux dans votre maison, si vous avez assez de place ou que vous loyez exprès un appartement en attendant qu'il vous soit ordonné de les expédier ici, ce qui suivra immédiatement l'avis que vous donnerez dans une de vos relations de votre arrangement avec Gotzkowski.*“

²¹⁰ Russisches Zitat nach: *Übersetzung des Briefes von Golizyn an Dolgorukov vom 12. (/23.) März 1764* – AVPRI, Opus 74/6, Delo Nr. 150, B. 23; die französische Originalvariante dieses Briefes, Ebd. hier: B. 19.

hinsichtlich der staatlichen Getreidevorräte Ihrer Kaiserlichen Majestät geschlossen. Hiermit füge ich alluntertänigst von diesem eine Kopie bei, sowie auch [eine Kopie] von einer Konfirmation die von einer hier für Gotzkowsky gegründeten Kommission dessen Glaubwürdigkeit bestätigte. Wobei ich nur zu erklären habe, wie sehr ich mich auch bemühte, konnte ich von ihm, Gotzkowsky, jedoch nicht mehr als sechs Tausend Dukaten als Belohnung für verschiedene entstandene Kosten anlässlich des geschlossenen Vertrages mit ihm, Gotzkowsky, über die staatlichen Magazine bekommen, die im oben genannten Vertrag [bereits] erwähnt werden.“

„Во исполнение полученного мною в свое время Высочайшаго Вашего Императорскаго Величества Рескрипта от 11. прошедшаго февраля, я с здешним купцом Гоцковским, в имеющейся на нём претензии по делу казенных Вашего Императорскаго Величества Висленских магазинов, полюбовную зделку учинил, с которой при сём копию всенижайше прилагаю, также и с данной для лутчей того достоверности учреждённою здесь о нём Гоцковском комиссиею конфирмация. При чём толко изъяснить имею, что сколко не старался, однако же не мог от него Гоцковского более шести тысяч червонных, упомянутых в выше означенной зделке получить, в награждение за учиненные разные издержки по случаю заключённого с ним Гоцковским о казенных магазинеах контракта.“²¹¹

Der Vertrag vom **23. März 1764** war der bisherigen Forschung nicht bekannt. Eine Kopie dieses zweisprachigen, französisch-deutschen Vertrags und eine deutsche Konfirmation des preußisch-königlichen Intendanten Dorville sind im AVPRI in Moskau, im Fonds 76: „Die Berliner Mission“ erhalten geblieben.²¹²

Der Vertrag wurde von Dolgorukov bzw. *Prince Wladimer Dolgorouqoi* seitens der russischen Regierung und auf der anderen Seite von Johann Ernst Gotzkowsky und den bereits erwähnten Kuratoren, Martin Schultze, Johann Engelhardt, David Hintze sowie des in Berlin verbliebenen Login Svešnikov – *Sweschnicoff* –, unterschrieben.

Diesen Vertrag vom **23. März 1764**, der die Gemäldelieferung beiderseitig rechtlich absicherte, darf man wohl, meiner Meinung nach, auch als eine „Urkunde der Eremitage“ bezeichnen. In dem Vertrag kündigte man die Ablieferung der Bilder nach St. Petersburg als Ausgleich der Schulden des Kaufmanns Gotzkowsky an. Die Bilder sollten von Stettin nicht später als im „Monat Julius“ mit dem Schiff abgeschickt werden. Die mehrmonatige Diskussion um die Begleichung der Schulden an die russische Regierung sollte damit endgültig beendet sein. In seiner Autobiographie (1768)

²¹¹ Zitat nach: Kopie des *Berichtes von Dolgorukov an Katharina II. vom 3./14. April 1764* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 147, B. 158–159, hier: B. 158–158v; eine andere Kopie dieses *Berichtes* auch in – AVPRI, Opis 76/2, Delo Nr. 183, B. 20–20v; eine Abschrift des Dokuments aus dem Moskauer Archiv befindet sich im Archiv der Eremitage: Fonds 1, Opis 5, Delo Nr. 19, Jahr 1878, B. 14–15 (russisch).

²¹² Kopie des *Vertrages für die Gemäldelieferung vom 23. März 1764* – AVPRI, Opis 76/2, Delo Nr. 183, B. 21–23v (französisch/deutsch).

erwähnte Gotzkowsky seine dabei geleistete Zahlung von **180.000** Talern in Gemälden und von **30.000** Talern in bar, die dieses Verfahren zum Abschluss brachte.²¹³ Seinerseits berichtete der Fürst Dolgorukov unzufrieden, er habe lediglich **6.000** Dukaten von Gotzkowsky in bar bekommen können – ein Betrag jedoch, wie er auch im Vertrag ausgewiesen war.²¹⁴

In demselben Bericht vom **3./14. April** teilte Dolgorukov dazu mit, dass Gotzkowsky bereits fast alle Gemälde in Kisten verpackt habe und die Sammlung spätestens in drei Wochen nach Stettin abgeschickt würde:

„Die Bildergalerie wurde von ihm fast gänzlich in Kisten eingepackt und in dieser Weise, spätestens in drei Wochen, wird sie von hier zu Wasser nach Stettin abgehen, von wo sie zur See nach St. Petersburg zum vorgesehenen Termin abgesendet wird.“²¹⁵

„Картинная же Галлерей почти вся уже им в ящики положена, и таким образом по крайней мере недели чрез три отсюда водою до Штетина перевезена будет, и оттуда морем далее до Санкт Петербурга к назначенному времени отправлена.“²¹⁶

Laut einer Quittung aus dem Nachlass von Gotzkowsky in GStA PK in Berlin, die Schepkowski (2009) erstmals veröffentlichte, kann man sogar davon ausgehen, dass die Zahl der abgegebenen Bilder statt 317 auf 320 erhöht wurde:

„Debet 1764 April – An Cassa Conto zahlten an Schwesnikoff in Lois d’or [über 30.000 Taler] – An die Russische Crone durch Ablieferung von 320 Stk. gemählde laut darüber – empfangener Quittung = 171090 Thlr. – ditto für folgende Speesen bezahlet als die Kosten der Emballage der gemahlde [...]“.²¹⁷

Im Zusammenhang mit der Gemäldelieferung zog Schepkowski (2009) Parallelen zur Entwicklung der politischen Allianz: Fast zur gleichen Zeit, am **31. März/11. April 1764**, bestätigte man in St. Petersburg einen Bündnisvertrag zwischen Preußen und Russland, der eine militärische Unterstützung im Kriegsfall und einen territorialen

²¹³ Gotzkowsky (1873), S. 91.

²¹⁴ Kopie *des Berichtes von Dolgorukov an Katharina II. vom 3./14. April 1764* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 147, B. 158–159, hier: B. 158–158v (russisch) und *Vertrag für die Gemäldelieferung vom (12.) 23. März 1764* – AVPRI, Opis 76/2, Delo Nr. 183, B. 21–23v, hier B. 23 (französisch/deutsch).

²¹⁵ Die deutsche Übersetzung nach: Koehne (1882), S. 148 und folgend Frank (2002), S. 134. Bei Koehne wird das Zitat in der Übersetzung mit einem falschen Datum angegeben. Vgl. die richtige Angabe bei Schepkowski (2009), S. 348. Das richtige Berichtsdatum ist 3./14. April 1764.

²¹⁶ Zitat nach: Kopie *des Berichtes von Dolgorukov an Katharina II. vom 3./14. April 1764* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 147, B. 158–159, hier: B. 158–158v (russisch).

²¹⁷ Zitat nach Schepkowski (2009), S. 349, Anm. 1208. Das Dokument – GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, NL Gotzkowsky, Nr. 3, ohne Fol.

Landbesitzstand sicherte. Die Wahl des polnischen Thronfolgers sollte von den Interessen beider Seiten geleitet werden.²¹⁸

In den Nachlasspapieren von Gotzkowsky in GStA PK in Berlin befindet sich ein Originalnachweis – ein *Frey Pass* – von Friedrich II., datiert auf den **12. Mai 1764**, dass die an die russische Zarin gehenden Bilder für den Wassertransport nach St. Petersburg in 37 Kisten – *37 Ballots* – verpackt wurden und ungehindert passieren durften:

„Seine Königliche Majestät in Preußen, unser aller-gnädigster Herr, befehlen allen dero Zoll- und Licent-Accise-Schleuse und übrigen Bedinten, denen dieses vorgezeigt wird, auch dem Zoll-Verwalter in Neuen Friedrich-Wilhelms-Graben, hierdurch in Gnaden, die Siebenunddreißig Ballots, worinnen Tableaux, für der Kayserin von Rußland Majastaet befindlich sind und welche von hier Waßer nach Petersburg transportiert werden, nebst den Schifs-gesaßen aller Orten, auch in Finow-Canal, Zoll-Licent, Accise und Schleusen-Aufzugs- und von allen anderen Abgaben, sie haben Nahme, wie sie wollen frey und ungehindert passiren zu laßen.

Berlin, den 12. May 1764.

Frey Pass auf 37 Ballots emballirte Tableaux, welche man hier zu Waßer nach Petersburg [zu der] Kayserin von Rusland Majastaet transportiert werden.“²¹⁹

Dieses Dokument aus den Nachlasspapieren von Gotzkowsky könnte nach Frank (2002) fraglos belegen, dass die Bilder ihren Aufbewahrungsort bei Gotzkowsky bis zu ihrer Versendung nach St. Petersburg nicht verlassen hatten und nicht, wie es von Katharina II. bzw. im oben erwähnten Bericht von Golizyn vom **12. (23.) März 1764** vorgesehen wurde, zuvor an Dolgorukov versandt worden oder in einer zusätzlich gemieteten Wohnung verblieben waren.²²⁰

So begann der Transfer der Gotzkowsky-Sammlung – als *fruit de mon aveugle confiance* – nach Russland. Am **15./26. Mai 1764** berichtete Fürst Dolgorukov, dass die Sammlung von Berlin abgeschickt wurde:

„Am 7./18. dieses Monats wurde die Gemäldegalerie von hier nach St. Petersburg verschickt und ich hoffe, dass sie in fünf Wochen ankommt. Das Register von jenen Bildern wurde aber im Dezember schon von mir mit einer Stafette und dem Bittschreiben von Gotzkowsky geschickt.“

²¹⁸ Der Günstling Katharinas II., ehemaliger polnischer Diplomat in St. Petersburg, Stanisław August Poniatowski (1732–1798) wurde als polnischer Thronfolger im September 1764 mit der Befürwortung Preußens und unter dem Schutz russischer Truppen gewählt. Vgl. Müller (2001), S. 572, S. 579–581; Schepkowski (2009), S. 344, S. 349.

²¹⁹ GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, NL J. E. Gotzkowsky, Nr. 3, No. 53b.

²²⁰ Frank (2002), S. 134; vgl. Schepkowski (2009), S. 349.

„7/18^{to} сего мца отправлена от сюда Картинная Галерея в Санктпетербург и я надеюсь, что она может прибыть туда в пять недель, а опись оным картинам уже мною послана на стафете в декабре мце при Челобитной купца Гоцковского.“²²¹

Die „Gemäldegalerie“ wurde von einem Donkosaken namens Vasilij Gluchov (Глухов) begleitet, Kirchendiener der orthodoxen Kirche der russischen Gesandtschaft, der laut der Mitteilung von Dolgorukov unbedingt zurück in seine Heimat wollte, und von einem Fabrikanten namens Oye, der nach Russland zur Gründung von Fabriken einreiste.²²²

Wenige Wochen später landeten die wertvollen Gemälde mit einem Schiff in St. Petersburg und kamen in den Privatbesitz von Katharina II. Das bereits erwähnte Zollregister bestätigt indirekt den Aufenthalt der Bilder im St. Petersburger Zollamt im August 1764. Die Gemälde sollten mit einem von Gotzkowsky verfassten Begleitregister zu Händen des Direktors der Akademie der Schönen Künste, Ivan Ivanovič Beckoj (Иван Иванович Бецкой) (1704–1795) übergeben werden.²²³ Über den Ort und die Zeit der ersten Lagerung gibt es bislang keine genauen Nachweise.

Nach der Ankunft der Gemälde in St. Petersburg hatte Gotzkowsky anscheinend keine sofortige schriftliche Bestätigung bekommen. Im nachfolgenden Herbst, in der Depesche vom **9./20. Oktober 1764** teilte der russische Gesandte Dolgorukov dem Vizekanzler Golizyn mit, er sei von den Kuratoren von Gotzkowsky, nämlich, wie es aus einem späteren Bericht von Dolgorukov hervorgeht, durch den Bankier Schweiger beauftragt, einen Beleg über die Ankunft der Gemälde auszustellen, weil andere Kreditoren auf weitere Zahlungen von Gotzkowsky warteten.²²⁴ Die Kuratoren sandten Dolgorukov ein Muster für diesen Beleg zu:

“Les marchands Gotzkowski et les Courateurs s’étant acquittés de la Livraison des tableaux stipulés dans le Contract du 23. mars, et marqués dans cette Specification de façon qu’ils ils on été delivrés bien conditionés ā Petersbourg on a voulū par le present faire quittance et de charge aux dits Gotzkowski et les Courateurs, pour l’entier accomplissement du dit Contract du 23^e mars.

²²¹ Zitat nach: *Depesche von Dolgorukov an Panin und Golizyn vom 15./26. Mai 1764* – AVPRI, Opus 74/6, Delo Nr. 149, B. 66–67v?, hier B. 66 (russisch).

²²² Ebd. B. 66–66v.

²²³ Ein Hinweis für die Übergabe der Bilder an Beckoj in: *Brief von Panin an Dolgorukov vom 2. (/13.) November 1764* – AVPRI, Opus 74/6, Delo Nr. 150, B. 50 (russisch).

Ivan Ivanovič Beckoj war in den Jahren 1762–1779 der Privatsekretär der Zarin und in den Jahren 1763–1795 der Präsident der Kaiserlichen Kunstakademie sowie ein führender Theoretiker und Praktiker der Bildungspolitik Katharinas II.

²²⁴ *Depesche von Dolgorukov an Golizyn vom 9./20. Oktober 1764* – AVPRI, Opus 74/6, Delo Nr. 149, B. 99–101, hier 99v (russisch).

Fait à Berlin “–” d’ octobre 1764“²²⁵

In der Antwort vom **2. (/13.) November** übertrug Nikita Panin dem Gesandten Dolgorukov die Vollmacht, diese Quittung für Gotzkowsky auszustellen, allerdings nicht bevor der Gesandte durch das Ministerium für auswärtige Angelegenheiten die Nachricht erhalten habe, dass sämtliche Gemälde vollständig entsprechend dem Verzeichnis eingetroffen seien:

„[...] betreffs einer von den Vormündern Gotzkowskys geforderten Quittung für das Erhalten der hierher gesendeten Bilder, so können Sie, Ihre Erlaucht diese zweifellos Ihrerseits erstatten, aber weil jene Bilder, die hierher gebracht worden sind und zusammen mit dem Register an Ivan Ivanovič Beckoj übergeben worden sind und weil es im Kollegium noch nicht bekannt ist, ob sie alle anhand des Registers abgeglichen sind, so wird es [sicher] besser sein, wenn Sie mit der Ausstellung einer Quittung abwarten, bis im Kollegium über ihre Übernahme laut dem Register berichtet wird, worüber ich Ihnen dann mitzuteilen nicht versäumen werde.“

„[...] что касается до требуемой опекунами Гоцковского квитанции в получении здесь присланных картин, то без сомнения Ваше Сиятельство оную от себя дать может, но как те картины кои привезены сюда отданы Ивану Ивановичу Бецкому кучно с реэстром, и неизвестно ещё в коллегии все ли они по реэстру приняты, то лутче издержать Вам дачею квитанции, до тех пор, пока о принятии их по реэстру знать дастся в коллегию, о чём тогда уведомить Вас не оставлю.“²²⁶

In seiner Antwort vom **20. November/1. Dezember** erläuterte der Gesandte seine Bitte, eine Anordnung für die Ausstellung dieser längst erwarteten Quittung ohne irgendeine Verzögerung zu geben, sobald die Sache geklärt sei.²²⁷

Etwa sieben Monaten später stellte Dolgorukov erneut – und ebenso erfolglos – die gleiche Frage, so am **14./25. Mai 1765**, ob er die Quittung nun ausstellen dürfe. Er erwähnte dabei, dass ein von Gotzkowskys Kuratoren geschickter Rechtsanwalt ihn besucht und eine Bestätigung der Abgabe der Gemäldesammlung in St. Petersburg wieder angefordert habe.²²⁸ Wann und ob die eigentliche Bestätigung letztlich von der russischen Seite unterzeichnet und an Gotzkowskys Kuratoren übergeben wurde, ist bis

²²⁵ Zitat nach: *Das Muster der Quittung* (Original) – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 149, B. 102. Im Archiv der Eremitage gibt es eine Abschrift des Schreibens: Fonds 1, Opis 5, Delo Nr. 19a, Jahr 1878, B. 17.

²²⁶ Zitat nach: *Brief von Panin an Dolgorukov vom 2. (/13.) November 1764* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 150, B. 50 (russisch); eine Erwähnung dieses Schreibens in: Koehne (1882), S. 148.

²²⁷ *Depesche von Dolgorukov an Panin vom 20. November/1. Dezember 1764* (Original) – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 149, B. 107–107v, hier 107 (russisch).

²²⁸ *Depesche von Dolgorukov an Golizyn vom 14./25. Mai 1765* – AVPRI, Opis 74/6, Delo Nr. 156, B. 33–33v (russisch).

heute nicht feststellbar.²²⁹ Auch das oben erwähnte, damals an Beckoj abgegebene Register der aufgelisteten Gemälde ist bislang nicht auffindbar.²³⁰

Die Grundlage für die Rekonstruktion der nach St. Petersburg übergebenen Sammlung, die Koehne als ein Duplikat des verlorenen Registers bezeichnete, ist die bereits erwähnte *Specification meiner allerbesten und schönsten Original Gemählden bestehen in 317 Stück nebst den allergenauesten Preisen* von Johann Ernst Gotzkowsky aus dem Jahr 1763. Diese Beschreibung gilt bis heute als einziger in Deutsch verfasster Nachweis für den Bestand der Sammlung, die 1764 nach Russland kam.²³¹

²²⁹ Weder im Moskauer AVPRI, noch im Berliner GStA PK konnte ich es nicht finden.

²³⁰ Vgl. Koehne (1882), S. 148; vgl. Frank (2002), S. 134.

²³¹ Die russische Version wäre das Zollregister vom August 1764.

6. Zur Tradition des Sammelns von Malerei in Russland vor Katharina II.

Zu dem Zeitpunkt, als Gotzkowskys Gemälde 1764 nach St. Petersburg kamen, existierten in der russischen Hauptstadt schon mehrere Sammlungen, die zahlreiche westeuropäische Gemälde bewahrten. Dazu gehörten nicht nur viele Gemäldesammlungen der Zarenfamilie, sondern auch der kunstinteressierten russischen Adligen.

Vor Anfang des 18. Jahrhunderts fehlte offenbar noch das Interesse, diese Malerei zu sammeln. Es wurde in Russland seit Anfang des 18. Jahrhunderts nach westeuropäischem Vorbild geübt, im Rahmen der westeuropäischen Tradition. Vordem war die bildende Kunst in Russland überwiegend nur in einer Form der religiösen Malerei (Ikonen) verbreitet. Der Erwerb der ausländischen, westeuropäischen Malerei begann erst unter Zar Peter I. (1682–1725). Davor gab es in den Moskauer Zarenresidenzen mit Ausnahme einiger Porträts keine westeuropäische Malerei. Bilder aus Westeuropa konnte man in Moskau lediglich in den Häusern von Ausländern im deutschen Viertel sehen. Nach Angaben von Jacob Staehlin brachten holländische und deutsche Kaufleute für die Gestaltung ihrer Wohnräume in Archangelsk, Moskau und St. Petersburg die ersten ausländischen Gemälde mit.

Die Entwicklung des Malereisammelns hatte die Politik des Europa-orientierten Zaren Peter I. beeinflusst. Die Gründung von St. Petersburg (1703) als „Fenster nach Europa“ spielte eine wichtige Rolle. Die von Peter I. neu erbaute russische Hauptstadt sollte nicht nur die abendländische Architektur übernehmen, sondern sich auch durch ihre Lebensart Europa nähern. Die nicht religiöse Malerei gehörte zum Bestandteil der neuen europäischen Interieurs. Die Verbreitung der westeuropäischen Malerei in Russland förderten auch die Reisen des Zaren Peter I. nach Europa. Er brachte mehrere Gemälde mit. Später ließ er für seine Sammlungen durch Agenten weitere Bilder in Holland, Flandern, Frankreich und Italien erwerben.²³²

²³² Malinovskij (2012), S. 8, S. 13–17.

Als eifriger Sammler erwarb Peter I. in Europa viele Gemälde (unter anderem Stücke der damals sehr begehrten holländischen Malerei) sowie Elfenbeinschnitzereien und kunstvolle Modelle. Auf seinen Auslandsreisen nahm er auch an Bilderversteigerungen teil. Des Weiteren besuchte Peter I. Künstler in ihren Ateliers und beobachtete stundenlang ihre Arbeit. In Frankreich besichtigte er die Kunstakademie, den Königspalast sowie den Luxemburgpalast, wo er zahlreiche Gemälde betrachtete. Der Zar kaufte mehrere Seelandschaften bei seinem holländischen Schiffzeichenlehrer, dem Maler Adam Silo. Sie sind noch heute in russischen Sammlungen nachgewiesen. Peter I. favorisierte unter anderen Rubens, Van Dyck, Rembrandt und Jan Steen.²³³ Letztere sind wie Adam Silo auch in der von Katharina II. erworbenen Sammlung Gotzkowskys ausreichend vertreten.²³⁴

Die konkreten Wurzeln des Sammlungsaufbaus und ihrer Präsentation liegen in den kulturellen Einrichtungen Peters des Großen. Im Jahre 1714 gründete Peter I. auf der Basis seiner persönlichen Sammlung der Kuriositäten eine der ersten russischen Kunstsammlungen – die Kunstkammer in St. Petersburg. Im Jahre 1719 wurde die Kunstkammer als erstes russisches öffentliches Museum eröffnet. Neben den Kuriositäten gab es in der Kunstkammer auch eine kleine Gemäldegalerie, die ursprünglich aus einer durch Agenten in Amsterdam angekauften Sammlung von 119 Gemälden entstand.²³⁵

In der Zeit Peters I. entstanden auch die ersten privaten Kunstsammlungen. Dabei handelte es sich um Sammlungen des dem Zarenhof nahestehenden Adels. Die Bestände dieser Sammlungen spiegelten den Charakter der Sammlung des Zaren wider. Wie dort wurde die holländische und flämische Malerei bevorzugt, die damals in Europa hoch geschätzt war. Dagegen gab es fast keine deutsche oder französische Malerei und wenige italienische Gemälde.²³⁶ Das bei Peter I. angefangene Sammeln der westeuropäischen Malerei entwickelte sich mit unterschiedlicher Intensität nach seinem Tode weiter. Ende der 1740er kann das Sammeln von Malerei bereits als unmittelbarer Bestandteil des Kulturlebens von St. Petersburg angesehen werden.

²³³ Vgl. Koehne (1882), S. 143; Gerson (1983), S. 515–520; Malinovskij (2012), S. 15–16, 25–26, 31–32.

²³⁴ 10 Gemälde von Rubens; 5 – Van Dyck; 13 – Rembrandt; 4 – Jan Steen und 2 – Adam Silo.

²³⁵ Malinovskij (2012), S. 39–40.

²³⁶ Ebd., S. 33–35, 31–32, 67.

Die „Eremitagen“ – *Einsiedeleien* – mit Gemälden existierten in Russland schon vor Katharina II. Die erste „Eremitage“ – ein Pavillon in der Sommerresidenz des Zaren Peter I. in Peterhof –, wo viele Gemälde aufgehängt waren, entstand noch in den Jahren 1721–1723. Danach 1746 baute man einen Pavillon der „Eremitage“ im Sommergarten in St. Petersburg, der ebenfalls mit westeuropäischen Gemälden ausgestattet wurde. In den 1740–50er Jahren lassen sich die „Eremitagen“ in zwei Winterpalästen der Zarin Elisabeth (1740–1761), in St. Petersburg und im Großen Schloss ihres Thronfolgers Peter, des zukünftigen Zaren Peter III. (reg. 1762), in Oranienbaum nachweisen. Im Jahre 1759 baute man ein getrenntes Gebäude der „Eremitage“ neben diesem Großen Schloss in Oranienbaum.

In der Mitte des 18. Jh. intensivierte sich der Erwerb westeuropäischer Malerei weiterhin. Zahlreiche Kunsthändler brachten aus dem Ausland Bilder mit. Außerdem verkauften ausländische Künstler, die in St. Petersburg tätig waren, sowohl eigene Gemälde, als auch diejenigen anderer Meister, die sie mitgebracht hatten.²³⁷

Zum Ende der Regierungszeit von Elisabeth gab es in St. Petersburg und Umgebung bereits acht Galerien und Gemäldekabinette der Zarin: zwei in St. Petersburg, drei in Zarskoje Selo und drei in Peterhof. In Oranienbaum existierten vier Galerien des Thronfolgers Peter die erste davon – die „Galerie seiner Kaiserlichen Hoheit“ im Großen Schloss – war schon 1750 errichtet worden.

Überdies existierten staatliche Galerien in der Akademie der Wissenschaften und in der Kunstakademie sowie mehrere Privatsammlungen des Adels in St. Petersburg. Um diese Zeit befanden sich etwa 3000 westeuropäische Gemälde in der Stadt.²³⁸ Mit der Ankunft der Sammlung von Gotzkowsky fingen die Kunsterwerbungen von Katharina II. und damit eine neue Ära der Verbreitung der westeuropäischen Malerei in Russland an.

Angesichts dieser Situation erstaunt es nicht, dass Katharina II. bereit war, sich die Getreideschulden durch eine Gemäldelieferung von Gotzkowsky begleichen zu lassen. Seine Sammlung wird anhand seines Gemäldeverzeichnisses im nächsten Kapitel präsentiert.

²³⁷ Ebd., S. 70–73, 78.

²³⁸ Ebd., S. 83–84, 111.

7. Die Darstellung des Gemäldeverzeichnisses: Specification meiner allerbesten und schönsten Original Gemälden bestehen in 317 Stück nebst den allergenauesten Preisen von J. E. Gotzkowsky von 1763

7.1. Allgemeine Beschreibung der *Specification* von 1763

Die Sammlung von Johann Ernst Gotzkowsky, die für die Eremitage erworben wurde, entsprach einem Gemäldeverzeichnis, den der preußische Händler am 10. Dezember 1763 an die russische Regierung zusammen mit seinem Gemäldeangebot übersendet hatte. Eine bereits erwähnte Version dieses Verzeichnisses aus dem Jahr 1763 unter dem Titel *Specification meiner allerbesten und schönsten Original Gemälden bestehen in 317 Stück nebst den allergenauesten Preisen* ist im Geheimen Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz (GStA PK) in Berlin verblieben.²³⁹ Die Abschriften dieses Verzeichnisses – der *Specification* – aus dem preußischen Archiv sind zu Koehnes Zeiten auf Anforderung der Eremitage im Jahre 1879 erstellt worden.²⁴⁰

Laut dieser *Specification* sollte die gotzkowskysche Lieferung insgesamt 317 Bilder beinhalten, von denen 227 Bilder einzeln beschrieben werden und die 90 restlichen Bilder pauschal ohne Angaben angeboten wurden. Die beschriebenen 227 Werke sind hauptsächlich mit Angaben der Künstlernamen, kurzen Bildbeschreibungen sowie mit genauen Maßen in Fuß, Zoll und den Preisen in preußischen Reichstalern aufgeführt. Manchmal ist auch das Material des Bildes vermerkt und in einzelnen Fällen wird auch auf existierende Kupferstiche einiger Gemälde verwiesen. Zur Provenienz der Gemälde machte der Händler keine Angaben. Die restlichen 90 Bilder bot Gotzkowsky zusammen an, wobei er nicht bestätigte, ob es sich um Originale handelte:

„noch sind vorhanden 90. Stück gemälde so alle recht schön seyn, jedoch weilen ich nicht versichert bin, ob sämtliche würckliche originale seyn, so rechne ich solche überhaupt 9000 [Taler].“²⁴¹

²³⁹ Siehe Anm. 1.

²⁴⁰ Siehe: Anm. 14. Auch Frank (2002), S. 134, Anm. 47: Abschriften sind in den Archiven der Alten Nationalgalerie in Berlin und der Eremitage in St. Petersburg erhalten.

²⁴¹ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 254. Vgl. Frank (2002), S. 194; Schepkowski (2009), S. 464.

Die kurzen Beschreibungen der Bilder enthielten meist eine Bezeichnung des Sujets oder eine Auflistung der auf dem Bild dargestellten Objekte, teilweise mit einer persönlichen Qualitätseinschätzung von Gotzkowsky, welche die besondere Güte des betroffenen Bildes herausstellen sollte, wie beispielsweise aus der Beschreibung des Werkes von *Carlo Lotti* hervorgeht:

„373. Carlo Lotti. gleichfals ein bewundrungs würdiges gemählde und ohn Streitig das schönste, waß dieser meister jemahls verfertigt hat, Loth mit seinen beyden Töchtern vorgestellt, gantze figuren. 6,4½ x 6,11. – 2200“.²⁴²

Sehr oft kommen aber nur sehr knappe Angaben des Sujets vor, die nichts Näheres über das Werk sagen und nur das Genre des Gemäldes aufnehmen, wie zum Beispiel diese zwei Bilddarstellungen:

„356. 357. Franz Gauban. J: v: d: Wend. 2. Capital landschaften. 2,9 x 3,4½. – 1000.“

„419. Berchem. 1. unvergleichliche schöne landschaft. 3,1½ x 2,10½. – 700“.²⁴³

Im Vergleich zu den Sammlungsregistern der gotzkowskyschen Bilder von Matthias Oesterreich aus den Jahren 1757 und 1759 ist dieses Verzeichnis von 1763 – die *Specification* –, wie es Frank (2002) betont, nur eine flüchtig aufgesetzte, stichpunktartige Verkaufsauflistung.²⁴⁴ Solche kurzen Bildbeschreibungen scheinen für diese Zeit auch bei Auktionskatalogen typisch zu gewesen zu sein.²⁴⁵

In der *Specification* führte der preußische Händler diverse Bilder getrennt auf oder gab teilweise zwei oder mehrere gleichgroße Bilder desselben Künstlers zusammen an. Für diese gemeinsam gruppierten Bilder fügte der Verkäufer auch einen Gesamtpreis hinzu.

In der *Specification* gab es auch keine durchnummerierte Nummerierung der Bilder, sondern nur Angaben ihrer angeblichen Inventarnummern. Diese Nummern von insgesamt 227 beschriebenen Bildern variieren zwischen „0.0.“ – Gorreggio und „00.“ – Solimena bis zu „1000.“ – Hans von Aachen. Diese Nummern waren auf der Vorderseite der Bilder rechts unten weiß aufgemalt (Siehe Abb. auf der Titelseite des Bandes). Die

²⁴² Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 251.

²⁴³ Zitat nach: Ebd., B. 251v.

²⁴⁴ Frank (2002), S. 134.

²⁴⁵ Vgl. beispielsweise die Beschreibungen in: Hoet/Terwesten (1770).

Werke von Gotzkowsky können in heutigen Sammlungen durch diese teils noch vorhandenen weißen Nummern identifiziert werden. Vermutlich hatte Gotzkowsky diese Auflistung einfach nach der Reihenfolge der Aufbewahrung der bereits nummerierten Bilder angefertigt. Die Nummerierung selbst könnte auch die Ordnungsreihe, in welcher die Bilder angekauft wurden, widerspiegeln.²⁴⁶ Schepkowski (2009) verweist darauf, dass die höhere Zahl „1000“ nicht unbedingt auf die höchste Bilderzahl beweist, weil zwischen die Nummern „700“ und „1000“ nur vier Gemälde eingeführt seien.²⁴⁷ Es bleibt daher ungeklärt und lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, auf welcher Zählung diese Nummern basieren. Wie bereits erwähnt, ist bekannt, dass Gotzkowsky mehr Bilder besaß, als er der Zarin Katharina II. im Jahre 1763 angeboten hatte.

Nicht nur bei der Nummerierung, sondern auch bei der Bildereinteilung gibt es in der *Specification* scheinbar kein Ordnungssystem: Die Bilder wurden weder nach Schulen noch nach Epochen oder Künstlern geordnet. Derselbe Meister kann an mehreren Stellen des Textes auftauchen. Dieser Umstand erschwert eine eindeutige Aussage zur allgemeinen Qualität der Sammlung. Die Möglichkeit, einen schnellen und klaren Überblick von dem Verhältnis mehr oder weniger geschätzter Gemälde zu erhalten, wird verhindert. Dadurch gestaltet sich die Nutzung der *Specification* enorm umständlich. Es ist nicht immer leicht ohne zusätzliche und vertiefende Recherchen, die Herkunft der Gemälde aus der Sammlung von Gotzkowsky nach Angaben dieser *Specification* nachzuweisen, weil die Beschreibungen teilweise ungenau sind, beziehungsweise 90 Bilder ganz ohne Beschreibungen aufgeführt wurden.

Im Zuge meiner Arbeit ist es gelungen, die Ergebnisse der bisherigen Forschung durch neue Erkenntnisse zu ergänzen und eine überwiegende Zahl der Werke der *Specification* von Gotzkowsky zu identifizieren. Inzwischen sind 126 der 227 in der *Specification* beschriebenen Werke in mehreren Sammlungen weltweit lokalisiert. In der Eremitage selbst befinden sich davon 85 Werke.

²⁴⁶ Koehne (1882), S. 153.

²⁴⁷ Schepkowski (2009), S. 350.

7.2. Die Auflistung des Bilderbestandes nach Schulen und Künstlern

Die **227** Beschreibungen der *Specification* von Gotzkowsky beziehen sich auf eine große Zahl von Bildern holländischer, flämischer und italienischer Künstler sowie nur weniger deutscher, französischer, niederländischer und spanischer Meister des 16. bis 18. Jahrhunderts. Diese **227** Bilder stammen von **118** verschiedenen Malern.

Die **niederländische Schule** war lediglich durch ein Bild repräsentiert, den *Kopf von Lucretia* von Geldorp (**Gortzius Geldorp** (1553–1618) (Nr. 571). Genauso war die **spanische Schule** nur durch ein Gemälde vertreten, das *den Heiligen Hieronimus* von Le spagnolett (**Jusepe de Ribera**, gen. Lo Spagnoletto (1591–1652) (Nr. 530) darstellen soll. Bis heute ist **Lucretia** von **Gortzius Geldorp** in der Eremitage. Der **Heilige Hieronymus** ist dagegen noch nicht lokalisiert.

Mit den meisten Werken war die damals enorm begehrte **holländische Schule** präsent mit insgesamt **101** Werken von **51** Meistern des 17.–18. Jh.

Davon sind dreizehn Gemälde besonders zu nennen, welche dem Hauptvertreter der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts **Rembrandt Harmensz. van Rijn** (1606–1669) zugeschrieben waren, nämlich:

- Nr. 18. *1. alter Mann*
- Nr. 110. *wie Joseph von seinen brüdern verkauft wird*
- Nr. 111. *Der ungläubige Thomas*
- Nr. 112. *die Königin Ester in ihrer pracht*
- Nr. 113. *meister stück, stellet einen jungen manns persohn vor*
- Nr. 379. *Naaman, wie er sich den Propheten Elias vorsteht*
- Nr. 468. *Potiphar und Joseph*
- Nr. 543. *stelllet dieses Meisters eignen Vater vor*
- Nr. 551. *dieses Meisters eigene Mutter*
- Nr. 565. *ein bewafneter Mann, der eine Hellebarth hält*
- Nr. 566. *Ein Mann mit einer Estandarte in der Hand habend*
- Nr. 575. *1. Kleiner Kopf*
- Nr. 722. *die unerbittliche Königin Ester gegen den Haman*

Von diesen dreizehn Gemälden sind insgesamt zwölf lokalisiert, wovon nach heutigem Stand nur zwei tatsächlich **Rembrandt** zugeordnet werden können. Das sind **Der ungläubige Thomas** (Nr. 111) und **Ahasveros, Haman beim Gastmahl der Esther** (Nr. 112 *die Königin Ester in ihrer pracht*). Die restlichen zehn nachgewiesenen Bilder gelten derzeit als Werke von Schüler und Zeitgenossen von **Rembrandt**, nämlich von

Govaert Flinck (1615–1660), **Pieter de Bloot** (1601–1658), **Carel van der Pluym** (1625–1672), **Ferdinand Bol** (1616–1680), **Lambert Jacobsz.** (1598–1636), vermutlich **Samuel van Hoogstraaten** (1645–1727); zwei weitere stammen aus der Schule und eines aus der Werkstatt Rembrandts:

- (Nr. 18. *1. alter Mann*) Govaert Flinck. Alter Mann am Fenstersims
- (Nr. 110. *wie Joseph von seinen brüdern verkauft wird*) Pieter de Bloot. Die Brüder ziehen Joseph aus der Grube
- (Nr. 113. *1. vordrefliches meister stück, stellet einen jungen manns persohn vor*) Samuel van Hoogstraaten (1645–1727), zugeschrieben. Junger Mann in phantastischer Kleidung
- (Nr. 379. *Naaman, wie er sich den Propheten Elias vorsteht*) Lambert Jacobsz. Der Prophet Elisha und Naaman
- (Nr. 468. *Potiphar und Joseph*) Werkstatt Rembrandts. Josef wird von Potifars Weib beschuldigt
- (Nr. 543. *stellet dieses Meisters eignen Vater vor*) Carel van der Pluym. Porträt eines Alten mit Brille in der Hand
- (Nr. 565. *ein bewaffneter Mann, der eine Hellebarth hält*) Ferdinand Bol (1616–1680). Junger Mann mit Hellebarde
- (Nr. 566. *Ein Mann mit einer Estandarte in der Hand habend*) Ferdinand Bol (1616–1680)(?). Mann mit Banner
- (Nr. 575. *1. Kleiner Kopf*) Werkstatt von Rembrandt. Skizze eines Männerkopfes mit rotem Hut
- (Nr. 722. *die unerbittliche Königin Ester gegen den Haman*) Schule von Rembrandt, Mitte des 17. Jh. Esther und Haman

Des Weiteren gab es in der *Specification* sieben Werke, die von Gotzkowsky einigen Schülern Rembrandts zugeordnet wurden. Dazu gehörten:

- Nr. 367 und 498. *Backer* (**Jacob Adriaensz. Backer** (1608–1651). *Vordrefliches Crucifix und die Geißelung Christi*)
- Nr. 609. *Ferd: Boll* (**Ferdinand Bol** (1616–1680). *eine an ihren putz tisch sitzende frau.*)
- Nr. 573 und 574. *D: v: Köninck* (**David de Coninck** (1636–1699). *2. unvergleichliche alte Köpfe*)
- Nr. 457 und 579. *V: d'Eckhout* (**Gerbrandt van den Eeckhout** (1621–1674). *Maria mit dem Kind Jesu und Tobiam, wie er seiner frau den verweiß gibt*)

Von den Werken, die den Schülern Rembrandts zugeordnet waren, sind heute nur zwei bekannt. Es handelt sich um die **Kreuzigung** von **Jacob Adriaensz. Backer** (1608–1651) (*Vordrefliches Crucifix*) und **Maria mit dem Kind** von **Gerbrandt van den Eeckhout** (1621–1674) (*Maria mit dem Kind Jesu*). Die Restlichen sind noch nicht entdeckt.

Ebenso waren in der gotzkowskyschen Auflistung drei Werke des führenden Porträtmalers **Frans Hals** (1580/85–1666) notiert: zwei *Männerporträts* (*schönes Portrait eines officiers* und *Capitales Portrait*) und *Eine musicirende gesellschaft* (Nr. 638, 713, 384).

Alle drei Werke von **Frans Hals** sind heute nachgewiesen, wobei **Konzert** (*Eine musicirende gesellschaft*) in der Eremitage dem flämischen Maler **Dirk (Jaspersz.) van Baburen** (um 1594/95–1624) zugeschrieben wurde. Zwei **Männerporträts** von **Frans Hals** (*Capitales Portrait* und *schönes Portrait eines officiers*) sind heute als **Bildnis eines Mannes** und **Bildnis eines Offiziers in der Uniform der Harlemer Garde** betitelt. Das Erste befindet sich weiterhin in der Eremitage, das Zweite in der Nationalgalerie in Washington.

Die Landschaftsmalerei war mit vier *See=Stücken* von *Backhuysen/Backhuysen* (**Ludolf Backhuysen** (1630–1708) (Nr. 348, 349, 582, 686), drei *Landschaften* von *N: Berchem/Berchem* (**Nicolaes Pietersz. Berchem** (1620–1683) (Nr. 419, 422, 533), ein *Schäfer stück* von *Peylart* (**Jan Hermansz. van Bijlert** (1597/98–1671) (Nr. 606), *Tobias mit den Engel, bejdes landschaften u. figuren* und *Die Nacht* von *A. Blomart* (**Abraham Bloemaert** (1564/66–1651) (Nr. 346, 347, 381), eine *Landschaft* von *Bott* (**Jan Both** (1618–1652 oder **Andries Both** (1612/13–1641) (Nr. 657), *See=hafen* von *Everdingen* (**Allart van Everdingen** (1621–1675) (Nr. 581), *Die aussicht auf den Reihn* von *J: v: Neer* (**Johannes van der Neer** (1637–1665) (Nr. 452), eine *Landschaft* von *Pinnacker* (**Adam Pynacker** (1622–1673) (Nr. 644), zwei *Seestücke* von *St: Silo* (**Adam Silo** (1674–1757/60) (Nr. 425, 426), zwei *See-stücken: See=sturm und aufsteigendes gewitter* und *ein überstandener sturm* von *W: van der Velde* (Vertreter einer Künstlerdynastie **Willem van de Velde d. Ä.** (1611–1689) oder **Willem van de Velde d. J.** (1633–1707) (Nr. 140, 143) vertreten.

Zwei von ursprünglich vier *See=Stücken* von **Ludolf Backhuysen** sind präsent geblieben: **Dunkle Wolken über einem sich zur Seite neigenden Segelschiff** und **Schiffe auf der Reede** (Nr. 582, 686). Von drei *Landschaften* von **Nicolaes Pietersz. Berchem** sind heute zwei festgestellt, nämlich **Landschaft mit Hirten und Vieh** und **Landschaft mit einer Statue des Sklaven von Michelangelo** (Nr. 422, 533). Alle drei Bilder von **Abraham Bloemaert** sind heute bekannt, nämlich: **Landschaft mit Tobias und einem Engel**, **Landschaft mit Bäumen und Figuren**, **Verkündigung an die Hirten** (*Die Nacht*). Das Bild von **Bott** ist heute das Werk eines **unbekannten Malers des Kreises um Jan Both** **Weg durch Gebirge**. Der *See=hafen* von **Allart van Everdingen** ist auch nachgewiesen: **Die Scheldemündung im Sturm**. Ein Pendant – zwei *Seestücke* von **Adam Silo** ist genauso

bekannt: **Wogendes Meer mit Segelschiffen** und **Schiffe auf See**. Immerhin sind auch an den Bildern die Nummern der *Specification* **425** und **426** verblieben. Von zwei zusammengehörigen Gemälden von **Willem van de Velde** d. J. ist nur eines erhalten, nämlich **Ausbruch eines Seesturmes** (Nr. 140. *See=sturm und aufsteigendes gewitter*). Diese Landschaft ist heute das Werk des englischen Marinemalers **Peter Monamy** (1681–1749). Die noch übrigen Landschaften von **Johannes van der Neer** und **Adam Pynacker** sind nicht lokalisiert.

Die Stilleben der holländischen Schule waren mit vier Werken repräsentiert: ein *Toder Schwan, und eine Treppe* von *M: Blom* (**Matheus Bloem** (tätig 1642–1664) (Nr. 221), *kleines frucht stück* von *de Heem* (**Jan Davidsz de Heem** (1606–1684) oder **Cornelis de Heem** (1631–1695) (Nr. 690) sowie zwei *schöne in der höhe gemahlte stücken* von *Wernix* (**Jan Weenix** (1640–1719) (Nr. 416, 417). Von den holländischen Stilleben sind heute alle vier erhalten geblieben und tragen heute folgende Titel: **Erlegtes Wild und ein Jagdhund** von **Matheus Bloem**, **Stilleben mit Früchten** von **Jan Davidsz de Heem**, **Stilleben mit einer Marmorbüste, die mit Blumen und Früchten verziert ist** und **Die Jagdbeute** von **Jan Weenix**. Vielleicht gehört auch eine *allegorische Vorstellung, für die mahler accademie* von *Terwesten* (**Augustin Terwesten** (1711–1781) (Nr. 13) zu diesen Stilleben, doch da dieses Bild heute nicht nachgewiesen werden kann, lässt sich darüber keine sichere Aussage treffen.

Um mythologische, allegorische und biblische Kompositionen handelt es sich bei *Pan und Prinx* [Syrinx] von *Craÿer* (**Caspar de Crayer** (1584–1669) (Nr. 625), *die liebe, die das laster bewältiget* von *Dipenbeck* (**Abraham Jansz. van Diepenbeeck** (1596–1675) (Nr. 236), *die Keusche Susanna* von *Doiudins* (**Willem Doudijns** (Doedyns) (1630–1697) (Nr. 351), *Adam und Eva* und *Die Taufe* von *H. Kolcius/H. Holtzius* (**Hendrick Goltzius** (1558–1616/17) (Nr. 3, 100), *Die Heilige Familie* und *Ruhende Diana* von *J: van Loo/Jan van Loo* (**Jacob (Jan) van Loo** (1614–1670) (Nr. 341, 502), *Venus und Adonis* von *G: Laress* (**Gerard de Laresse** (1640–1711) (Nr. 178), *Lot mit den Töchtern* von *Limburgh* (**Hendrick van Limborch** (1681–1759) (Nr. 22), *Die bescheinigung des Kind Mosis* von *Clas. Molenair* (**Klaes (Nicolaes) Molenaer** (1630–1676) (Nr. 615), *Die anbethung der hirten* von *Ostdade* (**Adriaen van Ostade** (1610–1685) (Nr. 561), *Die flucht in Egÿpten* von *Pulenburg* (**Cornelis van Poelenburgh** (1586–1667) (Nr. 177), vier Bilder von vier

Evangelisten von *N: Rosendahl* (**Nicolaes Rosendael** (1636–1686) (Nr. 342–345), *urtheil des appollo* von *Carl v: Savoien* (**Carel van Savoy** (1621–1665) (Nr. 474), *Jesum im Tempel* von *Jan Stein* (**Jan Steen** (1626–1679) (Nr. 583), *Johannes in der Wüsten* von *Van: d: Werrf* (**Adriaen van der Werff** (1659–1722) (Nr. 87) und vier Gemälde von *de Witt* (**Jacob de Wit** (1695–1754) zwei *Bachenale* sowie *Bachum* und *Venus und Cupido* (Nr. 184, 185, 466, 467).

Von den aufgezählten Bildern sind einige heute erhalten. Das einzige Werk von **Caspar de Crayer** gilt heute als **Kopie des Werkes von Jacob Jordaens *Pan und Syrinx* (*Pan und Prinx*)**. Beide Werke von **Hendrick Goltzius** sind nachgewiesen: ***Adam und Eva*** und ***Die Taufe***. Diese drei Bilder haben auch ihre Nummerierung der *Specification* behalten: Nr. **625**, **3** und **100**. Von zwei Werken von **Jacob (Jan) van Loo** ist nur eins bekannt, nämlich *Die Ruhende Diana*, die heute mit dem Werk ***Die Rast der Diana*** des Rembrandtschülers **Jacob Adriaensz. Backer** identifiziert wird. Das Gemälde von **Gerard de Laresse *Venus und Adonis*** ist ebenfalls erhalten. Darüber hinaus sind die biblischen Darstellungen von **Klaes Molenaer** und **Cornelis van Poelenburgh** bekannt: ***Die Beschneidung von Moses Sohn*** und ***Die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten***. Auch alle vier Bilder von **Jacob de Wit** sind heute belegt. ***Bacchus und Satyr*** und zwei ***Kinderbacchanale*** gelten bis heute als seine Werke, ***Venus und Cupido*** wird aber einem **unbekannten Künstler der Flämische Schule des 17. Jh.** zugeschrieben.

Eine Reihe der holländischen Architekturdarstellungen bildeten insgesamt die vier Werke: *daß innere von einer großen Kirche* von *D: v: Dalen* (**Dirck van Delen** (1605–1671) (Nr. 211), zwei *Kirchen* von *van Nickel* (**Jan van Nickelen** (1656–1721) (Nr. 691, 692) und *eine kirche* von *van Strock* (**Hendrick van Streeck** (1659–1719) (Nr. 700). Heute sind alle vier erhalten. Das Bild von **Dirck van Delen** heißt ***Konzert*** (*daß innere von einer großen Kirche*), zwei Darstellungen von **Jan van Nickelen**, als ***Die St. Bavo-Kirche mit einem Kirchendiener*** und ***Die Harlemer St. Bavo-Kirche*** bezeichnet, das Werk von **Hendrick van Streeck** trägt heute den Titel ***Innenansicht einer gotischen Kirche***.

Die holländischen Porträts werden durch *Porträt von einer Dame* von *Egelon v: d: Neer* (vom Düsseldorfer Hofmaler **Eglon Hendrik van der Neer** (1634–1703) (Nr. 413), *2. halbe figuren* und *Carl der 1^{te} und Carl der 2^{te} in der Jugend* von *Honthorst* (**Gerrit van Honthorst** (1590/92–1656) oder **Willem van Honthorst** (1594(?)–1666) (Nr. 382, 383,

556, 557) sowie *in voller rüstung bis zu den knien gekleideter officier* von *Terburg* (**Gerard Terborch** (1617–1681) (Nr. 434) repräsentiert.

Alle Porträtdarstellungen der holländischen Schule sind ebenso vollständig erhalten: *Porträt einer Dame mit Noten am Tisch* von **Eglon Hendrik van der Neer**, *Spaßvogel* und *Laute spielende Dame* (Nr. 382, 383. 2. halbe figuren) von **Gerrit van Honthorst** sowie *Bildnis von Carl-Ludwig, Pfalzgraf von Rhein (1617–1680)* und *Bildnis von Prinz Wilhelm II. von Nassau-Oranien (1626–1650)* von **Willem van Honthorst** (Nr. 556, 557. *Carl der 1^{te} und Carl der 2^{te} in der Jugend*) und *Porträt eines Offiziers* von **Gerard Terborch**.

Des Weiteren war die holländische Genremalerei zahlreich mit den folgenden Werken vertreten: Zwei *Bauern stücke* von **Heemskercken** (**Egbert van Heemskerck** (um 1634/35–1704) (Nr. 460, 461), *1. geschlachtetes Schwein, und Kinder die mit einer blase spielen* von **B. v. d:r Helst** (**Bartholomeus van der Helst** (1613–1670) (Nr. 88), *Die am Flügel sitzende Frau* von **Jean Livens** (**Jan Lievens** (1607–1674) (Nr. 549), zwei Genreszenen: *marckt=schreyers* von **Lingelbach** (**Johannes Lingelbach** (1622–1674) (Nr. 447, 448), *Eine sitzende frau neben ihren mann, die mit dem hunde spielt* von **F: v: Mieris** (**Frans van Mieris d. Ä.** (1635–1681) oder **Frans van Mieris d. J.** (1689–1763) (Nr. 94), zwei Genreszenen: *eine holländische frau, und ein baur mit einem glaße* von **L: de Monier** (**Louis de Moni** (1698–1771) (Nr. 39 und 40), eine Serie: *die 5. Sinnen* von **Ostade** (**Adriaen van Ostade** (1610–1685) (Nr. 167, 168, 169, 170, 171), drei *Cabinet stücke* von **J: Steen/Jan Steen** (**Jan Steen** (1626–1679) (Nr. 163, 433, 453), *eine dame beÿ lhren nacht tisch* von **Toorn Vliet** (**Jacob Toorenvliet** (1640–1719) (Nr. 337) sowie eine *Schule* von **Van d: Vinne** (**Adriaen Pietersz. van de Venne** (1589–1662) (Nr. 653).

Mehrere Werke sind davon heute lokalisiert. Darüber hinaus ist eines von zwei Werken von **Egbert von Heemskerck** erhalten: *Das Trick-Track-Spiel*. Das Bild von **Bartholomeus van der Helst** ist heute unter dem Titel *Neuer Markt in Amsterdam* bekannt. Die beiden Darstellungen von **Johannes Lingelbach** sind jetzt **Bernardus van Schendel** (1647/9–1709) zugeschrieben, das sind *Der Markt* und *Eine Schaubudenvorstellung auf einem Markt*. Eines von zwei Werken von **Louis de Moni**, *Trinkender Mann*, ist heute lokalisiert. Von der Serie der fünf Sinne von **Adriaen van Ostade** sind drei verblieben, das sind *Das Sehen*, *Der Geschmack* und *Das Tastgefühl*,

die beiden restlichen waren beim Brand des Winterpalastes zerstört worden. Alle drei Genredarstellungen von **Jan Steen** sind auch heute vorhanden: **Der Raucher**, **Die Zecher** und **Das Sommerfest**. Abschließend ist **Die Schule** von **Adriaen Pietersz. van de Venne** ebenfalls erhalten.

Bei holländischen Bildern gab es noch eine Kriegsszene: *Scharmützel von Holstein* (**Cornelis Holsteijn** (1618–1658) (Nr. 199) und noch eine Tierdarstellung ein *Federviehstück* von *Spruyt* (**Johannes Spruyt** (1627–1671) (Nr. 646). Beide sind heute nicht lokalisiert.

Die am meisten in der *Specification* vertretene holländische Schule ist damals wie heute mit einer großen Zahl an Werken erhalten geblieben. Von **101** Werken dieser Schule sind momentan **63** bekannt.

Die **19 flämischen Künstler** des 17. Jahrhunderts wurden in der *Specification* mit **46** Gemälden aufgeführt. Zehn Werke sind dem Hauptvertreter des flämischen Barocks, **Peter Paul Rubens** (1577–1640), zugeordnet. Unter ihnen befanden sich:

- Nr. 133. *P: Ruben. Paulum u. Barnabum*
- Nr. 190. *ein Kopf von einer alten frau*
- Nr. 377. *ein Apostell*
- Nr. 427. *ein Kopf der Pallas*
- Nr. 491. *die große abnehmung des Creutztes*
- Nr. 534 und 535. *eine die Marter des heiligen Livinii und daß andere Eliam mit dem Engel in der wüsten*
- Nr. 550. *ein in der höhe gemahltes Altar-stück*
- Nr. 562. *ein cabinet stück, mit vielen figuren*
- Nr. 680. *die Jungfrau Maria mit dem Kind*

Von den zehn **Peter Paul Rubens** zugeschriebenen Werken sind fünf derzeit lokalisiert, doch kein Einziges davon wird heute Rubens selbst zugeordnet. Die Darstellung **Die Apostel Paulus und Barnabas in Lystra** gilt heute als Werk von **Jacob Jordaens** (1593–1678). Genauso wird die **Kreuzabnahme Jacob Jordaens und seiner Werkstatt** zugeschrieben. Zwei Bilder gelten als Werke der **Schule von Rubens**: **Porträt einer Alten** und **Apostel Paulus** (ein *Kopf von einer alten frau* und ein *Apostell*). Der **Werkstatt von Rubens** ist **Skizze des Kopfes von Helena Fourment** (ein *Kopf der Pallas*) zugeordnet.

Weiterhin fand man in der *Specification* noch ein Gemälde von *Rubens und Schneier* (**Peter Paul Rubens** und **Frans Snyders** (1579–1657)), das im Register als eine Zusammenarbeit beider Meister aufgelistet wurde: „1te die auf dem bilde befindliche

figuren, und der letztere, daß Feder Vieh gemahlt“ (Nr. 222). Der bedeutende Stillleben- und Tiermaler **Frans Snyders** (*Schneijers*) selbst war durch drei *Jagd-Szenen* vertreten (Nr. 506, 507, 508). Von den vier Schöpfungen von **Frans Snyders** ist lediglich das Gemeinschaftswerk ***Der Koch am Tisch mit Wildbret*** bekannt. Heute geht man vermutlich davon aus, dass nicht **Peter Paul Rubens**, sondern **Jan Boeckhorst** (1604–1668) mit **Frans Snyders** zusammengearbeitet hatte, der die Figur des Kochs gemalt hatte.

Von einem anderen bedeutenden Vertreter der flämischen Schule, dem in England wirkenden Hofmaler **Antonius van Dyck** (1599–1641), waren in der Beschreibung fünf Malwerke zu finden. Dazu gehören:

- Nr. 124. A: van Dyck. *Salvator mundi*
- Nr. 131. A: v: Dÿk. *Jupiter und Antiopa*
- Nr. 432. van Dÿck. 1. *sehr schöner Kopf*
- Nr. 483 und Nr. 484. van Dyck. 2. *Portraits in Knie stücken, daß eine, Carl den 1 ten, daß ander aber Maria von Bourbon seiner gemahlin vorstellend.*

Es gab ein Gemälde *die maria mit dem Kind Jesu* von der schule van Dÿk (Nr. 552). Von fünf Werken des Malers **Antonius van Dyck** und einem von **seiner Schule** ist nur ***Kopf eines Alten*** von **Antonius van Dyck** nachgewiesen (*1. sehr schöner Kopf*).

Des Weiteren lassen sich insgesamt sieben Gemälde von **Jacob Jordaens** (1593–1678) in der *Specification* finden, nämlich:

- Nr. 157. J. Jordans. *Johannes in der Wüste*
- Nr. 374. J: Jordans. *Bachus sauget an einer Ziege*
- Nr. 388. J: Jordans. *Christum mit den samaritischen weibe*
- Nr. 465. J: Jordans. *Bachanade*
- Nr. 558. J: Jordans. *Bachenall*
- Nr. 608. Jordans. *daß Portrait dieses Meisters, und seiner frau*
- Nr. 626. J: Jordans. *des meisters eigen Portrait, und deßen familie*

Von sieben Gemälden von **Jacob Jordaens** sind heute lediglich drei lokalisiert. Zwei von ihnen sind weiterhin **Jordaens** zugeschrieben: ***Christus und die Samariterin*** und ***Allegorisches Familienporträt*** (Nr. 388, 626). Das dritte bekannte Bild ***Die Kindheit des Zeus*** ist heute dem holländischen Maler **Cryn Hendricksz. Volmaryn** (1604–1645) zugeordnet (Nr. 374).

Weiterhin befanden sich unter den Werken der flämischen Schule sechs Landschaftsdarstellungen, jeweils als drei Pendants verkauft: zwei *außer lesene Cabinet stücke* von *van Breuel de felour* (**Jan Breughel d. Ä.** (1568–1625) (Nr. 23, 24), zwei

Landschaften von Franz Gauban und J: v: d: Wend (**Frans Goubau** (1622–1678)/**Jan van de Venne** (tätig ab 1616– gest. vor 1651) (Nr. 356, 357) sowie zwei *Landschaften* von *Huysmann de Martino* (**Cornelis Huysmans** (1648–1727) (Nr. 352, 353). Jeweils ein Bild von allen drei Pendants wurde von mir neu identifiziert. Es handelt sich um **Ländliche Landschaft** von **Jan Breughel d. Ä.** (Nr. 23), **Landschaft mit rundem Turm** von **Frans Goubau** und **Jan van de Venne** (Nr. 357), heute einem Unbekannten **holländischen Künstler des 17. Jh.** zugeschrieben, und **Landschaft mit weidendem Vieh** von **Cornelis Huysmans** (Nr. 352 oder 353). Ihre jeweiligen Pendants sind aber noch nicht nachgewiesen.

Zu den biblischen, mythologischen und allegorischen Darstellungen der flämischen Schule gehören: *Venus und Cupido* von *van Baelen* (von niederländischen Flame **Hendrik van Balen d. Ä.** (1575–1632) oder seinem Sohn **Hendrik van Balen d. J.** (1623–1661) (Nr. 628), *die zu flucht der Vestane beÿ der Zerstörung Soloms* von *Bartolett* (**Bertholet Flémal/Flemalle** (1614–1675) (Nr. 458) (Nr. 458), *gemählde, so den Croesum vorstellet, der seine reichthümer dem Solon zeigt* und *die erkändniß des Achilles* von *Franck/Francks* (**Frans Franken d. Ä.** (1542–1616) oder **Frans Franken d. J.** (1581–1642) oder **Frans Franken III** (1607–1667) (Nr. 597, 681), *die geißelung Cristi* von *Quillinus* (**Erasmus Quellinus** (1584–Ende 1639/Anfang 1640) (Nr. 497) und *Diana, u. Endimion* von *Willebords* (**Thomas Willeboirts** (1614–1654) (Nr. 603).

Von diesen sind mehrere erhalten geblieben. Das Werk von **van Balen Venus und Cupido** gilt heute als Zusammenarbeit von **Hendrik van Balen d. Ä.** und **Jan Breughel d. Ä.** Das Bild von **Bertholet Flémalle [d. Ä.]** heißt heute **Lucius Postumius Albinus bietet den Vestalinnen seinen Wagen an**. Beide Werke von **Frans Franken** sind ebenfalls nachgewiesen: **Krösus zeigt Solon seine Schätze** und **Die Entdeckung des Achilles**. Sie sind **Frans Franken d. J.** zugeschrieben.

Die flämischen Genredarstellungen wurden durch zwei *Cabinet stücken* von *Brauer* (**Adriaen Brouwer** (1605–1638) (Nr. 454, 455), *eine Kuchen bäckerin mit ihrer Tochter* von *Jean Miel* (**Jan Miel** (1599–1663) (Nr. 555), ein *cabinet stück* und ein *heer lager* von *Denniers/D: Denniers* (**David Teniers d. Ä.** (1582–1649) oder **David Teniers d. J.** (1610–1690) (Nr. 443, 598) sowie ein *Frauenzimmer, die auf der laute spielet* von *v: Tulden* (**Theodoor van Thulden** (1606–1669) (Nr. 380) repräsentiert.

Von einigen dieser Bilder ist heute bekannt, wo sie sich befinden. Von den als Pendant verkauften Werken von **Adriaen Brouwer** ist nur *Singender Hauswirt* erhalten (Nr. 454). *Kuchenbäckerei (Die Kuchenbäckerin)* von **Jan Miel** ist jetzt ein Werk des spanischen Malers **Bartolomé Esteban Murillo** (1618–1682). Von zwei Bildern von **David Teniers** ist nur *Heerlager bei Ruinen* nachweisbar, es wird aber heute einem anderen flämischen Maler **Cornelis de Wael** (1592–1667) zugeschrieben.

Unter den flämischen Bildern gab es zudem ein Stillleben, ein *Toder Schwan, nebst verschiedene ander Todes Vieh* von *Valckenburg* (**Dirk Valckenburg** (1675–1721) (Nr. 85). Dieses Stillleben wird heute nicht mehr der flämischen Schule zugerechnet, sondern ist unter dem Titel *Toter Schwan und verschiedene andere Tiere* dem holländischen Meister **Mathäus Bloem** zugeordnet.

Die **flämische Schule** ist gleichermaßen mit vielen wichtigen Werken erhalten geblieben. Von ursprünglich **46** flämischen Bildern sind heute **21** Werke belegt.

Die verschiedenen **italienischen Schulen** des 16. bis 18. Jh. waren relativ zahlreich mit insgesamt **47** Werken von **29** Künstlern aus Renaissance, Barock und Klassizismus sowie einem unbekanntem Künstler vertreten. Es finden sich fast ausschließlich Historiengemälde, meistens Szenen aus der Bibelgeschichte.

Die römischen Werke waren vertreten durch: *die Vermählung der heiligen Catharina in lebensgröße* von *Pietro d: Cordoni* (**Pietro da Cortona** (1596–1669) (Nr. 128), *den heiligen Petro* von *Lanfranc* (**Giovanni Lanfranco** (1582–1647) (Nr. 517), *die Flucht nach Egyp̄ten* von *Carl Maratt* (**Carlo Maratti** (1625–1713) (Nr. 203), zwei *mit figuren gezierte bau kunst stücke* von *P. Pannini* (**Giovanni Paolo Pannini** (1691–1765) (Nr. 634, 635), eine *Bataille mit Elephanten, die 10. Jungfrau dantzend* und ein Bild mit einem unbekanntem Sujet von *Julio Romano /J: Romano* (**Giulio Romano**, eig. **Giulio Pippi** (1499–1546) (Nr. 255, 522, 587) sowie eine Darstellung des *von seinen bruder Cain gedöteten abel* von *Trevisano* (**Francesco Trevisani** (1656–1746) (Nr. 41).

Drei dieser römischen Werke sind heute nachweisbar. *Die Vermählung der Heiligen Katharina* von **Pietro da Cortona** ist jetzt das Werk des Hofkünstlers des sächsischen Kurfürsten August III., **Christian Wilhelm Ernst Dietrich** (Dietricy) (1712–1774). Eine von zwei Architekturdarstellungen von **Giovanni Paolo Pannini**: *Die Heilige Sibylle prophezeit die Christi Geburt* (Nr. 635) ist allerdings von mir neu identifiziert.

Eines von drei Bildern von **Giulio Romano** ist heute bekannt als **Die Schlacht bei Zama** eines **unbekannten Römischen Künstlers des letzten Drittels des 16. Jh.**

Zu den **Mantuanern** zählten: *Portrait* und *ein Concert aus 3. persohnen* von *Foti /Fetti* (**Domenico Fetti** (1589–1624) (Nr. 113, 469). Von diesen Bildern ist nur **Konzert** belegt, wird jedoch dem flämischen Meister **Jan Cossiers** (1600–1671) zugeordnet.

Des Weiteren gehörten zur florentinischen Schule *die Jungfrau maria und daß Kind Jesus* und *eignes Portrait* von *Raphael Santzio d'Urbino /Raphael* (**Raphael Santi** (1483–1520) (Nr. 519, 576) sowie *die aus morgen lande kommende 3. Könige* von *Franc: Vanius* (**Francesco Vanni** (1563–1610) aus Siena) (Nr. 537).

Von den Werken, welche dieser Schule zugeordnet waren, ist nur **Jungfrau mit dem Kind** von **Raphael Santi** verblieben. Das Bild wird aber heute dem niederländischen Maler **Lambert Lombard** (1505–1566) zugeschrieben, diese Zuschreibung ist durch das Museum fragwürdig.

Die Schöpfungen der **neapolitanischen** Künstler waren insgesamt durch Werke von *Solimene* (**Francesco Solimena** (1657–1647) vertreten: *den Sabinen raub* sowie zwei Gemälde mit Sujets aus „Das befreite Jerusalem“ vom Schriftsteller aus der Renaissance Torquato Tasso, *die geflüchtete Arminia* und *Rinaldo im Schloße der Armida* (Nr. 00, 186, 187). Von diesen drei Werken ist das Erste, **Der Raub der Sabinerinnen**, lokalisiert und heute dem deutschen Maler **Johann Heinrich Schöpfung** (1609–1684) zugeordnet wird. Die anderen beiden Gemälde sind weiterhin nicht nachgewiesen.

Die **venezianische** Schule, die besonders zahlreich vertreten war, zählte Meisterwerke wie: *Die anbethung der Hirten* von *G: Bassano* (**Jacopo da Ponte**, gen. **Bassano** (um 1510–1592) (Nr. 130), *die sündfluth* von *Carpioni* (**Giulio Carpioni d. Ä.** (1613–1678) oder **Giulio Carpioni d. J.** (zu Beginn des 18. Jh. in Verona tätig) (Nr. 48), zwei Darstellungen der *Bachanal* von *N: Cassano* (**Niccolo Cassana** (1659–1714) (eigentlich Genueser Schule) (Nr. 2, 154), *die Artemisia, die ihres mannes asche trinket* und *eine an ihren putz Tisch sitzende Venus* von *Pellegrini* (**Giovanni Antonio Pellegrini** (1675–1741) (Nr. 595, 596) und zwei Werke von *del Biombo/Giombo* (**Sebastiano del Piombo** (1485–1547): das eine *stellet den heiligen Petrum vor* und das andere *stellet den heiligen Franziscum vor, der das Kreuz anbätet* (Nr. 396, 523). Ferner sind folgende Werke aufgeführt: *daß abendmahl Christi* von *Pordenone* (**Il Pordenone**, eig. **Giovanni**

Antonio de Sacchis (1484–1539) (Nr. 501), *Moses wie er von seinen Vater und Mutter ins schilf gesetzt wird* von *Chev: Strozzi* (**Bernardo Strozzi** (1581–1644) (Nr. 126), *Exce Homo* von *Tintoretto* (**Jacopo Tintoretto** (1518–1594) (Nr. 76), *Prometheus am felßen geschlossen* von *Titien* (**Tizian Vecellio** (um 1477/90–1576) (Nr. 153), *Venus und Cupido* und ein *gemähld*, *den heiligen Sebastianum vorstellend* von *Palma* (**Jacopo Palma il Vecchio**, eig. **Jacopo Negretti** (ca. 1480–1528) (Nr. 375, 485) sowie fünf Werke von *P: Veronese* (**Paolo Veronese** (1528–1588): *die sterbende Cleopatra*, *die Judit*, *daß opfer Noa beÿ dem Auszug aus der arche*, *die Himmelfahrt Christi* und *die heiligen 3. Könige* (Nr. 9, 104, 528, 528, 538).

Von den Bildern sind mehrere nachgewiesen. Dazu zählen ***Nymphen und Satyr*** und ***Bacchanale*** von **Niccolo Cassana**. Die beiden Werke von **Sebastiano del Piombo** sind jetzt unbekanntem Künstlern zugeschrieben, nämlich ***Ein Alter, der an den Fingern abzählt*** einem **Unbekanntem deutschen Künstler des 18. Jh.** und ***Alter Mönch im Gebet*** einem **unbekanntem italienischen Künstler des 16. Jh.** Ferner ist von den der venezianischen Schule zugeordneten Werken ***Die Aussetzung des Moses im Schilf*** von **Bernardo Strozzi** erhalten, das heute aber dem deutsch-italienischen Maler – „Münchner Italiener“ – **Johann Carl Loth** (1632–1698) zugeschrieben wird. Die Autorschaft von fast allen übrigen nachgewiesenen Werken hat sich auch geändert. ***Ecce Homo*** von **Tintoretto** gilt heute als **Kopie nach Tizian**, **möglicherweise des 17. Jh.** ***Triumphierende Judith vor dem Volk*** von **Paolo Veronese** ist das Werk von **Giovanni Antonio Fumiani** (1645–1710), ***Der Tod von Kleopatra***, ebenfalls von **Paolo Veronese**, wird einem **unbekanntem italienischen Künstler des 18. Jh. aus dem Kreis um Nicolas Régnier**, gen. **Niccolo Renieri** (1590–1667) geordnet. Das letzte lokalisierte venezianische Bild, ***Auferstehung Christi***, hat seine Künstlerzuschreibung **Paolo Veronese** bewahrt.

Die **Bologneser** wurden repräsentiert durch einige Bilder der Gebrüder **Caracci**: zwei ***Biblische Historien*** von **A: Carass** (**Annibale Carracci** (1560–1609) oder **Agostino Caracci** (1557–1602) (Nr. 80, 82), ***die heilige familie*** von **Lud: Caratti** (**Ludovico Carracci** (1555–1619) (Nr. 414) und ***die Comödie*** von **Carach** (ebenfalls von Einem von **Caracci**) (Nr. 527), obwohl nicht eindeutig klar ist, um welchen der drei Caraccis es sich handelt. Ferner gehörten zur Bologneser Schule ***Agar u Ismael*** von **Dominicken** (**Domenichino** eig.

Domenico Zampieri (1581–1641) (Nr. 418), *die heilige Sicilia* von **Guerzino de Cento** (**II Guercino**, eig. **Giovanni Francesco Barbieri** (1591–1666) (Nr. 150), *daß haupt Johannis in einer schüssel* von **Guido Reni** (1575–1642) (Nr. 406) sowie ein *gemählde, stellet ein engel vor, der daß heilige Sacrament hält, nebst 2. Andern persohnen* von **Torelli** (**Felice Torelli** (1667–1748) (Nr. 622). Wahrscheinlich darf man zur Bologneser Schule auch eine *Copie nach dem Correggio* von *Pologne* (Nr. 633) ordnen, weil man den Beinamen des Künstlers als *Bologne* bzw. zur **Bologneser** Schule gehörig interpretieren könnte.

Von dieser Schule sind nur **drei** Gemälde heute belegt und keines der Drei hat seine anfängliche Künstlerzuschreibung bewahrt: **Die Heilige Familie unter einer Palme** wird nicht mehr **Ludovico Carracci**, sondern **Giovanni Gioseffo Dal Sole** (1654–1719) zugeschrieben, **Hagar und Ismael** gilt heute als Werk **eines unbekanntes italienischen Malers des 17. Jh.** und **Die Heilige Cäcilie von Rom** ist nach heutiger Auffassung die Arbeit **eines unbekanntes Bologneser Künstlers des 17. Jh.**

Zu guter Letzt ist noch die **Parmaer** Schule zu nennen. Sie wird durch zwei Gemälde von *Correggio/A. di Coreggio* (**Antonio da Correggio**, eig. **Antonio Allegri** (1489–1534) repräsentiert: *Danae mit 2. Cupidos* und *die Stärke und die Vorsicht* (Nr. 0.0. und 1). Der Verbleib des Letzteren ist bekannt: die heute dem **Umkreis von Correggio** zugeschriebene **Allegorie der Tugend**.

In diesen Sinnen sind von den ursprünglichen 47 italienischen Gemälden heute 20 bekannt.

Die deutsche Schule in der *Specification* ist trotz Gotzkowskys Herkunft vergleichsweise bescheiden mit insgesamt **achtzehn** Gemälden von **elf** Künstlern des 16. bis 18. Jh. vertreten.

Die deutsche Renaissance wurde insgesamt durch drei Werke repräsentiert: zwei *Portraits ein mann und frau* von *Holbein* (des führenden Meisters dieser Epoche **Hans Holbein d. Ä.** (um 1465–1524) oder **Hans Holbein d. J.** (1497/98–1543) (Nr. 114, 118) und *die Plünderung Cartago* von *Cor. Schwartz* (des Münchner Hofmalers **Christoph Schwartz** (um 1545/48–1592) (Nr. 533).

Die beiden *Porträts* von Holbein sind heute dem holländischen Künstler **Frans Pourbus d. Ä.** (1545–1581) zugeschrieben. Das Werk von **Christoph Schwartz** ist heute nicht mehr nachzuweisen.

Zur deutschen Schule des 17. Jh. gehörten ein *Gallerie stück* von *Hans van Acken* (des Hofmalers Kaisers Rudolfs II. in Prag, des Manieristen **Hans von Aachen** (1552–1615) (Nr. 1000), weiterhin sieben Werke von drei in Italien tätigen deutschen Künstlern: eine *landschaft auf holtz* von *Elsheimer* (des Frankfurter Malers **Adam Elsheimer** (1578–1610) (Nr. 63), *Loth mit seinen beyden Töchtern* und *Archimedes* von *Carlo Lotti* (**Johann Carl Loth**, gen. **Carlo Lotti** oder **Carlotto** (1632–1698) (Nr. 373, 378), zwei *kleine landschaften mit vieh* von *Roose de Tivoli* (des „Frankfurter Italieners“ **Philipp Peter Roos**, gen. **Rosa da Tivoli** (1655/57–1706) (Nr. 404, 405). Ebenso waren zwei *herliche frucht stücke* von *Mignon* (von dem in den Niederlanden tätigen deutschen Künstler **Abraham Mignon** (1640–1679) (Nr. 398, 399) in der Sammlung.

Bis auf zwei *Herdestücken* von **Rosa da Tivoli** sind alle anderen Werke heute belegt, obwohl nur *Allegorie des Friedens, der Kunst und des Überflusses* (*Gallerie stück*) von **Hans von Aachen** ihre Künstlerzuschreibung nicht geändert hat. Die *Waldlandschaft* gilt jetzt als **Werk der Schule von Adam Elsheimer**. Die Werke von **Johann Carl Loth** bekamen auch unterschiedliche Künstlerzuschreibungen, *Loth mit seinen Töchtern* wird heute als Arbeit des Salzburger Barockmalers **Johann Michael Rottmayr** (1654–1730) angesehen, sein *Archimedes* wird als *Prophet* einem **unbekannten Italienischen Künstler des 17. Jh.** zugeordnet. Beide *Stilleben* von **Abraham Mignon** werden heute als Arbeiten von einem oder mehreren **unbekannten Holländischen Künstlern des 17. Jh.** betrachtet.

Von den zeitgenössischen Malern übergab Gotzkowsky *die Pallas mit dem Cupido* und *die Hinweg nehmung des Ganimesdes auf einem Adler* von *Gäricke/Gericke* (des brandenburgisch-preußischen Hofmalers **Samuel Theodor Gericke** (1665–1730) (Nr. 604, 605), *die geburth Christi* von *A: Pesne* (des aus Frankreich stammenden preußischen Hofkünstlers **Antoine Pesne** (1683–1757) (Nr. 86), ein *Alter Mann mit einem Toden Kopf* von *B. Denner* (dem damals sehr begehrten Hamburger Maler **Balthasar Denner** (1685–1749) (Nr. 122) und zwei *kleine Landschaften* sowie *in geschmack des Philip Wouwermanns gefertigtes cabinet stück* von *Diederich/ Diedrich* (**Christian Wilhelm Ernst Dietrich**, auch Christian Guillaume Ernest Dietricy (1712–1774) (Nr. 450, 451, 464).

Mit Ausnahme der Werke von **Samuel Theodor Gericke** sind die anderen auch heute nachgewiesen und haben nicht einmal ihre Zuschreibung verändert. Dabei

handelt es sich um **Geburt Christi** von **Antoine Pesne**, **Heiliger Hieronymus** (*Alter Mann mit einem Toden Kopf*) von **Balthasar Denner** und jeweils ein Pendant von **Christian Wilhelm Ernst Dietrich**, beide Bilder identisch betitelt mit **Berglandschaft mit einem Schloss**. Von anfänglich **achtzehn** den deutschen Künstler zugeschriebenen Werken sind jetzt **dreizehn** nachgewiesen.

Die **französische Malerei** repräsentierten insgesamt **sieben** Künstler mit **elf** Werken. Dazu gehörten ein *Scharmützel* und zwei *Bataillen* von *Bourgignon* (**Jacques Courtois**, gen. **Il Borgognone**) (1621–1676) (Nr. 198, 586, 701), eine *Priesterin der Venus* von *Cortoing* (**Jacques-François Courtin** (1672–1752) (Nr. 44), eine *schöne Landschaft* von *Foret* (**Jean-Baptiste Forest** (1635/36–1712) (Nr. 659), zwei *sehr schöne Köpfe*, *davon daß eine daß bildniß der Ninon von Lenclos vorstellet* von *Nantouiel* (**Robert Nanteuil** (1623–1678) (Nr. 567, 568), ein *hüner Hund der auf die rep hüner lauert* von *C. Audrü* (**Jean-Baptiste Oudry** (1686–1755) (Nr. 644), *daß vom bluthgang befreÿte weib* von *Poussin* (**Nicolas Poussin** (1594–1665) (Nr. 350), *Hercules zwischen der Tugend und laster* und ein *gemählde, von großer Composition stellet den nach dem Platze Collatia gebrachten leichnam der Lucretia vor* von *Simon Buet/Simon Vouet* (**Simon Vouet** (1590–1649) (Nr. 188, 492).

Von **elf** französischen Werken sind nur **vier** heute belegt. Dazu gehört **Vestalin**, die heute **Jean Raoux** (1677–1734) anstatt **Jacques-François Courtin** zugeschrieben wird. Weiterhin sind zwei Bilder von **Simon Vouet** nachgewiesen, deren Zuschreibung aber nicht bewahrt wurde. **Herkules unter den Göttern des Olymps** gilt heute als Arbeit von **François Perrier** (1590–1650) und die Komposition mit der toten **Lucretia** unter dem Titel **Der Tod von Virginia** ist das Werk von **Jacques Ninet de Lestin** (1597–1661). Allein bei dem Bild **Der Jagdhund vor einem Rebhuhn** von **Jean-Baptiste Oudry** ist die Künstlerzuschreibung unverändert.

In der *Specification* gab es zusätzlich zwei *See=stücken* eines **Unbekannten Malers** (Nr. 409, 410). Der Verbleib eines dieser Bilder, **Schiffe unter starkem Wind**, ist heute bekannt: es gilt als Werk des holländischen Marinemalers **Hendrik Martensz. Sorgh**, gen. **Rokes** (1610/11–1670).

7.3. Zu den 90 ohne nähere Angaben angebotenen Gemälde

Einen Überblick über die restlichen 90 Bilder zu schaffen, von denen keine Auflistung existiert und bei welchen Gotzkowsky nicht dafür bürgen konnte, ob es sich um Originale handelte, bleibt bis heute schwierig. Lediglich durch eine Vergleichsanalyse der Angaben der Bestandskataloge von Matthias Oesterreich (1757 und 1759), der russischen Sammlungsbestandsquellen und Angaben aus der bisherigen Forschung konnten einige Werke identifiziert werden. Dazu gehören zwei Werke:

1. Christian Wilhelm Ernst Dietrich (?). Landschaft. Öl/Holz (Eiche), 15,8 x 20,4 cm. Museumskomplex Gattschina, Palastmuseum. (Oesterreich (1759), Nr. 154 als Werk von Dietrich). Bis 1990 in der Eremitage unter Inv. Nr. ГЭ 9907.
2. Flämischer Künstler des 17. Jh. Das Abendmahl. Öl/Leinwand (vom Holz übertragen), 27,5 x 64 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1706 (Oesterreich (1757), Nr. 32; (1759), Nr. 43 als Werk von A. v. Dyck).

Koehne (1882) und danach Malinovskij (2012) ordneten **Männerporträt** von **Bartholomeus van der Helst**, heute in der Eremitage unter der Inventarnummer ГЭ 1823, zu den genannten 90 Bildern.²⁴⁸ Nach weiteren Angaben Malinovskijs (2012) gehörten anscheinend noch folgende Werke der heutigen Eremitage zu diesen Bildern.

1. Peeter I. Neeffs (um 1578(?)-vor 1655/56) und Hieronymus II. Franken (1578–1623). Das Innere einer gotischen Kirche. Öl/Leinwand, 41 x 53,5 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 645.
2. Peeter I. Neeffs (um 1578(?)-vor 1655/56) und Hieronymus II. Franken (1578–1623). Das Innere einer gotischen Kirche. Öl/Leinwand, 45 x 58 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 8516.
3. Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Landschaft mit einer Brücke und einem Turm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2509.
4. Hendrik van Balen d. Ä. und Jan Breughel d. J. Allegorie eines Tugendlebens. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 439.

Allerdings fehlt für ihre Zuordnung bisher jeglicher Beweis. Nur wenn sich auf den Rückseiten der Bilder entsprechende Siegel, beispielsweise von dem Gesandten Dolgorukov, finden lassen könnten, wären diese Bildvorschläge in Betracht zu ziehen.²⁴⁹

²⁴⁸ Koehne (1882), S. 151, Nr. 784; Malinovskij (2012), S. 444, Nr. 784.

²⁴⁹ Diese zu untersuchen war mir jedoch nicht möglich, so dass der Zweifel nicht endgültig ausgeräumt werden kann.

Außerdem verweist Malinovskij (2012) auf fünf weitere Bilder, diesmal basierend auf Angaben von Levinson-Lessing (1976 und 1981), welche er zur Sammlung Gotzkowsky ordnet, und die wahrscheinlich zu den 90 ohne Beschreibung angebotenen Werken zu rechnen sind. Und zwar:

1. Louis Boullogne d. J. (1654–1733). Die Hochzeit des Hippomenes und der Atalanta. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1210.²⁵⁰
2. Joost Cornelisz. Droochsloot (1586–1666). Die Sieben Taten der Barmherzigkeit. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 7192.
3. Willem van Mieris (1662–1747). Die Vertreibung der Hagar. Öl/auf Holz angeklebte Leinwand, 44 x 35,5 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1854.²⁵¹
4. Nicolas Neufchâtel (Lucidel) (um 1527– nach 1590). Bildnis eines älteren Mannes. Öl/Leinwand, vom Holz übertragen, 90 x 69 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 4123.
5. Nicolas Neufchâtel (Lucidel) (um 1527– nach 1590). Bildnis einer älteren Dame. Öl/Leinwand, vom Holz übertragen, 90 x 69 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 4124. Pendant von Nr. ГЭ 4123.

Nach Angaben von Koehne (1870 und 1882) gehören zu der Sammlung von Gotzkowsky außerdem zwei Landschaften von **Frederick de Moucheron** (1634–1686)²⁵²:

1. Nr. 1172. Vieh in einem Hain. (Berglandschaft. Öl/Leinwand, 102 x 88,5 cm. Bis 1928 in der Eremitage unter Inv. Nr. ГЭ 1938.
2. Nr. 1173. Landschaft mit einem Schloss auf dem Berg. Öl/Leinwand, 101 x 88 cm. Bis 1928 in der Eremitage unter Inv. Nr. ГЭ 1941.

Bei den Angaben verschiedener Forscher herrscht Uneinigkeit über den Zeitpunkt, zu dem diese Werke nach Russland kamen. Dieselben Werke werden bei einigen Forschern zu den 90 ohne Beschreibung verkauften Gemälden geordnet, bei anderen zu späteren Transaktionen, wie beispielsweise die beiden oben genannten Landschaften von **Frederick de Moucheron**. Schepkowski (2009) zählte diese heute nicht lokalisierten Landschaften zu den beschreibungslos angebotenen 90 Bildern, Frank (2002) dagegen ordnete diese zu den unbekannteren Transaktionen der späteren Zeit, genauso wie die gerade angesprochenen Werke von **Louis Boullogne d. J.**, **Joost Cornelisz. Droochsloot** und **Willem van Mieris**.²⁵³ Das Werk *Die Vertreibung der Hagar*

²⁵⁰ Davor auch: Koehne (1882), S. 151–152.

²⁵¹ Davor auch: Koehne (1869), S. 285–286, Nr. 1242; Koehne (1882), S. 152, Nr. 1242.

²⁵² Koehne (1870), S. 257; Koehne (1882), S. 152.

²⁵³ Frank (2002), S. 145–146; Schepkowski (2009), S. 569.

(*Die Verstoßung der Hagar*) von **Willem van Mieris** zählte Schepkowski (2009) allerdings auch zu den späteren Transaktionen und das Werk *Hippomenes und Atalante* von **Louis Boullogne d. J.** dagegen zu den 227 beschriebenen Werken der *Specification* (1763)²⁵⁴, nämlich zu der unter der Nummer 633 gegebenen, schwer nachvollziehbaren Beschreibung:

„633. Pologne. 1. Extra schöne Copie nach dem Correggio verfertigt. 4,5 x 3,4½.
– 800“.²⁵⁵
– [138,6 x 105,9 cm]

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass sich die Bildmaße von 74 x 97,5 cm des heute in der Eremitage befindlichen Werks von den in der *Specification* angegebenen Maßen stark unterscheiden. Da auf beiden Seiten des Bildes keine Merkmale festgestellt werden können, welche die Zugehörigkeit zur Sammlung von Gotzkowsky bestätigen würden, bleibt die Frage der Zuordnung dieses Bildes offen.²⁵⁶

Dieser kurze Überblick über die verschiedenen Vorschläge der Forschung zu den 90 unbeschriebenen Bildern zeigt die Problematik der Sammlungszuordnung von einer besonders komplizierten Seite.

7.4. Die Auswertung des Bildbestandes nach Genres

Bei der genauen Prüfung der Sujets der angebotenen Bilder fällt auf, dass eine überwiegende Zahl – 113 von 227 Werken – dem Historiengenre angehört. 63 Gemälde davon stellen biblische Szenen dar, die jeweils von holländischen und flämischen sowie von italienischen Künstlern geschaffen wurden. Mehrfach kommen Gemälde mit der *Kreuzigung*, der *Anbetung der drei Könige*, der *Gottesmutter mit dem Kind* sowie Darstellungen von *Lot* oder *Moses* vor, gefolgt von mythologischen Kompositionen wie *Venus* oder *Apollo* sowie Sujets aus der Alten Geschichte und der christlichen Religionsgeschichte wie beispielsweise die *Geschichte der Heiligen Lucretia*, *des Heiligen Sebastian* oder *des Heiligen Franz von Assisi*.

²⁵⁴ Schepkowski (2009), S. 359–360 und Anm. 1261.

²⁵⁵ Gotzkowsky (1763), B. 252.

²⁵⁶ Die Autorin dankt der Kustodin der Eremitage für die französische Malerei des 18. Jh. Dr. Ekaterina Derjabina für wichtige Hinweise zu diesem Bild.

Die damals äußerst beliebten Landschaftsdarstellungen oder Genreszenen sind auch in der Gemäldeauswahl relativ zahlreich mit jeweils 31 Werken vertreten, allerdings weniger stark als die Historienbilder. Die Porträts treten in fast ebenso großer Zahl wie die Landschaften, nämlich mit 29 Werken auf. Danach folgen die weniger begehrten Themen wie Stilleben und Darstellungen von Architektur, Militär- oder Jagdszenen. Von diesen sind wenige oder nur einzelne Bildbeispiele zu finden.

7.5. Zur Auswertung der Bildmaße und der angegebenen Bildpreise

Das Format der angebotenen Gemälde war sehr variabel, unter ihnen gab es mehrere großformatige Bilder. Die überwiegende Zahl war jedoch kleinformatig. Nach der Aussage Franks (2002) erklärt sich dies daraus, dass Gotzkowsky nicht nur an seinen König verkaufte, sondern auch an das Berliner Bürgertum, welches sich aufgrund seiner finanziellen Verhältnisse eher für kleinere Bildformate interessiert haben dürfte.²⁵⁷

Das größte und gleichzeitig teuerste Bild der Sammlung ist das damals **Peter Paul Rubens** zugeschriebene Werk – **Die Kreuzabnahme** (9 Fuss 11 Zoll x 7 Fuss 8 Zoll /etwa 300 x 230 cm) (heute **Jacob Jordans und seine Werkstatt**).²⁵⁸ In der *Specification* machte Gotzkowsky den potenziellen Käufer auf die Bildmaße aufmerksam und somit auf die besondere Qualität des Werkes:

“491. Rubens. 1. große und Capital zu gleich aber auch auf die größte arth, und bewundrungs würdige würkung verfertigte malerey, die große abnehmung des Creutztes genannt. 9,11 x 7,8.“²⁵⁹

Zu den anderen großen Werken der *Specification* gehören: **Triumphierende Judith vor dem Volk** von **Paolo Veronese** (179 x 262 cm) (heute **Giovanni Antonio Fumiani**), **Neuer Markt in Amsterdam** von **Bartholomeus van der Helst** (201 x 220 cm), **Loth mit seinen Töchtern** von **Johann Carl Loth** (200 x 218 cm) (heute **Johann Michael Rottmayr**), **Venus und Cupido** von **Hendrik van Balen d. Ä.** und **Jan Breughel d. Ä.** (190

²⁵⁷ Frank (2002), S. 125.

²⁵⁸ Im diesen Unterkapitel werden alle Werke unter ihren aktuellen, heutigen Titel und aktuellen Bildmaße aufgeführt.

²⁵⁹ Gotzkowsky (1763), B. 252.

x 148 cm), **Die Apostel Paulus und Barnabas in Lystra** von **Jacob Jordaens** (149 x 253 cm), **Adam und Eva** (203,5 x 134 cm) und **Die Taufe** (203,5 x 132,5 cm) von **Hendrick Goltzius**, **Luzius Postumius Albinus bietet den Vestalinnen seinen Wagen an** von **Bertholet Flémalle d. Ä.** (143 x 195 cm), **Nymphe und Satyre** von **Niccolo Cassana** (139 x 200 cm), **Die Schlacht bei Zama** von **Giulio Romano** (heute unbekannter Römischer Künstler des letzten Drittels des 16. Jh. (144 x 209 cm), **Allegorie des Friedens, der Kunst und des Überflusses** von **Hans von Aachen** (197 x 142 cm), **Der Tod der Virginia** von **Jacques Ninet de Lestin** (192 x 157 cm) und **Herkules zwischen den Göttern des Olymps** von **Simon Vouet** (143 x 208 cm). Bis auf zwei Gemälde von **Hendrick Goltzius** sind alle größeren Bilder der Sammlung auf Leinwand gemalt, die kleinsten Bilder der Sammlung sind aber alle auf Holz gemalt. Die aller kleinsten Bilder der *Specification* gehören zu der Serie der **Fünf Sinne** von **Adriaen van Ostade** (11,5 x 9,5 cm), ferner sind folgende Werke kleinformatig: **Skizze eines Männerkopfes mit rotem Hut** aus der Werkstatt von **Rembrandt** (21,5 x 18,5 cm), **Selbstporträt** von **Raphael** (24,4 x 20 cm), **Stilleben** von **Jan Davidsz de Heem** (29 x 25,4 cm), **Mann mit Frau, welcher mit einem Hund spielt (Mann spielt mit einem Hund, welcher auf den Knien einer Frau sitzt)** von **Frans van Mieris** (26,1 x 20,9 cm) sowie zwei etwas größere, auf Leinwand gemalte Landschaften von **Christian Wilhelm Ernst Dietrich**, die beide den Titel **Berglandschaft mit einem Schloss** (25 x 32 cm und 26 x 32 cm) tragen.

Das Preisniveau spannte sich von zwei **Seelandschaften** eines **unbekannten Malers** (heute wird eines davon **Hendrik Martensz. Sorgh**, gen. **Rokes** zugeschrieben), die gemeinsam für **80 Taler** angeboten wurden, bis zu dem teuersten Stück, dem bereits erwähnten Gemälde, **Kreuzabnahme** von **Peter Paul Rubens**, für welches Gotzkowsky 8000 Taler haben wollte. Der Preis der **Kreuzabnahme** von **Rubens** entspricht in etwa dem Wert der 90 unbeschriebenen Bilder, für die Gotzkowsky einen Gesamtwert von 9000 Talern ansetzte. Zu den hoch bewerteten Bildern gehörten auch **Die Madonna mit dem Kind** von **Raphael** (heute **Lambert Lombard**) für 5000 Taler, **Esther und Haman** von **Rembrandt** (heute **Schule von Rembrandt**), **Die Vermählung der Heiligen Katharina** von **Pietro da Cortona** (heute **Christian Wilhelm Ernst Dietrich**) sowie **Triumphierende Judith vor dem Volk** von **Paolo Veronese** (heute **Giovanni Antonio Fumiani**) für jeweils

4000 Taler veranschlagt wurden. Die Preise für kleinere Kabinettformate lagen bei weniger als 800 Talern.

Wenn man sie mit anderen Berliner Sammlungen der Zeit vergleicht, war das Preisniveau ungewöhnlich hoch angesetzt.²⁶⁰ Weil die Gesamtsumme von 171.090 Talern für 317 Gemälde fast identisch mit der Preiseinschätzung von 183.000 Talern für 700 *Tableaux* war, die Gotzkowsky vier Monate früher in seiner „*Balance*“ vom 11. August 1763 angegeben hatte, sehen die Forscher in diesem preislichen Wandel ein gezieltes kaufmännisches Manöver, um einen Gewinn zu erzielen. Gleichzeitig verweist Schepkowski (2009) darauf, dass eine ähnliche Preiserhöhung für Gotzkowsky typisch scheint. Die Forscherin bezweifelt, dass Gotzkowsky nur für die russische Zarin erhöhte Bildpreise ansetzte, denn höhere Verkaufspreise verlangte er nicht nur ihr ab, sondern auch seinem König Friedrich II. Für einen vermeintlichen Raphael erhielt Gotzkowsky von Friedrich 9000 Taler, für zwei Bilder von Tizian und Carracci jeweils über 5000 und für ein Gemälde Rubens verlangte er 4500 Taler. Alle vier Bilder stellten sich später als Kopien heraus. Dabei macht Schepkowski (2009) darauf aufmerksam, dass an Katharina II. ein hochwertiges Gemälde **Betende alte Frau** von **Rembrandt** zu sehr guten Konditionen, nur für 150 Taler, verkauft wurde.²⁶¹ Nach meinen Recherchen ist ihre Aussage zu korrigieren, dass es sich um ein anderes Bild gehandelt habe. Das Gemälde, welches Schepkowski meint und welches sich heute in der Salzburger Residenzgalerie befindet, war in der *Specification* von 1763 nicht vertreten. Das Werk, welches wirklich für 150 Taler angeboten war, ist momentan noch nicht nachweisbar.²⁶²

Eine solche Bildwerterhöhung von Gotzkowsky lässt sich glaubhaft dadurch erklären, dass die Preise für die westeuropäische Malerei in Russland in den 1760er Jahren viermal höher als in Westeuropa waren, so dass der Berliner Händler diesen Unterschied selbstverständlich einkalkulierte.²⁶³

²⁶⁰ Frank (2002), S. 135.

²⁶¹ Seidel (1924), S. 176; Rachel/Wallich (1967), S. 462; Schepkowski (2009), S. 350–351.

²⁶² Siehe näher dazu: im Unterkapitel 12.8.

²⁶³ Zu Preise für Gemälde in Russland in dieser Zeit: Malinovskij (2012), S. 276.

7.6. Wege der Bilderpreiserhöhung: Hinweise auf Kupferstiche von Gemälden, Literaturhinweise und andere Ergänzungen

Obwohl der Text der *Specification* eher einem flüchtigen Verkaufsregister ähnelt, führte Gotzkowsky bei einigen Gemälden ergänzende Angaben an: So verwies er bei insgesamt vier Bildern auf bereits existierende Kupferstiche und bei einem Bild auf dessen Erwähnung in der Literatur. Bei diesen Angaben ging er offensichtlich davon aus, dass sie den potenziellen Käufern bekannt waren. Es handelt sich um die Beschreibungen von folgenden Bildern:

1. Guido Reni. Das Haupt des Johannes in einer Schale:

„406. Guido Reni. daß haupt Johannis in einer schüßel, ist ein sehr wahres gemählde, deswegen es auch von dem berühmten Piccard in Kupfer gestochen worden. 1,4 x 1,8. – 500.“²⁶⁴

2. Giulio Romano. Die Schlacht bei Zama:

„255. Julio Romano. 1. Bataille mit Elephanten auf leinwand gemahlt. Dieses gemählde ist wegen seiner rarität in Kupfer gestochen, und in allen büchern so von der mahlerey handeln erwähnt. 4,8 x 6,8. – 3000.“²⁶⁵

3. 4. Peter Paul Rubens. Das Martyrium des Heiligen Livinius /Elisha in der Wüste mit dem Engel:

„534. 535. Rubens. 2. Extra schöne entwürfe, welche auch an: 1657 in Kupfer gestochen, wo von daß eine die Marter des heiligen Livinii und daß andere Eliam mit dem Engel in der wüsten vorstellend. 2,1 x 2,3. 500.“²⁶⁶

Eines dieser vier Gemälde, **Die Schlacht bei Zama** von **Giulio Romano**, wurde in das zweite Verzeichnis von Matthias Oesterreich (1759, Nr. 3) aufgenommen. Dabei werden auch die zwei Kupferstiche vom Bild konkretisiert:

„3. Julius Romanus – Eine Battaille mit Elephanten, auf leinwand gemahlt. Dieses Stück ist sehr bekannt, und von Marc. Antoin, ingleichen von Cornelius Cort in Kupfer gestochen. 5,– x 7,6.“²⁶⁷

Dabei bezieht sich der Verfasser auf Kupferstiche des Italieners Marcantonio Raimondi (1475–1534) und des Niederländers Cornelius Cort (1533–1578).

In diesen Hinweisen auf die wohlbekanntesten Kupferstiche oder auf die Präsenz in den Kunstbüchern (auf die schriftlichen Überlieferungen) vermutet Frank (2002) einen gezielten Versuch des Verfassers der *Specification*, den Bilderzuschreibungen mehr

²⁶⁴ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 250v.

²⁶⁵ Zitat nach: ebd., B. 253v.

²⁶⁶ Zitat nach: ebd., B. 251v.

²⁶⁷ Zitat nach: Oesterreich (1759), S. 3; vgl. Frank (2002), S. 124.

Glaubwürdigkeit zu verleihen. Beispielsweise wurden Zuschreibungen zu **Giulio Romano** sowie zu **Guido Reni** bereits im ersten Katalog der Eremitage – *Catalogue raisonné* – von Münnich (1773–1785) infrage gestellt.²⁶⁸ Die Zuschreibung des Bildes *Das Martyrium des Heiligen Livinius* zu **Peter Paul Rubens** hatte Münnich überhaupt nicht übernommen.

Im Laufe der Zeit hatte keins der vier erwähnten Bilder, von denen angeblich Kupferstiche existierten, seine anfängliche Künstlerzuschreibung bewahrt. Denn höchstwahrscheinlich handelte es sich dabei um Kopien und Nachahmungen. Beide Werke von Rubens, die heute nicht mehr nachgewiesen sind, waren noch Ende des 18. Jh. umgeschrieben worden: eins davon als Kopie, ein anderes als die Schule von Rubens. Das seit Anfang des 20. Jh. nicht mehr erhältliche Bild *Das Haupt des Johannes in einer Schale* wandelte sich in ein Werk **der Italienischen Schule des 17. Jh.** Das einzige dieser vier Bilder, das heute bekannt ist, *Die Schlacht bei Zama*, gilt inzwischen als Werk eines unbekanntes **Römischen Künstlers des letzten Drittels des 16. Jh.**

Eine weitere erwähnenswerte, aber falsche Ergänzung führte Gotzkowsky bei der Beschreibung des Bildes *Adam und Eva* von **Hendrick Goltzius** an. Er stelle den Künstler des Manierismus als Zeitgenossen Raffaels dar, der um circa 100 Jahre früher gemalt hatte, vermutlich um den Wert des Gemäldes zu steigern:

„3. H. Kolcius. Adam und Eva, gantze figuren in lebensgöse, zur zeit des Raphaels gemahld, ein vordrefliches Gallerie stück.“²⁶⁹

Um außerdem das Bild *Allegorie des Friedens, der Kunst und des Überflusses* von **Hans von Aachen** in einem besseren Licht zu präsentieren, erwähnte Gotzkowsky bei seiner Auswertung die angeblichen Werke von „vielen Schriftstellern“, die dieses Werk rühmten:

„1000. Hans van Acken. gleichfalls ein prächtiges Gallerie stück, stellend durch ein schönes frauenzimmer abgebildet, den frieden vor. Dieses stück ist von vielen Schriftstellern sehr gerühmt worden. 6,3 x 4,8. – 900.“²⁷⁰

Es handelte sich anscheinend um Carel van Mander (1548–1606), der eine ähnliche Komposition von Hans von Aachen im Hause Hedrik van Os' in Amsterdam

²⁶⁸ Frank (2002), S. 137.

²⁶⁹ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 253.

²⁷⁰ Zitat nach: Ebd., B. 254.

gesehen und beschrieben hatte.²⁷¹ Wie bei den Kupferstichen, deren Angaben von Gotzkowsky nicht stimmen, weil es sich um falsche Gemälde handelte, ist auch bei dem Werk von Hans von Aachen zu bezweifeln, ob von dem gleichen Bild die Rede ist, welches von „vielen Schriftstellern sehr gerühmt worden“ war. Die Glaubwürdigkeit dieser Behauptung lässt sich nicht nachvollziehen, da die Namen der vermeintlichen „vielen Schriftsteller“ sowie beispielsweise genaue Bilddaten des Werkes im Hause Hedrik van Os' in Amsterdam fehlen. Eine Vergleichsanalyse ist also nicht möglich.

7.7. Die Spiegelung der Gemälde der *Specification* von 1763 in den ersten Verzeichnissen des Gemäldebesitzes von Gotzkowsky: in den Katalogen von Matthias Oesterreich von 1757 und 1759

7.7.1. Überblick über die eingeführten Werke der *Specification* von 1763 in den Katalogen von Oesterreich von 1757 und 1759

In der *Specification* von Gotzkowsky kommt eine Menge von Bildern vor, welche bereits in den vorherigen Verzeichnissen von Oesterreich (1757; 1759) enthalten waren. Davon sind zu nennen:

Oesterreich (1757 und 1759)

Nr. 2 und Nr. 146. Dietrich. Die Vermählung der heil. Catharina
Nr. 4 und Nr. 20. Bernardo Strozzi. Eltern setzen Moses im Schilf aus
Nr. 5 und Nr. 19. Tizian. An einen Felsen geketteter Prometheus
Nr. 10 und Nr. 18. Jacopo Bassano. Die Anbetung der Hirten
Nr. 31 und Nr. 75. Nicolaes Pietersz. Berchem. Eine Berglandschaft mit einem Wasserfall und vielen Vieh und Figuren im Tal
Nr. 34 und Nr. 59. Cornelis van Poelenburgh. Die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten
Nr. 54 und Nr. 34. Giulio Carpioni. Sintflut
Nr. 98 und Nr. 45. Antonius van Dyck. Jupiter, Satyr und Antiopa

Oesterreich (1759)

Nr. 1. Correggio. Die Stärke und die Vorsicht (Allegorie der Tugend)
Nr. 3. Giulio Romano. Eine Bataille mit Elefanten
Nr. 16. Guercino da Cento. Die Heilige Cäcilie
Nr. 30. Giovanni Antonio Fumiani. Triumphierende Judith
Nr. 38. Francesco Solimena. Rinaldo in Armidas Schloss
Nr. 39. Francesco Solimena. Flüchtende Erminia
Nr. 42. Antonius van Dyck. Christus als Salvator Mundi
Nr. 49. Peter Paul Rubens. Apostel Paulus und Barnabas

²⁷¹ Nikulin/Aswaritsch (1986), S. 25.

- Nr. 58. Jacob Jordaens. Johannes der Täufer
- Nr. 62. Rembrandt Harmensz. van Rijn. Der ungläubige Thomas
- Nr. 95. Jacob de Wit. Kinderbacchanal
- Nr. 96. Jacob de Wit. Kinderbacchanal
- Nr. 103. Frans van Mieris. Mann mit Frau, welche mit einem Hund spielt
- Nr. 106. Simon Vouet. Hercules zwischen denen Tugenden und Lastern
- Nr. 115. Antoine Pesne. Die Geburt Christi

Die Beschreibungen von Oesterreich ergänzen die Angaben von Gotzkowsky nicht nur bei Darstellungsangaben, sondern auch bei den in der *Specification* nicht übernommenen Künstlerzuschreibungen.

7.7.2. Beispiele von Übereinstimmungen von Künstlerzuschreibungen in der *Specification* von 1763 und in den Katalogen von Oesterreich von 1757 und 1759

Die Künstlerzuschreibung einiger weniger erneut in die *Specification* von 1763 aufgenommener Gemälde unterscheidet sich von Angaben von Oesterreich (1757; 1759), obwohl es sich offenbar um dasselbe Bild handelt. Dies ist bei folgenden Werken der Fall: ***Triumphierende Judith vor dem Volk*** von **Paolo Veronese**, ***An einen Felsen geketteter Prometheus*** von **Tizian** und ***Die Vermählung der Heiligen Katharina*** von **Pietro da Cortona**.

Das Bild ***Triumphierende Judith vor dem Volk*** ist von Matthias Oesterreich als Werk des Meisters vom italienischen Barock **Giovanni Antonio Fumiani** dargestellt:

„30. Fumiani. Judith, wie sie mit dem Haupte Holofernes siegreich zurück nach Bethulien komm, und von dem Volke mit Verwunderung und Freuden empfangen wird**); Ganze Figuren, fast Lebens=Grösse, auf Leinwand gemahlt. Dieses Stück hat Fumiani zum Compagnon des vorhergehenden Bildes verfertigt. 6,6 x 9,1“.²⁷²

In der *Specification* aber taucht das Bild, für das Gotzkowsky 4000 Taler veranschlagte, als Werk von **Paolo Veronese** mit fast identischen Bildmaßen auf:

„104. P: Veronese. 1. der schönsten Capitalsten gemählde dieses meisters und mit weit mehreren Fleiß verfertigt wie sonst gemeinlich seine stücke zu seÿn pflegen, stellet die Judit vor, wie sie siechreich nach Betulien kommt, nach dem sie den Holo-phrnen getötet hat, in lebens größe auf leinwand gemahlt. 5,10 x 8,2. – 4000.“²⁷³

²⁷² Zitat nach: Oesterreich (1759), S. 9.

²⁷³ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 251v.

Das Bild befindet sich heute in der Eremitage und wird – wie bei Matthias Oesterreich – **Giovanni Antonio Fumiani** zugeschrieben. Doch die weiß aufgemalte Nummer **104** von Gotzkowsky schließt eine Verwechslung aus.

Ein weiteres Gemälde, für das Gotzkowsky einen hohen Preis ansetzte, ist heute nicht mehr nachweisbar. Es handelt sich um **An einen Felsen geketteter Prometheus**, das der Berliner Händler als Werk des führenden Meisters der venezianischen Renaissance, **Tizian**, deklarierte und auf 3000 Taler schätzte:

„153. Titien. Prometheus am felßen geschlossen, gantze figur, auf leinwand gemahlet. 4,2 x 5,8. – 3000“²⁷⁴

Oesterreich ordnete es in den beiden Verzeichnissen (1757; 1759) dem geringer angesehenen Maler der Parmaer Schule **Bartolomeo Schidoni** (1578–1615) zu:

„5. Bartholomé Schidone. Promethée enchainé au rocher, figure entiere de grandeur naturelle. Ce tableau, Merite d'autant plus l'Admiration des Connoisseurs, qu'il est très difficile de trouver des pièces de ce Maitre. 4,2 x 5,8.“

„19. B. Schidone. Promotheus am Felsen geschlossen; ganze Figur, Lebens-Grösse, auf Leinwand gemahlt. 4,2 x 5,8.“²⁷⁵

Man darf der Meinung von Christoph Frank (2002) zustimmen, dass Gotzkowsky in dieser Art und Weise handelte, um seine Schulden beim Verkauf zu tilgen. Auffällig ist, dass er dieses Verfahren vor allem bei den teuersten Gemälden anwendete, deren künstlerischer Wert mit dem Marktwert nicht übereinstimmte.²⁷⁶ Schon vor Frank (2002) bemerkte Koehne (1882), dass die „marktschreierische“ Beschreibung und die hoch angesetzten Bildpreise zeigten, dass Gotzkowsky „weniger Kenner als Händler“ sei.²⁷⁷

Laut Frank ist die Zuordnung des Gemäldes **Die Vermählung der Heiligen Katharina** ein besonders deutliches Beispiel für eine vermutlich bewusste Namenstäuschung, durch die der Händler zur Wertsteigerung des Bildes beitragen wollte. Das Bild wurde in der *Specification* von Gotzkowsky als Werk von **Pietro da Cortona** auf 4000 Taler geschätzt:

²⁷⁴ Zitat nach: Ebd., B. 253v.

²⁷⁵ Zitat nach: Schepkowski (2009), S. 433; Oesterreich (1759), S. 6.

²⁷⁶ Frank (2002), S. 135–136.

²⁷⁷ Koehne (1882), S. 150.

„128. Pietro d: Cordoni. 1. ganz unvergleichliches Gallerie stück, die Vermählung der heiligen Catharina in lebensgröße vorstellend. 4,3 x 5,11. – 4000.“²⁷⁸

Im Verzeichnis von Oesterreich (1759, Nr. 146) wird das Gemälde, das höchstwahrscheinlich identisch mit dem in der *Specification Pietro da Cortona* zugeschriebenen Bild ist, als eine Kopie des Dresdner Hofmalers **Christian Wilhelm Ernst Dietrich**, eines Zeitgenossen Gotzkowskys, bezeichnet, die im Vergleich mit dem italienischen Meister **Pietro da Cortona** mit Sicherheit weniger wert war. In der Beschreibung verweist Oesterreich ausdrücklich auf den vorbildhaften Charakter des Werkes von **Pietro da Cortona** für eine angeblich gelungene Nachahmung **Dietrichs**:

„146. Dietrich. Die Vermählung der heil. Catharina, halbe Figuren, Lebensgröße, auf Leinwand gemahlt. Dieses Stück ist schön, und sehr großer Meister welcher seinen Ruhm durch vielfältige glückliche Nachahmung aller großen Künstler schon längst verewiget, hat in diesem Bilde besonders den Peter Berettino da Cortona nachgeahmet. Dietrichs erhabenen Genie, war es nur möglich seinen Werken so viel Kunst und Reiz zu geben, als zur Belehrung des Künstlers, zum Vergnügen aller großen Kenner und Bezauberung des Auges nöthig ist.“²⁷⁹

Die beiden Beschreibungen präsentieren das Gemälde sehr ähnlich, die Bildmaße (die Höhe 4 Fuß 3 Zoll und die Breite 5 Fuß 11 Zoll) stimmen überein, sodass es sich nach Franks Meinung um das gleiche Bild handelt.²⁸⁰ Jacob Staehlin ergänzte in seiner Auflistung *Vornehmste Stücke aus dem an Ihre Kays. Maj. verkauften Gotzkowsky Cabinet aus Berlin* (1764–1770), das es sich aufgrund einer am Bild gefundenen Unterschrift um ein Werk von **Gerard de Laresse** handeln muss.²⁸¹ Heute ist das Bild in der Eremitage jedoch wieder **Dietrich** zugeschrieben, genauso wie es ursprünglich Matthias Oesterreich angegeben hatte (Inv. Nr. 3. K. 1270).²⁸²

7.8. Zum sprachlichen Ausdruck der *Specification*

Bei der Auseinandersetzung mit der Sprache der *Specification* ist auf gewisse Schwierigkeiten bei der Identifizierung einiger Künstlernamen hinzuweisen.

²⁷⁸ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 253.

²⁷⁹ Zitat nach: Oesterreich (1759), S. 37–38; vgl. Frank (2002), S. 136; Schepkowski (2009) S. 452, S. 557.

²⁸⁰ Frank (2002), S. 135–136.

²⁸¹ Malinovskij (1990), Bd. 2, S. 95–96.

²⁸² Das Werk befindet sich in einem Sonderdepot der Eremitage, das momentan nicht zugänglich ist.

Manche Künstlernamen sind so unverständlich oder nicht vollständig angegeben, dass diese kaum oder gar nicht möglich ist, zu identifizieren. Einige Beispiele sollen dies verdeutlichen.

So wird „Carach“ als Künstlername ohne genauere Angaben angeführt so dass unklar ist, ob es um einen der drei bolognesischen Maler namens **Caracci** handeln muss und welcher von denen dann gemeint ist. Des Weiteren werden manchmal Buchstaben verwechselt, wie zum Beispiel beim Name des Malers **Sebastiano del Piombo**. Dessen Name wird einmal als „396. del Biombo“ geschrieben und einmal „523. Giembo“. Ebenso wird der Name von **Hendrick Goltzius** an einer Stelle als „3. H. Koleins“ und an anderer Stelle als „100. H. Holtzius“ geschrieben. Dasselbe gilt für **Simon Vouet** als „Simon Buet“, **Pietro da Cortona** als „Pietro d: Cordoni“ und einige andere.²⁸³ Besonders schwer ist der Künstlernamen des Gemäldes Nr. 633 zu identifizieren: Der Künstler – vielleicht auch nur die Schule – ist mit „Pologne“ angegeben. Wenn man die Ausdrucksform des ganzen Textes zum Vergleich heranzieht, erscheint „Bologne“ sehr wahrscheinlich. In diesem Zusammenhang betrachte ich dieses Bild als Werk der **Bologneser Schule**.

Die wiederholte Verwechslung von Buchstaben stiftete solche Verwirrung, dass das Sujet einiger Gemälde nicht korrekt verstanden wurde. Es geht um die gotzkowskysche Beschreibung von zwei Bildern von **Francesco Solimena**:

„186. 187. Solimene. 2. vordreffliche gemählde, wo von daß 1 te die geflüchtete Arminia, und daß 2te Rinaldo im Schloße der Armida vorstellet, sämtliche in lebens größe auf leinwand gemahlt. 6,4 x 8,9. – 3000.“²⁸⁴

Das erste Bild stellt Erminia, die Tochter des sarazenischen Königs, – **Die geflüchtete Erminia** – dar, das Zweite die Zauberin Armida – **Rinaldo im Schloss von Armida**. Im russischen Zollregister aus dem Jahr 1764, welcher nach der *Specification* erfasst wurde, sind beide Bilder als Darstellungen der gewissen „Arminia“ bezeichnet.

Des Weiteren hatte Ernst von Münnich **Armida** und **Erminia** in seinem *Catalogue raisonné* jeweils als **Armida** interpretiert:

„1473. François Solimène. Armide Fuyante. Les Connoisseurs ne le croient pas de Solimène et il n'a rien qui le rendra recommandable. [...].“

²⁸³ Vgl. Bemerkungen bei: Koehne (1882), S. 150.

²⁸⁴ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 250.

1474. François Solimène. Renaud endormi qu'Armide couronne d'une Guirlande de Fleurs. Il est de la même qualité que son pendant, Savoir; ni de Solimène, ni beau. [...].²⁸⁵

Die Interpretation von Münnich wurde von anderen Autoren wie Franz Labenskij (1797) und Konstantin Malinovskij (2012) stillschweigend übernommen.

Auch die Beschreibung des Sujets ist in der *Specification* bei einigen Bildern undeutlich. Das Werk von **Abraham Bloemaert** umschreibt Gotzkowsky mit folgenden Worten:

„381. Blomart. Die Nacht Vorstellend. 5,3½ x 4,2. – 500“.²⁸⁶

In der Sammlung von Gattschina wurde das Bild treffender als **Die Verkündigung an die Hirten** eingeführt. Ebenso war die Bezeichnung von mehreren Landschaftsdarstellungen in der Sammlung sehr ungenau, sie wurden nur sehr knapp als Landschaften bezeichnet.

Die bisherige Forschung kritisierte den sprachlichen Ausdruck der *Specification* von Gotzkowsky. Zur Schriftqualität des Textes betonte Koehne (1882), dass das Verkaufsregister mit vielen orthographischen Fehlern in einem schlechten Deutsch geschrieben worden sei. Diesen Umstand schrieb er der Eile zu, mit der das Register vermutlich zusammengestellt wurde.²⁸⁷ Frank (2002) vertieft diesen Gedanken und verweist auf die gute orthographische Qualität aller drei Kataloge von Matthias Oesterreich (1757; 1759; 1766). Er vermutet, dass entweder die diplomatische Kanzlei eine fehlerhafte Kopie des Registers anfertigte – das an die Zarin geschickte Original liegt nicht vor – oder dass der Grund dafür in den „Gepflogenheiten handschriftlich verfertigter Verkaufslisten“ zu sehen ist.²⁸⁸

Vielleicht ist der erhaltene Text nur ein Entwurf, dessen endgültige Fassung entweder nicht vorliegt oder aufgrund der Kürze der Zeit nicht mehr erstellt werden konnte.

An der Stelle muss man die anfängliche Aussage von Koehne (1882) über orthographische Fehler im Text revidieren, die von Frank (2002), Schepkowski (2009)

²⁸⁵ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 418–419.

²⁸⁶ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 250.

²⁸⁷ Koehne (1882), S. 149–150.

²⁸⁸ Frank (2002), S. 134–135, Zitat nach: S. 135.

und Zykov (2012) übernommen wurde. Denn eine allgemeingültige deutsche Orthographie gab es zur Zeit Gotzkowskys nicht. Von Rechtschreibfehlern kann man erst seit der Erscheinung des ersten Wörterbuchs der deutschen Sprache – dem Duden – sprechen, durch den erstmals grammatikalische und orthographische Regeln festgelegt wurden. Im 18. Jh. hingegen konnte man nach Gehör oder persönlichem Geschmack schreiben.²⁸⁹

7.9. Allgemeine Auswertung des Gemäldeangebots

Die Qualität der angebotenen Gemälde war sehr unterschiedlich: Es finden sich mehrere hochwertige Gemälde von Raffael, Tizian, Veronese, Correggio, Rembrand, Rubens, Van Dyck, Jordans, Franz Hals, Bartholomeus van der Helst, Jan Steen und Nicolas Poussin neben qualitativ minderwertigeren Werken. Mehrere Bilder aus der Sammlung wurden später anderen, geringer eingeschätzten oder sogar unbekanntem Künstlern sowie auch Künstlern anderer Schulen zugeschrieben.²⁹⁰ In dieser Weise schuf die *Specification* nur ein begrenztes Bild über die tatsächlichen Werke der gotzkowskyschen Sammlung.

Sowohl die Preußen als auch die Russen machten falsche Angaben über ihre Waren – Getreide wie Gemälde und deren wirkliche Qualität der im Geschäft angebotenen Waren lässt auf beiden Seiten Zweifel aufkommen. Das Getreide war qualitativ schlecht und Gotzkowsky deklarierte Kopien zu Originalen, um ihren Marktwert in die Höhe zu treiben.

Koehne (1882) vermutete, dass die russische Regierung die Sammlung absichtlich ohne Qualitätsprüfung und mit der von Gotzkowsky überhöhten Wertigkeit akzeptiert hatte, da dieser von großem Nutzen für den Zarenhof war, indem er russische Kriegsgefangene unterstützte, und sich nur durch ein unglückliches Getreidegeschäft verschuldet hatte. Zugleich wollte der russische Hof vermutlich seine Kontakte zu Preußen nicht verschlechtern.²⁹¹ In diesem Zusammenhang verweist Frank auf den

²⁸⁹ Die Autorin dankt dem Historiker der Entwicklung der deutschen Sprache Dr. Kirill Levinson (Akademie der Wissenschaften, Moskau) für diese Hinweise.

²⁹⁰ Genauer zum Thema der veränderten Künstlerzuschreibungen im nächsten Kapitel.

²⁹¹ Koehne (1882), S. 150.

Erwerb der Bilder im Rahmen eines Kompensationsgeschäfts und betont die politische Bedeutung der Übernahme, die sich nicht auf die Bilderauswahl konzentrierte.²⁹² Wie im vorigen Kapitel festgestellt, wurde die Sammlung ohne Prüfung übernommen, weil es keine andere sichtbare Möglichkeit gab, etwas von Gotzkowsky zu bekommen, um seine Schulden zu tilgen.

Gleichzeitig unterstreicht Koehne (1882) in seinem Artikel die zusagenden Seiten der Sammlung von Gotzkowsky:

„Jedenfalls befinden sich unter den Gemälden, welche die Kaiserin Katharina aus Berlin durch den preußischen Patrioten erwarb, viele, welche der Kaiserlichen Sammlung zur Zierde gereichen.“²⁹³

²⁹² Frank (2002), S. 137–138.

²⁹³ Koehne (1882), S. 153.

8. Aktuelle Erkenntnisse über den Bestand der Sammlung. Zusammenfassung der heute nachgewiesenen Werke der *Specification* von 1763

8.1. Veränderte Künstlerzuschreibungen

Die anfängliche Darstellung der Sammlung anhand der *Specification* von Gotzkowsky (1763) unterscheidet sich wesentlich von ihrem Bestand aus der heutigen Perspektive. Von den 227 Bildern, die in der *Specification* beschrieben worden sind, konnten anhand der Archivdokumente Hinweise zu 210 Werken gefunden werden und 127 bis zur heutigen Zeit nachverfolgt und damit nachgewiesen werden. Von 210 festgestellten Werken ist bei 94 Werken die anfängliche Künstlerzuschreibung von Gotzkowsky verworfen worden.

Im Laufe der Zeit, angefangen schon ab dem ersten, durch Münnich erstellten Bestandskatalog der Eremitage, hatten sich mehrere Künstlerzuschreibungen verändert. Die meisten Werke, die als Werke großer und bekannter Meister wie Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Snyders, Raffael, Tizian, Veronese und Holbein angeboten worden waren, haben ihre anfängliche Zuschreibung ebenfalls nicht bewahrt und werden heute als Werke weniger bedeutender oder auch unbekannter Künstler betrachtet. Bei einigen Werken hat sich die Zuschreibung sogar mehrfach geändert, so zum Beispiel bei dem Gemälde *Der Tod von Kleopatra*, das nacheinander drei verschiedenen Künstlern zugeschrieben wurde. Das Bild wurde zunächst als Werk von Paolo Veronese verkauft, danach Luca Giordano (1634–1705) zugeordnet, später als Arbeit eines unbekanntes italienischen Malers des 18. Jh. deklariert. Heute gilt es immer noch als Werk eines unbekanntes italienischen Malers des 18. Jh., der jedoch dem Kreis um Nicolas Régnier, gen. Niccolo Renieri (1588/91–1667) angehört haben soll.

Im Allgemeinen waren diejenigen Bilder in besonderer Weise betroffen, welche der preußische Händler als Werke der italienischen Schule verkauft hatte. Sie haben zum größten Teil ihre Künstlerzuschreibung nicht bewahrt, in manchen Fällen wurde selbst die Schulzuweisung geändert. Von den 47 italienischen Werken gibt es Hinweise zu 40 Gemälden. Heute sind 20 dieser Bilder lokalisiert, doch nur in vier Fällen ist die

Zuschreibung aus dem Jahr 1763 weiterhin gültig. Dazu gehören:

1. (Nr. 154) Niccolo Cassana. Nymphe und Satire. St. Petersburg, Eremitage
2. (Nr. 2) Niccolo Cassana. Bacchanal. St. Petersburg, Eremitage
3. (Nr. 528) Paolo Veronese. Auferstehung Christi. St. Petersburg, Eremitage
4. (Nr. 635) Giovanni Paolo Pannini. Heilige Sibylle prophezeit Christi Geburt. Moskau, Puschkin-Museum

Die restlichen 15 Werke werden inzwischen anderen Meistern zugeordnet, wie aus der nachfolgenden Tabelle hervorgeht. Darin werden die anfänglichen und – sofern es Änderungen gab – die aktuellen Künstlerzuschreibungen gegenübergestellt. Dazwischen erfolgte abweichende Zuschreibungen werden dabei nicht berücksichtigt.

Künstlernamen und Sujets nach Gotzkowsky (1763)	Die aktuellen Angaben
Nr. 00. <i>Solimene</i> (Francesco Solimena (1657–1647). <i>Sabinen raub</i>)	Johann Heinrich Schönfeld (1609–1684). Der Raub der Sabinerinnen. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2513
Nr. 1. <i>A. di Coreggio</i> (Correggio, eig. Antonio Allegri (1489–1534). <i>die Stärke und die Vorsicht</i>)	Umkreis von Correggio. Allegorie der Tugend. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1505
Nr. 9. <i>P. Veronese</i> (Paolo Veronese (1528–1588). <i>die sterbende Cleopatra</i>)	Italienischer Künstler des 18. Jh. aus dem Kreis um Nicolas Régnier, gen. Niccolo Renieri (1590–1667). Der Tod von Kleopatra. Lomonosov, Museumskomplex Peterhof: Oranienbaum. Palast des Peters III. Inv. Nr. BX 26316
Nr. 76. <i>Tintoretto</i> (Jacopo Tintoretto (1518–1594). <i>Exce Homo</i>)	Eine Kopie nach Tizian Vecellio, mglw. aus dem 17. Jh. Ecce Homo. Jerewan, Kunstgalerie von Armenien, Inv. Nr. 484
Nr. 104. <i>P. Veronese</i> (Paolo Veronese (1528–1588). <i>die Judit</i>)	Giovanni Antonio Fumiani (1645–1710). Triumphierende Judith vor dem Volk. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 9535
Nr. 126. <i>Chev: Strozzi</i> (Bernardo Strozzi (1581–1644). <i>Moses wie er von seinen Vater und Mutter ins schilf gesetzt wird</i>)	Johann Carl Loth (1632–1698). Eltern setzen Moses im Schilf aus. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 8689
Nr. 128. <i>Pietro d: Cordoni</i> (Pietro da Cortona (1596–1669). <i>die Vermählung der heiligen Catharina in lebensgröße</i>)	Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Die Vermählung der Heiligen Katharina. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. 3.K. 1270
Nr. 150. <i>Guerzino de Cento</i> (Guercino, eig. Giovanni Francesco Barbieri (1591–1666). <i>die heilige Sicilia</i>)	Bologneser Künstler des 17. Jh. Die Heilige Cäcilie von Rom. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1604

Nr. 255. <i>Julio Romano</i> (Giulio Romano (1499–1546). <i>Bataille mit Elephanten</i>	Römischer Künstler des letzten Drittels des 16. Jh. Die Schlacht bei Zama. Moskau, Puschkin-Museum. Inv. Nr. 3144
Nr. 396. <i>del Biombo</i> (Sebastiano del Piombo (1485–1547). Das Gemälde <i>stellt den heiligen Petrum vor</i>	Deutscher Künstler des 18. Jh. Ein Alter, der an den Fingern abzählt. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2255
Nr. 414. <i>Lud: Caratti</i> (Ludovico Carracci (1555–1619). <i>die heilige familie</i>	Giovanni Gioseffo Dal Sole (1654–1719). Die Heilige Familie unter einer Palme. Moskau, Puschkin-Museum. Inv. Nr. 188
Nr. 418. <i>Dominicken</i> (Domenichino, eig. Domenico Zampieri (1581–1641). <i>Agar u Ismael</i>	Italienischer Künstler des 17. Jh. Hagar und Ismael. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 6994
Nr. 469. <i>Fetti</i> (Domenico Fetti (1589–1624). <i>ein Concert aus 3. persohnen</i>	Jan Cossiers (1600–1671). Konzert. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2543
Nr. 519. <i>Raphael Santzio d'Urbino</i> (Raffael Santi (1483–1520). <i>die Jungfrau maria und daß Kind Jesus</i>	Lambert Lombard (1505–1566) (?). Jungfrau mit dem Kind. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2248
Nr. 523. <i>Giembo</i> (Sebastiano del Piombo (1485–1547). Das Gemälde <i>stellt den heiligen Franziscum vor, der das Kreuz anbätet</i>	Italienischer Künstler des 16. Jh. Betender alter Mönch. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2024

Von den noch nicht lokalisierten, aber aus russischen Archivdokumenten bekannten 20 italienischen Gemälden, deren heutiger Aufbewahrungsort noch nicht geklärt ist, war bei fünf Werken die Künstlerzuschreibung von Gotzkowsky geändert worden, wie aus der nachfolgenden Tabelle hervorgeht:

Künstlernamen und Sujets nach Gotzkowsky (1763)	Die aktuellen Angaben
Nr. 0.0. <i>Correggio</i> (Correggio, eig. Antonio Allegri (1489–1534). <i>Danae mit 2. Cupidos</i>	Letzte Erwähnung des Bildes bei Labenskij (1797), Nr. 359 als Kopie nach Correggio, Danae mit einem Amor und zwei Cupidos
Nr. 153. <i>Titien</i> (Tizian Vecellio (um 1477/90–1576). <i>Prometheus am felßen geschlossen</i>	Letzte Erwähnung des Bildes ist bei Labenskij (1797), Nr. 3560 als Werk von Giovanni Battista Langetti (1625–1676), An einen Felsen geketteter Prometheus
Nr. 406. <i>Guido Reni</i> (Guido Reni (1575–1642). <i>daß haupt Johannis in einer schüßel</i>	Künstler der Italienischen Schule des 17. Jh. Das Haupt des Johannes in einer Schale. 1929 wurde das Bild aus der Eremitage (Inv. Nr. ГЭ 2052) in den Kunsthandel übergeben

Nr. 537. <i>Franc: Vanius</i> (Francesco Vanni (1563–1610). <i>die aus morgen lande kommende 3. Könige</i>	Gerbrand van den Eeckhout (1621–1674). Bis 1853 im Palast zu Gattschina (Inv. Nr. 359). Verkauft bei der Auktion 1855 als Werk von <i>E. Nuch</i> , Nr. 462
Nr. 595. <i>Pellegrini</i> (Giovanni Antonio Pellegrini (1675–1741). <i>die Artemisia, die ihres mannes asche trinket</i>	Letzte Erwähnung des Bildes ist bei Münnich (1773–1785), Nr. 1539 als Werk eines Unbekannten Künstlers

Wie bereits erläutert war es schon zu Gotzkowskys Zeiten schwierig, echte Werke von großen Meistern aus Italien zu beschaffen. Die Zwischenhändler, auf die Gotzkowsky sich in der Regel verließ, lieferten stattdessen Kopien der berühmten Meister oder Nachahmungen.

Die mehrfachen Änderungen der Künstlerzuschreibungen trafen auch andere Kunstschulen: holländische, flämische, deutsche und spanische, jedoch nicht in demselben Maße, wie es für die italienische Schule zu beobachten ist, deren Werke heute zum Teil anderen Schulen zugeordnet werden.

Einen bemerkenswerten Fall stellen jene Bilder dar, die als Werke von Rembrandt verkauft worden waren. Wie es bereits im 7. Kapitel erläutert wurde, von dreizehn dieser Bilder sind zwölf heute lokalisiert und von diesen haben nur zwei ihre anfängliche Zuschreibung bewahrt. Dabei handelt es sich zum einen um *Der ungläubige Thomas*, zum anderen um *Ahasveros, Hama beim Gastmahl der Esther*. Beide Gemälde befinden sich jetzt im Puschkin-Museum, Moskau. Zehn weitere Bilder werden heute Schülern und Zeitgenossen von Rembrandt zugeordnet, wie es aus der nachfolgenden Tabelle hervorgeht:

Künstlernamen und Sujets nach Verzeichnis von Gotzkowsky (1763)	Die aktuellen Angaben
Nr. 18. <i>Rembrand</i> (Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669). <i>1. alter Mann</i>	Govaert Flinck (1615–1660). Alter Mann am Fenstersims. Privatsammlung
Nr. 110. <i>Rembrand. wie Joseph von seinen brüdern verkauft wird</i>	Pieter de Bloot (1601–1658). Die Brüder ziehen Joseph aus der Grube. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. 698
Nr. 113. <i>Rembrand. 1. vordrefliches meister stück, stellet einen jungen manns persohn vor</i>	Samuel van Hoogstraaten (1645–1727), zugeschrieben. Junger Mann in phantastischer Kleidung. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1979

Nr. 379. <i>Rembrandt. Naaman, wie er sich den Propheten Elias vorsteht</i>	Lambert Jacobsz (1598–1636). Der Prophet Elischa und Naaman. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 8677
Nr. 468. <i>Rembrandt. Potiphar und Joseph</i>	Werkstatt von Rembrandt. Josef wird von Potifars Weib beschuldigt. Washington, National Gallery. Inv. Nr. 1937.1.79
Nr. 543. <i>Rembrandt. stellet dieses Meisters eignen Vater vor</i>	Carel van der Pluym (1625–1672). Porträt eines Alten mit Brille in der Hand. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 770
Nr. 565. <i>Rembrandt. ein bewaffneter Mann, der eine Hellebarth hält</i>	Ferdinand Bol (1616–1680). Junger Mann mit Hellebarde. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 778
Nr. 566. <i>Rembrandt. Ein Mann mit einer Estandarte in der Hand habend</i>	Ferdinand Bol (1616–1680) (?). Mann mit Banner. Museumskomplex Pavlovsk. Pavlovsker Palast. Inv. Nr. ЦХ–1560–III
Nr. 575. <i>Rembrandt. 1. Kleiner Kopf</i>	Werkstatt von Rembrandt. Skizze eines Männerkopfes mit rotem Hut. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 785
Nr. 722. <i>Rembrandt. die unerbittliche Königin Ester gegen den Haman</i>	Schule von Rembrandt, Mitte des 17. Jh. Esther und Haman. Privatsammlung

Von der Gesamtzahl der 101 holländischen Gemälde konnten Nachweise zu 96 Bildern gefunden, von denen fast bei einem Drittel, nämlich bei insgesamt 30 Werken, wurde die anfängliche Künstlerzuschreibung von Gotzkowsky geändert, wie die folgende Tabelle zeigt:

Künstlernamen und Sujets nach Verzeichnis von Gotzkowsky (1763)	Die aktuellen Angaben
Nr. 87. <i>Van: d: Werrf</i> (Adriaen van der Werff (1659–1722). <i>Johannes in der Wüsten</i>	Letzte Erwähnung des Bildes bei Wrangel (1913), Nr. 846. Verkauft 1855 als Kopie nach Guercino, eig. Giovanni Francesco Barbieri (1591–1666)
Nr. 94. <i>F: v: Mieris</i> (Frans van Mieris d. Ä. (1635–1681) oder Frans van Mieris d. J. (1689–1763). <i>eine sitzende frau neben ihren mann, die mit dem hunde spielt</i>	Letzte Erwähnung des Bildes im Inventar (1859–1929) als Werk der Schule von Mieris, das 1862 ins Rumjancev-Museum in Moskau übergeben wurde. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt. Vermutlich eine Privatsammlung in USA
Nr. 140, 143. <i>W: van der Velde</i> (Willem van de Velde d. J. (1633–1707). <i>eine See=sturm und aufsteigendes gewitter, und daß andre ein überstandener sturm</i>	1) Peter Monamy (1681–1749). Ausbruch eines Seesturms. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2638. 2) Letzte Erwähnung des Bildes ist bei

	Münnich (1773–1785) als Werk von Cornelis van der Velde (1675–1729). Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 199. <i>Holstein</i> (Cornelis Holsteijn (1618–1658). 1. <i>Scharmützel auf Holtz</i>	Bis 1928 in der Sammlung des Palastes zu Pavlovsk als Werk der Schule von Rubens <i>Bataille</i> . 1928 wurde Bild in den Kunsthandel übergeben. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 341. <i>J: van Loo</i> (Jacob (Jan) van Loo (1614–1670) oder Jean Baptiste Vanloo (1684–1745). 1. <i>heilige familie</i>	Letzte Erwähnung des Bildes ist bei Labenskij (1797), Nr. 3809 als Werk von Francesco Vanni (1563–1610). Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 384. <i>Franz Hals</i> (Franz Hals (1580/85–1666). <i>Eine musicirende gesellschaft</i>	Dirk (Jaspersz) van Baburen (1594/95–1624). Konzert. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 772
Nr. 447, 448. <i>Lingelbach</i> (Johannes Lingelbach (1622–1674). <i>marckt=schreyers</i>	1) Bernardus van Schendel (1647/9–1709). Der Markt. (Marktschreier an einer Tonne). St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2580. 2) Bernardus van Schendel (1647/9–1709). Schaubudenvorstellung auf einem Markt. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2610
Nr. 452. <i>J: v: Neer</i> (Johannes van der Neer (1637–1665). <i>die aussicht auf den Reihn</i>	Letzte Erwähnung des Bildes ist bei Labenskij (1797), Nr. 185 als Kopie nach Johannes van der Neer
Nr. 467. <i>De Witt</i> (Jacob de Wit (1695–1754). <i>Venus und Cupido</i>	Flämischer Künstler des 17. Jh. Peterhof, Museumskomplex Peterhof. Pavillon Eremitage. Inv. Nr. ПДМП 598–ж
Nr. 498. <i>Backer</i> (Jacob Adriaensz. Backer (1608–1651). <i>die Geißelung Christi</i>	Künstler der Italienischen Schule. Geißelung Christi. Bis 1853 im Palast zu Gattschina (Inv. Nr. 321). Verkauft bei der Auktion 1855, Nr. 482. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 502. <i>Jan van Loo</i> (Jacob (Jan) van Loo (1614–1670) oder Jean Baptiste Vanloo (1684–1745). <i>eine sich ruhende Diana</i>	Jacob Adriaensz. Backer (1608–1651). Die Rast der Diana. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2767
Nr. 533. <i>N: Berchem</i> (Nicolaes Pietersz. Berchem (1620–1683). <i>Capital landschaft mit figuren</i>	Abraham Begeyn (1637–1697). Landschaft mit einer Statue des Sklaven von Michelangelo. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1921
Nr. 555. <i>Jean Miel</i> (Jan Miel (1599–1663). <i>eine Kuchen bäckerin mit ihrer Tochter</i>	Bartolomé Esteban Murillo (1618–1682). Kuchenbäckerei. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1935

Nr. 573. <i>D: v: Köninck</i> (David de Coninck (1636–1699). <i>2. unvergleichliche alte Köpfe</i>	Letzte Erwähnung des Bildes im Inventar (1859–1929), Nr. 4126 als Werk von Philips Koning (Koninck) (um 1619–1688), das 1862 ins Öffentliche und Rumjancev-Museum in Moskau übergeben ist. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 609. <i>Ferd: Boll</i> (Ferdinand Bol (1616–1680). <i>eine an ihren putz tisch sitzende frau</i>	Letzte Erwähnung des Bildes bei Wrangel (1913), Nr. 572. Verkauft bei der Auktion 1855 als Werk aus der Schule von Rembrandt. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 625. <i>Craÿer</i> (Gaspar de Crayer (1584–1669). <i>Pan und Prinx</i>	Kopie des Werkes von Jacob Jordaens (1593–1678). Pan und Syrinx. Jerewan, Kunstgalerie von Armenien. Inv. Nr. 623
Nr. 646. <i>Spruyt</i> (Johannes Spruyt (1627–1671). <i>ein Federviehstück</i>	Melchior de Hondecoeter (1636–1695). Der Hahn, die Hühner und die Küken. 1932 wurde das Bild aus der Eremitage (Inv. Nr. ГЭ 6429) in den Kunsthandel übergeben. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 657. <i>Bott</i> (Jan Both (1618–1652) oder Andries Both (1612/13–1641). <i>Capital landschaft</i>	Holländischer Künstler des 17. Jh. aus dem Kreis um Jan Both. Weg durch Gebirge. Peterhof, Museumskomplex Peterhof. Schloss Monplaisir

Von den heute lokalisierten 62 holländischen Bildern, deren Künstlerzuschreibung verblieben ist, sind insgesamt 41 bekannt. Verhältnismäßig gesehen entspricht die Situation mit den veränderten Künstlerzuschreibungen der flämischen Schule derjenigen der italienischen Schule. Zumeist ist hier aber die Zuschreibung innerhalb der gleichen, nämlich der flämischen Schule geblieben. Von 46 als flämisch verkauften Bildern konnte ich Hinweise für 43 Bilder finden. Von diesen haben 25 Werke ihre Zuschreibungen geändert.

Im Wesentlichen handelt es sich dabei um die als Gemälde von dem führenden Vertreter der Flämischen Schule Peter Paul Rubens verkauften Bilder. Von zehn Werken, die diesem großen flämischen Meister zugeordnet wurden, gibt es Hinweise zu neun Bildern, von denen sechs heute lokalisiert sind. Diese Zuschreibung ließ sich für keines der neun Werke bestätigen. Diese Werke sowie ein Gemälde, das Gotzkowsky als Zusammenarbeit von Peter Paul Rubens mit Frans Snyders anpries, werden heute zum

Teil als Schöpfungen Jacob Jordaens (1593–1678), Jacob Jordaens und seiner Werkstatt, Jan Boeckhorst (1604–1668) und eines unbekanntes Künstlers betrachtet, zum Teil gelten sie als Kopien nach Peter Paul Rubens oder werden seiner Schule oder Werkstatt zugeordnet, wie es die folgende Tabelle dargestellt:

Künstlernamen und Sujets nach Verzeichnis von Gotzkowsky (1763)	Die aktuellen Angaben
Nr. 133. <i>P: Ruben</i> (Peter Paul Rubens). <i>Paulum u. Barnabum</i>	Jacob Jordaens. Die Apostel Paulus und Barnabas in Lystra. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 491
Nr. 190. <i>Rubens. ein Kopf von einer alten frau.</i>	Schule von Peter Paul Rubens. Portrait einer Alten. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 523
Nr. 222. <i>Rubens und Schneier</i> (Peter-Paul Rubens und Frans Snyders). <i>1te die auf dem bilde befindliche figuren, und der letztere, daß Feder Vieh gemahlt</i>	Frans Snyders und Jan Boeckhorst (?). Der Koch am Tisch mit Wildbret. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 608
Nr. 377. <i>Rubens. ein Apostell</i>	Schule von Peter Paul Rubens. Apostel Paulus. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 489
Nr. 427. <i>Rubens. 1. Kopf der Pallas</i>	Die Werkstatt von Rubens. Skizze des Kopfes von Helena Fourment. Wolgograd, Kunstmuseum I. I. Maschkow. КП–876. Inv. Nr. 3Ж–10
Nr. 491. <i>Rubens. die große abnehmung des Creutzes</i>	Jacob Jordaens und seine Werkstatt. Die Kreuzabnahme. St. Petersburg, Alexander-Nevisky-Kloster, Dom der Dreieinigkeit
Nr. 534. <i>Rubens. die Marter des heiligen Livinii</i>	Letzte Erwähnung des Bildes bei Wrangel (1913), Nr. 30. Verkauft bei der Auktion 1855 als Kopie nach Peter Paul Rubens. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 535. <i>Rubens. Eliam mit dem Engel in der wüsten</i>	Letzte Erwähnung des Bildes ist bei Labenskij (1797), Nr. 909 als Kopie nach Peter Paul Rubens. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt oder nach Nachweis von N. I. Gricaj (Gritsay) wurde es in einer Auktion 1855 versteigert und befindet sich in einer Privatsammlung

Nr. 550. <i>Rubens. Altar-stück</i>	Letzte Erwähnung des Bildes bei Wrangel (1913), Nr. 898. Verkauft bei der Auktion 1855 als Werk eines unbekanntes Künstlers. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 680. <i>Rubens. die Jungfrau Maria mit dem Kind Jesu</i>	Letzte Erwähnung des Gemäldes bei Labenskij (1797), Nr. 3788 als Kopie nach Rubens. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt

Von den drei Werken, die Gotzkowsky Frans Snyders zuordnete, hat keines diese Zuschreibung bewahrt:

Nr. 506. <i>Schneijers (Frans Snyders). die hirschjacht</i>	Letzte Erwähnung des Bildes im Inventar (1859–1929), Nr. 6135 als Werk der flämischen Schule im Palast zu Gattschina. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 507. <i>Schneijers. die wilde Schweinsjacht</i>	Bis 1941 im Palast zu Gattschina als Werk aus der Schule von Frans Snyders (Inv. Nr. Г 39163). Verschollen seit 1941. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 508. <i>Schneijers. eine Löwenjacht</i>	Bis 1941 im Palast zu Gattschina als Kopie nach Frans Snyders (Inv. Nr. Г 39160). Verschollen seit 1941. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt

Von insgesamt sieben Jacob Jordaens zugeschriebenen Werken gibt es heute Hinweise zu fünf Gemälden. Zwei von ihnen haben ihre Zuschreibung geändert, eins davon war sogar Rubens zugeordnet. Da dieses Gemälde, *Heiliger Johannes der Täufer*, bis heute nicht lokalisiert werden konnte, ist es schwierig, den Wahrheitsgehalt der Zuschreibung nachvollziehen. Beide Umschreibungen zeigt die folgende Tabelle:

Nr. 157. <i>J. Jordans (Jacob Jordaens (1593–1678). Johannes in der Wüste</i>	Letzte Erwähnung des Gemäldes bei Labenskij (1797), Nr. 3793 als Werk von Peter Paul Rubens. Heiliger Johannes der Täufer. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 374. <i>J. Jordans. Bachus saugte an einer Ziege</i>	Cryn Hendricksz. Volmaryn (1604–1645). Die Kindheit des Zeus. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 7133

Von den fünf Werken, die Gotzkowsky einem anderen wichtigen Vertreter der flämischen Schule, Antonius van Dyck, zuwies, werden zwei Bilder inzwischen als Kopien betrachtet. Da auch sie bis heute nicht lokalisiert wurden, ist ihre Zuschreibung aktuell nicht überprüfbar.

Nr. 483, 484. <i>van Dyck</i> (Antonius van Dyck). 2. <i>Portraits in Knie stücken</i>	Bis 1941 im Palast zu Gattschina als Kopien nach Antonius van Dyck: Porträt von Carl I. von England und Porträt von Henrietta-Maria von England (Inv. Nr. Г 40063 und Г 40061. Verschollen seit 1941. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
--	---

Von den Werken der restlichen Meister der flämischen Schule hat sich die Künstlerzuschreibung bei acht Gemälden verändert:

Nr. 24. <i>van Breuel de felour</i> (Jan Breughel d. Ä. (1568–1625). 2. <i>außer lesene Cabinet stücke</i>	1929 wurde das Bild <i>Landschaft mit Figuren</i> aus der Eremitage (Inv. Nr. ГЭ 2168) in den Kunsthandel als Werk eines Flämischen Künstlers des 17. Jh. übergeben. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 85. <i>Valckenburg</i> (Dirk Valckenburg (1675–1721). <i>Toder Schwan, nebst verschiedene ander Todes Vieh</i>	Mathäus Bloem (tätig 1642–1664). Toter Schwan und verschiedene andere Tiere. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1110
Nr. 352 oder 353. <i>Huÿsmann de Martino</i> (Cornelis Huysmans (1648–1727). <i>Landschaft</i>	Letzte Erwähnung des Bildes im Übergabeprotokoll aus der Eremitage in den Palast zu Liwadija vom 19.10.1911 als Werk der Italienischen Schule (Reg. Nr. und gleichzeitig Nr. des Inventars (1859–1929): 3995
Nr. 357. <i>Franz Gauban</i> und <i>J: v: d: Wend</i> (Frans Goubau (1622–1678) /Jan van de Venne (tätig ab 1616– gest. vor 1651). Ein von zwei <i>Landschaften</i>	Holländischer Künstler des 17. Jh. <i>Landschaft mit rundem Turm</i> . St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 9183
Nr. 454, 455. <i>Brauer</i> (Adriaen Brouwer (1605–1638). <i>bauern die toback rauchend</i>	1) Kopie aus dem 17. Jh. eines Werkes von Adriaen Brouwer. Singender Hauswirt. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 667. 2) Flämischer Künstler des 17. Jh. 28.06. 1929 wurde das Bild aus der Eremitage (Inv. Nr. ГЭ 2143) in den Kunsthandel übergeben. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt

Nr. 598. <i>D: Denniers</i> (David Teniers d. Ä. (1582–1649) oder David Teniers d. J. (1610–1690). <i>ein heer lager</i>)	Cornelis de Wael (1592–1667). Heerlager bei Ruinen. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1650
Nr. 628. <i>van Baelen</i> (Hendrik van Balen d. Ä. (1575–1632) oder Hendrik van Balen d. J. (1623–1661) oder Jan van Balen (1611–1654). <i>Venus und Cupido</i>)	Hendrik van Balen d. Ä. und Jan Breughel d. Ä. (1568–1625). Venus und Cupido. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 3256

Ich habe Hinweise zu allen 18 ursprünglich als deutsch verkauften Gemälden gefunden. In Relation zur Gesamtzahl dieser deutschen Künstler zugewiesenen Werke entspricht die Zahl der veränderten Künstlerzuschreibungen nahezu derjenigen der italienischen Gemälde. Von diesen Bildern haben zehn ihre Zuschreibung nicht bewahrt, sechs von ihnen wurden sogar anderen Schulen, und zwar der niederländischen, der österreichischen, der italienischen und der holländischen Schule zugeordnet, wie die folgende Tabelle erkennen lässt:

Nr. 63. <i>Elsheimer</i> (Adam Elsheimer (1578–1610). <i>landschaft auf holtz</i>)	Schule von Adam Elsheimer. Waldlandschaft. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 690
Nr. 114, 118. <i>Holbein</i> (Hans Holbein d. Ä. (1465–1524) oder Hans Holbein d. J. (1497/98–1543). <i>Portraits ein mann und frau</i>)	Frans Pourbus d. Ä. (1545–1581). Bildnis eines Mannes. Bildnis einer Frau. Beide in St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 399 und ГЭ 400
Nr. 373. <i>Carlo Lotti</i> (Johann Carl Loth (Carlo Lotti) (1632–1698). <i>Loth mit seinen bejden Töchtern</i>)	Johann Michael Rottmayr (1654–1730). Loth mit seinen Töchtern. Wilna (Vilnius), Litauisches Staatliches Kunstmuseum/ Palast von Radziwill. Inv. Nr. LDM T 4022
Nr. 378. <i>Carlo Lotti</i> (Johann Carl Loth, auch Carlo Lotti (1632–1698). <i>Archimedes</i>)	Italienischer Künstler des 17. Jh. Der Prophet. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 9444
Nr. 398, 399. <i>Mignon</i> (Abraham Mignon (1640–1679). <i>frucht stücke</i>)	1) Holländischer Künstler des 17. Jh. Stillleben. Taschkent, Staatliches Kunstmuseum der Republik Usbekistan. Inv. Nr. 276. 2) Holländischer Künstler des 17. Jh. Früchte am Tisch. Wolgograd, Kunstmuseum I. I. Maschkow. Inv. Nr. КП–874. 3Ж–8
Nr. 404, 405. <i>Roose de Tivoli</i> (Philipp Peter Roos, gen. Rosa da Tivoli (1655/57–1706). <i>kleine landschaften mit vieh</i>)	Beide Bilder waren bis 1928 in der Sammlung des Palastes zu Pavlovsk als Werke von Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) (Inv. Nr. 154 und 155). 1928 wurden die Bilder in den

	Kunsthandel übergeben. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt
Nr. 605. <i>Gericke</i> (Samuel Theodor Gericke (1665–1730). <i>die Hinwegnehmung des Ganimesdes auf einem Adler</i>	Letzte Erwähnung des Bildes bei Wrangel (1913), Nr. 222. 1855 wurde das Bild als Werk eines unbekanntes Künstlers verkauft. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt

Von elf als Werke der französischen Schule verkauften Gemälden konnten Hinweise zu neun erbracht werden. Drei von ihnen werden heute anderen Malern zugeordnet, ohne dass sich die Schule geändert hätte:

Nr. 44. <i>Cortoing</i> (Jacques-François Courtin (1672–1752). <i>Priesterin der Venus</i>	Jean Raoux (1677–1734). Die Vestalin. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1212
Nr. 188. <i>Simon Buët</i> (Simon Vouet (1590–1649). <i>Hercules zwischen der Tugend und Laster</i>	François Perrier (1590–1650). Herkules unter den Göttern des Olymps. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1286
Nr. 492. <i>Simon Vouet</i> (Simon Vouet). ein Gemälde, von großer Composition stellt den nach dem Platze Collatia gebrachten Leichnam der Lucretia vor	Jacques Ninet de Lestin (1597–1661). Der Tod der Virginia. Moskau, Puschkin-Museum. Inv. Nr. 2766

Darüber hinaus hat sich die Zuschreibung eines einzelnen spanischen Bildes der *Specification* von Gotzkowsky nicht erhalten. Der heutige Aufbewahrungsort des betreffenden Werkes ist nicht bekannt, doch die Zuschreibung hatte sich bereits im 18. Jahrhundert verändert:

Nr. 530. <i>Le spagnolett</i> (Jusepe de Ribera, gen. lo Spagnoletto) (1591–1652). Das Bild stellt den den Heiligen Hieronimus	Letzte Erwähnung des Gemäldes bei Labenskij (1797), Nr. 3736 als Werk eines unbekanntes Künstlers
--	---

Eins von zwei als Werke eines unbekanntes Meisters verkauften Bildern wiederum wird auch heute – wie erst 1797 von Labenskij angegeben – dem holländischen Maler Mariner Hendrik Martensz. Sorgh, gen. Rokes (1610/11–1670) zugeschrieben. Der heutige Aufbewahrungsort des zweiten Werkes ist nicht bekannt:

<p>Nr. 409, 410. Unbekannter Künstler. 2. <i>See=Stücken</i></p>	<p>1) Letzte Erwähnung des Gemäldes bei Labenskij (1797), Nr. 2467 als Werk von Hendrik Martensz. Sorgh. Heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt. 2) Hendrik Martensz. Sorgh. Schiffe unter starkem Wind. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1025</p>
--	---

8.2. Auflistung der nachgewiesenen Werke²⁹⁴

Holländische Malerei des 17. Jh.

1. Dirk (Jaspersz.) van Baburen (1594/95–1624) (*Frans Hals*). *Konzert*. Öl/Leinwand, 99 x 130 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 772.
2. Jacob Adriaensz. Backer (1608–1651). *Kreuzigung*. Öl/Leinwand, 160 x 115 cm. Pavlovsk, Staatlicher Museumskomplex Pavlovsk. Inv. Nr. ЦХ–1660-III.
3. Jacob Adriaensz. Backer (1608–1651) (*Jacob (Jan) van Loo*). *Die Rast der Diana*. Öl/Leinwand, 150,5 x 193 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2767.
4. Ludolf Backhuysen (Bakhuizen) (1630/31–1708). *Dunkle Wolken über einem sich zur Seite neigenden Segelschiff*. Öl/Leinwand, 46,5 x 66,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1018.
5. Ludolf Backhuysen (Bakhuizen) (1630/31–1708). *Schiffe auf der Reede*. Öl/Leinwand, 51,8 x 67,8 cm. Peterhof, Staatlicher Museumskomplex Peterhof. Inv. Nr. ПДМП 735–ж.
6. Drei Varianten für das Bild von Nicolaes Pietersz. Berchem.
 - I. Abraham Begeyn (1637–1697). *Landschaft mit Hirten und Vieh*. Öl/Holz (Grisaille), 30 x 41 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1918.
 - II. Nicolaes Pietersz. Berchem (1620–1683). *Landschaft mit Hirten und Vieh*. Öl/Holz (Grisaille), 30 x 41 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2037.
 - III. Künstler der holländischen Schule des Kreises um Nicolaes Pietersz. Berchem. *Landschaft mit Vieh*. Tempera/Holz 30,2 x 41,1 cm. Lettland, Rundāle (Ruhenthal), Staatliches Schlossmuseum Rundāle. Inv. Nr. RPM 1804 GL 91.
7. Abraham Begeyn (1637–1697). *Landschaft mit einer Statue des Sklaven von Michelangelo*. Öl/Leinwand, 84,5 x 106 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1921.
8. Johannes van der Bent (ca. 1650–1690) (*Nicolaes Pietersz. Berchem*). *Landschaft mit Figuren*. Öl/Leinwand, 96,5 x 90 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1920.
9. Mathäus Bloem (tätig 1642–1664). *Erlegtes Wild und ein Jagdhund*. Öl/Leinwand, 171,5 x 136,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1108.
10. Mathäus Bloem (tätig 1642–1664) (*Dirk Valckenburg*). *Toter Schwan und verschiedene andere Tiere*. Öl/Leinwand, 219,5 x 188,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1110.
11. Abraham Bloemaert (1564/66–1651). *Landschaft mit Tobias und einem Engel*. Öl/Leinwand, 139 x 107,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 3545.
12. Abraham Bloemaert (1564/66–1651). *Landschaft mit Bäumen und Figuren*. Öl/Leinwand, 142 x 112 cm. Privatsammlung.
13. Abraham Bloemaert (1564/66–1651). *Die Verkündigung an die Hirten*. 132 x 106 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 7111.
14. Pieter de Bloot (1601–1658) (*Rembrandt*). *Die Brüder ziehen Joseph aus der Grube*. Öl/Holz, 52,5 x 49 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 698.
15. Ferdinand Bol (1616–1680) (*Rembrandt*). *Junger Mann mit Hellebarde*. Öl/Leinwand, 90 x 72 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 778.

²⁹⁴ Die Künstlernamen und Titel der Bilder entsprechen dem heutigen Zustand.

16. Ferdinand Bol (?) (1616–1680) (*Rembrandt*). *Mann mit Banner*. Öl/Leinwand, 90 x 72,1 cm. Pavlovsk, Staatlicher Museumskomplex Pavlovsk. Inv. Nr. ЦХ–1560–III.
17. Holländischer Künstler des Kreises um Jan Both (1618–1652) (*Both*). *Weg durch Gebirge*. Öl/Leinwand, 66,3 x 54 cm. Peterhof, Staatlicher Museumskomplex Peterhof. Inv. Nr. ПДМП–433–Ж.
18. Dirck van Delen (1604/5–1671). *Konzert*. Öl/Holz, 35 x 49 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 960.
19. Gerbrandt Jansz. van den Eeckhout (1621–1674). *Maria mit dem Kind*. Öl/Leinwand, 42 x 38 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2075.
20. Allaert van Everdingen (1621–1675). *Die Scheldemündung im Sturm*. Öl/Leinwand, 62 x 77,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1027.
21. Werkstatt von Rembrandt (*Rembrandt*). *Skizze eines Männerkopfes mit rotem Hut*. Öl/Holz, 21,5 x 18,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 785.
22. Govaert Flinck (1615–1660) (*Rembrandt*). *Alter Mann am Fenstersims*. Öl/Holz, 70,5 x 60 cm. Privatsammlung.
23. Hendrick Goltzius (1558–1616/17). *Adam und Eva*. Öl/Holz, 203,5 x 134 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 702.
24. Hendrick Goltzius (1558–1616/17). *Die Taufe*. Öl/Holz, 203,5 x 132,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 701.
25. Frans Hals (1580/85–1666). *Bildnis eines Mannes*. Öl/Leinwand, 84,5 x 67 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 816.
26. Frans Hals (1580/85–1666). *Bildnis eines Offiziers in der Uniform der Harlemer Garde*. Öl/Leinwand, 86 x 69 cm. Washington, National Gallery. Inv. Nr. 1937.1.68.
27. Jan Davidsz de Heem (1606–1684). *Stillleben*. Öl/Leinwand (von Holz übertragen), 29 x 25,4 cm. Tjumen, Staatlicher Museumskomplex I. J. Slovcov/Landesmuseum der Schönen Künste. Inv. Nr. Ж 204. ТКГ.
28. Egbert van Heemskerck d. J. (um 1634/35–1704). *Das Trick-Track-Spiel*. Öl/Holz, 39 x 32 cm. Wolgograd, Kunstmuseum I. I. Maschkow. Inv. Nr. КП–891. ЗЖ–24.
29. Bartholomeus van der Helst (1613–1670). *Neuer Markt in Amsterdam*. Öl/Leinwand, 201 x 220 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 867.
30. Gerrit (Gerard) van Honthorst (1590/92–1656). *Spaßvogel*. Öl/Leinwand, 84 x 66,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 717.
31. Gerrit (Gerard) van Honthorst (1590/92–1656). *Laute spielende Dame*. Öl/Leinwand, 84 x 66,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 718.
32. Willem van Honthorst (1594(?)–1666). *Porträt von Carl-Ludwig, Pfalzgraf von Rhein (1617–1680)*. Öl/Leinwand, 114 x 94,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 779.
33. Willem van Honthorst (1594(?)–1666). *Porträt von Prinz Wilhelm II. von Nassau-Oranien (1626–1650)*. Öl/Leinwand, 114 x 92,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 780.
34. Lambert Jacobsz (1598–1636) (*Rembrandt*). *Der Prophet Elisha und Naaman*. Öl/Leinwand, 133 x 160 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 8677.
35. Gerard de Lairese (1641–1711). *Venus und Adonis*. Öl/Leinwand, 54,5 x 67,5 cm. Pavlovsk, Staatlicher Museumskomplex Pavlovsk. Inv. Nr. ЦХ–1909–III.
36. Nicolas (Claes) Cornelisz Moeyart (Moyart) (1592/93–1655). *Die Beschneidung von Moses Sohn*. Öl/Leinwand, 76 x 102 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 3092.
37. Louis de Moni (1698–1771). *Trinkender Mann*. Öl/Holz, 29,4 x 23,5 cm. St. Petersburg, Privatsammlung.
38. Eglon Hendrik van der Neer (1634–1703). *Porträt einer Dame mit Noten am Tisch*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2727.
39. Jan van Nickelen (1656–1721). *Die St. Bavo-Kirche mit einem Kirchendiener*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. 2131.
40. Jan van Nickelen (1656–1721). *Die Harlemer St. Bavo-Kirche*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2132.
41. Adriaen van Ostade (1610–1685). *Das Sehen*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1850.
42. Adriaen van Ostade (1610–1685). *Der Geschmack*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1851.

43. Adriaen van Ostade (1610–1685). *Das Tastgefühl*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1849.
44. Cornelis van Poelenburgh (1586–1667). *Die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1063.
45. Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669). *Ahasveros, Haman beim Gastmahl der Esther*. Moskau, Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin (Puschkin-Museum). Inv. Nr. 297.
46. Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669). *Der ungläubige Thomas*. Moskau, Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin (Puschkin-Museum). Inv. Nr. 2619.
47. Schule von Rembrandt (1606–1669) (*Rembrandt*). *Esther und Haman*. Privatsammlung.
48. Werkstatt Rembrandts Harmensz. van Rijn (1606–1669) (*Rembrandt*). *Josef wird von Potifars Weib beschuldigt*. Washington, National Gallery. Inv. Nr. 1937.1.79.
49. Carel van der Pluym (1625–1672) (*Rembrandt*). *Porträt eines Alten mit Brille in der Hand*. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 770.
50. Bernardus van Schendel (1647/9–1709). *Der Markt (Marktschreier an einer Tonne)*. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2580.
51. Bernardus van Schendel (1647/9–1709). *Schaubudenvorstellung auf einem Markt*. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2610.
52. Adam Silo (1674–1757/60). *Schiffe auf See*. Peterhof, Staatlicher Museumskomplex Peterhof. Inv. Nr. ПДМП 745–ж.
53. Adam Silo (1674–1757/60). *Wogendes Meer mit Segelschiffen*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ПЖ 3296.
54. Hendrik Martensz. Sorgh, gen. Rokes (1610/11–1670) (*Unbekannter Künstler*). *Schiffe unter starkem Wind*. Öl/Leinwand, 39 x 49,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1025.
55. Jan Steen (1626–1679). *Der Raucher*. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 877.
56. Jan Steen (1626–1679). *Die Zecher*. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 875.
57. Jan Steen (1626–1679). *Das Sommerfest*. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 874.
58. Hendrick van Streeck (1659–1719). *Innenansicht einer gotischen Kirche*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 913.
59. Gerard Terborch (1617–1681). *Porträt eines Offiziers*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1845.
60. Adriaen Pietersz. van de Venne (1589–1662). *Die Schule*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 708.
61. Cryn Hendricksz. Volmaryn (1604–1645) (*Jacob Jordaens*). *Die Kindheit des Zeus*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 7133.
62. Jan Weenix (1640–1719) zugeschrieben. *Stilleben mit einer Marmorbüste, die mit Blumen und Früchten verziert ist*. Pavlovsk, Staatlicher Museumskomplex Pavlovsk. Inv. Nr. ЦХ–1810–III.
63. Jan Weenix (1640–1719). *Jagdbeute*. Pavlovsk. Staatlicher Museumskomplex Pavlovsk. Inv. Nr. ЦХ–1888–III.
64. Jacob de Wit (1695–1754). *Bacchus und Satyr*. Peterhof, Staatlicher Museumskomplex Peterhof. Inv. Nr. ПДМП 596–ж.
65. Künstler der Flämischen Schule des 17. Jh. (*Jacob de Wit*). *Venus und Cupido*. Peterhof, Staatlicher Museumskomplex Peterhof. Inv. Nr. ПДМП–598–ж.
66. Jacob de Wit (1695–1754). *Kinderbacchanal*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1089.
67. Jacob de Wit (1695–1754). *Kinderbacchanal*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1090.
68. Holländischer Künstler des 17. Jh. (*Abraham Mignon*) *Stilleben*. Öl/Leinwand, 32 x 27,5 cm. Taschkent, Staatliches Kunstmuseum der Republik Usbekistan. Inv. Nr. 276.
69. Holländischer Künstler des 17. Jh. (*Abraham Mignon*) *Früchte am Tisch*. Öl/Leinwand, 32 x 27,5 cm. Wolgograd, Kunstmuseum I. I. Maschkow. Inv. Nr. КП–874. 3Ж–8.
70. Holländischer Künstler des 17. Jh. (*Frans Goubau und Adriaen Pietersz. van de Venne*). *Landschaft mit rundem Turm*. 84,5 x 105 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 9183.

Flämische Malerei des 17. Jh.

71. Hendrik van Balen d. Ä. (1575–1632) und Jan Breughel d. Ä. (1568–1625). *Venus und Cupido*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 3256.

72. Jan Breughel d. Ä. gen. Samtbrueghel (1568–1625). *Ländliche Landschaft*. Peterhof, Staatlicher Museumskomplex Peterhof/Oranienbaum. Inv. Nr. ПДМП–843–ж.
73. Kopie des 17. Jh. des Werkes von Adriaen Brouwer (1605–1638). *Singender Hauswirt*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 667.
74. Jan Cossiers (1600–1671). *Konzert*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2543.
75. Antonius van Dyck (1599–1641). *Kopf eines Alten*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. ГЭ 553.
76. Bertholet Flémalle d. Ä. (1614–1675) (?). *Lucius Postumius Albinus bietet den Vestalinnen seinen Wagen an*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 8627.
77. Frans Francken d. J. (1581–1642). *Die Entdeckung des Achilles*. Moskau, Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin (Puschkin-Museum). Inv. Nr. 353.
78. Frans Franken d. J. (1581–1642). *Krösus zeigt Solon seine Schätze*. Bukarest, Kunstsammlung der Rumänischen Akademie der Wissenschaften. Inv. Nr. 81010.
79. Cornelis Huysmans (1648–1727). *Landschaft mit weidendem Vieh*. Sewastopol, Kunstmuseum M. P. Krošickij. Inv. Nr. Ж 222.
80. Jacob Jordaens (1593–1678). *Allegorisches Familienporträt*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 485.
81. Jacob Jordaens (1593–1678). *Christus und die Samariterin*. Nižnij Nowgorod, Staatliches Kunstmuseum. Inv. Nr. 969.
82. Jacob Jordaens (1593–1678) (*Peter Paul Rubens*). *Die Apostel Paulus und Barnabas in Lystra*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 491.
83. Jacob Jordaens (1593–1678) und seine Werkstatt (*Peter Paul Rubens*). *Die Kreuzabnahme*. St. Petersburg, St. Petersburg, Alexander-Newsky-Kloster (Lawra des Heiligen Aleksander-von-der-Newa), Dom der Dreieinigkeit.
84. Kopie des Werkes von Jacob Jordaens (1593–1678) (*Gaspar de Crayer*). *Pan und Syrinx*. Jerewan, Staatliche Kunstgalerie von Armenien. Inv. Nr. 623.
85. Peter Paul Rubens (1577–1640). *Elias und der Engel in der Wüste* (Entwurf). Privatsammlung.
86. Schule von Peter Paul Rubens (1577–1640) (*Peter Paul Rubens*). *Apostel Paulus*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 489.
87. Schule von Peter Paul Rubens (1577–1640) (*Peter Paul Rubens*). *Porträt einer Alten*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 523.
88. Werkstatt von Rubens. 17. Jh. (*Peter Paul Rubens*). *Skizze des Kopfes der Helena Fourment*. Wolgograd, Kunstmuseum I. I. Maschkow. Inv. Nr. КП–876. ЗЖ–10.
89. Frans Snyders (1579–1657) und Jan Boeckhorst (1604–1668) (?). *Der Koch am Tisch mit Wildbret*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 608.
90. Cornelis de Wael (1592–1667) (*David Teniers*). *Heerlager bei Ruinen*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1650.

Italienische Malerei des 16.–18. Jh.

91. Bologneser Künstler des 17. Jh. (*Guercino, eig. Giovanni Francesco Barbieri*) *Die Heilige Cäcilie von Rom*. Öl/Leinwand, 139 x 97 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1604.
92. Niccolo Cassana (1659–1713). *Nymphe und Satire*. Öl/Leinwand, 139 x 200 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 7635.
93. Niccolo Cassana (1659–1713). *Bacchanal*. Öl/Leinwand, 115 x 150 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1585.
94. Umkreis von Correggio, eig. Antonio Allegri (1489–1534) . *Allegorie der Tugend*. Öl/Leinwand (von Holz übertragen), 117 x 117 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1505.
95. Giovanni Gioseffo Dal Sole (1654–1719). *Die Heilige Familie unter einer Palme*. Öl/Leinwand, 41 x 29 cm. Moskau, Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin (Puschkin-Museum). Inv. Nr. 188.
96. Paolo Veronese, eig. Paolo Caliari (1528–1588). *Auferstehung Christi*. Öl/Leinwand, 102 x 71 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2545.
97. Giovanni Paolo Pannini (1691/92–1765). *Heilige Sibylle prophezeit Christi Geburt*. Öl/Leinwand, 75 x 105 cm. Moskau, Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin (Puschkin-Museum). Inv. Nr. 157.

98. Kopie nach Tizian Vecellio (um 1477/90–1576), mglw. aus dem 17. Jh. (*Jacopo Tintoretto*). *Ecce Homo*. Öl/Leinwand, 116 x 101 cm. Jerewan, Staatliche Kunstgalerie von Armenien. Inv. Nr. 484.
99. Giovanni Antonio Fumiani (1645–1710) (*Paolo Veronese, eig. Paolo Caliari*). *Triumphierende Judith vor dem Volk*. Öl/Leinwand, 179 x 262 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 9535.
100. Italienischer Künstler des 16. Jh. (*Sebastiano del Piombo*). *Betender alter Mönch*. Öl/Holz, 58 x 57 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2024.
101. Römischer Meister des letzten Drittels des 16. Jh. (*Giulio Romano, eig. Giulio Pippi*). *Die Schlacht bei Zama*. Öl/Leinwand, 144 x 209 cm. Moskau, Staatliches Museum der Schönen Künste A. S. Puschkin (Puschkin-Museum). Inv. Nr. 3144.
102. Italienischer Künstler des 17. Jh. (*Domenichino, eig. Domenico Zampieri*). *Hagar und Ismael*. Öl/Leinwand, 60 x 70 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 6994.
103. Italienischer Künstler des 18. Jh. aus dem Kreis um Nicolas Régnier, gen. Niccolo Renieri (1590–1667) (*Paolo Veronese, eig. Paolo Caliari*). *Der Tod von Kleopatra*. Öl/Leinwand, 120 x 152 cm. Lomonosov, Staatlicher Museumskomplex Peterhof: Oranienbaum. Inv. Nr. Ж.КДМ 44.
104. Italienischer Künstler des 17. Jh. (*Johann Carl Loth*). *Der Prophet*. Öl/Leinwand, 111 x 91,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 9444.

Deutsche und österreichische Malerei des 16.–18. Jh.

105. Hans von Aachen (1552–1615). *Allegorie des Friedens, der Kunst und des Überflusses*. Öl/Leinwand, 197 x 142 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 695.
106. Balthasar Denner (1685–1749). *Heiliger Hieronymus*. Öl/Leinwand, 90 x 70 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1324.
107. Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774). *Berglandschaft mit einem Schloss*. Öl/Leinwand, 25 x 32 cm. Peterhof, Staatlicher Museumskomplex Peterhof. Inv. Nr. ПДМП 605–ж.
108. Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774). *Berglandschaft mit einem Schloss*. Öl/Leinwand, 26 x 32 cm. Peterhof, Staatlicher Museumskomplex Peterhof. Inv. Nr. ПДМП 606–ж. Pendant zu Inv. Nr. ПДМП 605–ж.
109. Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774). *Landschaft mit einer Karawane*. Öl/Leinwand, 53,5 x 68 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2603.
110. Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) (*Pietro da Cortona*). *Die Vermählung der Heiligen Katharina*. Öl/Leinwand, 127 x 177 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. 3.K. 1270.
111. Schule von Adam Elsheimer (1578–1610) (*Adam Elsheimer*). *Waldlandschaft*. Öl/Holz, 33,5 x 47,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 690.
112. Johann Carl Loth (1632–1698) (*Bernardo Strozzi*). *Die Eltern setzen Moses im Schilf aus*. Öl/Leinwand, 122 x 170 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 8689.
113. Johann Michael Rottmayr (1654–1730) (*Johann Carl Loth*). *Loth mit seinen Töchtern*. Öl/Leinwand, 200 x 218 cm. Wilna (Vilnius), Litauisches Staatliches Kunstmuseum/Palast von Radziwill. Inv. Nr. LDM T 4022.
114. Antoine Pesne (1683–1757). *Die Geburt Christi*. Öl/Leinwand, 48,5 x 72 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2251.
115. Johann Heinrich Schönfeld (1609–1684) (*Francesco Solimena*). *Der Raub der Sabinerinnen*. Öl/Leinwand, 98,5 x 134 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2513.
116. Deutscher Künstler des 18. Jh., vermutlich (*Sebastiano del Piombo*). *Ein Alter, der an den Fingern abzählt*. Öl/Holz, 60 x 49,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2255.

Französische Malerei des 17.–18. Jh.

117. Jacques Ninet de Lestin (1597–1661) (*Simon Vouet*). *Der Tod von Virginia*. Moskau, Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin (Puschkin-Museum). Inv. Nr. 2766.
118. Jean-Baptiste Oudry (1686–1755). *Jagdhund vor einem Rebhuhn*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2528.
119. François Perrier (1590–1650) (*Simon Vouet*). *Herkules unter den Göttern des Olymps*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1286.
120. Jean Raoux (1677–1734) (*Jacques-François Courtin*). *Die Vestalin*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1212.

Niederländische Malerei

121. Gortzius Geldorp (1553–ca. 1616). *Lucretia (Die Heilige Lucretia)*. Öl/Holz, 49 x 39,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1842.
122. Lambert Lombard (1505–1566) (?) (*Raphael Santi*). *Jungfrau mit dem Kind*. Öl/Holz, 80 x 64,4 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2248.
123. Frans Pourbus d. Ä. (1545–1581) (*Hans Holbein*). *Bildnis eines Mannes*. Öl/Holz, 87 x 78 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 399.
124. Frans Pourbus d. Ä. (1545–1581) (*Hans Holbein*). *Bildnis einer Frau*. Öl/Holz, 87 x 78 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 400. Pendant zu Inv. Nr. ГЭ 399.

Spanische Malerei des 17. Jh.

125. Bartolomé Esteban Murillo (1618–1682) (*Jan Miel*). *Kuchenbäckerei*. Öl/Leinwand, 164,5 x 120,5 cm. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1935.

Englische Malerei des 18. Jh.

126. Peter Monamy (1681–1749) (*Willem van de Velde*). *Ausbruch eines Seesturms*. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2638.

8.3. Die Präsenz der Gemälde in der weltweiten Museumslandschaft und in den Privatsammlungen

Zusammenfassend lassen sich die „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ in verschiedenen Ländern nachweisen. Heute sind sie lokalisiert in:

Russland

St. Petersburg

1. Staatliche Eremitage
2. Alexander-Nevsky-Kloster (Lawra der Heiligen Aleksander-von-der-Neva), Dom der Dreieinigkei

Umgebung von St. Petersburg

3. Pavlovsk. Staatlicher Museumskomplex Pavlovsk
4. Peterhof. Staatlicher Museumskomplex Peterhof
5. Lomonosov. Staatlicher Museumskomplex Peterhof: Palast- und Parkensemble Oranienbaum
6. Gattschina. Staatlicher Museumskomplex Gattschina

Moskau

7. Staatliches Museum der Schönen Künste A. S. Puschkin (Puschkin-Museum)

Nižnij Nowgorod

8. Staatliches Kunstmuseum

Saratow

9. Staatliches Kunstmuseum A. N. Radiščev

Tjumen

10. Staatlicher Museumskomplex I. J. Slovčov/Regionalmuseum der Schönen Künste

Wolgograd

11. Kunstmuseum I. I. Maschkow

Sewastopol

12. Kunstmuseum M. P. Krošickij

Armenien

Jerewan

13. Staatliche Kunstgalerie von Armenien

Litauen

Wilna (Vilnius)

14. Litauisches Staatliches Kunstmuseum/Palast von Radziwill

Lettland

Möglich: Rundale

15. Staatliches Schlossmuseum Rundāle (Ruhenthal)

Rumänien

Bukarest

16. Kunstsammlung der Rumänischen Akademie der Wissenschaften

USA

Washington

17. National Gallery

Möglich: New Haven

18. Yale University Gallery

Usbekistan

Taschkent

19. Staatliches Kunstmuseum der Republik Usbekistan

Privatsammlungen

9. Die Bestandskataloge der Eremitage als wichtige Ausgangspunkte für die Neuidentifizierung der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“

9.1. Der Katalog der Gemäldesammlung von Katharina II., verfasst von Ernst von Münnich in den Jahren 1773–1785, und die Beschreibungen der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“

Zur Identifizierung der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ in der Sammlung von Katharina II. und um den späteren Verbleib bestimmen zu können haben die Bestandskataloge der Eremitage ihre unersetzbare Bedeutung.

Die erste Beschreibung des Bestandes der neu entstandenen Zarensammlung stellt den wichtigsten Ausgangspunkt für die Erforschung des Verbleibs der meisten Gemälde von Gotzkowsky nach ihrer Ankunft in Russland dar.

Dabei handelt es sich um eine dreibändige französische Handschrift *Catalogue raisonné des Tableaux qui se trouvent dans les galeries, Sallons et Cabinets du Palais Impérial de S.^t Petersbourg, commencé en 1773. et continué jusqu'en 1785*. Dieser *Catalogue raisonné* wurde von Graf Ernst-Gustav von Münnich, einem in Russland geborenen Wissenschaftler deutscher Herkunft, verfasst. Bislang lässt sich nur ein Exemplar nachweisen. Das Schriftstück wird im Archiv der Eremitage in St. Petersburg aufbewahrt und ist noch nicht publiziert.²⁹⁵ Der Katalog der frisch gegründeten Sammlung entstand in einem Zeitraum von zwölf Jahren, wobei die ersten zwei Bände zwischen 1773–1783 und der dritte Band bis 1785 verfasst wurden.

Hier sind insgesamt 2658 kurze Bildbeschreibungen auf 810 Seiten aufgeführt, wobei in den ersten zwei Bänden 2543 Werke beschrieben werden. Abgesehen von wenigen Ausnahmen enthält dieser Bestandskatalog der neu gegründeten Gemäldesammlung ausschließlich Gemälde westeuropäischer Maler. Neben Angaben des Künstlernamens und kurzer Beschreibungen des Sujets werden das Material sowie

²⁹⁵ Siehe Anm. 7.

Gegen Christoph Frank (2002), S. 136, der Jean-Ernst Münnich (1708–1788) als Verfasser des Katalogs bezeichnete, handelt es sich vermutlich eher um dessen Sohn Ernst-Gustav Münnich. Vgl. dazu Angaben in: Koehne (1869), S. XXIV.

die genauen Bildermaße in den damaligen russischen Maßeinheiten, in Arschin und Werschok, angegeben.²⁹⁶ Bei einzelnen Werken ergänzen zusätzliche Hinweise auf bereits angefertigte Kupferstiche der Gemälde die Kommentierung des Bildes. So beispielsweise die Beschreibung des Gemäldes von Jacopo Bassano:

„2566. Jacques Bassan. La naissance de Jésus annoncée aux bergers.

Un ange lumineux dans les airs au milieu de la nuit, annonce aux bergers la naissance de Jésus; ils sont dans une prairie entourés de leurs troupeaux. Deux vieillards debout regardent l'ange avec étonnement. Sur le devant un jeune homme couché par terre, paroît profondément endormi. On voit sur la gauche trois autres bergers, un âne, une vache et des moutons. Les effets de la lumière qui sont très piquants, partent tous de l'ange qui éclaire les différens objets de cette riche composition. Ce Tableau est gravé par J. Sadler.

Sur toile, haut 1. arch. 6 Verch. large 1. arch. 13½ Verch. Pendant du № 2567.“²⁹⁷

Bis heute ist der Inhalt dieser umfangreichen Handschrift in seiner komplexen Gesamtheit der internationalen Forschung unbekannt geblieben. Es existieren lediglich drei verkürzte Publikationen dieses Bestandskatalogs, zwei französische und eine deutsche Fassung. Bereits im Jahre 1774 wurde der *Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les Galeries et dans les Cabinets du Palais Impérial de Saint-Pétersbourg* publiziert, welcher ebenfalls Graf Ernst von Münnich zugeschrieben wurde. Dabei handelt es sich um eine Auflistung von 2080 Gemälden der Eremitage, die in einem kleinformatigen Büchlein von 21 x 14 cm auf 190 Seiten in nur sechzig Exemplaren veröffentlicht wurde. Zu dieser Auflistung sind handschriftlich noch 125 Gemälde hinzugefügt worden. Darin werden nur Bildnummerierungen, Künstlernamen und Sujets ohne weitere Bildangaben aufgeführt, welche in der kommentierten Originalhandschrift von Münnich (1773–1785) zusätzlich angegeben sind.²⁹⁸

Im Jahr 1780 wurde dieser kleine *Catalogue des tableaux* in Form einer deutschen Abschrift des Schweizer Gelehrten (Astronom) und Reisenden Johann Bernoulli (1744–1807) unter dem Titel *Aufenthalt zu St. Petersburg, nebst dem Verzeichnis der kaiserl. Gemäldesammlung* verfasst und als ein Kapitel seines mehrbändigen Reiseberichtes publiziert.²⁹⁹ Des Weiteren veröffentlichte der Pariser

²⁹⁶ Ein damaliger russischer Arschin beträgt 71,1 cm, ein Werschok beträgt jeweils 4,4 cm.

²⁹⁷ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 760.

²⁹⁸ Zwei Exemplare davon sind heute noch im Bibliotheksbestand der Eremitage nachweisbar.

²⁹⁹ Bernoulli (1780), Bd. 4, S. 199–291. Dabei ist ein Zitat von Bernoulli (1780), S. 164–165 zu ergänzen, mit dem der Gelehrte beschreibt, wie schwer es damals für ihn war, sogar diese gedruckte Auflistung zu

Bibliothekar und Schriftsteller Paul Lacroix zwischen 1861–1862 einen französischen Druck unter dem Titel *Catalogue de Tableaux qui se trouvent dans les Galleries et des Cabinets du Palais Impérial à Saint Petersburg, selon un catalogue de 1774* in der jährlichen *Revue universelle des arts*.³⁰⁰ Diese Veröffentlichung von Paul Lacroix wurde ebenfalls von dem 1774 publizierten *Catalogue des tableaux* aufgenommen.

Die Publikation des vollständigen Textes des dreibändigen *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) steht im Zuge des 250-jährigen Jubiläums der Eremitage in der Planung.

Im Vorwort schildert Graf von Münnich seine genauen Aufgabenfelder:

„Es fehlte zu dieser riesigen Sammlung ein Katalog, der den Namen des Autors, das Sujet und die Bildmaße jedes Werkes benennt, gleichzeitig eine Bildbeschreibung gibt und seine Bedeutung bekannt macht.

Von ihrer Majestät mit der Aufgabe betraut, mich damit zu beschäftigen, habe ich die größte Sorgfalt darauf verwendet und, um nichts dem Zufall zu überlassen, wenn es darum ging, entweder den richtigen Namen des Meisters oder den Sinn der Allegorie oder die Originalität von einzelnen Bildern zu bestimmen, habe ich aus den Autoren zur Ikonographie, aus der Geschichte und aus der Fabel geschöpft, ohne es zu vernachlässigen, die Spezialisten und die Künstler um Rat zu fragen, die fähig waren, mir dabei mit ihren Kenntnissen zu helfen.“

„Il manquoit à cette immense Collection un Catalogue qui en désignant le nom de l'auteur; le sujet et les dimensions de chaque Tableau, en donnât en même tems la description et en fit connoître le mérite.

Honoré par Votre Majesté de la commission d' y travailler, j'en ai fait l'objet de tous mes soins, et pour ne rien avancer au hazard, quand il s'agissoit de déterminer le vrai nom du Maître, le sens de l'allégorie et l'originalité de certains Tableaux, j'ai puisé dans les auteurs iconographiques, dans l'histoire et la fable, sans négliger de consulter les connoisseurs et les artistes en état de m'aider de leurs lumières.“³⁰¹

Aus diesem Auszug des Vorwortes geht deutlich hervor, dass zu den von Münnich vorgesehen Bildangaben Künstlernamen, Sujets, Bildmaße, Beschreibung sowie die Wertschätzung gehörten und dass er mehrere Fachexperten eingeschaltet hatte, um die

Gesicht zu bekommen: „Der Aufseher führte mich zuerst in das Eckzimmer zur Rechten am Eingange, und da ich mich nach einem Verzeichnisse erkundigte, um ihm nicht mit unaufhörlichen Fragen beschwerlich zu fallen, so liehe er mir ein im J. 1774 in französischer Sprache gedrucktes Büchelchen, welches ich aber nicht zu kaufen bekommen konnte, sondern wieder beym Herausgehen abgeben mußte. Es sind, wie ich nachher erfuhr, nur 60 Exemplare davon gedruckt worden, und außerhalb der Gallerie wird es nicht gerne von den Wenigen, die es besitzen, einem Fremden gewiesen, demohngeachtet habe ich durch einen Freund Mittel gefunden, mir es auf ein Paar Tage zu verschaffen: ich habe es abschreiben lassen, und jetzt theile ich es den Kunstliebhabern unter meinen Lesern mit [...]“

³⁰⁰ *Revue universelle des arts* (1861, 1862), Bde. XIII, XIV, XV; vgl. Frank (2002), S. 136 und Anm. 53; Schepkowski (2009), S. 366–367 und Anm. 1293.

³⁰¹ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. I–II.

Bilder so gut wie möglich einschätzen zu können. Zwar stehen die Namen dieser Fachexperten nicht dabei, doch Malinovskij (2012) erwähnt als mögliche Berater von Münnich die Kustoden und Restauratoren der Eremitage: Lucas Conrad Pfandzelt sowie Johann Hauf und Giuseppe Antonio Martinelli.³⁰²

Der *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) ist ohne erkennbares System angelegt. Mehrere Werke eines gleichen Künstlers werden in der Regel nicht zusammen gruppiert, sondern können sporadisch an verschiedenen Stellen des Kataloges erscheinen. Die Auflistung des Bestandes erfolgte weder nach Künstlernamen in alphabetischer Reihenfolge noch nach Kunstschulen. Beispielsweise ist nicht ersichtlich, weshalb die Angaben zum Gemälde *Christus als Salvator Mundi* von Antonius van Dyck aus der Sammlung Gotzkowskys am Anfang unter Nummer 1. stehen. Man könnte die Unordnung damit erklären, dass dieser Bestandskatalog innerhalb mehrerer Jahre in verschiedenen Abschnitten unter der Sichtung jeweils neuer Bildzugänge erfasst wurde. Ein dazu gehöriges alphabetisches Künstlerverzeichnis hilft, diesen Katalog zu erschließen. Gotzkowskys Bilder sind jeweils nur in den ersten zwei Bänden, also in den Bänden von 1773–1783, zu finden.

Die Bewertung der Gemäldesammlung der Zarin – *Majesté Impériale* – Katharina II. durch Münnich ergibt sich aus dem bereits oben erwähnten Vorwort des Katalogs. Er bewundert die meisterhaften Werke ihrer geschmackvollen Sammlung, die den Ruhm ihres Landes unterstreichen und nicht zuletzt die Ausbildung junger Kunstschaffender fördern sollen:

„Die Gabe zu lehren, während man das Nützliche mit dem Angenehmen verbindet, ist eine der Vollendungen, mit der der Himmel Ihre Kaiserliche Majestät gesegnet hat. Ihr Geschmack für die besonderen Kunstwerke und ihr Wille, es zum Vorteil ihrer Untertanen zu wenden, haben sie dazu geführt, Russland mit einer der größten und wertvollsten Gemäldesammlungen zu bereichern. Die Fremden und die Neugierigen des Landes, die diese breiten und reichen Gemäldegalerien besuchen dürfen, bewundern deren Pracht zu Recht: Aber dank Ihrer Güte, Madame, ist der Zutritt auch den jungen Künstlern erlaubt, deren Ziel, indem sie diese Meisterwerke der Kunst mustern und nachahmen, nichts anderes ist, als den Geschmack zu entwickeln und ihr Talent zu verbessern.“

³⁰² Malinovskij (2012), S. 228. Der aus Venedig stammende Künstler Giuseppe Antonio Martinelli (um 1730–1796) unterstützte seit 1775 Pfandzelt bei der Restauration der Bilder.

„Le don d'instruire en joignant l'utile à l'agréable, est une des perfections dont le Ciel a doué Votre Majesté Impériale. Son goût pour les ouvrages distingués des arts et son désir de le faire tourner à l'avantage de ses Sujets, l'on portée à enrichir la Russie d'une des plus grandes et de plus précieuses Collection de Tableaux.

Les Etrangers et les curieux du país admis à visiter ces vastes et riches Galeries de Peintures en admirent avec raison la magnificence: mais grâce à vos bontés, Madame, l'entrée en est permise aussi aux jeunes artistes dont le but en venant examiner et copier ces chefs-d'œuvres de l'art, n'est autre que de se former le goût et de perfectionner leur talent.“³⁰³

Des Weiteren bedauert der Verfasser aber seinerseits, dass sein *Œuvre nicht perfekt sei*, weswegen die Zarin seinen Katalog mit Nachsicht betrachten möge:

„Trotz dieser Vorsichtsmaßnahmen fühle ich, dass mein Werk noch sehr weit von der Vollendung entfernt ist, zu der es sich eignet: Aber so wie es ist, wage ich es Ihrer Majestät in der Hoffnung zu Füßen zu legen, dass Sie sich herablässt, gegenüber den Fehlern, die sich darin befinden können, Großzügigkeit walten zu lassen.“

„Malgré ces précautions, je sens encore que mon ouvrage est très éloigné de la perfection dont il est susceptible: mais tel qu'il est j'ose le mettre aux pieds de Votre Majesté, dans l'espoir qu'Elle daignera user d'indulgence à l'égard des défauts qui peuvent s'y trouver.“³⁰⁴

Trotz dieser bescheidenen Aussage beherbergt sein riesiges Kapitalwerk nicht zu unterschätzende Angaben zum kompletten Bestand der Sammlung der Zarin, die zu der Zeit bereits mehrere europäische Gemäldesammlungen erworben hatte, auf welche nur vereinzelt bei einigen, sehr wenigen Werken verwiesen wurde.

So werden zwischendurch unterschiedliche Sammlungen erwähnt, aus denen Katharina II. zu diesem Zeitpunkt bereits Gemälde zum Teil als Geschenk erworben hatte, wie beispielsweise von Johann Ernst Gotzkowsky (*de Gotskofsky*), des Grafen Heinrich von Brühl (*Comte de Bruhl*), von Jacob Trieble (*le Conseiller Tribble de Berlin*), Karl Johann Philipp Graf von Cobenzl (*Comte de Cobenzel à Bruxelles*), François Tronchin (*de Tronchin*), des Barons Kniphausen (*Baron de Kniphausen*), des Grafen Černyšev sowie „des Königs von Preußen“.

Wie es bereits im 2. Kapitel erwähnt wurde, auf eine Provenienz aus der Sammlung von Gotzkowsky gibt es direkte Nachweise nur bei sieben einzelnen Bildbeschreibungen. Dazu gehören:

³⁰³ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. I.

³⁰⁴ Zitat nach: ebd., B. III.

Nr. 368. *Inconnu. Un Camp orné de beaucoup de figures.*
Nr. 379. *Rembrant. Le Prophete Elisée et Naaman.*
Nr. 581. *Paul Rembrant. Joseph vendu par ses Freres.*
Nr. 1390. *N. Spruid. des Poules et des Poussins.*
Nr. 1449. *Henri van Balen et Jean Breughel. Vénus et l'Amour.*
Nr. 1470. *Jules Romain. Une Bataille.*
Nr. 1601. *Raphaël d'Urbain. La Vierge et l'Enfant Jésus endormi.*

Dass es nur wenige Angaben zur Provenienz in diesem Bestandskatalog gibt, erklärt sich zum Teil dadurch, dass eine Katalogisierung der Bildprovenienz nicht zur Aufgabe des Verfassers gehörte, wie es aus dem oben zitierten Auszug seines Vorwortes hervorgeht.

Die Provenienzen waren nur bei ausgewählten Fällen aufgeführt, bei denen sich der Verfasser meistens mit Angaben der bisherigen Vorbesitzer bezüglich ihrer Zuschreibungsproblematik oder Qualität der Werke kritisch auseinandersetzte. So bezweifelt Ernst von Münnich beispielsweise bei dem heute Lambert Jacobsz. (1598–1636) zugeschriebenen *Der Prophet Elisha und Naaman* bereits eine Autorschaft von Rembrandt, die Gotzkowsky in seiner *Specification* angegeben hat:

„379. Rembrant. Le Prophete Elisée et Naaman. Naaman général du Roi de Syrie se présente au prophete Elisée pour être guéri de la lèpre. La médiocrité de cette pièce suffit pour se convaincre que le catalogue de Gotskofsky l'attribue faussement à Rembrant. Sur toile. haut 1. ar. 13½ V. large 2. ar. 3½ V“.³⁰⁵

Bei einem weiteren Werk, das Gotzkowsky Rembrandt zugeordnet hatte, weist Münnich ebenfalls auf die mangelnde Qualität des Gemäldes hin. Dieses Bild wird heute Pieter de Bloot (1601–1658) unter dem Titel *Die Brüder ziehen Joseph aus der Grube* zugeschrieben.

„581. Paul Rembrant. Joseph vendu par ses Freres. Si ce Tableau est de Rembrant, comme l'assure le Catalogue de Gotoskofsky, c'en est un des plus faibles. Sur bois; h.^t 12. V. L. 11. V. Pendant du N. 602“.³⁰⁶

Im Vergleich zu der Gesamtzahl der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“, die ich feststellen konnte, ist diese von Münnich angegebene Zahl von sieben Werken gering. Durch eine präzise Auswertung der hilfreichen Bilderangaben des *Catalogue*

³⁰⁵ Zitat nach: ebd., B. 124.

³⁰⁶ Zitat nach: ebd., B. 186–187.

raisonné von Münnich in Bezug auf den Ursprung der Gemälde Gotzkowskys konnte ich über diese Sieben hinaus noch 170 Beschreibungen von 227 beschriebenen Werken der *Specification* von Gotzkowsky (1763) und zusätzlich 12 von 25 Werken aus dem nächsten Transfer vom 1769 nachweisen.

An dieser Stelle muss man zu meiner Arbeitsmethodik ergänzen, dass in beiden Verzeichnissen: in der *Specification* und im *Catalogue raisonné* unterschiedliche Maßangaben verwendet wurden. Bevor ich die Bilderangaben in beiden Quellen vergleichen konnte, habe ich alle Bildmaße – Fuß und Zoll, die in der *Specification* von Gotzkowsky (1763) angegebenen wurden, und Arschin und Werschok bei Münnich – in moderne Zentimetermaße umgerechnet.³⁰⁷

Diese Vergleichsmethode sollte eventuelle Bildverwechslungen möglichst sicher ausschließen und zugleich eine präzisierte Darstellung jedes einzelnen Werkes sowie eine Neuidentifizierung der Bilder ermöglichen. Trotz einer akribischen Arbeitsweise halte ich es für möglich, dass ich im *Catalogue raisonné* von Münnich nicht alle „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ herausfiltern konnte. Änderungen eines Meistersnamens, eines Bildsujets oder der Bildmaße machen es, wenn sie nicht vermerkt sind, unmöglich, Bilder zuzuordnen.

Die Identifizierung der Bilder von Gotzkowsky im *Catalogue raisonné* von Münnich gilt als ein unterschätzbarer Nachweis dafür, dass sie im 18. Jahrhundert in der Eremitage waren. Die Beschreibungen von Münnich ergänzen die wenig informativen Bildangaben von Gotzkowsky in mehrfacher Hinsicht. Sie geben Hinweise auf eine genaue Darstellung des Sujets des Gemäldes, auf das Material oder in einigen Fällen auf eine Änderung der Künstlerzuschreibung in der Eremitage sowie auf die Bildmaße. Alle diese Informationen helfen auch bei der Identifizierung von Gotzkowskys Gemälden in

³⁰⁷ In allen Verzeichnissen der Sammlung Gotzkowskys wurden Maßen eingegeben, die in Berlin seit 1755 im Wandel eingeführt waren und welche in der Geschichte als „Magdeburger Fuß“ bezeichnet wurde. Ungefähr beträgt ein Fuß 31,4 Zentimeter, ein Zoll beträgt 2,6 Zentimeter. Eine endgültige Entscheidung zu dieser Umrechnung fiel erst nach einer Umrechnung von Maßen von bekannten Gemälden von modernen Sammlungen, die umstritten in der *Specification* von Gotzkowsky (1763) eingeführt waren und welche die entsprechenden weiß farbigen Inventarnummern dieser *Specification* auf der Vorderseite bis heute behalten hatten. Beispielsweise gehören dazu zwei Gemälde von Hendrick Goltzius *Adam und Eva* und *Die Taufe* aus der Eremitage, die ihre weiß farbige gotzkowskysche Inventaren 3 und 100 bis heute auf den Vorderseiten unten rechts aufbewahren und deren moderne Bildmaße mit Angaben von Gotzkowsky übereinstimmen.

anderen Sammlungen sowie beim Aufdecken einer falschen Zuschreibung zur Sammlung Gotzkowskys.

Eine flüchtige Ankündigung jedes einzelnen Sujets von Gotzkowsky ergänzte sich durch eine genauere und informativere Darstellung bei Münnich, wie es beispielsweise an einer teils wohl rätselhaften und teils verwirrenden knappen Beschreibung eines Werkes von Peter Paul Rubens nachvollziehbar wird:

Gotzkowsky (1763):

„550. Rubens. 1. in der höhe gemahltes Altar-stück, worunter ein knieender Kayser zu sehen. 2,10 x 1,11. – 280“.

Münnich (1773–1785):

“1572. Inconnu. Esquisse d’un Tableau d’Eglise.
Ce Tableau a deux parties, le Haut représente la resurrection de Notre Seigneur, et la partie inferieure une Eglise, où un Empereur à genoux fait sa prière. Il est attribué à Rubens et il a quelque merite pour ce qui regarde la Composition.
Sur toile. H.^t 1. ar. 4. V. Large 13½. V.”³⁰⁸

Eine weitere für die Identifizierung nicht zu unterschätzende Bilddarstellung findet man unter anderem in der Münnichs Beschreibung des Werkes des holländischen Tiermalers Johannes Spruyt (1627–1671), welches Gotzkowsky in sehr knappen Worten vorgestellt hatte: „646. Spruyt. 1. Extra schönes Feder Vieh Stück. 3,8 x 3,11. – 400.“ Bei Münnich bekommt man weitere, etwas genauere Informationen über das Sujet dieses Gemäldes, das als *Die Hühner und die Küken* betitelt wurde:

„1390. N. Spruid. des Poules et des Poussins. Ce Tableau est excellent dans son genre, la nature ne Saurait être mieux rendue; il est peint en 1656. Le nom de l'auteur, qu'on a pris du Catalogue de Gotskofsky, parait être estropié; on n'en a pas trouvé de pareil dans les livres qui traitent de la peinture. Sur toile. Haut 1. ar. 9½. V. Large 1. Ar. 11½. V.”³⁰⁹

Immer wieder bleibt der Nachweis von Münnich auf eine bisherige Zuschreibung bzw. Provenienz durch Gotzkowsky von unschätzbarem Wert, wenn sowohl die Zuschreibung als auch die Bildmaße voneinander abweichen. Dies ist am Beispiel des ehemals durch Gotzkowsky David Teniers zugeschriebenen und heute in der Eremitage

³⁰⁸ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 253v; Münnich (1773–1785), B. 441.

³⁰⁹ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 250; Münnich (1773–1785), B. 400–401.

ebenfalls dem Flammen Cornelis de Wael (1592–1667) zugeordneten Gemäldes nachvollziehbar:

Gotzkowsky (1763):

„598. D: Denniers. 1. mit ungemeinen geschmack gefertigtes gemählde, ein heer lager vorstellend. 3,3 x 4,9. – 700.“
– [102 x 149,1 cm]

Münnich (1773–1785):

“368. Inconnu. Un Camp orné de beaucoup de figures. Ce Tableau que le Catalogue de Gotskofsky donne pour un très beau Ténier, n’est, selon les Connoisseurs, ni de ce Maitre, ni ne mérite l’éloge qu’on en fait. Sur toile. haut 1. A. 6½. V. large 1. ar. 12½.
V.³¹⁰
– [100 x 126,7 cm]

An dieser Stelle ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass Münnich nicht alle veränderten Künstlerzuschreibungen in seinem Katalog vermerkt hatte. Einige Bilder können nur durch einen Zufall identifiziert werden.

Im Gegensatz zu der *Specification* von Gotzkowsky wurden die Inventarnummern des *Catalogue raisonné* von Münnich auf keiner Bildfläche aufgezeichnet und auch bei keiner weiteren Bestandserfassung der Eremitage übernommen. Die Nummerierung des folgenden zweiten Bestandskatalogs der Gemäldesammlung der Zaren war hingegen direkt auf die Bilder aufgemalt worden und ermöglichte damit die weitere Identifikation der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“.

9.2. Der Bestandskatalog von Franz Labenskij aus dem Jahr 1797 und die Feststellung der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ in der Sammlung des Zaren Paul I.

Eine weitere wichtige Quelle für die Erfassung des Gemäldebestandes der Zarenfamilie ist eine russischsprachige Handschrift, der sogenannte „Katalog von Labenskij“ aus dem Jahr 1797. Sein kompletter Titel lautet: *Katalog von Gemälden und Deckenbildern, die in der Kaiserlichen Galerie der Eremitage, im Taurischen Palast und Marmorpalast aufbewahrt sind, erfasst auf Anordnung Seiner Höchsten Kaiserlichen*

³¹⁰ Zitate nach: Gotzkowsky (1763), B. 251; Münnich (1773–1785), B. 121.

*Majestät an die Kunstakademie, überbracht durch den Herrn wirklichen Geheimrat und Kavalier Fürst Nikolaj Borisovič Jusupov, an die unterzeichneten Mitglieder selbiger Akademie: Direktor und Seniorprofessor für Malerei Akimov, der auf der Position eines Adjunkten tätige Gr. Ugrjumov, der Bildhauer-Adjunkt, Rektor F. Gordeev, die Bildhauer Professor M. Koslovskij und Kollegienassessor F. Labenskij. Im Jahre 1797.*³¹¹ Dieser ebenfalls dreibändige Bestandskatalog wurde auf Anordnung des Nachfolgers von Katharina II., des Zaren Paul I., verfasst. In dieser Handschrift sind 4788 Bildbeschreibungen auf 980 Seiten aufgelistet, die den kompletten damaligen Malereibestand von Paul I. widerspiegeln. Er ist wie der erste Katalog – *Catalogue raisonné* – in einer einzelnen Handschrift im Archiv der Eremitage überliefert und bis heute unveröffentlicht geblieben. Die verkürzte Bezeichnung des Katalogs als „Katalog von Labenskij“ bezieht sich auf den damaligen Leiter der Gemäldegalerie, den Künstler Franz (Feodor) Labensky (1769–1850).

Im Unterschied zum *Catalogue raisonné* von Münnich werden im Katalog von Labenskij weder Bildbeschreibungen noch irgendwelche Bildauswertungen angegeben. Es werden lediglich Nummerierung, Künstlernamen, Bildersujets, Material sowie Bildmaße aufgeführt. Das Bildmaß wird, wie bei dem zuvor beschriebenen Katalog von Münnich in russischen Arschin und Werschok angegeben. Der gleiche Maßparameter für Bilder in beiden Katalogen beschleunigt die Feststellung identischer Bilder in beiden Katalogen. Die alphabetische Reihenfolge der Künstlernamen und Kunstschulen wird in diesem Katalog wie im ersten Katalog nicht eingeführt. Auch die Provenienz der Bilder wurde in keiner Weise erwähnt.

Die Inventarnummern des Katalogs von Labenskij (1797) wurden zumeist auf der Vorderseite der Bilder unten, in der rechten oder linken Ecke, manchmal auf der Rückseite mit roter Farbe hingeschrieben. So bewahren mehrere Bilder auf ihrer

³¹¹ Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 6 A, Jahr 1797, Delo Nr. 87, Vde. I, II, III – *Каталог картинам и плафонам. Хранящимся в Императорской галерее Эрмитажа, в Таврическом и Мраморном Дворцах, сочинённый по высочайшему Имянному Его Императорского Величества повелению, объявленному Академии Художеств чрез гдна Действительного Тайного Советника и Кавалера Князя Николая Борисовича Юсупова, оной же Академии нижеподписавшимися членами. Директор и старший профессор живописи Акимов, правящий должность адъюнкта Профессор Гр. Угрюмов, Скульптор адъюнкт ректор Ф. Гордеев, скульпторы профессор М. Козловский, коллежский ассессор Ф. Лабенский. 1797 года.* Im Folgenden wird der Katalog als Labenskij (1797) bezeichnet.

Bildfläche noch heute diese rote Nummerierung und können durch diesen Beweissammlungsgeschichtlich eingeordnet werden.

Die Bilder sind nach ihren verschiedenen Aufbewahrungsorten sortiert, sodass beispielsweise Gemälde des Marmorpalastes getrennt unter den Nummern 3554–3817 im Katalog von Labenskij verzeichnet sind.

Durch die Auswertung des Katalogs von Labenskij kamen noch weitere „russische Bilder von Gotzkowsky“ ans Licht, die im *Catalogue raisonné* von Münnich nicht registriert worden waren und die anscheinend zuvor in anderen Privatsammlungen in St. Petersburg aufbewahrt wurden, beispielsweise in der Sammlung des Günstlings von Katharina II., Fürst Grigorij Orlov.

Im Vergleich zu dem *Catalogue raisonné* von Münnich hat die Bestandserfassung von Labenskij ihre eigenen starken Seiten und somit eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Sammlungsforschung. Bei vielen eingegebenen Werken wird in der rechten Spalte die Inventarnummer des *Catalogue raisonné* von Münnich angegeben. Es ist für jene – gar nicht so seltenen – Fälle besonders wichtig, in denen zwischenzeitlich die Künstlerzuschreibung geändert worden war. Am Beispiel des im Katalog von Labenskij angegebenen italienischen Werkes *Der Tod von Kleopatra* aus der Sammlung von Gotzkowsky wird die Wichtigkeit der Angabe der Nummer des ersten Bestandskatalogs – *Catalogue raisonné* – nachvollziehbar. Im *Catalogue raisonné* von Münnich ist dieses Werk identisch mit der Zuschreibung von Gotzkowsky als Werk von Paolo Veronese (1528–1588) registriert:

Gotzkowsky (1763):

„9. P: Veronese. 1. Extra schönes gemählde, die sterbende Cleopatra vorstellend auf leinwand gemahlt. 3,9 x 4,9. – 1200.“
– [117,7 x 149,1 cm]

Münnich (1773–1785):

„280. Paul Véronése. Cléopâtre mourante. Tableau peu intéressant, qui pourrait être plutôt de Luca Giordano que du Veronése. Demi figure sur toile. Haut 1. ar. 10¼. V. Large 2. Ar.“³¹²
– [116,7 x 142,2 cm]

³¹² Zitaten nach: Gotzkowsky (1763), B. 252; Münnich (1773–1785), B. 97.

Der ähnliche Künstlernaame und das Sujet sowie die fast identischen Bildmaße lassen keinen Zweifel, dass es sich um zwei Beschreibungen desselben Bildes handelt. Im Katalog von Labenskij (1797) ist aber *Der Tod von Kleopatra* von Paolo Veronese nicht mehr zu finden, sondern unter der Nummer 997 die Darstellung der *Sterbenden Kleopatra* von Luca Giordano (1634–1705) mit fast gleichen Bildmaßen. Das Bild ist bei Labenskij mit einem Nachweis auf die Nummer 280 von Münnich angegeben, welches auf das Werk von Paolo Veronese hinführt. Dieser Nachweis auf die Nummer von Münnich bezeugt, dass die beiden Bildangaben dasselbe Werk meinen:

„997. Лука Жиордано. Умиряющая Клеопатра выш: 1. арш: 10¼ верш: шир: 2. арш:
280.“³¹³
– [116,7 x 142,2 cm]

Dieses Bild habe ich wiedergefunden. Heute ist das Bild *Der Tod von Kleopatra* im Palast Peters III. in Oranienbaum bei St. Petersburg ausgestellt und wird dort als Werk eines unbekanntes italienischen Künstlers des 18. Jahrhunderts bezeichnet. Die rot aufgemalte Inventarnummer 997 des Katalogs von Labenskij ist auf der Vorderseite dieses Malwerkes rechts unten verblieben (Abb. 3).



Abb. 3. Italienischer Künstler des 18. Jh. Der Tod von Kleopatra. Öl/Leinwand, 120 x 152 cm. Lomonosov, Museumskomplex Peterhof: Oranienbaum, Palast des Peters III. Inv. Nr. BX 26316. Hier erstmals abgebildet.

³¹³ Zitat nach: Labenskij (1797), Bd. 1, B. 165.

Die Angaben des Katalogs von Labenskij enthalten noch weitere hilfreiche Hinweise für die Durchführung der Sammlungsforschung. Im Katalog gibt es einige spätere Ergänzungen, die nicht vor 1797, wahrscheinlich sogar wesentlich später, nämlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, eingetragen wurden. In der linken Spalte, wo die Inventarnummer angegeben ist, wurden bei manchen Werken die Inventarnummern des nachfolgenden Inventars des Gemäldebesitzes der Zarenfamilie aus dem Jahr 1859 übertragen. Bei mehreren Bildangaben wurden größtenteils mit einem Bleistift vorgenommene und manchmal kaum lesbare Hinweise auf die späteren Aufbewahrungsorte der jeweiligen Bilder sowie die genauen Daten ihrer Abgabe in die anderen Sammlungen nachgetragen. Zu diesen Orten gehören unter anderem die Hauptresidenz der russischen Zaren selbst – die Räume des Winterpalastes, verschiedene Säle der Galerie der Eremitage, das Theater der Eremitage –, die Sommerresidenzen in Pavlovsk und Peterhof sowie der Palast auf der Steininsel. Nicht selten erscheinen Angaben wie „im Depot“ oder „verkauft“. Mit „verkauft“ werden diejenigen Gemälde bezeichnet, die laut einer Anordnung des Zaren Nikolaus I. in den Jahren 1854–1855 im Rahmen einer Bilderversteigerung veräußert wurden.

Diese im Katalog von Labenskij später eingetragenen Nachweise aller möglichen Aufbewahrungsorte bieten eine weitere Möglichkeit, ohne größeren Aufwand die Wege der Bilder in der Zarensammlung selbst und außerhalb zu verfolgen. Nicht selten verweist der Katalog auch auf die Platzierung der Bilder in der Galerie der Eremitage, welche 1838 in einem ausführlichen Katalog aufgeführt sind.

9.3. Der Galeriekatalog *Livret de la Galerie Imperiale de L’Ermitage de Saint-Pétersbourg* aus dem Jahr 1838 und Beschreibungen von den „russischen Gemälden von Gotzkowsky“

Im Jahre 1838 erschien ein informationsreicher gedruckter französischer Katalog der Gemäldegalerie der Eremitage unter dem Namen *LIVRET de la GALERIE IMPERIALE de L’ERMITAGE de SAINT-PÉTERSBOURG contenant l’explication des tableaux qui la composent, avec de courtes notices sur les autres objets d’art ou de curiosité qui y sont*

exposés.³¹⁴ Obwohl dieser Galeriekatalog den Namen seines Herausgebers nicht nennt, ist bekannt, dass der Verfasser der Leiter der Gemäldegalerie Franz Labenskij war. In diesem Katalog war, wie der Titel verrät, nicht der gesamte Gemäldebestand der Zarenfamilie aufgeführt, sondern nur die in der Galerie der Eremitage ausgestellten Werke. Sie wurden in jeweils einem Kapitel zu den insgesamt fünfzig Ausstellungsräumen dargestellt. Die Gemälde, die sich in mehreren Depots oder in den Räumen des Winterpalastes oder an anderen Lebensmittelpunkten der Zarenfamilie befanden, wurden in diesen Galeriekatalog nicht aufgenommen.

Angeführt wurden die Namen der Künstler, die Bildmaße in französischem Fuß – *pouces* –, das Material, der Titel sowie eine kurze Beschreibung des Sujets. Ergänzend waren in der Regel auch die Provenienzen der Bilder vermerkt. Aus der Zeit von Katharina II. wurden die Sammlungen von *Comte d'Oford Robert Walpoole*, *Comte de Brühl*, *M^r Crozat*, *Baron de Thiers* und von *Comte de Choiseul* angegeben. Bemerkenswerterweise wurde die Provenienz aus der Sammlung von Gotzkowsky bei keinem einzigen Bild erwähnt, als wären seine Bilder nie in die Eremitage gelangt. Bei Werken aus seinem Besitz finden sich lediglich die Angaben, dass diese Gemälde während der Regierungszeit von Katharina II.: *S.M.C.II. – Les tableaux acquis sous le S. M. l' Impératrice Catherine II.* – in die Gemäldegalerie kamen.

Die Gemälde der Galerie waren überwiegend nach Schulen geordnet, obwohl es auch Räume gab, in denen Werke von unterschiedlichen Schulen gemischt ausgestellt waren. Eine solche Mischung erklärt sich durch den Zweck der besseren Präsentation der Bilder, bei der nach einer perfekten kompositionellen Gestaltungsabstimmung in den Räumen gesucht wurde. Da die Werke anhand ihrer Ausstellungsräume beschrieben waren, konnte derselbe Maler mehrfach an verschiedenen Stellen des Katalogs vorkommen.

Die Nummerierung der Bilder erfolgt getrennt nach jedem einzelnen Kapitel. Es gibt keine Spur von den Inventarnummern des vorherigen Bestandskatalogs von Labenskij (1797).

Auch der Galeriekatalog des Jahres 1838 ist ein wichtiges Hilfsmittel für die Sammlungsforschung. Neben den informativen Bildbeschreibungen werden Hinweise

³¹⁴ Im Folgenden wird dieser Galeriekatalog als Livret (1838) bezeichnet.

auf bereits gefertigte Kupferstiche von den Bildern gegeben. Außerdem finden die geänderten Künstlerzuschreibungen ihren Platz in diesem Katalog. So ist sogar die Umschreibung des oben erwähnten Gemäldes *Der Tod von Kleopatra* berücksichtigt:

„43. Luca Giordano. T. – Haut. 46 pouces. Lang. 56 pouces. Cléopâtre se donnant la mort. Ce tableau, attribué fausement à Paul Véronèse, a été restitué à son véritable auteur. – S. M. C. II.“³¹⁵

Der nächste Schritt in der Erforschung der Geschichte der Bilder der Zarenfamilie ist die Auswertung des Gemäldeinventars, das den kompletten Gemäldebesitz der Zarenfamilie im Jahr 1859 erneut aufzeichnete. Dieses dritte Gemäldeinventar bringt weitere hilfreiche Ergänzungen im Zuge der Neuentifizierung der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ ans Licht.

9.4. Die Präsenz von Gemälden Gotzkowskys in der Zarensammlung seit 1859: das Inventar des Gemäldebesitzes der Zarenfamilie aus dem Jahr 1859 und eine Reihe von Galeriekatalogen von 1863 bis 1916

Das *Verzeichnis von Gemälden und Deckenbildern, die sich unter der Aufsicht der II. Abteilung der Kaiserlichen Eremitage befinden* – das sogenannte Inventar des Jahres 1859 – ist die dritte Bestandsauflistung des Gemäldebesitzes der Zarenfamilie. Es wurde 1859 in russischer Sprache angelegt und bis 1929 weitergeführt, so dass dieses Inventar bis zur Sowjetzeit gültig war. Dieses Inventar besteht aus sieben großen Bänden. Bis heute wurde es nicht gedruckt, liegt aber in zwei handschriftlichen Fassungen vor, in denen nur eine alle sieben Bände umfasst. Eine Fassung befindet sich heute im Archiv der Eremitage, die Zweite, die Siebenbändige wird in der Abteilung der Westeuropäischen Kunst des Museums aufbewahrt.³¹⁶

In der ersten Spalte des Inventars (1859–1929) wurde bei jedem angeführten Werk wiederholend bestätigt: „Im Jahre 1859 war es vorhanden“ – *Состояло на лицо*

³¹⁵ Zitat nach: Livret (1838), Saale XXXVIII, S. 383.

³¹⁶ Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 6 Б, Jahr 1859, Delo Nr. 1, Bde. I, II, III, IV, V, VI. *Опись картинам и плафонам, состоящим в заведовании II отделения Императорского Эрмитажа. 1859–1929 г.г.* Im Folgenden wird dieses Verzeichnis als Inventar (1859–1929) bezeichnet.

6 1859. Wie bei den zwei ersten Bestandskatalogen der Eremitage ist auch dieses Inventar (1859–1929) nicht alphabetisch nach den Künstlernamen geordnet, die Werke sind hier aber vornehmlich nach Kunstlerschulen gruppiert. Im Inventar (1859–1929) werden Künstlernamen, Titel, Material, genaue Aufbewahrungsräume sowie Bildmaße, wie bei ersten beiden Bestandskatalogen in russischen Maßen eingeführt, diesmal aber lediglich in Werschok. Bei den Werken, die 1862 nach Moskau, ins Öffentliche und Rumjanzew Museum abgegeben wurden, wurde außerdem diese Bilderübergabe registriert: „Nach der Anordnung des Herren-Oberhofmarschalls vom 15. November 1862, Nr. 1153. Ins Moskauer Museum.“³¹⁷

In diesem Zusammenhang wurden sechs „gotzkowskysche“ Gemälde erwähnt, darunter eine neu von mir identifizierte Architekturdarstellung von Giovanni Paolo Pannini, die bis heute in Moskau ausgestellt ist (Abb. 4).



Abb. 4. Giovanni Paolo Pannini. Heilige Sibylle prophezeit Christi Geburt. Öl/Leinwand, 75 x 105 cm. Moskau, Puschkkin-Museum. Inv. Nr. 157. Die Nummer von Gotzkowsky 635 ist auf dem Bild erhalten.

Die Nummern des Inventars (1859–1929) wurden an allen Gemälden rückwertig, in schwarzer Farbe mit Hilfe einer Zahlenschablone aufgeschrieben, sowie in einigen

³¹⁷ „По предпис. Г. Обер-Гофмаршала от 15. ноября 1862 г. № 1153. В Московский Музеум.“

Fällen auf der Vorderseite, wenn es sich um Gemälde aus der Sammlung des Palastes zu Gattschina handelte.

Gleichzeitig erschien zwischen 1863 und 1916 eine Reihe von gedruckten russischen, französischen und deutschen Bestandskatalogen der Gemäldegalerie der Eremitage. Unter anderem sind die Kataloge zu erwähnen, die von Bernhard von Koehne (1863 und 1869–1871), Gustav Friedrich von Waagen (1864 und 1870) und Somov (1889 und 1916 u.a.) herausgegeben wurden, die aber nur einen beschränkten Teil der Bilder der Galerie der Eremitage darstellen. Alle diese Galeriekataloge hatten eine allgemeine, durch mehrere Kataloge gezogene Bildnummerierung erhalten, welche aber nicht auf die Bilderflächen übertragen worden ist.

In einigen Galeriekatalogen gab es nicht nur die üblichen Angaben zu Künstlernamen, Titel, Material und Bildmaßen, sondern darüber hinaus eine Kompositionsbeschreibung und Nachweise der Provenienz des jeweiligen Werkes.

Im Bestandskatalog der Galerie von Koehne (1869–1871) war bei mehreren Bildern von Gotzkowsky, welche 1764 in die Sammlung von Katharina II. gekommen waren, als Provenienz die Sammlung des Fürsten Dolgorukov angegeben: „Autrefois, dans la collection du prince Dolgorouky“.³¹⁸ Nur *Die Vestalin* von Jacques-François Courtin aus diesem Transfer wird als Bild aus der Sammlung von Gotzkowsky bezeichnet: „De la collection Gotskowsky, à Berlin.“³¹⁹ Andere Hinweise auf die Sammlung von Gotzkowsky gab es ausgerechnet bei einigen Werken, die in der *Specification* von Gotzkowsky (1763) nicht vorkamen:

- Nr. 813. Rembrandt. Das Portrait eines Türken.
- Nr. 864. Salomon Koninck (1609–1656). Die Parabel von den Arbeitern im Weingarten
- Nr. 1050a. Pieter Wouwermann (1623–1682). Kriegsgefangene.
- Nr. 1072. Frederick de Moucheron (1634–1686). Vieh in einem Hain.
- Nr. 1173. Frederick de Moucheron (1634–1686). Landschaft mit einem Schloss auf dem Berg.
- Nr. 1242. Willem van Mieris (1662–1747). Die Entlassung der Hagar.
- Nr. 1449. Louis Boullogne d. J. Die Hochzeit des Hippomenes und der Atalanta.

Dem Katalog zufolge war *Kriegsgefangene* von Pieter Wouwermann erst hundert Jahre später, nämlich 1864 aus einer Privatsammlung von M. von Fonton in die

³¹⁸ Beispielsweise: Bestandskatalog (Koehne) (1870), S. 328, Nr. 1360 und 1361, zwei Stillleben von Abraham Mignon.

³¹⁹ Ebd., S. 50, Nr. 1495.

Eremitage gekommen: „Autrefois, dans la galerie Gotskowsky à Berlin. Acheté à M. de Fonton, en 1864.“³²⁰

Nach dem letzten Katalog der Zarengalerie des Jahres 1916 wurde der Gemäldebestand der sowjetischen Eremitage erst im Jahr 1958 erneut veröffentlicht.

9.5. Die Bestandskataloge der Eremitage aus den sowjetischen und postsowjetischen Zeiten. Das aktuelle Gemäldeinventar der Eremitage

Zwei grundlegende, jeweils zweibändige Bestandskataloge aus der Sowjetzeit von 1958 und von 1976/1981 wurden von dem ehemaligen Leiter der Gemäldegalerie Vladimir Francevič Levinson-Lessing herausgegeben. In beiden Bestandskatalogen werden die Gemälde anhand ihrer Künstlerschulen präsentiert, die einzelnen Künstler sind in alphabetischer Reihenfolge mit kurzen biografischen Angaben aufgeführt. Dabei werden der Titel des Bildes und die Bildmaße angegeben sowie auf die Nummerierung der oben erwähnten Galeriekataloge aus dem Zeitraum von 1863 bis 1916 erwiesen. Die festgestellten Provenienzen der Bilder werden ebenfalls angeführt. Es gibt keine Bildbeschreibungen, dafür aber einige kleine schwarz-weiße Abbildungen von ausgewählten Werken.

Diese beiden Bestandsfassungen enthalten nicht alle Gemälde des westeuropäischen Besitzes der Eremitage, sondern lediglich die Werke des Hauptfonds. Die Werke aus dem sogenannten Reservefonds – Fonds B – wurden in keinem der Bestandskataloge von Levinson-Lessing und bis heute auch in keinem anderen Katalog berücksichtigt. Mehrere Bilder der Eremitage sind noch nicht erforscht, darunter auch die Werke, welche erst in der sowjetischen Eremitage in den als „Fonds B“ bezeichneten Reservebestand gelangten. In diesem „Fonds B“ waren die Gemälde der sogenannten „zweiten Reihe“ ausgelagert. Bis heute sind etwa 1400 Bilder im Fonds B aufbewahrt.

Die Gemälde des „Fonds B“ sind lediglich in einem internen handschriftlichen und der Außenforschung begrenzt zugänglichen Inventar des ganzen westeuropäischen

³²⁰ Bestandskatalog (Koehne) (1870), S. 219. Heute befindet sich das Gemälde vermutlich in einer Privatsammlung in der Schweiz.

Gemäldebestandes der Eremitage registriert und beschrieben. Teilweise sind diese Angaben digitalisiert, sind aber dennoch nur beschränkt zugänglich.

Dieses handschriftliche Inventar wird seit 1929 geführt. Es erfasst die Sammlung der westeuropäischen Gemälde der Eremitage und existiert nur in einer Fassung in der Abteilung der Westeuropäischen Kunst des Museums.³²¹ Es ist bis heute gültig und enthält die Künstlernamen, die Bildtitel, die genauen Maßangaben und Beschreibungen. Diese Bildbeschreibungen sind sehr präzise und detailgetreu, so dass eine genaue Kompositionsvorstellung geliefert wird.

Sofern das Bild aus dem sowjetischen Museum abgegeben worden war, wird das Datum der Abgabe mit einem genauen Registrationszeichen bzw. einer Protokollnummer aufgeführt. Es gibt eine Reihe von Bildern, die die sowjetische Regierung zunächst in den Kunsthandel abgab und die schließlich doch zurück ins Museum kamen. Einige dieser Bilder waren im Fonds B ausgelagert, und während im Inventar registriert wurde, dass diese Bilder in den Handel abgegeben worden waren, ist die Feststellung einer Rückgabe aus dem Kunsthandel nur durch die Auswertung der Archivdokumente mit Hilfe der Angaben der Inventarnummer der Eremitage möglich.

Neben den Bestandskatalogen von Levinson-Lessing erschienen seit 1982 noch weitere nach den einzelnen Schulen geordnete Bestandsaufnahmen. Dabei muss man besonders die Reihe der Bestandskataloge des Verlags Giunti, beginnend mit dem Bestandskatalog der französischen Malerei des 18. Jh. (1986) nennen. Es sind die Bände über die deutsche und österreichische Malerei des 15.–18. Jh., die niederländische Malerei des 15.–16. Jh., die venezianische Malerei des 14.–19. Jh., die italienische Malerei des 13.–16. Jh., die italienische Malerei des 16. Jh., die flämische Malerei des 17.–19. Jh. und die spanische Malerei des 15.–19. Jh. in dieser Reihe erschienen. Alle diese Bestandskataloge geben möglichst ausführliche Informationen zum Künstlernamen, zum Titel des Bildes, zur Interpretation des Sujets, zu Bildmaßen und Material sowie zu Erwähnungen der entsprechenden Werke in einzelnen Quellen, teilweise in anderen Bestandskatalogen und in der Forschungsliteratur. Die festgestellte Provenienz und das Jahr des Zugangs ins Museum werden dabei auch berücksichtigt. Zu jeder Bildangabe werden auch Abbildungen in schwarz-weiß publiziert. Neben dem

³²¹ Im Folgenden wird diese Bestandsquelle als Inventar (1929–z.Z.) bezeichnet.

Inventar (1929–z.Z.) erscheint diese Reihe von Bestandskatalogen des Verlags Giunti momentan als eine von aktuellsten Bestandsquellen des Museums.

9.6. Die Inventarnummern der Eremitage als Schlüssel für die Neuidentifizierung der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“

Seit der Gründung der Eremitage waren die Gemälde in dieser Sammlung mehrmals inventarisiert worden, wodurch die Werke immer neue Nummern erhielten. Bis heute haben diese Nummern fünf Mal gewechselt. Die ersten Inventarnummern beziehen sich auf die Auflistung des *Catalogue's raisonné* von Münnich (1773–1785). Wie bereits erwähnt, waren die Inventarnummern nirgendwo auf der Bildfläche registriert. Die zweite Inventarisierung erfolgte im Bestandskatalog von Labenskij (1797). Diese Inventarnummern wurden mit roter Farbe auf die Bildflächen übertragen. In der dritten Bestandserfassung – dem Inventar (1859–1929) – wurde die mehr und mehr wachsende Sammlung der Zarenfamilie erneut mit Inventarnummern versehen, die auf der Rückseite der Bilder mit Hilfe einer Zahlenschablone in Schwarz fixiert wurden. Eher selten sind diese Nummern auf der Vorderseite in einer unteren Ecke des Bildes zu finden. In diesen Fällen handelt es sich um die Gemälde des Palastes zu Gattschina. Die vierte verwendbare Nummerierung erfolgte zwischen 1863 und 1916 parallel zur Nummerierung des Inventars (1859–1929). Diese Nummerierung bezog sich nur auf die Gemälde der Galerie der Eremitage und wurde in einer Reihe von mehreren Galeriekatalogen wiederholt. Diese Nummern bezogen sich nur auf die Galeriekataloge und wurden nicht auf der Bildfläche angebracht. Die fünfte, heute aktuelle Nummerierung wurde bereits in der Staatlichen Eremitage in den Jahren 1924–1929 eingeführt. Diese Nummerierung ist in dem in der Abteilung zur Westeuropäischen Kunst aufbewahrten Inventar des westeuropäischen Gemäldebesitzes der Eremitage enthalten. Die nicht westeuropäische Malerei der Eremitage wird hier nicht angeführt. Diese Nummerierung wird in der Regel mit den kyrillischen Buchstaben „ГЭ“ vorne, also „Государственный Эрмитаж“ – Staatliche Eremitage – gefolgt von der entsprechenden Nummer bezeichnet.

In allen Bestandskatalogen der Eremitage seit 1958 sowie in den Inventarangaben wird diese Nummerierung berücksichtigt. Diese Inventarnummern werden in schwarzer Farbe auf die Rückseite des Bildrahmens geschrieben. Auf einem heute in Wolgograd befindlichen Gemälde aus der Sammlung Gotzkowskys *Früchte am Tisch* eines Holländischen Künstlers des 17. Jh. sind sogar alle möglichen Nummerierungen mehrerer Inventare der Eremitage enthalten, die bis jetzt den Bildern zugeordnet waren: nämlich die rote Nr. 2013 des Katalogs von Labenskij (1797), die mit einer Zahlenschablone angesetzte schwarze Nr. 3954 des Inventars (1859–1929) sowie die schwarzfarbige Nr. ГЭ 1953 des Inventars der heutigen Eremitage (1929–z.Z.) (Abb. 5).



Abb. 5. Die Rückseite des Bildes: Holländischer Künstler des 17. Jh. *Früchte am Tisch*. Öl/Leinwand, 32 x 27,5 cm. Wolgograd, Kunstmuseum I. I. Maschkow. Inv. Nr. КП–874. ЗЖ–8. Hier erstmals abgebildet.

Um eine eindeutige Identifizierung der Gemälde der Eremitage durchzuführen, muss man die mehrfachen Änderungen der Inventarnummern beachten.

An dieser Stelle muss man unbedingt ergänzen, dass sich die Angaben der Inventarnummer im Zeitraum 1863 bis 1916 für die Bilder der Galerie der Eremitage auf

die Nummerierung der Galeriekataloge in den damaligen Publikationen bezogen, obwohl das Inventar (1859–1929) gleichzeitig gültig war. Die Angaben zum Besitz der Zarensammlungen außerhalb der Galerie der Eremitage, beispielsweise in Peterhof oder Gattschina, hatten die Nummerierung des Inventars (1859–1929) weiterhin ohne zusätzliche Nummern bis 1929 erhalten.

Die Angaben im Artikel von Koehne (1882) entsprechen der damaligen Nummerierung.³²² Diese längst ungültige Nummerierung der betreffenden Bilder von Gotzkowsky wurde von der modernen Forschung ungeprüft übernommen. Im Zuge der Erforschung der von Koehne angebotenen Werke musste ich erst diese veralteten Angaben zeitgemäß revidieren, um sie der modernen Nummerierung der Werke anpassen zu können und auf diese Weise die jeweiligen Bilder zu identifizieren.

Bei einigen, besonders komplizierten Fällen bleibt dieses stufenartige Nachvollziehen von Angaben der Inventarnummern in den Bestandsquellen der Eremitage die einzige Möglichkeit, diesen Gemälden auf die Spur zu kommen. Ein ausgesprochenes Beispiel dafür bietet der aufwändige Identifizierungsweg eines Werkes aus der Werkstatt von Peter Paul Rubens mit einer mehrfach veränderten Sujetinterpretation und Künstlerzuschreibung. Das Gemälde wurde von Gotzkowsky als Werk von Peter Paul Rubens *Athena Pallas* verkauft: „427. Rubens. 1. Kopf der Pallas. 1,1 x 1,1½. 80“.

Im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) bleibt die Darstellung noch als *Kopf der Minerva – Une tête de Minerve* – von Peter Paul Rubens. Im Katalog von Labenskij (1797) mit einem wichtigen Hinweis auf die Nummerierung des *Catalogue's raisonné* von Münnich ist das Bild einfach *Frauenkopf mit Hut* schon von der Schule von Rubens, im Inventar (1859–1929) bleibt die Zuschreibung der Schule von Rubens sowie das Sujet weiterhin wesentlich unverändert als *Kopf einer jungen Frau mit Hut mit einer Feder*. Im aktuellen Inventar der Eremitage (1929–z.Z.) ist das Bild als eine Kopie des 17. Jahrhunderts nach Rubens und außerdem als *Skizze des Kopfes von Helena Fourment* registriert. Heute befindet sich der ursprüngliche *Kopf der Pallas* als Werk der Werkstatt von Peter Paul Rubens im Kunstmuseum in Wolgograd, wohin das Bild aus der Eremitage 1961 übergeben worden war. Den letzten Titel aus der Eremitage hat das Bild

³²² Siehe: Koehne (1882), S. 149–153.

behalten³²³ (Abb. 6, 7). Die Komposition dieses Skizzes lässt sich mit einer Abbildung von Helena Fourment vom *Porträt von Helena Fourment mit ihren Kindern* aus dem Louvre (INV. 1795) eindeutig identifizieren.

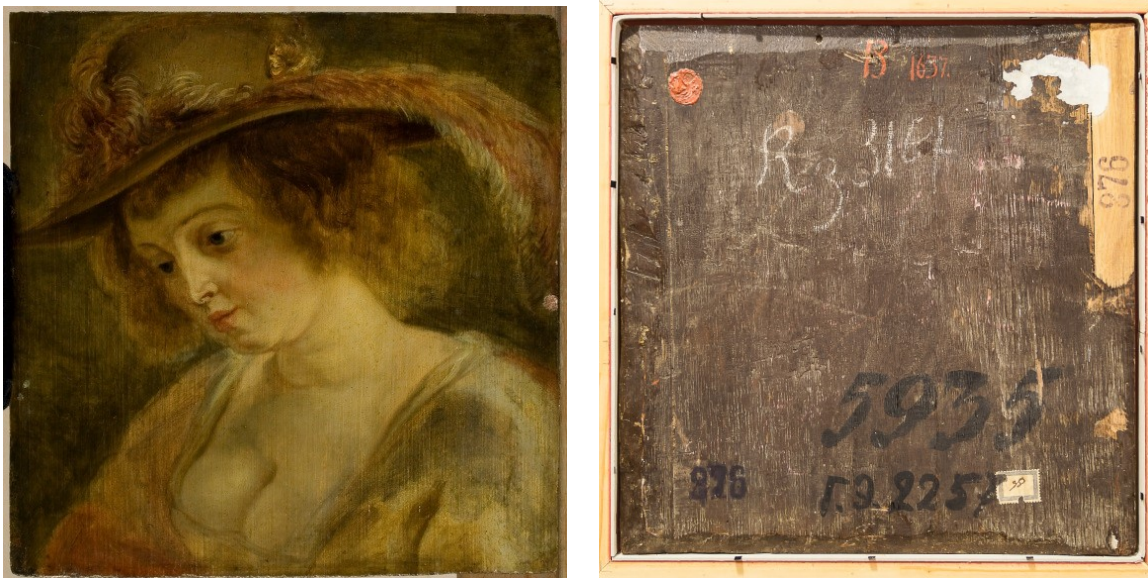


Abb. 6. Werkstatt von Peter Paul Rubens (1577–1640). Skizze des Kopfes von Helena Fourment. Öl/Holz, 32,5 x 31,5 cm. Wolgograd, Kunstmuseum I. I. Maschkow. Inv. Nr. КП-876. 3Ж-10. Hier erstmals abgebildet.

Abb. 7. Die Rückseite des gleichen Bildes. Hier erstmals abgebildet.

Durch die Auswertung der verschiedenen Bestandsquellen der Eremitage wurden von mir zahlreiche neue Werke identifiziert, die im folgenden 12. Kapitel aufgelistet werden. Dies verdeutlicht den Bestandskatalogen der Eremitage ihre unersetzbare Bedeutung für die moderne Sammlungsforschung.

³²³ Gotzkowsky (1763), B. 253v; Münnich (1773), Bd. 2, B. 456, Nr. 1637; Labenskij (1797), Bd. 2, B. Nr. 2323; Inventar (1859–1929), Nr. 5935; Inventar (1929–z.Z.) Nr. 2257.

10. Die Hauptzüge der Zersplitterung des Gemäldebestandes der Eremitage und die Herauslösung einzelner Gemälde der Specification von Gotzkowsky aus deren Sammlung

Nicht nur in der Hauptresidenz und in der Eremitage selbst fanden die Gemälde der Zarenfamilie ihren Platz. Die Sammlung der Eremitage verteilte sich fortwährend in andere Sammlungen, besonders bekannt ist dies aus der Regierungszeit von Katharina II., Nikolaus I. (1825–1855) sowie während den sowjetischen 20er und 30er Jahren des 20. Jh. Das Schicksal der Zarensammlung beziehungsweise der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ ist unmittelbar mit der Geschichte des zaristischen Gemäldebesitzes und des Museums sowie mit den kulturell-politischen Neigungen und Geschmäckern der Machthabenden verbunden.

Im Laufe der Zeit, angefangen bei Katharina II., gingen mehrere Bilder aus der Eremitage in den Besitz anderer über. Wie bereits festgestellt wurde, geschah die Übernahme der Bilder von Gotzkowsky durch die russische Zarin vor dem Motiv der günstigen Gelegenheit. Denn sie wurden nicht aufgrund persönlicher Vorlieben oder Wertschätzung übernommen. Katharina II. trennte sich in der Folge von einigen dieser Bilder. Mehrere Exemplare aus der Sammlung wurden verschenkt. Die Bilder, die keinen besonderen Wert hatten, wurden von ihr zugunsten der Armen öffentlich versteigert.³²⁴

Außerdem kamen die Gemälde im Zusammenhang mit Aufenthalten der Zarenfamilie in andere Orte. Sie wanderten zwischen den Sommerresidenzen der Zarenfamilie bei St. Petersburg, wie Pavlovsk (ein Stammsitz des Großfürsten Pauls), dem Sommerpalast von Katharina II. in Zarskoje Selo, den Palästen zu Gattschina oder in Peterhof (Großer Palast, Pavillon Eremitage, Schloss Monplaisir und andere) sowie innerhalb der St. Petersburger Schlösser hin und her. Diese Tendenz der Abgaben aus der Eremitage sowie eine permanente Bildermigration zwischen den verschiedenen Zarenresidenzen setzte sich auch im Verlauf des 19. Jahrhunderts fort.³²⁵ Die letzte

³²⁴ Koehne (1882), S. 153.

³²⁵ Vgl. Koehne (1882), S. 152–153; Malinovskij (1990), S. 86.

bekannte Gemäldeübertragung aus der Zarenzeit war diejenige in den Zarenpalast in Liwadija auf der Halbinsel Krim im Jahre 1911.

10.1. Die wichtigsten Etappen der Zersplitterung der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ während der Zarenzeit

10.1.1. Die Übersendung von Gemälden in andere Zarenresidenzen

Durch meine Recherchen ist es inzwischen gelungen einige „russische Gemälde von Gotzkowsky“ anhand der Bildübergaben aus der Eremitage in andere Zarenresidenzen festzustellen. Zu erwähnen sind die Übergaben nach Pavlovsk, Carskoe Selo, Peterhof, in den Palast auf der Steininsel und nach Liwadija in der Krim. Meistens handelte es sich um kleinformative Werke, vor allem um Landschaftsdarstellungen.

Im Jahre 1798 wurden 32 Gemälde nach der Festsetzung des Zaren Paul I. (1796–1801) in seinen Sommersitz nach Pavlovsk, nämlich in die Festung Bip (Marienthal) gebracht.³²⁶ Dabei sind drei Gemälde von Gotzkowsky zu nennen, welche bis heute im Großen Palast zu Pavlovsk zu betrachten sind:

Gerard de Lairese. Venus und Adonis (bei Gotzkowsky Nr. 178)
Jan Weenix. Jagdbeute (bei Gotzkowsky Nr. 416)
Jan Weenix. Früchte (bei Gotzkowsky Nr. 417)

Des Weiteren kamen im Jahre 1800 weitere Gemälde nach Pavlovsk, die für die Ausstattung des „neuen Hauses“ des Großfürsten Konstantin Pavlovič sowie des Zimmers der Großfürstin Marija Pavlovna im Pavlovsker Palast bestimmt waren.³²⁷ Darunter waren zwei Bilder von Gotzkowsky, welche ins „neue Haus“ von Konstantin Pavlovič kamen:

Frans Goubau und Adriaen Pietersz. van de Venne. Landschaft (bei Gotzkowsky Nr. 357)
Cornelis Holsteijn. Scharmützel (bei Gotzkowsky Nr. 199)

³²⁶ *Übergabe von 32 Gemälden aus der Eremitage in die Festung Bip zu Pavlovsk* – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 2, Jahr 1798, Delo Nr. 1 (Nr. 3).

³²⁷ *Übergabe von Gemälden aus der Eremitage nach Pavlovsk für die Gestaltung des neuen Hauses des Großfürsten Konstantin Pavlovič und des Zimmers der Großfürstin Marija Pavlovna im Palast zu Pavlovsk* – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 2, Jahr 1800, Delo Nr. 9 (Nr. 27).

Heute wird die *Landschaft mit rundem Turm* im Depot der Eremitage als Werk eines Holländischen Malers des 17. Jh. aufbewahrt. Das *Scharmützel* wurde aus Pavlovsk im Jahre 1928 in den Kunsthandel übergeben und ist bis heute nicht auffindbar.³²⁸

Noch zwei gotzkowskysche Gemälde kamen zunächst in den Pavlovsker Palast³²⁹ und 1928 in den Kunsthandel. Auch sie sind heute nicht nachweisbar:

Philipp Peter Roos (Rosa da Tivoli). Zwei Landschaften mit Vieh (bei Gotzkowsky Nr. 404 und Nr. 405)

Oft kamen Gemälde der Eremitage in die Sommerresidenz am Finnischen Meerbusen, nach Peterhof, wo sie auf mehrere Gebäude dieses riesigen Architekturkomplexes verteilt wurden. Im Jahre 1809 erfolgte die Lieferung von 117 Bildern für die Peterhofer Eremitage, welches nach einem Brand eine neue Ausstattung brauchte.³³⁰ Unter ihnen sind erneut einige Bilder von Gotzkowsky nachweisbar:

Jacob de Wit. Bacchus (bei Gotzkowsky Nr. 466)

Jacob de Wit. Venus und Cupido (bei Gotzkowsky Nr. 467)

Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Landschaft (bei Gotzkowsky Nr. 450)

Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Landschaft (bei Gotzkowsky Nr. 451)

Alle vier Gemälde gehören bis heute zur Ausstattung der Peterhofer Eremitage. Sie waren als Teil der „Petersburger Hängung“ im Oberen Raum an der Wand befestigt (Jacob de Wit *Bacchus und Satyr*, unbekannter Künstler der Flämischen Schule des 17. Jh. *Venus und Cupido* und zwei Bilder von Christian Wilhelm Ernst Dietrich, die den gleichen Titel tragen: *Berglandschaft mit einem Schloss*).

Im Jahre 1820 kam ein weiteres Bild von Gotzkowsky in den „Palast von Peterhof“ (vermutlich in den Großen Palast) und wurde in dem heute nicht mehr existierenden sogenannten „Zweiten Gotischen Haus“ aufbewahrt:

Jacob Toorenvliet. Die Dame bei ihrem Nachttisch (bei Gotzkowsky Nr. 337)

1932 wurde das Bild nach einer Zwischenstation in der Eremitage in den

³²⁸ Weitere Nachweise zu den Bildern im Kunsthandel siehe in den Unterkapiteln 10.2.2 und 12.6 sowie im Band II. der Dissertation.

³²⁹ Siehe: Labenskij (1797), Bd. 2, B. 144.

³³⁰ *Verzeichnis von 117 übergebenen Bildern für die Ausstattung der Peterhofer Eremitage* – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opus 2, Jahre 1808–1812, hier Jahr 1809, Delo Nr. 18, B. 22–31.

Kunsthandel abgegeben. Sein Verbleib ist heute nicht geklärt.

Im Jahre 1822 wurden weitere 49 Bilder nach Peterhof übergeben, diesmal in das heute nicht mehr existierende Schloss im Englischen Garten.³³¹ Darunter war folgendes Gemälde aus der Sammlung Gotzkowskys:

Johann Carl Loth. Die Aussetzung des Moses im Schilf (bei Gotzkowsky Nr. 126)

Danach wurde das Bild in den Palast zu Gattschina gebracht und seit 1931 gehört es wieder der Sammlung der Eremitage.

Des Weiteren wurde im Jahre 1829 eine unbekannte Zahl von Gemälden nach Peterhof gebracht. Inzwischen sind drei der für die Petershofer „Datscha Aleksandrina“ bestimmten Gemälde als Bilder der gotzkowskyschen Sammlung identifiziert worden:

Adam Silo. Schiffe auf See (bei Gotzkowsky Nr. 425, *Seestück*)

Adam Silo. Wogendes Meer mit Segelschiffen (bei Gotzkowsky Nr. 426, *Seestück*)

Ludolf Backhuysen. Schiffe auf der Reede (bei Gotzkowsky Nr. 686, *Seestück*)³³²

Zwei Werke, *Schiffe auf See* und *Schiffe auf der Reede*, befinden sich bis heute im Schloss Kottedž – „Datscha Aleksandrina“ – im Park Alexandrija, im ehemaligen Stammhaus von Maria Fjodorowna (1759–1828), der Witwe des Zaren Paul I. Das dritte Bild, *Wogendes Meer mit Segelschiffen*, ist heute in der Schlosserwerkstatt des Zaren Peter I. im zur Eremitage gehörenden Palast Peters I. ausgestellt.

Die für Katharina II. erbaute Sommerresidenz in Carskoe Selo beherbergte auch die drei gotzkowskysche Gemälde. Seit 1834 befand sich im Arsenal in Carskoe Selo folgendes Werk:

Jacques Courtois, gen. Il Borgognone. Scharmützel (bei Gotzkowsky Nr. 198)³³³

Um die Wende des 20. Jh. sollten noch zwei weitere Gemälde in den Palast von Carskoe Selo gelangen:

Gerbrandt van den Eeckhout. Tobias und seine Frau (bei Gotzkowsky Nr. 579)

Adam Pynacker. Landschaft (bei Gotzkowsky Nr. 644)³³⁴

Keins dieser drei Gemälde ist heute nachzuweisen.

³³¹ *Verzeichnis von 154 übergebenen Bildern, Zeichnungen und Gravierungen für die Ausstattung des Englischen Schlosses in Peterhof* – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 2, Jahr 1822, Delo Nr. 11, B. 14–17a, hier B. 17.

³³² Siehe: Labenskij (1797), Bd. 2, B. 106–107 und Bd. 1, B. 147.

³³³ Siehe: Labenskij (1797), Bd. 2, B. 54.

³³⁴ Die Autorin dankt den Kostodinen der Eremitage Marija Garlova und Dr. Ekaterina Derjabina für die Nachweise.

Zu einem ungewissen Zeitpunkt wurden Gemälde aus der Eremitage auch in den Palast auf der Steininsel, damals bei St. Petersburg, geliefert. Darunter sind zwei gotzkowskysche Bilder zu erwähnen:

Johannes van der Neer. Die Aufsicht auf den Rhein (bei Gotzkowsky Nr. 452)
Frans Goubau und Adriaen Pietersz. van de Venne. Landschaft mit Figuren, Bauten und einer dreibogigen Brücke (bei Gotzkowsky Nr. 356, ein von zwei *Capital landschaften*)³³⁵

Diese Gemälde sind heute noch nicht lokalisiert.

Eine der wohl letzten Gemäldelieferungen aus der Kaiserlichen Eremitage in die Zarenresidenzen sollte in den Palast zu Liwadija bei Jalta gehen. Kurz vor dem Ersten Weltkrieg, im Jahre 1911, wurden 15 Gemälde in diese neu gebaute Sommerresidenz des Zaren Nikolaus II. (1894–1917) auf der Halbinsel Krim gebracht.³³⁶ Dabei waren Bilder der ehemaligen Sammlung von Gotzkowsky: zwei Landschaften von Cornelis Huysmans, welche dabei als Werke italienischer Schule registriert wurden. Eines davon ist heute im Kunstmuseum in Sewastopol lokalisiert, das zweite Bild ist noch nicht gefunden:

Cornelis Huysmans. Landschaft mit weidendem Vieh (bei Gotzkowsky Nr. 352)
Cornelis Huysmans. Landschaft mit Ruinen und einer Brücke, durch welcher eine Herde zieht (bei Gotzkowsky Nr. 353)

Die Lieferungen in die Residenzen sind mit Archivadokumenten belegt und könnten zum Teil nachverfolgt werden. Die Wege der Bilder, welche privat verschenkt oder bei mehreren Auktionsversteigerungen der Eremitage verkauft worden waren, sind vergleichsweise viel komplizierter zu verfolgen.

10.1.2. Gemäldeversteigerungen unter Nikolaus I. in den Jahren 1854–1855

Die Gemäldeversteigerung von Nikolaus I. stellt einen wichtigen Einschnitt in die Geschichte der Sammlung dar. Viele Bilder kamen damals in andere Hände. Der Enkel Katharinas II. ließ 1853, kurz nach der Eröffnung des ersten öffentlichen Museums Russlands – der Neuen Eremitage –, eine umfassende grundlegende

³³⁵ Siehe: Labenskij (1797), Bd. 1, B. 29 und Bd. 1, B. 39.

³³⁶ *Übergabe der Bilder in den neuen Palast in Liwadija. 7. Oktober–3. Dezember 1911* – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 5. Teil 1, Jahr 1911, Delo Nr. 34, hier: *Verzeichnis von 15 Gemälden*, B. 13–14; hier *Bericht über die Unterbringung der insgesamt elf Gemälde im Palast zu Liwadija*, B. 17–17a.

Qualitätsüberprüfung seines gesamten Gemäldebestandes durchführen. Einige Gemälde sollten verkauft werden, um mehr Platz in den Museumsräumen zu gewinnen. Dabei wurden bis zu 4000 Gemälde durch eine kunsthistorische Kommission, bestehend aus zwei Professoren der Kunstakademie, Feodor Antonovič Bruni (1799–1875) und Pavel Vasilievič Basin (1793–1877) sowie dem Mitarbeiter der Eremitage Cyprian Lachnicki (1824–1906), begutachtet und in drei Kategorien aufgeteilt. Etwa 1600 als erstklassige Gemälde eingestufte Bilder durften im neu errichteten Museumsbau bleiben. Die zweite Kategorie umfasste die Gemälde der zweiten Reihe, die man für verschiedene Paläste in St. Petersburg und in dessen Umgebung bestimmte.

Auf diese Weise gelangten sie in den Taurischen Palast in St. Petersburg, in die Residenzen in und um die Hauptstadt: Peterhof, Zarskoje Selo, Gattschina und nach Moskau sowie in die Bauakademie und in die Römisch-Katholische Geistliche Akademie zu St. Petersburg und in viele andere Einrichtungen; andere kamen zu Einzelpersonen. Die restlichen Bilder, welche als wertlose Werke beurteilt worden waren, sollten auf einer Auktion verkauft werden. Zusätzlich autorisierte Nikolaus I. selbst die Bilderauswahl und kontrollierte das Verfahren. Der russische Herrscher duldet keine Widersprüche, da er sich für einen Kunstkenner hielt. Der Zar nahm an der Arbeit der kunsthistorischen Kommission selbst fast jeden Tag teil.³³⁷ So bestimmte Nikolaus I. dabei insgesamt acht Landschaften, unter anderem von Jan Hackaert (1629–1699), Christian Wilhelm Ernst Dietrich oder Carl Ferdinand Kügelgen (1772–1832), zur „Veränderung“ und schickte diese an einen gewissen „Herrn Schwarz“ zur „Ergänzung durch Figuren nach eigenem Geschmack.“³³⁸ Persönlich bevorzugte Nikolaus I. Gemälde mit militärischen Sujets. Als Zeichen seines willkürlichen Umgangs mit der Malerei kann ergänzt werden, dass der Zar eigenhändig eine Szene von Kriegsübungen russischer Truppen in eine Landschaft des Holländers Jan van Goyen (1596–1656) setzte, wie Asvarišć (1995) überliefert. Nikolaus I. besaß außerdem eine eigene private Gemäldesammlung. Von 666 Bildern des Zaren wiesen 650 Werke eine militärische Thematik auf.³³⁹

Die Auswahl der von der Kommission Nikolaus' I. zum Verkauf bereitgestellten

³³⁷ Wrangel (1913), S. 60.

³³⁸ Ebd., S. 62.

³³⁹ Asvarišć (1995), S. 13.

Bilder ist kunstwissenschaftlich nicht nachvollziehbar. Wegen ihrer „Unbrauchbarkeit“ waren 1219 Gemälde – unter ihnen, wie der russische Kunstkritiker Wrangel (1913) betonte, wirkliche Meisterwerke – zum Verkauf bestimmt worden.³⁴⁰ Ab dem 6. Juni 1854 waren sie anlässlich der großen Auktion ausgestellt und danach insgesamt 1164 Exemplare verkauft worden.³⁴¹ Unbeachtet blieb damals der *Catalogue raisonné* von Ernst von Münnich, in dem mehrere zum Verkauf gestellte Meisterwerke hoch bewertet worden waren.³⁴²

Heute ist für die meisten dieser Bilder schwer festzustellen, in welchem Besitz sie sich befinden. Die Werke wurden auf der Auktion relativ günstig versteigert. Eine große Zahl dieser Gemälde wurde von privaten Auktionsbesuchern gekauft und ist heute nicht mehr nachzuweisen.

Insgesamt 41 Gemälde aus dem ehemaligen Besitz Gotzkowskys, welche größtenteils religiöse Sujets darstellten, gehörten dazu. Zu erwähnen sind folgende heute lokalisierte Gemälde:³⁴³

1. Nr. 140. Hendrik van Balen. Venus und Cupido (bei Gotzkowsky Nr. 628)
2. Nr. 227. Johann Carl Loth. Loth mit seinen Töchtern (bei Gotzkowsky Nr. 373)
3. Nr. 329. Carl Vanloo, Vater. Die Rast der Diana mit Nymphen (bei Gotzkowsky Nr. 502)
4. Nr. 336. Hans von Aachen. Allegorische Darstellung (bei Gotzkowsky Nr. 1000)
5. Nr. 373. Kopie nach Julio Romano. Bataille (bei Gotzkowsky Nr. 255 als Werk von Julio Romano)
6. Nr. 485. Abraham Bloemaert. Die Verkündigung an die Hirten (bei Gotzkowsky Nr. 381)
7. Nr. 718. Johannes Lingelbach. Scharlatan im Theater (bei Gotzkowsky Nr. 447 oder 448)
8. Nr. 825. Giovanni Antonio Fumiani. Judith mit dem Kopf von Holofernes (bei Gotzkowsky Nr. 104 als Werk von Paolo Veronese)
9. Nr. 913. Sébastien Bourdon. Lucius Postumius Albinus bietet den Vestalinen seinen Wagen an (bei Gotzkowsky Nr. 458 als Werk von Bertholet Flémalle)
10. Nr. 988. Frans Franken. Krösus zeigt Solon seine Schätze (bei Gotzkowsky Nr. 597)
11. Ohne Nr. Rembrandt. Der Prophet Elisha und Naaman (bei Gotzkowsky Nr. 597)
12. Ohne Nr. Cornelis Huysmans. Landschaft (bei Gotzkowsky Nr. 352 oder 353)
13. Ohne Nr. Nicolas Moeyart. Die Beschneidung von Moses Sohn (bei Gotzkowsky Nr. 615)

³⁴⁰ Wrangel (1913), S. 62 und S. 64. Unter anderem wurden zwei Seitenaltartüren des Triptychons von Lucas van Leyden (1489/94–1533) versteigert. Die Altarteile wurden in der Regierungszeit Alexanders II. (1855–1881) für die Eremitage zurückerworben.

³⁴¹ Das komplette Register der verkauften Bilder in: ebd., S. 78–160.

³⁴² Ebd., S. 63.

³⁴³ Die zusätzliche Nummerierung entspricht der Nummerierung des Verkaufsregisters. Die Titel der Werke werden anhand der damaligen Auflistung gegeben.

Nicht mehr nachweisbare Gemälde:

14. Nr. 30. Schule von Rubens. Das Martyrium eines Heiligen (bei Gotzkowsky Nr. 534. Entwurf einer *Darstellung des Martyriums des Heiligen Livinius*)
15. Nr. 55. Domenico Fetti. Männerporträt (bei Gotzkowsky Nr. 489)
16. Nr. 63. Paolo Veronese. Anbetung der Hirten (bei Gotzkowsky Nr. 538)
17. Nr. 147. Theodoor van Thulden. Die Lautenspielerin (bei Gotzkowsky Nr. 380)
18. Nr. 156. Augustin Terwesten. Allegorische Darstellung (bei Gotzkowsky Nr. 13)
19. Nr. 222. Unbekannter Künstler. Ganymed (bei Gotzkowsky Nr. 605)
20. Nr. 304. Thomas Willeboirts. Diana und Endymion (bei Gotzkowsky Nr. 603)
21. Nr. 422. Abraham van Diepenbeek. Die Liebe, die das Laster bewältigt (bei Gotzkowsky Nr. 236)
22. Nr. 462. E. Nuch. Die Anbetung der Hirten (bei Gotzkowsky Nr. 537 als Werk von Francesco Vanni)
23. Nr. 465. Venezianische Schule. Evangelist Markus (bei Gotzkowsky Nr. 342)
24. Nr. 466. Venezianische Schule. Evangelist Matthäus (bei Gotzkowsky Nr. 343)
25. Nr. 467. Venezianische Schule. Evangelist Lukas (bei Gotzkowsky Nr. 344)
26. Nr. 468. Venezianische Schule. Evangelist Johannes (bei Gotzkowsky Nr. 345)
27. Nr. 482. Italienische Schule. Geißelung Christi (bei Gotzkowsky Nr. 367 als Werk von Jacob Adriaensz. Backer)
28. Nr. 572. Schule von Rembrandt. Dame an ihrem Putztisch (bei Gotzkowsky Nr. 609 als Werk von Ferdinand Bol)
29. Nr. 609. Annibale Carracci. Prophet mit seinen Schülern (bei Gotzkowsky Nr. 80 oder 82)
30. Nr. 726. Guido Reni. Kopf des Johannes des Täufers (bei Gotzkowsky Nr. 406).
31. Nr. 747. Francesco Trevisani. Der Tod von Abel (bei Gotzkowsky Nr. 41)
32. Nr. 786. Unbekannter Künstler. Bacchus (bei Gotzkowsky Nr. 465 als Werk von Jacob Jordans)
33. Nr. 846. Adriaen van der Werff. Johannes der Täufer in der Wüste (bei Gotzkowsky Nr. 87). Verkauft als Kopie nach Guercino
34. Nr. 898. Unbekannter Künstler. Auferstehung Christi (bei Gotzkowsky Nr. 550 als Werk von Peter Paul Rubens. *Altar-stück, worunter ein knieender Kayser zu sehen*)³⁴⁴
35. Nr. 929. Unbekannter Künstler. Heilige Szene (bei Gotzkowsky Nr. 48 als Werk von Giulio Carpioni. Sintflut)
36. Nr. 1028. Adriaen van Ostade. Die Anbetung der Hirten (bei Gotzkowsky Nr. 561)
37. Nr. 1063. Jacob Jordans. Die Erziehung des Bacchus (bei Gotzkowsky Nr. 558)
38. Nr. 1069. Antonius van Dyck. Jupiter und Antiopa (bei Gotzkowsky Nr. 131)
39. Nr. 1100. Christoph Schwartz. Die Eroberung von Syrakus (bei Gotzkowsky Nr. 553 Eroberung von Karthago)
40. Nr. 1103. Unbekannter Künstler. Mythologisches Sujet (bei Gotzkowsky Nr. 595 als Werk von Giovanni Antonio Pellegrini, Artemisia, die die Asche ihres Mannes trinkt)
41. Ohne Nr. Annibale Carracci. Von einem Löwen zerrissener Prophet (bei Gotzkowsky Nr. 80 oder 82, als eine von 2. *Biblischen Historien*)

³⁴⁴ Der Inhalt des Bildes ist mit Hilfe des *Catalogue's raisonné* von Münnich (1773–1785), B. 441 besser zu erfassen: "1572. Inconnu. Esquisse d'un Tableau d'Eglise. Ce Tableau a deux parties, le Haut représente la resurrection de Notre Seigneur, et la partie inferieure une Eglise, où un Empereur à genoux fait sa prière. Il est attribué à Rubens et il a quelque merite pour ce qui regarde la Composition."

Des Weiteren schenkte der Zar den Minister Graf Perovskij sieben Bilder, darunter auch das gotzkowskysche Bild *Lot und seine Töchter* von Hendrick van Limborch, das heute nicht mehr nachzuweisen ist.³⁴⁵

Mit dem Namen von Nikolaus' Nachfolger, seinem Sohn Alexander II. (1855–1881) ist die nächste erwähnenswerte Zersplitterung der Sammlung der Eremitage verbunden.

10.1.3. Die Verbreitung der russischen Museumslandschaft: die Übergabe der Bilder in das erste öffentliche Museum in Moskau (1862)

Nach der Eröffnung der Neuen Eremitage – des ersten öffentlichen Museums in Russland – wurde auch in Moskau im Jahre 1862 „Das Moskauer Öffentliche und Rumjanzew-Museum“ gegründet. Für die Gemäldeabteilung des Moskauer Museums wurden 201 Gemälde der Eremitage ausgewählt, die der deutsche Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) als Kopien bewertete.³⁴⁶ Unter ihnen sind sechs Bilder der ehemaligen Sammlung von Gotzkowsky zu erwähnen:

Heute lokalisierte Gemälde:

- Nr. 43. Rembrandt. Ahasveros, Haman beim Gastmahl der Esther
- Nr. 54. Frans Francken. Die Entdeckung des Achilles (bei Gotzkowsky Nr. 681)
- Nr. 84. Jacob Jordaens. Die Kindheit des Zeus (bei Gotzkowsky Nr. 374 *Die Erziehung des Bacchus*)
- Nr. 161. Giovanni Paolo Pannini. Heilige Sibylle prophezeit Christi Geburt (bei Gotzkowsky Nr. 635, *bau kunst stück*)

Nicht mehr nachweisbare Gemälde:

- Nr. 82. David de Coninck. Kopf eines alten Asiaten (bei Gotzkowsky Nr. 573)
- Nr. 120. Schule von Frans van Mieris. Mann spielt mit einem Hund, welcher auf den Knien einer Frau sitzt (bei Gotzkowsky Nr. 94)
- Nr. 155. Jacopo Bassano. Anbetung der Hirten (bei Gotzkowsky Nr. 130)³⁴⁷

³⁴⁵ Wrangel (1913), S. 74–75.

³⁴⁶ *Über die Gemälde, die Herr Wagen für das Moskauer Museum bestimmt hatte, und über ihre Übersendung. 7. Januar – 15. Dezember 1862* – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 2, Delo Nr. 10, Jahr 1862, hier: *Bericht vom 16. Juni 1862 mit einem Verzeichnis von 201 Gemälden*, B. 5–19v.

³⁴⁷ Ebd., B. 9, 9v, 11, 11v, 13v, 16 und 16v.

10.2. Die Umgestaltung der Sammlung der Eremitage nach 1917 und „russische Gemälde von Gotzkowsky“

10.2.1. Die Nationalisierung der Kunstschatze und Übergabe der Gemälde in die staatlichen Sammlungen

Nach der Oktoberrevolution des Jahres 1917 bekam die Sammlung der Kaiserlichen Eremitage einen neuen Besitzer – die bolschewistische Regierung. Die Sammlung wurde verstaatlicht. Ab 1922 wurden die Ausstellungsräume des Museums – der Neuen Eremitage – bis in die Zarenresidenz, dem Winterpalast, ausgedehnt.

Nationalisiert wurden sowohl alle Kunstsammlungen der Zarenfamilie als auch zahlreiche Privatkunstsammlungen. Dabei wurde der Staatliche Museumsfonds des *NarKomPros'* [Volkskomitee für Bildung] gegründet, der sich um die Kunstpflege kümmerte. Die Aufgaben des Fonds waren die Sichtung von privaten Kunstsammlungen und deren Verstaatlichung sowie die Umverteilung der Kunstobjekte in die Museen der frisch gegründeten Sowjetunion. Hierbei sollten die zentralen Museen in Moskau und Petrograd (später Leningrad) bevorzugt mit hochwertigsten Arbeiten versorgt werden.

Die nationalisierten Kunstobjekte wurden in Aufbewahrungsräumen des Museumsfonds oder in der Eremitage gesammelt. Im Zusammenhang mit der Gründung der neuen regionalen und republikanischen Museen durch die neue Regierung sowie zur Ergänzung bereits existierender Museumssammlungen wurde beschlossen, die Kunstwerke aus dem Museumsfonds und aus der Eremitage dorthin zu übergeben.³⁴⁸

Auf diesem Weg kam die bereits im vorigen Kapitel erwähnte Kopie nach Tizian *Ecce Homo* in das 1921 neu gegründete Staatliche Museum von Armenien. Ursprünglich stammte das Gemälde aus der nationalisierten Privatsammlung der Adelsfamilie Naryschkin (*Нарышкин*). Aus dem Staatlichen Museumsfonds wurde das Bild 1920 in die Eremitage übergeben und kam von dort 1928 mit siebenundzwanzig anderen westeuropäischen Gemälden nach Jerewan.³⁴⁹

³⁴⁸ Badalian (1999), S. 5; Gritsay/Babina (2008), S. 459–460.

³⁴⁹ Badalian (1990), S. 44.

10.2.2. Der Bilderverkauf aus der Eremitage in den 1920er–1930er Jahren

Nicht nur für die staatlichen Museumssammlungen bestimmte die neue Regierung die Kunstwerke, sondern auch für den Kunsthandel. Im Januar 1928 hatte die sowjetische Regierung das Gesetz über den Verkauf von Kunstwerken aus Museen ins Ausland verabschiedet.³⁵⁰ Um den Verkauf von Bildern zu rechtfertigen, hatten die Bolschewiken die Möglichkeit, diese Werke als „gegnerische Bourgeoisiekunst“ zu klassifizieren.

Der Export von Kunstwerken wurde durch den Staatlichen Museumsfonds zu einer regulären Devisenquelle für das Land. Die Eremitage und die anderen Kunstsammlungen sind in diesem Zusammenhang zu einem der wichtigsten Reservoirs für die politischen Machthaber geworden. Vom 10. März 1928 bis 10. Oktober 1933 wurden aus der Eremitage insgesamt 2880 Gemälde für den Auslandshandel geliefert.³⁵¹ Außerdem kamen aus anderen Kunstbeständen, zum Beispiel den ehemaligen Zarenresidenzen um St. Petersburg (Leningrad), aus Moskau und anderen Sammlungen Kunstschatze in den Handel.

Darunter finden sich wieder Gemälde aus dem ehemaligen Besitz von Gotzkowsky. Zu den heute nicht mehr nachweisbaren Gemälden gehören:

Die 1928 aus dem Palast zu Pavlovsk abgegebenen Gemälde:

Inv. Nr. 351. Die Schule von Rubens. Scharmützel (bei Gotzkowsky Nr. 199 als Werk von Cornelis Holsteijn)

Inv. Nr. 154. Dietrich. Italienische Landschaft (bei Gotzkowsky Nr. 405 als Werk von Philipp Peter Roos (Rosa da Tivoli))

Inv. Nr. 155. Dietrich. Landschaft (bei Gotzkowsky Nr. 404 als Werk von Philipp Peter Roos (Rosa da Tivoli))

Die 1929 aus der Eremitage abgegebenen Gemälde:

Inv. Nr. ГЭ 1668. Jacques Courtois (Borgognone). Bataille (bei Gotzkowsky Nr. 701)

Inv. Nr. ГЭ 1844. Louis de Moni. Die Fischverkäuferin (bei Gotzkowsky Nr. 39)

Inv. Nr. ГЭ 2577. Egbert van Heemskerck d. Ä. Eine flämische Gesellschaft (bei Gotzkowsky Nr. 460 oder 461)

Inv. Nr. ГЭ 2052. Italienische Schule des 17. Jh. Das Haupt des Johannes in einer Schale (bei Gotzkowsky Nr. 406 als Werk von Guido Reni)

Inv. Nr. ГЭ 2143. Flämischer Künstler des 17. Jh. Der Raucher. (bei Gotzkowsky Nr. 455 als Werk von Adriaen Brouwer)

Inv. Nr. ГЭ 2168. Unbekannter Flämischer Künstler des 17. Jh. Landschaft mit Figuren (bei Gotzkowsky Nr. 24 als Werk von Jan Breughel d. Ä.)

³⁵⁰ Solomacha (2006), S. 12.

³⁵¹ Solomacha (2001), S. 56; Solomacha (2006), S. 22–23.

Die 1932 aus der Eremitage abgegebenen Gemälde:

Inv. Nr. ГЭ 1418. Jacob Toorenvliet. Die Dame an ihrem Nachttisch (bei Gotzkowsky Nr. 337)

Inv. Nr. ГЭ 6429. Melchior de Hondecoeter. Der Hahn, die Hühner und die Küken (bei Gotzkowsky Nr. 646 als Werk von Johannes Spruyt)

Unter den verkauften Gemälden befanden sich auch bekannte Meisterwerke. Zwei wertvolle Gemälde aus der *Specification* von Gotzkowsky wurden 1930–1931 durch einen berühmten amerikanischen Sammler der holländischen und flämischen Malerei, den damaligen Finanzminister der USA Andrew W. Mellon (1855–1937), erworben.³⁵² Es handelt sich um:

Werkstatt Rembrandts Harmensz. van Rijn. Josef wird von Potiphars Weib beschuldigt (bei Gotzkowsky Nr. 468 als Werk von Rembrandt)³⁵³

Frans Hals. Bildnis eines Offiziers in der Uniform der Harlemer Garde (bei Gotzkowsky Nr. 713)

Aus dem Besitz von Mellon kamen die Bilder in den Jahren 1937 in die National Gallery of Art in Washington, wo sie sich heute befinden.³⁵⁴

Die Werke wurden heimlich ins Ausland verkauft. Um Verkaufstransaktionen für das interessierte Publikum möglichst unbemerkt durchzuführen, wurden Bilder häufig umgehängt oder mit Museen anderer russischer Städte getauscht. Im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin ist der Bericht des deutschen Generalkonsulats zu Leningrad vom 25. November 1930 über den Ankauf der fünf Bilder aus der Eremitage durch Mellon und seine Geheimhaltung erhalten.³⁵⁵ Um welche Bilder es genau ging, wurde in diesem Bericht nicht präzisiert. Mellon hatte die Gemälde über die New Yorker Firma Knoedler's kaufen lassen. Das amerikanische Unternehmen handelte über die deutsche Firma Matthiesen (Berlin), die in der UdSSR eine Niederlassung hatte, sowie über ihre englische Schwesterfirma Colnaghi & Co (London). Mellon wählte die Bilder

³⁵² Insgesamt hatte Andrew W. Mellon 21 Gemälde aus der Eremitage gekauft. Dazwischen auch das Gemälde des Transfers von 1769, *Der Mann im orientalischen Kostüm* aus der Werkstatt von Rembrandt. Siehe die ganze Auflistung in: Solomacha (2001), S. 53.

³⁵³ Das Bild wurde zuerst ins Puschkin-Museum nach Moskau übergeben und danach verkauft. *Übergabeprotokolle von Gemälden ins Moskauer Museum der Bildenden Künste* – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 5, Jahr 1929–1930, Nr. 1030, hier B. 6v und B. 121–123 (ohne Datum).

³⁵⁴ Siehe: Wheelock (1995), S. 215, 314.

³⁵⁵ Schepkowski (2009), S. 7, anbei ist der Bericht.

anhand des 1923 in München publizierten Katalogs *Meisterwerke der Gemäldesammlung in der Eremitage zu Petrograd* von P. P. v. Weiner.³⁵⁶

Glücklicherweise waren nicht alle Bilder verkauft worden. Bereits seit 1931 kamen nicht versteigerte Werke wieder in die Eremitage. Zwischen 1931 und 1933 kehrten mehr als 1500 Gemälden in das Museum zurück. Darunter waren nicht nur Werke aus der Eremitage, sondern auch aus vielen anderen Kunstsammlungen, die ihre Kunstobjekte ursprünglich für den Handel abgeliefert hatten.³⁵⁷ Alle zurückgekommenen Bilder blieben in der Folge im Besitz der Eremitage. Zu nennen sind dabei die von mir neu identifizierten zurückgekehrten Gemälde:

Das 1928 aus dem Palast zu Pavlovsk abgegebene und 1931 zurückgekehrte Gemälde:
Inv. Nr. ГЭ 9183. Holländischer Künstler des 17. Jh. Landschaft (bei Gotzkowsky Nr. 357 als Werk von Frans Goubau und Adriaen Pietersz. van de Venne)

Das aus dem Palast zu Gattschina abgegebene und 1931 zurückgekehrte Gemälde:
(Ehemals Inv. Nr. ГЭ 9253, seit 1981 in Lomonosov). Italienischer Künstler des 18. Jh. Der Tod von Cleopatra (bei Gotzkowsky Nr. 9 als Werk von Paolo Veronese).

Die 1929 aus der Eremitage abgegebenen und zurückgekehrten Gemälde:
(Ehemals Inv. Nr. ГЭ 2257, seit 1961 in Wolgograd). Kopie nach Rubens. Skizze des Kopfes von Helena Fourment (bei Gotzkowsky Nr. 427 als Werk von Rubens, *Kopf der Pallas*)
Inv. Nr. ГЭ 2638. Peter Monamy. Ausbruch eines Seesturmes (bei Gotzkowsky Nr. 140 als Werk von Willem van de Velde)
(Ehemals Inv. Nr. ГЭ 1953, seit 1935 in Taschkent). Holländischer Künstler des 17. Jh. Stillleben (bei Gotzkowsky Nr. 398 als Werk von Abraham Mignon)

Das aus der ursprünglichen Privatsammlung von Nikolaj Rerich erworbene und 1932 zurückgekehrte Gemälde:
Inv. Nr. ГЭ 7111. Abraham Bloemaert. Die Verkündigung an die Hirten (bei Gotzkowsky Nr. 381)³⁵⁸

Ein weiteres 1929 aus der Eremitage abgegebene Bild befindet sich heute im Privatbesitz in St. Petersburg:

Inv. Nr. ГЭ 1843. Louis de Moni. Trinkender Mann (bei Gotzkowsky Nr. 40)³⁵⁹

³⁵⁶ Solomacha (2001), S. 52–53.

³⁵⁷ Ebd., S. 22.

³⁵⁸ Die Autorin dankt der Chef-Kustodin für die westeuropäische Malerei der Eremitage Marija Garlova für Hinweise zu den Werken von Peter Monamy und Abraham Bloemaert.

³⁵⁹ Die Autorin dankt der wissenschaftlichen Assistentin der Abteilung der Geschichte der Russischen Kunst der Eremitage Natalja Bachareva für die Information über das Werk von Louis de Moni. Weitere Nachweise zu den erwähnten Bildern im Kunsthandel siehe in den Unterkapiteln 10.2.2, 12.5 und 12.6 sowie im Band II.

1933 waren die Lieferungen in den ausländischen Kunsthandel beendet.³⁶⁰ Die Zerstreung der Sammlung der Eremitage wurde nun aber durch die Abgabe von Gemälden in die neu gegründeten Museen der UdSSR fortgesetzt.

10.2.3. Zur Museumspolitik der sowjetischen Eremitage. Das Museum als staatsweiter Gemäldesponsor: die Übergaben an andere Museen. Diplomatische Geschenke

Die Staatliche Eremitage übergab eine Vielzahl von Gemälden, die sich im Reservefonds – Fonds „B“ – befanden, an die zahlreichen neu gegründeten sowie bereits existierenden Museumssammlungen. Mehrere Gemälde aus der *Specification* von Gotzkowsky, die sich im Fonds „B“ befanden, verteilten sich somit durch die neu gestaltete sowjetische Museumslandschaft.

Im Jahre 1935 bekam das Kunstmuseum der Republik Usbekistan, welches im Jahre 1918 als Museum der Volksuniversität in Taschkent gegründet wurde, zwölf westeuropäische Gemälde und darunter ein Gemälde von Gotzkowsky:

Holländischer Künstler des 17. Jh. Stillleben (bei Gotzkowsky Nr. 398 als Werk von Abraham Mignon)³⁶¹

Das Bild befindet sich bis heute in der Sammlung der usbekischen Hauptstadt.

Ein weiteres gotzkowskysches Bild bekam 1958 die sibirische Wirtschaftsmetropole Tjumen, es handelt sich um:

Jan Davidsz de Heem. Stillleben (bei Gotzkowsky Nr. 690)

Dieses Gemälde und noch sechs andere wurden für die neu gegründete Sammlung der dort ansässigen Kunstgalerie bestimmt.³⁶² Jetzt trägt diese Sammlung den Namen des Regionalmuseums der Schönen Künste von Tjumen und gehört zu dem Museumskomplex I. J. Slovcov (*И. Я. Словоцов*). Auch dieses Bild wird bis heute in diesem

³⁶⁰ Solomacha (2001), S. 56; Solomacha (2006), S. 22–23.

³⁶¹ *Protokoll vom 19. April 1935 der Gemäldeübergabe nach Taschkent* – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 5, Jahr 1935, Nr. 1895, B. 35.

³⁶² *Protokoll Nr. 260 vom 10. Juli 1958 der Gemäldeübergabe nach Tjumen* – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 11, Jahr 1958, Nr. 1061, B. 15.

Museum aufbewahrt.

Für das neu gegründete Kunstmuseum in der russischen Großstadt auf der Wolga – Wolgograd (damals Stalingrad) – waren 22 westeuropäische Gemälde aus der Eremitage übergeben worden, darunter sogar drei gotzkowskysche Bilder:

Holländischer Künstler des 17. Jh. Früchte am Tisch (bei Gotzkowsky Nr. 399 als Werk von Abraham Mignon)
Egbert van Heemskerck. Das Trick-Track-Spielen (bei Gotzkowsky Nr. 460 oder 461)
Kopie nach Rubens. Skizze des Kopfes von Helena Fourment (bei Gotzkowsky Nr. 427 als Werk von Rubens, *Kopf der Pallas*)³⁶³

Diese drei Gemälde befinden sich weiterhin im heutigen Wolgograder Museum der Schönen Künste I. I. Maschkow (*И. И. Машков*).

Zu guter Letzt kam im Jahre 1976 noch ein Gemälde, das wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt vermutlich ebenfalls in der gotzkowskyschen *Specification* aufgeführt war, ins neu entstandene Schlossmuseum in Rundäle (Ruhenthal), Südlettland:

Holländischer Künstler des 17. Jh. aus dem Kreis von Nicolaes Pietersz. Berchem.
Landschaft mit Vieh (bei Gotzkowsky Nr. 422 als Werk von Berchem)³⁶⁴

1981 fanden die Gemäldeübergaben aus der Eremitage in andere Sammlungen ein Ende. Genau in dem Jahr kam noch der bereits erwähnte *Tod von Kleopatra* als Werk des unbekanntes Italienischen Künstlers nach Oranienbaum (Lomonosov). Im Gegensatz zu meisten anderen in die sowjetischen Sammlungen übergebenen Gemälden von Gotzkowsky, werden diese beiden Bilder nicht im Depot aufbewahrt, sondern in der Dauerausstellung der Schlossmuseen präsentiert.

Es gab aber noch einen Zerstreungsweg, der ebenfalls erwähnt sein soll. Es handelt sich um die Verwendung der Bilder als diplomatische Geschenke. Über die bedeutende Rolle der Gemälde innerhalb der Diplomatie wurde bereits im vorigen Kapitel gesprochen. Die sowjetische Regierung entwickelte die Tendenz, Gemälde als diplomatische Gabe zu verwenden. Unter den auf diese Weise entfremdeten Bildern ist auch eines, das durch Gotzkowsky nach Russland gelangt war:

³⁶³ *Protokoll Nr. 17 vom 14. Januar 1961 der Gemäldeübergabe nach Stalingrad* – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 11, Jahr 1961, Nr. 1336, B. 1.

³⁶⁴ Die Autorin dankt der Chef-Kustodin des Schlossmuseums Rundale Dzintra Miķelsone für eine Kopie des Übergabeprotokolls von 39 Museumsgegenständen, darunter sieben westeuropäische Gemälde aus der Eremitage nach Rundale vom 10. August 1976.

Frans Franken d. J. Krösus zeigt Solon seine Schätze (bei Gotzkowsky Nr. 597)

Am 12. April 1937 wurde das Gemälde aus der Eremitage an die Botschaft der UdSSR im Königreich Rumänien als Geschenk für die Rumänische Akademie in Bukarest übergeben.³⁶⁵ Am 23. April 1937 überreichte der Botschafter M. S. Ostrovskij das Bild feierlich den Vertretern der Akademie.³⁶⁶ Bis heute gehört dieses ehemalige „russische Bild von Gotzkowsky“ zur Sammlung der Rumänischen Akademie (Academia Română).

Im Zuge ihrer Zerstreung hat die Gotzkowsky-Sammlung ihre Bedeutung für die Eremitage nicht verloren. Mehrere Bilder sind bis heute im Museum nachweisbar und bilden einen wichtigen Teil seines Gemäldeschatzes.

³⁶⁵ *Übergabeprotokoll Nr. 315 vom 12. April 1937 über die Annahme des Bildes durch den Botschafter M. S. Ostrovskij für die Übergabe in die Rumänische Akademie der Wissenschaften* – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 5, Nr. 2175, Jahr 1937, B. 21.

³⁶⁶ Siehe in der Datenbank der Kunstschätze von Rumänien unter:
<http://clasate.cimec.ro/detaliu.asp?tit=Pictura--Franken-Frans-II--Cresus-aratandu-si-bogatiile-lui-Solon&k=B7768D21A9374CC382122EAF7210E470>. Aufruf am 23. Mai 2014.

11. Die Verteilung der Gemälde von Johann Ernst Gotzkowsky im Umkreis von Katharina II. Sammlung des Günstlings Grigorij Orlov

11.1. Überlassung von Gemälden Katharinas II. an private Sammlungen in Russland. Die Sammlung von G. Orlov im Marmorpalast und im Palast zu Gattschina

Nicht nur in den privaten Besitz der russischen Zarin gelangten die nach Russland angekommenen Gemälde von Gotzkowsky. Mehrere verteilten sich in einer kurzen Zeit in vielen Sammlungen ihrer nahstehenden Personen sowie anderer Kunstliebhaber. Mehrere Bilder erhielt der engste Günstling von Katharina II., Fürst Grigorij Grigorievič Orlov, im Jahre 1772. Seine Sammlung bildete den Grundstein für die Gemäldesammlungen des Marmorpalastes in St. Petersburg und Großen Palastes zu Gattschina. Es ist auch bekannt, dass nachfolgende Günstlinge der Zarin: Alexander Semenovic Vasilčikov (1746–1813) und später Grigorij Aleksandrovič Potjomkin (1739–1791) von ihrer Herrscherin Bilder aus ihrem privaten Besitz erhielten. In den Jahren 1772–1774 bekam Vasilčikov insgesamt siebenzig Bilder für seine Kollektion, die aus mehreren, von der Zarin zu diesem Zeitpunkt angekauften, Sammlungen stammten. Nach seinem Tod wurde die Sammlung von Vasilčikov in Moskau, wo er die letzten Jahre seines Lebens verbrachte, verkauft. Dem erfolgreichen Militär, General-Feldmarschall P. A. Rumjanzev (1725–1796) schenkte Katharina II. nach dem Friedensschluss mit den Osmanen von Küçük Kaynarca im Jahre 1775 auch eine Reihe von ihren Gemälden.³⁶⁷

Es ist sicherlich nicht ausgeschlossen, dass sich unter den an verschiedene Personen verschenkten Werken Gemälde aus der Sammlung von Gotzkowsky befanden, was sich jedoch bislang nicht vollständig rekonstruieren lässt. Zu ihnen soll gesichert *Die Allegorie der Justitia* von Luca Giordano gehören, ein Bild, das sich in dem späteren Bildertransfer von Gotzkowsky von 1769 befand. Dieses Werk wird im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) und im Katalog von Labenskij (1797) angeführt, man findet das Bild aber auch im Verzeichnis der Sammlung von Potjomkin unter der

³⁶⁷ Malinovskij (2012), S. 324, 346, 365.

Nummer 46.³⁶⁸ Da Katharina II. ihre Bilder an Potjomkin verschenkte und dessen Bilder nach seinem Tod 1791 wieder ankaufte, kann man davon ausgehen, dass es sich in beiden Sammlungen um dasselbe Werk handeln muss.

Grigorij Orlov bekam den größten Teil der aus der Sammlung Gotzkowsky von Katharina II. weiter verschenkten Gemälde. Dieser eifrige Gemäldesammler hatte die zukünftige Zarin zusammen mit seinem Bruder bereits bei ihrem Thronaufstieg 1762 unterstützt. Er war in den ersten zehn Jahren ihrer Regierungszeit sicherlich die ihr am engsten verbundene Person sowie der einflussreichste Mann des Reiches. Orlov besaß ganz unterschiedliche Sammlungen: eine Rüstkammer, Kuriositäten und unter anderen auch eine große Sammlung westeuropäischer Malerei, darunter eine Porträtgalerie europäischer Herrscher.

Zunächst befanden sich seine Gemälde im ehemaligen Haus des deutschen Bankiers Heinrich Christian Stegelmann (1708–1763) in St. Petersburg, das Orlov gehörte. Das prachtvolle Einfamilienhaus des wohlhabenden Kaufmanns Stegelmann in der Nähe des Winterpalastes wurde nach dessen Tod durch den Staat 1764 angekauft und dem Favoriten Orlov daraufhin von der Zarin geschenkt. In diesem Haus wurde seine Gemäldesammlung untergebracht, bevor sie danach in den zwei neu für Grigorij Orlov errichteten Palästen verteilt wurde. Erst 1778 wurde ein Teil der aus 75 Gemälden bestehenden Sammlung aus dem Hause Stegelmann in den Palast von Gattschina bei St. Petersburg gebracht. 1781 wurde der restliche Bestand, sowie zwar der bedeutendste Teil der wertvollsten Gemälde aus Gattschina in den Marmorpalast in der Nähe des Winterpalastes auf den Newa-Kai geliefert.³⁶⁹

Das einzig nachgewiesene Verzeichnis der Sammlung Orlovs im Haus von Stegelmann verfasste der Kunstkenner Jacob Staehlin auf Deutsch. Dieses Verzeichnis verweist auf diejenigen „russischen Gemälde von Gotzkowsky“, die im *Catalogue*

³⁶⁸ Siehe: Malinovskij (2012), 7. Anhang: – *Das Verzeichnis der Sammlung von Potjomkin* – S. 490–500, hier S. 491 (russisch). Heute als Werk von Paolo De Matteis (1662–1728) im Puschkin-Museum, Moskau, Inv. Nr. 151.

³⁶⁹ Malinovskij (2012), S. 324–326; Gafifulin (2003), S. 49–50. Der Palast in Gattschina wurde für Grigorij Orlov 1766–1781 gefertigt. Der Marmorpalast wurde ebenfalls für ihn 1768–1785 gebaut, er starb aber, bevor es fertig war.

raisonné von Münnich (1773–1785) nicht zu finden sind, und soll dem ersten Ausgangspunkt für ihre Verfolgung in der Sammlung von Orlov herausbilden.³⁷⁰

In dieser Auflistung sind 22 Gemälde Gotzkowskys zu identifizieren, die noch ein Bildmaßsystem in Magdeburger Fuß und Zoll enthalten. Das sind jedoch nicht alle und lediglich ausgewählte Werke aus der Sammlung von Orlov, worauf Jacob Staehlin (1772) in der Einleitung selbst hinweist.³⁷¹ Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich weitere gotzkowskysche Werke in dieser Sammlung befinden.

Nach dem Tod von Grigorij Orlov erwarb Katharina II. am 4. Juli 1783 von seinen Brüdern beide Paläste: den Marmorpalast und den Palast zu Gattschina. Im selben Jahr, am 6. August, schenkte die Zarin den Palast zu Gattschina ihrem Sohn, zukünftigem Zar Paul I. Den Marmorpalast sollte ihr Enkel Konstantin Pawlowitsch (1779–1831), der Sohn Pauls I., erst später, im Jahr 1796 als Besitz übereignet bekommen.

Von Gemäldesammlungen der beiden Paläste sind zeitgenössische Verzeichnisse erhalten. Beschreibungen der Gemäldesammlung Orlovs im Marmorpalast enthalten zwei ausführliche und ebenfalls deutsche Verzeichnisse, die im Jahre 1786, bereits nach dem Tod von Grigorij Orlov verfasst wurden, als diese Sammlung schon der Zarenfamilie gehörte. Ein zeitgemäßer und wohl jüngster Überblick über die Gemäldesammlung des Palastes zu Gattschina bietet der zwischen 1801 und 1806 verfasste *Catalogue de tableaux*. Durch diese drei Verzeichnisse gelingt es, die Bilder von Gotzkowsky in der ehemaligen Sammlung von Orlov zu rekonstruieren und weitgehend zu identifizieren.

³⁷⁰ Eine russische Transkription in: Malinovskij (1990), Bd. 2, S. 169–172. Das deutsche Original befindet sich in der St. Petersburger Filiale des Archivs der Akademie der Wissenschaften. Ferner in diesem Text wird das Verzeichnis als Staehlin (1772) bezeichnet.

³⁷¹ Malinovskij (1990), Bd. 2, S. 169.

11.2. Die „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ in zwei Verzeichnissen der Gemäldesammlung des Marmorpalastes (1786)

Zwei deutschen Beschreibungen des kompletten Gemäldebestandes des Marmorpalastes sind unter den Titeln *Catalogue der Gemähldte im Kaiserlichen Marmorn Palais unter der Direction des Obristen und Flügel Adjutanten von Buxhövdn* und *Verzeichnis der Gemälde des marmoren Palais und Bezeichnung der Ordnung, wie sie aufgehangen sind* erhalten. Beide wurden 1786 erstellt. Der leitende Verwalter des Marmorpalastes von Buxhövdn, der deutscher Herkunft war, und der Kommandant des Palastes Friedrich v. Rall setzten ihre Namen unter das erste Verzeichnis. Der Verfasser des zweiten Verzeichnisses wurde im Text nicht aufgeführt.³⁷² Es ist jedoch davon auszugehen, dass es von Rall war.³⁷³ Das erste Verzeichnis wird im nachfolgenden Text als Verzeichnis von Buxhövdn/Rall (1786) und das zweite Verzeichnis wird als Verzeichnis von Rall (1786) bezeichnet.

In dem der Forschung wohlbekannten, aber bis heute nicht ausgewerteten Verzeichnis von Buxhövdn/Rall (1786) sind insgesamt 374 Gemälde verzeichnet. Zu den Bildangaben gehören neben dem Namen des Künstlers, eine knappe Bezeichnung des Sujets, die Bildmaße in damaligem russischen Arschin und Magdeburger Zoll³⁷⁴ kombiniert, Material und Technik des Bildes sowie die Inventarnummer des Werkes in der Sammlung, wie beispielsweise die Beschreibung eines Werkes von Nicolas Poussin zeigt:

„2. von N. Poussin /
auf Leinew: hoch 2 Ar: breit 2 Ar: 25 Zole /
Christus mit seinen Jüngern, von vielen Volke begleitet, und vom Cananeischen Weibe
aufgehalten.“³⁷⁵

Die Inventarnummer wurde in der Regel mit weißer Farbe auf der Vorderseite der Bilder rechts unten aufgetragen.

³⁷² Beide Quelle in: RGIA, Fonds 539, Opis 1, Jahr 1786, Delo Nr. 287 und ebd. Delo Nr. 285.

³⁷³ Bei Malinovskij (2012), S. 371 wird Friedrich von Rall als Verfasser dieses Verzeichnisses angegeben.

³⁷⁴ Der russische Arschin beträgt 71,1 cm und der preußische Zoll beträgt 2,6 cm.

³⁷⁵ Zitat nach: Buxhövdn/Rall (1786), B. 21.

Die Werke waren in drei Gruppen geordnet und durch eine jeweils wiederholende laufende Nummerierung bezeichnet, die den heutigen Leser verwirren könnte. Zuerst waren unter 99 Nummern Porträts europäischen Herrscher verzeichnet, eine weitere Reihe von 69 Werken versammelte unterschiedliche Sujets und schließlich ebenfalls wieder mit der Nummer Eins begonnen sind noch 206 verschiedene Werke verzeichnet, was eine Gesamtzahl von 374 Werken ergibt. Diese drei verschiedenen numerischen Auflistungen ergaben weder eine Einteilung nach Schulen noch nach Künstlern. Ebenso wenig war der genaue Standort der Werke benannt: in der Galerie, in der Kirche oder im Depot des Palastes.

Einen topographischen Eindruck kann man jedoch dem zweiten Verzeichnis der Gemäldegalerie des Palastes, in der Auflistung von Rall (1786) entnehmen, welches die Bilder der Gemäldegalerie verzeichnet, die in insgesamt fünf Räumen auf dem ersten Stockwerk im südwestlichen Teil des Gebäudes platziert waren.

In dem Verzeichnis von Rall (1786) sind explizit 358 Werke aus der Gemäldegalerie aufgeführt, die durch knappe Bildangaben sowie Aquarellabbildungen vorgestellt werden. Dieses Verzeichnis wurde als ein illustrierter Bildband gestaltet. Jeweils auf der linken Seite des zweiunddreißigseitigen Bandes sind die Bilderangaben: Inventarnummer, Künstlernamen und Sujets auf Deutsch und Französisch aufgeführt, wie beispielsweise die Beschreibung des gleichen Werkes von Nicolas Poussin zeigt:

„2. Von N. Poussin. Christus von seinen Jüngern und vielem Volk begleitet. Das Cananäische Weib, das hinter ihm auf der Erde liegt und den Saum seines Kleides berührt.“³⁷⁶

Auf der jeweiligen gegenüberliegenden rechten Seite sind die mit Inventarnummern bezeichneten Aquarellabbildungen der Gemälde dargestellt. Dabei wurden die kompletten Wände der Galerie mit ihren Gemälden nach einer Art von „Petersburger Hängung“ wiedergegeben. Jedes Bild war nach seinem genauen Standort an der entsprechenden Wand der Galerie abgebildet. Ein solches illustrierende Verzeichnis sollte eine der ersten kunsthistorischen Sammlungspräsentation dieser Art in Russland sein.³⁷⁷

³⁷⁶ Zitat nach: Rall (1786), B. 31v.

³⁷⁷ Malinovskij (2012), S. 371.

Die Abbildungen zeigen nicht nur den genauen Hängeort des Werkes, sondern auch die genaue Bildkomposition. Diese aquarellierte Darstellung vermittelt daher einen allgemeinen Eindruck über die Hauptzüge der Komposition jedes Bildes und verweist auf bestimmte Merkmale von einzelnen Details, die beispielsweise auf der hier abgebildeten Kompositionsskizze gut nachvollziehbar ist (Abb. 8).



Abb. 8. A und B. Zum Vergleich: **A.)** Ausschnitt von einer aquarellierten Abbildung einer Galeriewand des Marmorpalastes (1786) aus: *Verzeichnis der Gemälde des marmoreen Palais und Bezeichnung der Ordnung, wie sie aufgehängt sind* - Rall (1786) (RGIA, St. Petersburg). **B.)** Eine moderne Abbildung des Originals: Schule von Rembrandt (1606–1669), Mitte des 17. Jh. Esther und Haman. Öl/Leinwand, 160 x 211 cm. Privatsammlung.

Die Bildangaben des Verzeichnisses von Rall (1786) bringen allerdings keine entscheidenden und nennenswerten Ergänzungen im Vergleich zum Verzeichnis von Buxhövdén/Rall (1786), wo zusätzlich alle Bildmaße verzeichnet sind. Durch die erwähnten Abbildungen gewinnt aber das Verzeichnis von Rall (1786) eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für eine Neuidentifikation der Werke in den heutigen Sammlungen. Da dieses Verzeichnis nur die Gemälde, die in der Gemäldegalerie des Palastes ausgestellt waren, enthielt, gibt es keine anderen Angaben zur genauen Komposition der 16 Gemälde, die außerhalb dieser Gemäldegalerie aufbewahrt waren.

Von den 22 Werken Gotzkowskys, welche bei Staehlin (1772) angeführt waren, sind 19 Werke im Verzeichnis von Buxhövdén/Rall (1786) wieder zu erkennen. Insgesamt sind 24 Bilder von Gotzkowsky im Verzeichnis von Buxhövdén/Rall (1786) identifizierbar, 21 davon sind auch bei von Rall (1786) abgebildet. Diese 24 Werke sind unter den folgenden Inventarnummern des Marmorpalastes registriert:

Gemälde transfer 1764:

1. Nr. 86. Antonius van Dyck. Porträt von Carl I. von England als Porträt eines spanischen Kavaliere (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
2. Nr. 87. Antonius van Dyck. Porträt von Henrietta-Maria von England als Porträt einer spanischen Dame (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
3. Nr. 2. Nicolas Poussin. Die Heilung einer blutflüssigen Frau (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
4. Nr. 6. Rembrandt. Esther und Haman (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
5. Nr. 11. Jacob Jordaens. Christus und die Samariterin (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
6. Nr. 38. Hendrick Goltzius. Landschaft mit Tobias und einem Engel (bei Gotzkowsky als Werk von Abraham Bloemaert) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
7. Nr. 45. Unbekannter Künstler. Der Heilige Hieronymus (bei Gotzkowsky als Werk von Jusepe de Ribera: „*lo Spagnoletto*“) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
8. Nr. 51. Nicolas Poussin. Die Opferung Noah (bei Gotzkowsky als Werk von Paolo Veronese) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
9. Nr. 53. Kopie nach Rembrandt. Ecce Homo (bei Gotzkowsky als Werk von Tintoretto)
10. Nr. 55. Kopie nach Raphael. Madonna mit dem Kind (bei Gotzkowsky als Werk von Rubens)
11. Nr. 57. Giovanni Battista Piazzetta. Die Reue des Heiligen Petrus (bei Gotzkowsky als Werk von Giovanni Lanfranco)
12. Nr. 68. Unbekannter Künstler. Der Heilige Johannes (bei Gotzkowsky als Werk von Jacob Jordaens) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
13. Nr. 93. Unbekannter Künstler. Landschaft mit Figuren (bei Gotzkowsky als Werk von Abraham Bloemaert) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
14. Nr. 110. Tizian. Prometheus auf dem Berg von Kaukasus (An einen Felsen geketteter Prometheus) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
15. Nr. 126. Govaert Flinck. Porträt eines Mannes in halber Figur (Alter Mann am Fenstersims) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
16. Nr. 130. Johannes Spruyt (Sprink). Innere eines Hühnerstalls (Hühner und Küken) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786). Es gibt auch bei Münnich (1773–1785): Nr. 1390)
17. Nr. 193. Jusepe de Ribera, gen. lo Spagnoletto. Philosoph (bei Gotzkowsky als Werk von Nicolaes Rosendael, Evangelist Lucas) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
18. Nr. 194. Jusepe de Ribera, gen. lo Spagnoletto. Philosoph (bei Gotzkowsky als Werk von Nicolaes Rosendael, Evangelist Markus) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
19. Nr. 195. Jusepe de Ribera, gen. lo Spagnoletto. Philosoph (bei Gotzkowsky als Werk von Nicolaes Rosendael, Evangelist Matthäus) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
20. Nr. 196. Jusepe de Ribera, gen. lo Spagnoletto. Philosoph (bei Gotzkowsky als Werk von Nicolaes Rosendael, Evangelist Johannes) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))

Gemälde transfer 1769:

21. Nr. 49. Peter Paul Rubens. Hero und Leander (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
22. Nr. 116. Gabriel Metsu. Krankes Frauenzimmer (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
23. Nr. 128. Gerard Dou. Porträt eines Alten (Porträt eines Astronomen) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))
24. Nr. 191. Unbekannter Künstler. Drei Grazien mit einem Cupido (bei Gotzkowsky als Werk von Pietro Liberi) (auch eine farbige Abbildung in: Rall (1786))

Später, in der Zeit des Zaren Paul I., waren die Gemälde des Marmorpalastes im Katalog von Labenskij (1797) unter den Nummern 3554–3817 registriert. Von 374 Gemälden, die noch im Jahre 1786 in den beiden Verzeichnissen erwähnt wurden, sind lediglich 262 Werke in diesem Katalog aufgezählt. Davon sind 39 Werke aus der Kirche des Palastes gesondert verzeichnet.³⁷⁸ Die Angaben aus dem Katalog von Labenskij (1797) dienen heute als weitere Hilfsmittel bei der Spurensuche nach den Gemälden von Gotzkowsky in Russland. Dazu können Angaben zu den Bildgrößen, diesmal in russischen Arschin und Verschok, geänderte Künstlerzuschreibungen sowie später angeführte Angaben zu weiteren Standorten ausgewählter Werke behilflich sein. Die Inventarnummern dieses Katalogs waren in der Regel, wie bereits erwähnt, auf der Vorderseite der Bilder mit einer roten Farbe links oder rechts unten versehen.

Von 24 Gemälden von Gotzkowsky, die im Verzeichnis von Buxhövdén/Rall (1786) aufgelistet waren, sind 22 Gemälde wieder bei Labenskij (1797) zu finden.³⁷⁹ Es fehlen nur zwei Porträts von Antonius van Dyck, die später, im Inventar (1859–1929), als Werke aus dem Gemäldebesitz von Gattschina angegeben werden. Dazu kommen zusätzlich zwei Werke, die bei Labenskij (1797) als Teile der Innengestaltung der Kirche des Marmorpalastes aufgeführt waren: die *Geißelung Christi* als Werk von Paolo Veronese (Nr. 3808), welches von Gotzkowsky als Gemälde von Jacob Adriaensz. Backer (Nr. 367) verkauft wurde, und *Die Heilige Familie* von Francesco Vanni (Nr. 3809), die von Gotzkowsky mit einer anderen Zuschreibung, nämlich der des Holländers Jacob van Loo (1614–1670) (Nr. 341) angeboten worden war. Beide Werke wurden im Verzeichnis der Sammlung im Haus von Stegelmann von Jacob Staehlin (1772) geführt und sind wahrscheinlich zwischenzeitlich (vor 1797) im Palast zu Gattschina verblieben.

Solche veränderten Künstlerzuschreibungen sind bei Labenskij (1797) bei mehreren Werken anzutreffen. Für eine Korrektur helfen unveränderte Bildmaße und Sujets. Beispielsweise kommt das Gemälde *Johannes in der Wüste*, welches in der *Specification* von Gotzkowsky Jacob Jordaens als Gemälde auf Holz zugeschrieben war, bei Labenskij (1797) als *Heiliger Johannes der Täufer* von Peter-Paul Rubens auf Holz gemalt vor. Durch einen Vergleich der angegebenen Bildmaße kann jedoch festgestellt

³⁷⁸ Labenskij (1797), Bd. 2, B. 257–310; davon: B. 302–310 sind Gemälde der Palastkirche angegeben.

³⁷⁹ Die genauen Inventarnummern des Katalogs Labenskij (1797) sind im Band II. der Dissertation *Catalogue raisonné der russischen Sammlung von Gotzkowsky* bei entsprechenden Werken angegeben.

werden, dass es sich um das gleiche Werk bei Buxhövden/Rall (1786) unter der Nummer 68 handelt, obwohl in diesem Verzeichnis das Bild, vermutlich aus Versehen, als ein auf Leinwand gemaltes Bild eines unbekanntes Künstlers registriert worden ist.

Die später aufgeführten Angaben von weiteren Standorten im Katalog von Labenskij (1797) haben lediglich drei Bilder von Gotzkowsky aus dem Marmorpalast. Die Gemälde von Govaert Flinck *Porträt eines Mannes in halber Figur* und von Jacob Jordaens *Christus und die Samariterin* waren in Strelna aufbewahrt, das Bild Abraham Bloemaert *Landschaft mit Figuren* (im Katalog als Werk eines unbekanntes Künstlers) sollte sich im Depot des Marmorpalastes befinden.

11.3. Die „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ im Verzeichnis der Sammlung von Gattschina (1801–1806)

Als früherster bekannter Katalog der Gemäldesammlung des Palastes zu Gattschina ist der sogenannte *Catalogue de tableaux* (1801–1806) bekannt. Er wurde von einem anonymen Autor verfasst. Das Verzeichnis enthält 402 Werke, die aus den Sammlungen des Favoriten Grigorij Orlov sowie des Zaren Paul I. stammen. Dabei handelt es sich um diejenigen Werke, die in den Jahren 1778–1799 in die Sammlung des Palastes zu Gattschina kamen.³⁸⁰

Im *Catalogue de tableaux* (1801–1806) sind folgende Werke aus der Sammlung von Gotzkowsky aufgeführt, zwei davon waren bereits bei Labenskij (1797) als Werke aus dem Marmorpalast verzeichnet:

- Nr. 17. Adam Elsheimer. Landschaft mit Vieh
- Nr. 174. Kopie nach Frans Snyders. Löwenjagd
- Nr. 215. Melchior de Hondecoeter. Der Hahn, die Hühner und die Küken (bei Gotzkowsky als Werk von Johannes Spruyt) (Eingeführt auch bei Labenskij (1797) unter Nr. 3643)
- Nr. 260. Kopie nach Guido Reni. Kreuzigung (bei Gotzkowsky Nr. 498 als Werk von J. A. Backer)

³⁸⁰ Publiziert in: Gafifulin (2003), S. 149–150. Das Dokument befindet sich in: RGIA, Fonds 759, Opus 1, Delo 378, B. 1–19.

Im Archiv des Museumskomplexes Gattschina gibt es noch eine russische Auflistung des *Möbels, Gemälden und anderen Sachen* aus dem Jahr 1796, die aber lediglich Sujets der Bilder bezeichnet und keine Angaben weder zu Künstler noch zu Bildmaßen anbietet (Angabe der Kustodin Aisulu Šukurova, Staatlicher Museumskomplex Gattschina).

Nr. 270. Unbekannter Künstler der italienischen Schule. Geißelung Christi (bei Gotzkowsky Nr. 367 als Werk von J. A. Backer) (Eingeführt auch bei Labenskij (1797) unter Nr. 3808)

Nr. 294. Abraham Bloemaert. Die Ankündigung an die Hirten

Möglich Nr. 295. Gerbrand van den Eeckhout. Anbetung der Hirten (bei Gotzkowsky Nr. 341 als Werk von Francesco Vanni)

Nr. 312. Jean-Baptiste Oudry. Der Jagdhund

Allerdings schon bei Münnich (1773–1785) waren drei von diesen Werken registriert: die Kopie nach Frans Snyders *Löwenjagd* (Nr. 1442), *Der Hahn, die Hühner und die Küken* von Melchior d’Hondecoeter (Nr. 1390) und *Der Jagdhund* von Jean-Baptiste Oudry (Nr. 1375).

Durch meine Auswertung der Verzeichnisse der Sammlungen des Marmorpalastes und des Palastes zu Gattschina steigt die Gesamtzahl der „russischen gotzkowskyschen Gemälde“ in den beiden von Grigorij Orlov begründeten Sammlungen um Wende des 19. Jahrhunderts auf 31 Werke.

11.4. Die Auflösung der ehemaligen Sammlung von Grigorij Orlov

Die anfänglich in zwei Palästen untergebrachten ehemaligen Sammlungen von Grigorij Orlov wurden mit der Zeit aufgelöst und auf andere Sammlungen verteilt. Der neue Besitzer des Marmorpalastes, der Enkel von Katharina II., Konstantin Pawlowitsch schickte eigene Gemälde in andere seiner Residenzen: so in den Palast zu Strelna (sogenannter Konstantinpalast) und in Paläste in Warschau. Er verschenkte auch Bilder privat.³⁸¹ Im Jahre 1803 waren drei Bilder von ihm aus der Sammlung Gotzkowsky an den in St. Petersburg ansässigen polnischen Graf August Ilinskij (1744–1866) verschenkt worden: *Hero und Leander* und bereits oben erwähnte *Heiliger Johannes der Täufer* als Werke von Peter Paul Rubens sowie *Krankes Frauenzimmer* von Gabriel Metsu.³⁸² Die Porträts wurden zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus dem Marmorpalast in den Englischen Palast nach Peterhof und in die Eremitage verlagert. In der Mitte des 19. Jahrhunderts verblieben im Marmorpalast nur 101 Gemälde. Sie wurden in die Festung

³⁸¹ Gafifulin (2003), S. 51. Siehe u. a. Archivadokument über die *Übertragung des Besitzes von Konstantin Pawlowitsch nach Warschau* in: RGIA, Fonds 539, Opis 1, Jahr 1827, Delo Nr. 268.

³⁸² Malinovskij (2012), S. 452, 466, 471. Siehe: *Archivadokument über die Schenkung an Graf August Ilinskij* in: RGIA, Fonds 539, Opis 1, Jahr 1803, Delo Nr. 3, B. 49, B. 50.

Bip (Mariental) nach Pavlovsk gebracht. 1859 schenkte ein weiterer Besitzer der Sammlung, der Sohn des Zaren Nikolaus I, Konstantin Nikolaevič (1827–1892), zwei Gemälde an den Wirklichen Geheimen Rat K. P. Čičerin (1816–1867) und im nächsten Jahr 1860 weitere 97 Gemälde an den Priester der Kirche des Marmorpalastes, D. I. Kukolevskij (gest. 1861).³⁸³ Die Gemäldesammlung des Palastes von Strelna wurde nach der Oktoberrevolution 1917 von der neu entstandenen sowjetischen Regierung aufgelöst. Im Palast wurde eine Schulkolonie eingerichtet, die noch verbliebenen Bilder, die sich bislang nicht identifizieren lassen, wurden damals teils in die Eremitage abgegeben, teils geplündert und fanden auf dieser Weise neue Besitzer.³⁸⁴

Die Sammlung des Palastes zu Gattschina blieb im Gegensatz zu den Gemälden des Marmorpalastes erhalten. Die Sammlung erlitt zwei nennenswerte Verluste. 1853, im Zuge des bereits erwähnten Auktionsverkaufs von Nikolaus I., und 1941 während der Belagerung von Leningrad, als Gattschina besetzt war, verschwanden mehrere Bilder, darunter auch solche aus der Sammlung Gotzkowsky.

11.5. Die bereits identifizierten und neu identifizierten „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ aus ehemaligem Besitz von Grigorij Orlov

Inzwischen ist es gelungen, insgesamt zwölf der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ aus den ehemaligen Sammlungen des Marmorpalastes und des Palastes zu Gattschina, in internationalen Sammlungen zu lokalisieren, drei von ihnen kann ich hier erstmals nachweisen. Zu den nachgewiesenen Werken, welche damals in die Sammlung von Orlov kamen, gehören:

Aus dem Marmorpalast:

Gemäldetransfer 1764:

Nr. 6. Schule von Rembrandt, Mitte des 17. Jh. Esther und Haman. Privatsammlung.
(bei Gotzkowsky Nr. 722 als Werk von Rembrandt) Abb. 8

Nr. 11. Jacob Jordaens. Christus und die Samariterin. Nižnij Nowgorod, Kunstmuseum.

Nr. 38. Abraham Bloemaert. Landschaft mit Tobias und einem Engel. St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. ГЭ 3545

Nr. 53. Kopie nach Tizian. Ecce Homo. Jerewan, Staatliche Kunstgalerie von Armenien, Inv. Nr. 484. (bei Gotzkowsky Nr. 76 als Werk von Tintoretto). Abb. 9

³⁸³ Gafifulin (2003), S. 51.

³⁸⁴ Nach Angaben der Kustodin Aysulu Šukurova, Staatlicher Museumskomplex Gattschina.

Nr. 93. Abraham Bloemaert. Landschaft mit Bäumen und Figuren. Privatsammlung
Nr. 126. Govaert Flinck. Alter Mann am Fenstersims. Privatsammlung (bei Gotzkowsky
Nr. 18 als Werk von Rembrandt)

Gemälde transfer 1769:

Nr. 49. Kopie nach Peter Paul Rubens. Hero und Leander. Privatsammlung (bei
Gotzkowsky Nr. 137 als Werk von Rubens) oder Peter Paul Rubens. Hero und Leander.
Yale University Gallery, New Haven

Nr. 128. Gerard Dou. Porträt eines Astronomen. St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. ГЭ
1012

Aus dem Palast von Gattschina:

Gemälde transfer 1764:

Nr. 17. Adam Elsheimer. Landschaft mit Vieh. Gattschina. Museumskomplex
Gattschina. Großer Palast. Inv. Nr. ГДМ-292-III

Nr. 260. Jacob Adriaensz. Backer. Kreuzigung. Pavlovsk. Museumskomplex Pavlovsk.
Pavlovsker Palast. Inv. Nr. ЦХ-1660-III

Nr. 294. Abraham Bloemaert. Die Verkündigung an die Hirten. St. Petersburg,
Eremitage, Inv. Nr. ГЭ 7111.

Nr. 312. Jean-Baptiste Oudry. Der Jagdhund. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ
2528

Im Gegensatz zu den Werken, die sich ursprünglich in der Eremitage befanden, und im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) und danach in mehreren Bestandsquellen registriert waren, ist es schwierig, den Verbleib der Werke der Sammlung Orlovs nachzuverfolgen. Die Sammlung des Marmorpalastes war, wie erwähnt, noch im 19. Jahrhundert komplett aufgelöst.

Aus dem Palast zu Gattschina sind zahlreiche Werke während des Zweiten Weltkrieges verloren gegangen. Der Palast war zerstört worden und wurde lange nicht wieder aufgebaut, die Gemälde waren in andere Sammlungen, zum Beispiel in Pavlovsk integriert worden und sind bis heute nicht vollständig nach Gattschina zurückgegeben worden. Die im Laufe der Zeit veränderten Künstlerzuschreibungen erschwerten zusätzlich die Suche nach richtigen Werken.

Die auf den Werken verbliebenen Inventarnummern können als wichtige Hilfe für die Zuordnung gesuchter Gemälde dienen. Wenn die gesuchten Werke in die Eremitage nicht aufbewahrt und nicht bearbeitet und in den späteren, ausführlicheren Bestandsquellen nicht registriert wurden, gelingt es eher zufällig, die richtigen Gemälde aus dem Marmorpalast und dem Palast zu Gattschina in den heutigen Sammlungen zu identifizieren. Am Beispiel der Kopie nach Tizian *Ecce Homo* aus der Staatlichen

Kunstgalerie von Armenien in Jerewan ist diese vielfältige Problematik deutlich nachvollziehbar. Glücklicherweise sind zwei Inventarnummern von Buxhövdn/Rall (1786): 53 und von Labenskij (1797): 3783 am Bild verblieben. Im illustrierten Verzeichnis von Rall (1786) ist das Werk nicht aufgeführt, weil es zu diesem Zeitpunkt in der Kirche des Marmopalastes gehängt haben könnte. Das Werk ist in den beiden Katalogen unter zwei unterschiedlichen Künstlerzuschreibungen vermerkt: als Kopie nach Rembrandt und als Werk von Tizian. Gotzkowsky hatte es jedoch seinerzeit als ein Werk von Tintoretto angepriesen:

„76. Tintoretto. 1. Exce Homo auf eine wunderbahre arth gemahlt.“³⁸⁵



Abb.9. Kopie nach Tizian Vecellio, mglw. aus dem 17. Jh. *Ecce Homo*. Öl/Leinwand, 116 x 101 cm. Jerewan, Staatliche Kunstgalerie von Armenien. Inv. Nr. 484.

Bildausschnitte: die Nummer von Labenskij (1797) „3783“ von vorne links, die Nummer von Buxhövdn/Rall (1786) „53“ von vorne rechts.

Im Verzeichnis von Staehlin (1772) ist *Ecce Homo* von Tintoretto mit den entsprechenden Bildmaßen von Gotzkowsky angegeben. Das ist ein Hinweis, dass das Werk in die Sammlung von Orlov aus der Zarensammlung gegangen ist. Da kein anderes Werk mit einem gleichen Sujet und einem gleichen Bildmaß in den Verzeichnissen der Sammlung Orlovs festzustellen ist, darf man mit Sicherheit davon ausgehen, dass diese Kopie nach Tizian aus dem jerewanischen Museum das ursprüngliche Werk aus der Sammlung Gotzkowsky ist (Abb. 9).

³⁸⁵ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 251v.

Außer den Gotzkowsky bereits zuzuordnenden Bildern aus der Sammlung von Orlov sind noch weitere zwanzig Werke nicht identifiziert. Die bereits festgestellten Bildmaße, Inventarnummern, Künstlerumschreibungen und nicht zuletzt die Aquarellskizzen aus dem Verzeichnis von Rall (1786), die von 14 dieser Werke existieren, werden bei einer eventuellen Neuidentifikation der gesuchten Werke behilflich sein.

Acht, der bis heute nicht wiederaufgetauchten zwanzig Werke aus der Sammlung Gotzkowsky waren im Jahre 1853 aus dem Palast zu Gattschina nach St. Petersburg für den Auktionshandel von Nikolaus I. abgeliefert worden:

Unbekannter Künstler der italienischen Schule. Geißelung Christi (bei Gotzkowsky Nr. 367 als Werk von J. A. Backer)

Gerbrand van den Eeckhout. Die Anbetung der Hirten (bei Gotzkowsky Nr. 341 als Werk von Francesco Vanni)

Venezianische Schule. Evangelist (bei Gotzkowsky als Werk von Nicolaes Rosendael. Evangelist. Bei Labenskij (1797) als Werk von Jusepe de Ribera, gen. Io Spagnoletto. Philosoph)

Venezianische Schule. Evangelist (bei Gotzkowsky als Werk von Nicolaes Rosendael. Evangelist. Bei Labenskij (1797) als Werk von Jusepe de Ribera, gen. Io Spagnoletto. Philosoph)

Venezianische Schule. Evangelist (bei Gotzkowsky als Werk von Nicolaes Rosendael, Evangelist. Bei Labenskij (1797) als Werk von Jusepe de Ribera, gen. Io Spagnoletto. Äsop)

Venezianische Schule. Evangelist (bei Gotzkowsky als Werk von Nicolaes Rosendael, Evangelist. Bei Labenskij (1797) als Werk von Jusepe de Ribera, gen. Io Spagnoletto. Archimedes)

Das Bild *Der Hahn, die Hühner und die Küken* von Melchior de Hondecoeter (bei Gotzkowsky als Werk von Johannes Spruyt) wurde 1926 von Gattschina in die Eremitage abgegeben und kam 1932 in den Kunsthandel, sein Verbleib ist heute unbekannt.³⁸⁶

Aus dem Palast zu Gattschina verschwanden im Jahre 1941 die Kopie nach Frans Snyders *Löwenjagd* sowie das *Porträt von Carl I. von England* und das *Porträt von Henrietta-Maria von England*, Kopien nach Van Dyck; beide befanden sich ehemals in der Sammlung des Marmorpalastes.³⁸⁷ Es gibt sieben weitere Werke aus dem Marmorpalast, deren letzte Erwähnung bis heute nur im Katalog von Labenskij (1797) nachzuweisen ist. Dazu gehören:

³⁸⁶ Vgl. Gafifulin (2003), S. 197.

³⁸⁷ Siehe dazu: Ebd., S. 192–193.

1. Nr. 3572. Nicolas Poussin. Die Heilung einer blutflüssigen Frau
2. Nr. 3736. Unbekannter Künstler. Heiliger Hieronymus (bei Gotzkowsky Nr. 530 als Werk von Jusepe de Ribera: „lo Spagnoletto“)
3. Nr. 3795. Paolo Veronese. Die Opferung Noah
4. Nr. 3560. Giovanni Battista Langetti. An einen Felsen geketteter Prometheus (bei Gotzkowsky Nr. 153 als Werk von Tizian)
5. Nr. 3809. Francesco Vanni. Die Heilige Familie (bei Gotzkowsky Nr. 341 als Werk von Jacob van Loo)
6. Nr. 3788. Kopie nach Rubens. Madonna mit dem Kind (bei Gotzkowsky Nr. 680 als Werk von Rubens)

Gemäldetransfer 1769:

7. Nr. 3814. Schule von Rubens. Drei Grazien (bei Gotzkowsky Nr. 109 als Werk von Pietro Liberi)

Auch zwei von den drei oben erwähnten Bildern, die 1803 an den Graf August JIinskij verschenkt wurden, nämlich die Werke: *Heiliger Johannes der Täufer* als Werk von Peter Paul Rubens sowie *Krankes Frauenzimmer* von Gabriel Metsu konnten bis heute nicht identifiziert, bzw. wiedergefunden werden.

Die Auswertung der ehemaligen Sammlung von Grigorij Orlov konnte neue nicht zu unterschätzende und bis jetzt unbekannte Erkenntnisse zu den Wegen der „russischen Bilder von Gotzkowsky“ außerhalb des Kernbesitzes der Eremitage beweisen sowie andere Verbreitungsmöglichkeiten seiner Bilder in der russischen Gemäldelandschaft belegen.

12. Neuentdeckte Werke aus dem Gemäldetransfer des Jahres 1764

12.1. Zum Untersuchungsgegenstand. Probleme und Schwierigkeiten bei der Bildidentifizierung. Methoden und Mittel der Identifizierung der Gemälde der Eremitage

Für die meisten der 227 im Jahre 1764 nach Russland transferierten Gemälde, die in der *Specification* von Gotzkowsky beschrieben wurden, ist es möglich geworden, ihren weiteren Weg seit der Ankunft in St. Petersburg an ihre Aufbewahrungsorte im 18. Jh. nachzuerfolgen. Allerdings konnten noch nicht alle Werke nachgewiesen werden.

Im Zuge meiner Recherchen habe ich in verschiedenen weiteren Sammlungen 43 Gemälde gefunden, die den 1764 aus der Sammlung Gotzkowsky nach Russland transferierten Werken zugeordnet werden können. Manche von ihnen befinden sich bis heute in der Eremitage, waren aber offenbar nie ausgestellt und sind auch nie erforscht worden. Andere werden heute in anderen Sammlungen weltweit aufbewahrt.

Zur erfolgreichen Identifizierung eines „russischen Gemäldes von Gotzkowsky“ sind zahlreiche Schwierigkeiten zu überwinden. Die *Specification* (1763) erteilt nur knappe Informationen, die meistens nur drei Kategorien enthalten: den Künstler, das Motiv und die Bildmaße. Die ersten zwei Kategorien, nämlich Künstlername und Titel, können sich, im Laufe der Museumsgeschichte verändern, wie man am Beispiel der gotzkowskyschen Bilder sehen kann. Die Maßangaben von Gotzkowsky waren erstaunlich präzise und bleiben bis heute eine Konstante, mit der die Identifizierung vorgenommen werden kann.

Darüber hinaus müssen weitere wichtige Aspekte beachtet werden, die zu einer falschen Zuordnung oder zur Verwechslung zweier Werke geführt haben. Dazu gehören vor allem: 1) eine allgemein mangelhafte Bildinformation, die bereits in der *Specification* von Gotzkowsky enthalten war, 2) bereits erwähnte, im Laufe der Zeit veränderte Künstlerzuschreibungen und veränderte Auslegungen des Sujets; 3) die Zerstreuung der „russischen Sammlung von Gotzkowsky“ durch mehrere Besitzer; 4) fehlende

Abbildungen und lückenhafte Angaben zum Bestand der heutigen Eremitage sowie anderer Sammlungen.³⁸⁸

Da ich im Laufe meiner Recherchen einen unerwartet hohen Anteil an Bildern nachweisen konnte, die fälschlich der „russischen Sammlung Gotzkowskys“ zugeschrieben wurden, muss man diese Problematik bei der Neuidentifizierung in besonderer Weise berücksichtigen.

Es ist nicht leicht, ein Gemälde zu identifizieren, wenn sogar die Künstlerzuschreibung mehrfach, im Laufe der Zeit von Bestandsquelle zu Bestandsquelle, verändert wurde. Durch eine genaue schrittweise Auswertung der Angaben von Inventaren und Katalogen sind die jeweiligen Änderungen jedoch vielfach nachvollziehbar. Mit Hilfe dieser Angaben ist beispielsweise das bereits oben erwähnte Bild *Der Tod von Kleopatra*, welches von Gotzkowsky als Werk von Paolo Veronese angeboten wurde und heute einem unbekanntem Italienischen Künstler des 18. Jahrhunderts aus dem Kreis um Niccolo Renieri zugeschrieben wird, identifizierbar geworden. Die knappe Beschreibung der *Specification* (1763) verwies auf das unverwechselbare Sujet *der sterbenden Kleopatra* und übermittelte die Bildmaße, die mit denen des heute im Palast Peters III. in Oranienbaum (Lomonosov) aufbewahrten Gemäldes übereinstimmen.

Je nach Genre ergeben sich unterschiedliche Schwierigkeitsgrade bei der Gemäldeidentifizierung. Bilder mit klar erkennbaren Sujets, wie größtenteils mythologische sowie historische Darstellungen, lassen sich besser zuordnen, als diejenigen, die keine eindeutigen Sujets haben, wie Stilleben oder Landschaften. Porträts und Genreszenen können ebenso indifferent sein, wenn keine Personennamen oder deutliche erkennbare Details genannt sind.

Diese Schwierigkeiten bei der Identifizierung eines Stillebens lassen sich am Beispiel der Darstellung *Toter Schwan und verschiedene andere Tiere* verdeutlichen, dessen Künstlerzuschreibung mehrfach geändert wurde und heute dem Werk des holländischen Künstlers Mathäus Bloem in der Eremitage zugeschrieben wird (Inv. Nr. ГЭ 1110). Die Komplexität dieser Identifizierung verlangt nach intensiverer Recherche

³⁸⁸ Siehe auch die Erwähnung dieser Problematik in: Schepkowski (2009), S. 7–8.

als diejenige eines Werkes mit einem deutlich erkennbaren Sujet, wie der bereits erwähnte *Tod von Kleopatra*.

Gotzkowsky hatte in der *Specification* dieses Stilleben als Werk des holländischen Malers Dirk Valkenburg angeboten:

„85. Valckenburg. 1. Toder Schwan, nebst verschiedene ander Todes Vieh auf leinwand gemahlt. 6,6 x 7,-. 500.“³⁸⁹

Die Komposition mit einem toten Schwan ist nicht selten bei Zeitgenossen von Valkenburg zu finden, beispielsweise bei seinem Lehrer Jan Weenix oder beim führenden flämischen Tiermaler Frans Snyders. Aus diesem Grund wurde das Gemälde in der bisherigen Forschung trotz deutlich abweichender Bildmaße mit dem Werk von Frans Snyders aus dem Puschkin-Museum verwechselt.³⁹⁰ Das Bild hingegen, das meiner Meinung nach tatsächlich aus der Sammlung von Gotzkowsky stammte, war im Laufe der Zeit verschiedenen Künstlern zugeschrieben worden, zuletzt in dem von Koehne herausgegebenen Bestandskatalog der Gemäldegalerie (1870) Mathäus Bloem. Diese Zuschreibung ist bis heute gültig.

Im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) wurde die Zuschreibung von Gotzkowsky an Dirk Valkenburg zunächst bedenkenlos übernommen:

„207. Dirck ou Thiéri Valkenbourg. Un Cigne tué et différent Gibier avec une peau de Cerf. Tableau bien composé et peint avec Vigueur. Sur toile. haut 3. ar. 1½ V. Larg. 2 ar. 10½ V.“³⁹¹

Bei Labenskij (1797) wird diese Zuschreibung nicht mehr akzeptiert, sondern unter der Nummer 787 wurde dieses Bild dem Tiermaler Melchior de Hondecoeter zugeordnet und er verweist dabei auf die Inventarnummer des *Catalogue's raisonné* von Münnich, nämlich 207. Im Inventar (1859–1929) bleibt dieses Gemälde weiterhin ein Werk von Melchior de Hondecoeter, bis im Katalog von Koehne (1870) Mathäus Bloem als Künstler genannt wurde.³⁹² Auf der vorderen Fläche des Bildes hat sich jedoch die

³⁸⁹ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 250.

³⁹⁰ Frans Snyders. *Stilleben mit totem Schwan*. Puschkin-Museum. Inv. Nr. 2607. Ketelsen/Stockhausen (2002), S. 1693; Frank (2002), S. 171; Schepkowski (2009), S. 580. Bei Malinovskij (2012), S. 431: als vermutliches Bild.

³⁹¹ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 76.

³⁹² Labenskij (1797), Nr. 787, Bd. 2, B. 130; Inventar (1859–1929), Nr. 3986, Bd. IV; Bestandskatalog (Koehne) (1870), Nr. 1336, S. 320.

rote Nummerierung 787 von Labenskij (1797) erhalten. Diese Nummer mit dem schlüssigen Verweis auf die Nummer 207 des *Catalogue's raisonné* von Münnich belegt, dass es sich um das entsprechende Gemälde aus der Sammlung Gotzkowskys handelt, auch wenn die angegebenen Bildmaße von 204 x 219,7 cm von gotzkowskyschen Bildmaßen mit 219,5 x 188,5 cm nicht präzise überstimmen.

Die Identifizierung eines Gemäldes ist noch aufwändiger, wenn die veränderte Künstlerzuschreibung im Museum bereits beim ersten Katalog – *Catalogue raisonné* – von Münnich auftreten. Besonders kompliziert wird es, wenn das Bild ohne erkennbare Sujetmerkmale aufgeführt ist, wie es bei Landschaftsdarstellungen oft der Fall ist. Wenn diese dann noch einem anderen Künstler zugeschrieben wurden ohne Gotzkowskys Zuschreibung zu registrieren, ist eine Identifizierung fast unmöglich.

Eine nicht weniger schwierige Situation entsteht, wenn das Werk von Gotzkowsky selbst einem unbekanntem Maler zugeordnet wird. Ein ausgezeichnetes Beispiel für diese beiden Identifikationsprobleme – eine Änderung der Zuschreibung und ein unerkennbares Sujet – stellen die als Pendants durch Gotzkowsky unter Nummern 409 und 410 angebotenen Seestücke eines unbekanntem Malers in den umgerechneten Bildmaßen von 39,2 x 49,7 cm dar:

„409. 410. 2. See=stücken, daß eine auf holtz, und daß andre auf leinwand gemahlt. 1,3 x 1,7. – 80“.³⁹³

Die beiden *See=stücken* sind im *Catalogue raisonné* von Münnich zwar aufgeführt, aber unter neuen Künstlernamen verzeichnet. Die erste Seelandschaft auf Holz wurde von Münnich ebenfalls einem unbekanntem Künstler zugeordnet, ihr Pendant in den gleichen Bildmaßen von 37,8 x 48,9 cm auf Leinwand hingegen schrieb er einem Rotterdamer Marinemaler des 17. Jahrhunderts, Hendrik Martensz. Sorgh, gen. Rokes, zu:

“1609. Inconnu. Un Calme. C'est un fort joli morceau, où la nature est parfaitement bien rendue. Sur bois. H.^t 8½. V. Large 11. V. Pendant du N. 1610.
1610. Henri Rokes surnommé Zorg. Marine. Ce n'est pas du meilleur de ce Maitre: il est d'une Couleur trop Monotone. Sa date est de l'Année 1660. Sur toile. H.^t 8½. V. L. 11. V. Pendant du N. 1609“.³⁹⁴

³⁹³ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 252.

³⁹⁴ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 449–450.

Da die *Specification* von Gotzkowsky keine erkennbaren Einzelheiten zu den dargestellten Kompositionen benennt und der Name des Künstlers nicht registriert wurde, erschien die Identifizierung dieser beiden Werke anhand der *Specification* zunächst aussichtslos.

Die erste Landschaft ist mir tatsächlich bis heute unbekannt geblieben. Die zweite, auf Leinwand gemalte Seelandschaft wurde von mir in der heutigen Eremitage neu identifiziert. Lediglich dank der weiß aufgemalten Inventarnummer 410 auf der Vorderseite rechts unten am Bildrand unter dem heutigen Titel *Schiffe bei starkem Wind*, das, wie im ersten Katalog der Eremitage – *Catalogue's raisonné* – von Münnich, auch heute Sorgh zugeschrieben wird, war ich auf dieses Werk aufmerksam geworden und konnte es schließlich als „russisches Gemälde von Gotzkowsky“ identifizieren. Den einzigen Hinweis lieferte also die weiße Nummer der *Specification* von Gotzkowsky, die bis heute auf Vorderseite der Leinwand erhalten ist (Abb. 10).



Abb. 10. Hendrik Martensz. Sorgh, gen. Rokes. Schiffe bei starkem Wind. Öl/Leinwand, 39 x 49,5 cm. St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. ГЭ 1025.

Dieses Gemälde befindet sich zurzeit im Depot der Eremitage und ist dort unter Inv. Nr. ГЭ 1025 registriert. Im Katalog von Labenskij (1797) und im Inventar der Eremitage (1859–1929) ist das Werk leicht zu finden. Keine der Beschreibungen erwähnt aber die Zuschreibung von Gotzkowsky oder seine Provenienz. Sein Pendant auf Holz ist

bei Münnich als *Eine Stille auf der See – Un Calme* – eines unbekanntes Künstlers bezeichnete Seelandschaft zuletzt im Katalog von Labenskij (1797) wiedererkennbar, der sie ebenfalls Hendrik Martensz. Sorgh zuschreibt.

Ein weiteres bereits erwähntes Problem von großer Tragweite bei der Identifizierung von Gemälden aus der Sammlung Gotzkowsky liegt in der häufigen Zerstreung des Besitzes der Eremitage im Laufe der Geschichte des Museums. Aber nicht nur durch die spätere Zerstreung der Sammlung erschwerte der bisherigen Forschung den Zugang zu den ursprünglichen Bildern von Gotzkowsky, sondern auch die bereits erwähnte mangelhafte Information zum Gemäldebesitz der Eremitage selbst. Weil die Qualität der Werke in der Sammlung von Gotzkowsky sehr heterogen war und viele Nachahmungen und Kopien unter ihnen waren, wurden mehrere seiner Bilder lediglich magaziniert und im gar nicht zugänglichen Reservefonds – „Fonds B“ – der Eremitage gelagert.

Dennoch hatte auch dieser Bestand ein wechselvolles Schicksal, wie ich im Laufe meiner Recherchen feststellen konnte: Im Zuge von Gemälde Spenden der Eremitage für die Entstehung einer provinziellen Museumslandschaft wurden die Gemälde des Reservefonds „B“ als erste in die neu gegründeten Museen gebracht. Die ausgewählten Bilder, darunter auch einige Werke von Gotzkowsky, gelangten ohne jegliche Hinweise auf ihre ursprüngliche Herkunft oder auf Erwähnungen in den bisherigen Bestandskatalogen der Eremitage in die neuen Sammlungen.

Da in den russischen Provinzmuseen der Schwerpunkt damals wie heute auf der Präsentation der russischen Kunst liegt und oft nur mangelhafte Ausstellungsräume zur Verfügung stehen, blieben Werke der westeuropäischen Malerei jahrelang unerforscht im Depot. Diese Bilder werden in keinem Museumskatalog berücksichtigt und nur durch persönliche Anfragen bei den zuständigen Kustoden konnten gesuchte Gemälde ans Licht kommen. Als Beispiel dafür dient die Übergabe von 22 westeuropäischen Werken aus der Eremitage ins neu gegründete Kunstmuseum im Wolgograd im Jahre 1961. Seitdem wurden diese Bilder im Depot gelagert und für kurze Zeit bei einer Sonderausstellung vom 29. Juni bis 30. Dezember 2012 ausgestellt, für die kein Ausstellungskatalog gedruckt wurde. Bis heute existiert in diesem Museum kein Bestandskatalog der westeuropäischen Malerei.

12.2. Die neu identifizierten Bilder in der heutigen Sammlung der Eremitage und Beispiele für falsche Zuschreibungen zur Provenienz Gotzkowsky in der bisherigen Forschung

Viele „russische Gemälde von Gotzkowsky“ verteilen sich heute auf mehrere internationale Galerien und Museen, die meisten von ihnen werden aber bis heute in der Eremitage ausgestellt, bzw. befinden sich im dortigen Depot.

Infolge meiner Auswertung der Angaben der *Specification* (1763) ist jedoch klar, dass auch mehrere Gemälde, die bislang der Sammlung von Gotzkowsky zugeschrieben wurden, aus anderem Besitz stammten.

Am Beispiel des Werkes des holländischen Malers Dirck van Delen (1604/5–1671) *Das Konzert*, welches sich im Depot der Eremitage befindet, lassen sich die Ursachen der Bilderverwechslung gut nachvollziehen, so dass sich die Wege zu einer zweifellosen Zuordnung der Sammlung von Gotzkowsky daran exemplarisch erklären lassen (Abb. 11).



Abb. 11. Dirck van Delen. *Das Konzert*. Öl/Holz, 35 x 49 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 960. Hier erstmals abgebildet.

Dieses Werk wurde in der *Specification* von Gotzkowsky mit folgender Beschreibung angeboten:

„211. D: v: Dalen. daß innere von einer großen Kirche, mit vielen figuren, Extra schön auf Holtz gemahlen. 1,2 x 1,7. – 230.“³⁹⁵

³⁹⁵ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 251v.

Wichtige Ansatzpunkte für die Identifizierung dieses Bildes sind erstens der Künstler: Dirck van Delen, zweitens das Motiv: das Innere einer großen Kirche, drittens das Material: Holz und viertens die Bildgröße von 1,2 x 1,7 in Fuß und Zoll, was 36,6 x 49,7 cm entspricht.

Die bisherige Forschung hat für das in der *Specification* unter Nummer 211 beschriebene Bild von *D: v: Dalen* bisher zwei Varianten vorgeschlagen. Ketelsen/Stockhausen (2002), Frank (2002) und Malinovskij (2012) tendierten aufgrund des Sujets und der Bildgröße zu dem sich heute in der Eremitage unter Inv. Nr. ГЭ 1895 befindlichen Bild *Das Innere einer gotischen Kirche* von dem ebenfalls holländischen Maler Hendrik van Steenwyck d. J. (1580–1649).³⁹⁶ Schepkowski (2009) schlug ein anderes Werk des gleichen Meisters vor: *Das Innere einer gotischen Kirche* unter Inv. Nr. ГЭ 4360.³⁹⁷ Bei genauerer Betrachtung passen beide Varianten nicht zu den Angaben der *Specification* (1763). Nicht nur der Künstlernamen stimmt nicht überein, sodass man von einer geänderten Zuschreibung sprechen könnte, sondern auch die anderen Parameter sind zweifelhaft. Das erste Bild von Steenwyck d. J., Inv. Nr. ГЭ 1895, wurde auf Kupfer und nicht auf Holz gemalt. Bei der zweiten Variante, ebenfalls von Steenwyck d. J., stimmen die Bildgrößen nicht überein: 94 x 125 cm statt den umgerechnet 36,6 x 49,7 cm in der *Specification* von Gotzkowsky. Wenn eines der vorgeschlagenen Werke die erkennbare Inventarnummer der *Specification*, 211, auf der Vorderseite rechts unten trüge, wäre von einer fehlerhaften Angabe des Materials des Bildes oder einer Bildgröße durch Gotzkowsky auszugehen. Dies ist aber nicht der Fall. Außerdem habe ich im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) ein Bild festgestellt, das mit der Beschreibung von Gotzkowsky zweifellos besser übereinstimmt. Es handelt sich um eine *Perspective* von Dirck van Delen, das auf Holz gemalt ist und eine Bildergröße von 35,6 x 47,8 cm hat:

“700. Thieri van Délen. Tableau de Perspective. Il représente l'intérieur d'un grand appartement en perspective avec plusieurs figures, les unes à table, les autres en conversation: au fond de la salle se voit une femme jouant des orgues. Morceau artistement peint et des plus terminés. Sur bois. haut 8. V. Large 10%. V.”³⁹⁸

³⁹⁶ Ketelsen/Stockhausen (2002), S. 506; Frank (2002), S. 192; Malinovskij (2012), S. 443.

³⁹⁷ Schepkowski (2009), S. 355 und S. 581.

³⁹⁸ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 223.

In demselben Katalog wurde die oben erwähnte und von den genannten Forschern vorgeschlagene Interieur-Darstellung von Hendrik van Steenwyck auf Kupfer mit fast gleichen Größen aufgeführt:

„1974. Henri van Steenwyck. vüe de l'intérieur d'une Eglise. C'est celle de l'Eglise de S.^t Jacques de Compostel en Espagne. Bon Tableau, mais rendu froid de Couleur pour avoir été nettoyé avec trop de rudesse. Sur Cuivre. Haut 8. V. large 10 ½. V.“³⁹⁹

Ein weiterer wertvoller Hinweis auf das Bild von Dirck van Delen in der Sammlung von Gotzkowsky, das bei Münnich unter der Nummer 700 verzeichnet wurde, findet sich im Katalog der Gemäldesammlung des Geschäftspartners von Gotzkowsky Johann Gottlieb Stein, den Matthias Oesterreich 1763 verfasst hatte. Oesterreich verwies bei der Beschreibung eines Bildes aus der Sammlung von Stein auf ein zu der Zeit im Besitz Gotzkowskys befindliches Bild und fügte in der Fußnote genaue Angaben zu dem betreffenden Werk ein:

„Dirck van Dalen. Das Innere eines großen Saals, in welchem sich eine Gesellschaft befindet. Ganz am Ende des Saals steht eine Orgel. Ausnehmend schön auf Holz gemahlt. 1 Fuß 2 Zoll hoch und 1 Fuß 7 Zoll breit.“⁴⁰⁰

Motiv und Material entsprechen der Beschreibung bei Münnich (1773–1785) und das Material und die Bildgröße (Holz, 36,6 x 49,7 cm) der Angabe in der *Specification* von Gotzkowsky (1763). Im Katalog von Labenskij (1797) war eine „Ansicht einer inneren Perspektive“ von van Delen unter der Nummer 1942 zu finden, sogar mit einem Verweis auf die ehemalige Nummer von Münnich, 700. Das Bild aus dem *Catalogue raisonné* von Münnich erscheint auch im Inventar (1859–1929) bereits unter der Nummer 3849, ferner in den Katalogen der Galerie der Eremitage aus dem Zeitraum 1863–1916 unter der Nummer 1203. Jeder einzelne Katalog gab dem Bild jedoch einen neuen Namen: „Tableau de Perspective“, „Innere eines Saals“ sowie „Scène d'intérieur“. Im Katalog aus dem Jahr 1902 hieß es bereits „Szene aus einem Privatleben“. Diese Umbenennungen erschweren es, das Werk schnell und ohne Aufwand neu zuzuordnen. Der Galeriekatalog von Koehne (1870) enthält aber eine ausführliche Bildbeschreibung:

³⁹⁹ Zitat nach: ebd., B. 551.

⁴⁰⁰ Zitat nach: Oesterreich (1763), S. 54.

„1203. Dirk van Delen. Scène d'intérieur. Dans un salon élégant, qui donne sur un jardin, on voit des dames et des cavaliers réunis autour d'une table, sur laquelle sont posés des instruments et des cahiers de musique. A droite, une cheminée de marbre, ornée de statues allégoriques, devant laquelle un domestique fait rafraîchir du vin dans un grand bassin rempli d'eau. A côté de lui, une jeune fille tendant au domestique un verre vide. Au milieu, se trouvent debout un cavalier et une dame et au fond de l'appartement, à gauche, une dame jouant de l'orgue et tournant le dos au spectateur. (B. [Bois]) (E. [Ekaterina]) 8 – 10⁷/₈ w. (0,36 – 0,49 m).“⁴⁰¹

Diese Beschreibung wurde im russischen Bestandskatalog der Galerie der Eremitage des Jahres 1902 übernommen und durch die Information ergänzt, dass die Figuren vermutlich der Maler Anthonie Palamedesz. (1600–1673) gemalt hatte.⁴⁰²

Ohne den Nachweis im oben erwähnten Katalog der Sammlung von Johann Gottlieb Stein wäre es wesentlich komplizierter, die Zugehörigkeit dieses Werkes zur Sammlung Gotzkowskys zu belegen. Wenn man das Bild genau betrachtet, kann man anhand der Architektur nicht sofort erkennen, ob es sich um eine Kirche oder um einen anderen Raum handelt. Damit wäre zu erklären, warum Gotzkowsky diese kleinformatige Komposition als das „innere von einer großen Kirche“ in seine *Specification* aufnahm. Das Gemälde war zuletzt im Bestandskatalog von Levinson-Lessing (1981) als *Das Konzert* angeführt.⁴⁰³ Ihre Abbildung war jedoch bis jetzt nie publiziert worden.

Unter Nutzung der Angaben im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) konnte ich noch ein weiteres neues Gemälde mit der Provenienz von Gotzkowsky im Depot der Eremitage aufdecken. Es handelt sich um das Werk *Die Aussetzung des Moses im Schilf* des in Italien schaffenden deutschen Malers Johann Carl Loth (1632–1698) (Abb.12).

In der *Specification* von Gotzkowsky (1763) wurde das Bild von Johann Carl Loth nicht erwähnt. Hier wird jedoch ein Bild des italienischen Meisters Bernardo Strozzi (1581–1644) als außergewöhnliches Werk eingeführt:

„126. Chev: Strozzi. Moses wie er von seinen Vater und Mutter ins Schilf gesetzt wird. gantze figuren auf leinwand gemahlen, ein Extra rares stück. 4,1 x 5,10. – 1200.“⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Zitat nach: Bestandskatalog (Koehne) (1870), S. 268–269.

⁴⁰² Bestandskatalog (1902), Nr. 1203, S. 208.

⁴⁰³ Levinson-Lessing (1981), S. 129.

⁴⁰⁴ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 251v.



Abb. 12. Johann Carl Loth. Die Aussetzung des Moses im Schilf. Öl/Leinwand, 122 x 170 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 8689.

Außerdem war dieses Werk auch in den beiden ersten Katalogen der gotzkowskyschen Sammlung von Matthias Oesterreich (1757; 1759) als Werk von Strozzi verzeichnet:

1757: „4. Chavalier Strozzi. Moise exposé par son Pere et sa Mere; figures entieres de grandeur naturelle peint sur toile. Un très beau tableau d’un très beau coloris et très beau conserve. 4,1 x 5,10.“

1759: „20. Chevallier Strozzi. Moses, wie er von seinen Eltern im Schilff gesetzt wird *); ganze Figuren, Lebens=Grösse, auf Leinewand gemahlt. 4,1 x 5,10.“

*) Aus den 2 Buch Moses, 2 C. 3 Vers.⁴⁰⁵

Im *Catalogue raisonné* von Münnich findet sich die Beschreibung eines Bildes mit dem gleichen Sujet und von fast identischer Größe, die zugleich den Hinweis auf die falsche Künstlerzuschreibung enthält:

“148. Jean Charles Loth. Moïse exposé par ses Parents. Ce Tableau est bon et bien peint; suivant les connoisseurs il est de Carlo Lotho, et non pas de Strozzi, comme le dit le Catalogue du Comte de Bruhl. Sur toile. haut 1. ar. 11 ¼ V. Large 2. ar. 6. V”.⁴⁰⁶

Diese Angaben von Münnich zu dem Werk von Johann Carl Loth würden zu dem in der *Specification* von Gotzkowsky unter der Nummer 126 Strozzi zugeschriebenen Bild passen. Das Sujet ist relativ selten. Zwar gibt Münnich einen anderen Vorbesitzer an, doch dabei handelt es sich um eine Verwechslung. Anstatt die *Specification* von

⁴⁰⁵ Zitat nach: Oesterreich (1757), S. 433; Oesterreich (1759), S. 6.

⁴⁰⁶ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 55.

Gotzkowsky (1763) zu erwähnen, bezieht sich Münnich irrtümlicherweise bei seinen Angaben auf den Katalog des Grafen Brühl – *le Catalogue du Comte de Bruhl*.

Man kann Parallelen zwischen beiden Beschreibungen erkennen, aber der Hinweis auf die Sammlung des Grafen Brühl, die fünf Jahre später, im Jahre 1769, aus Dresden in die Eremitage kam, verlangt nach einer weiteren Präzision.

Die einzige publizierte Abbildung dieses Werkes von Loth befindet sich im Bestandskatalog von Nikulin (1987). Darauf ist die gotzkowskysche Nummerierung 126 in weißer Farbe auf der rechten Seite unten neben der roten Inventarnummer 2411 aus dem Jahr 1797 nicht zu übersehen ist.⁴⁰⁷ Dadurch ließ sich dieses Werk aus der Sammlung von Gotzkowsky einwandfrei in der heutigen Eremitage lokalisieren. Die in der *Specification* von Gotzkowsky aufgeführten Bildmaße in Fuß und Zoll – 4,1 x 5,10 – entsprechen 128,2 x 183,1 cm. Obwohl die heutigen Bildmaße bei 122 x 170 cm liegen ist die weiß eingetragene Nummer 126 den zweifelfreien Hinweis auf die gotzkowskysche Provenienz, die jegliche Verwechslung ausschließt.

Die Zuordnung von mehreren italienischen Bildern, die in der *Specification* von Gotzkowsky (1763) aufgeführt sind, wurde in der Eremitage gleich nach ihrer Ankunft verändert. Als ein Beispiel dafür dient das bereits im Unterkapitel 7.7.2 erwähnte Gemälde *Die triumphierende Judith vor dem Volk* von Paolo Veronese, welches Gotzkowsky besonders teuer, nämlich für viertausend Reichstaler, verkaufte und unter der Nummer 104 mit den heutigen Maßen von 183,1 x 256,3 cm eingetragen hatte.⁴⁰⁸

Im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) ist jedoch *Die triumphierende Judith mit dem Haupt des Holofernes* des italienischen Barockmeisters Giovanni Antonio Fumiani (1645–1710) in fast identischen Maßen (175,6 x 255,6 cm) zu finden:

„241. Jean Antoine Fumiani. Judith triomphante avec la tête d’Holopherne. C’est un Tableau contenant des parties admirables, tant par rapport à la composition, qu’à la Bizarerie de l’habillement. Sur toile. haut 2. ar. 7½ V. large 3. ar. 9½ V.“⁴⁰⁹

In der deutschen Abschrift des *Catalogu’s des tableaux* der Galerie der Eremitage (1774), die Bernoulli (1780) publizierte, findet man merkwürdigerweise unter Nummer

⁴⁰⁷ Nikulin (1987), S. 92.

⁴⁰⁸ Gotzkowsky (1763), B. 251v. Siehe diese Beschreibung auf der Seite 112 dieser Arbeit.

⁴⁰⁹ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 86–87.

241 doch das Werk von Paolo Veronese: „241. Paul Veronese. Die mit dem Kopfe des Holofernes triumphierende Judith.“⁴¹⁰

Ein weiterer Hinweis darauf, dass es sich dabei um das in der Eremitage aufbewahrte Bild gleichen Sujets handeln könnte, findet sich in dem zweiten Verzeichnis der Sammlung Gotzkowskys von Oesterreich (1759), wo das Gemälde von **Fumiani** mit den bereits veränderten Bildmaßen (Gleitmaße sozusagen) von 204 x 285,1 cm beschrieben wurde.⁴¹¹



Abb. 13. Giovanni Antonio Fumiani. Die triumphierende Judith mit dem Haupt des Holofernes. Öl/Leinwand, 179 x 262 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 9535.

Es ist sicher, dass diese Beschreibungen zu demselben Werk gehören. Es ist auch im Katalog von Labenskij (1797) unter der Nummer 375 zu finden. Die Bildangaben wurden später durch den wichtigen Vermerk „verkauft“ ergänzt.⁴¹² Das belegt, das Bild war im Jahre 1855 verkauft worden war, wodurch gleichzeitig die Version von Koehne (1882) entkräftet wird, dem zufolge eines der vier teuersten Bilder von Gotzkowsky bereits vor 1774 aus der Sammlung von Katharina II. verschwunden war.⁴¹³ Von mir

⁴¹⁰ Zitat nach: Bernoulli (1780), S. 182.

⁴¹¹ Oesterreich (1759), S. 9.

⁴¹² Labenskij (1797), Bd. 1, B. 64.

⁴¹³ Koehne (1882), S. 149; vgl. Schepkowski (2009), S. 553–554; Malinovskij (2012), S. 442.

wurde das Werk in der Eremitage lokalisiert. Wie es bereits im Unterkapitel 7.7.2 erwähnt wurde, trägt es bis heute die Nummer der *Specification* von Gotzkowsky, 104. 1937 kehrte das Bild wieder ins Museum zurück.⁴¹⁴ Seit seiner Rückkehr befindet sich das Werk im Depot der Eremitage (Abb.13).

Eine solche Änderung der Künstlerzuschreibung erschwert die Suche nach einem bestimmten Gemälde ungemein. Noch komplizierter ist es, wenn sich bei dem gleichen Objekt nicht nur die Künstlerzuschreibung, sondern auch gleichzeitig die Sujetsbezeichnung verändert hat. Als Beispiel dafür sei ein im Depot der Eremitage aufbewahrtes Werk genannt, das einem unbekanntem italienischen Künstler zugeschrieben wurde: *Der Prophet*. Dieses Gemälde wurde in der *Specification* von Gotzkowsky unter der Nummer 378 mit einer Größe von 112,5 x 91,5 cm als *Archimedes* des in Italien wirkenden deutschen Malers Johann Carl Loth angeboten:

„378. Carlo Lotti. Archimedes, ein Knie stück auf leinwand gemahlt. 3,7 x 2,11. – 450.“⁴¹⁵

Im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) ist dieses Bild mit fast identischen Maßen (111,1 x 91,1 cm) angeführt:

“245. Jean Charles Loth. Archimède tenant un rouleau de papier. Les Connoisseurs doutent que ce Tableau soit de Carlo Lotho, ils n’y trouvent que du médiocre. Demi figure sur toile. Haut 1. ar. 9. V. large 1. ar. 4½ V.“⁴¹⁶

Bereits Ernst von Münnich bezweifelte die Zuschreibung an Johann Carl Loth. Doch im Katalog von Labenskij (1797) galt das Bild weiterhin als Werk von Carl Loth, aber statt *Archimedes* wurde es nun unter der Nummer 2490 in *Porträt eines Philosophen* umbenannt.⁴¹⁷ Im nächsten Inventar (1859–1929) ist das Werk unter der Nummer 2664 als „ein Philosoph, der in den Händen ein Pergament hält“ angegeben und ebenfalls Carl Loth zugeschrieben.

Zu einem ungewissen, späteren Zeitpunkt wurde das Bild vermutlich wegen seines Qualitätsmangels einem unbekanntem Italienischen Künstler des 17.

⁴¹⁴ Die Autorin dankt der Chef-Kustodin für westeuropäische Malerei der Eremitage Marija Garlova für diese Information.

⁴¹⁵ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 250.

⁴¹⁶ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 88.

⁴¹⁷ Labenskij (1797), Nr. 2490, Bd. 2, B. 44.

Jahrhunderts unter dem Titel *Der Prophet* zugeschrieben. Das Werk trägt an der rechten Vorderseite unten einen bis heute verbliebenen, unbestrittenen Nachweis an die Provenienz aus der Sammlung von Gotzkowsky: die weiße Nummer 378 der *Specification* (Abb. 14). Außerdem ist dort die rote Nummer 2490 des Katalogs von Labenskij (1797), in welchem das Bild noch als Werk von Carl Loth aufgeführt war, zu erkennen.



Abb. 14. Italienischer Künstler des 17. Jh. *Der Prophet*. Öl/Leinwand, 111 x 91,5 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 9444. Hier erstmals abgebildet.

Eine ähnlich verwirrende Künstlerzuschreibung findet sich bei einer Komposition mit der Darstellung der *Ruhenden Diana*, die bei Gotzkowsky (1763) mit den Größen 149,1 x 193,5 cm folgendermaßen beschrieben wurde:

„502. Jan van Loo. 1. Capital und angenehmes gemählde, stellet eine sich ruhende Diana vor 4,9 x 6,2. – 1200.“⁴¹⁸

⁴¹⁸ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 253v.

Das Bild wurde im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) dem französischen Maler Jean Baptiste Vanloo (1684–1745) zugeschrieben:

“259. Jean Baptiste Vanloo. Le Repos de Diane. On trouve dans cette pièce toutes les parties qui constituent un bon Tableau. Sur toile. haut 2. ar. 2 V. large 2. ar. 11. V.”⁴¹⁹

Bei Labenskij (1797) und im Inventar (1859–1929) wurde es als Werk „des Vaters vom Charles [Amédée Philippe] van Loo“ (1719–1795) bezeichnet. Laut eines Nachweises im aktuellen Inventar der Eremitage (1929–z.Z.) wurde das Bild als *Die Rast der Diana* zu einem unbekanntem Zeitpunkt einem unbekanntem Holländischen Künstler zugeschrieben, nämlich Jacob Adriaensz. Backer (1608–1651) (Abb. 15).



Abb. 15. Jacob Adriaensz. Backer. Die Rast der Diana. 1649. Öl/Leinwand, 150,5 x 193 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2767.

Die bisherige Forschung verwechselte dieses Bild von Gotzkowsky mit einer heute in der Gemäldegalerie in Berlin unter der Nummer 765A katalogisierten Komposition des zeitgenössischen holländischen Malers Jacob van Loo (1614–1670) mit dem Titel *Diana mit ihren Nymphen*. Dieses etwas kleinformatigere Werk (136,8 x 170,6 cm) befand sich anscheinend zuvor in St. Petersburg und wurde im 19. Jh. durch Gustav

⁴¹⁹ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 92.

Friedrich Waagen von einem ortsansässigen privaten Besitzer für die königlich-preußische Sammlung erworben.⁴²⁰

Noch weit komplizierter gestalten sich, wie oben erläutert, Provenienzzuordnungen bei Landschaftsdarstellungen. In der *Specification* von Gotzkowsky (1763) befanden sich mehrere Landschaften ohne eindeutige präzise Beschreibungen, wie beispielsweise zwei Pendant-See-stücke: *Ausbruch eines Seesturmes* und *Nach Seesturm und Gewitter* in der Größe von umgerechnet 31,4 x 49,7 cm von Willem van de Velde (d. J. oder d. Ä.):

„140. 143. W: van der Velde. 2. See-stücken, wo von daß eine See=sturm und aufsteigendes gewitter, und daß andre ein überstandener sturm vorstellet. 1,- x 1,7. – 600.“⁴²¹

Mit Hilfe des *Catalogue's raisonné* von Münnich (1773–1785) ergeben sich weitere ergänzende Details der Bilder. Hier werden die beiden Seestücke bereits als Werk von Cornelis van der Velde (1675–1729) in den umgerechneten Größen von 31,1 x 50 cm in kurzen Beschreibungen folgendermaßen vorgestellt:

„1622. Corneille Van den Velde. Marine: commencement d'une Tempeste. Beau morceau, où le Clair-obscur est très bien observé, et l'agitation des vagues exprimée au mieux. Sur toile Haut 7. V. large 11¼. V. Pend.[†] du N. 1623.
1623. Corneille Van den Velde. Marine: fin de la Tempête. Beau morceau, et du même mérite que le précédent. Sur toile. H.[†] 7. V. large 11¼. Pend.[†] du N. 1622.“⁴²²

In den folgenden Katalog von Labenskij (1797) und im Inventar (1859–1929) ist nur ein *Ausbruch eines Seesturmes* unter den Nummern 2301 und ferner unter Nummer 5951 zu finden. Dieses Bild wird heute unter Inv. Nr. ГЭ 2638 in der Eremitage dem englischen Maler Peter Monamy (1681–1749) zugeschrieben und befindet sich im Depot des Museums. Die rot geschriebene Nummer 2301 des Katalogs (1797) ist zum Teil noch auf der Vorderfläche unten rechts zu erkennen (Abb. 16). Das zweite Bild *Nach dem Seesturm und Gewitter* ist nach der letzten Erwähnung im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) nicht mehr nachweisbar und muss momentan als verloren gelten.

⁴²⁰ Vgl. Bock/Grosshans (1996), S. 72; Stockhausen (2000), S. 284; Ketelsen/Stockhausen (2002), S. 1696; Schepkowski (2009), S. 567.

⁴²¹ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 251.

⁴²² Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 452–453.



Abb. 16. Peter Monamy. Ausbruch eines Seesturmes. Öl/Leinwand, 32 x 50 cm.
St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2638. Hier erstmals abgebildet.

Darüber hinaus habe ich in der heutigen Sammlung der Eremitage noch weitere
Bilder aus der *Specification* von Gotzkowsky (1763) neu entdeckt. Dazu zählen:

1. Jacob Jordaens. Die Apostel Paulus und Barnabas in Lystra (bei Gotzkowsky als Werk von Peter Paul Rubens). Inv. Nr. ГЭ 491
2. Carel van der Pluym (1625–1672). Porträt eines Alten mit Brille in der Hand (bei Gotzkowsky als Werk von Rembrandt). Inv. Nr. ГЭ 770
3. Unbekannter holländischer Künstler des 17. Jh. Landschaft mit rundem Turm (bei Gotzkowsky als Werk von Frans Goubau/Jan van de Venne). Inv. Nr. ГЭ 9183
4. Cornelis de Wael (1592–1667). Heerlager bei Ruinen (bei Gotzkowsky als Werk von David Teniers). Inv. Nr. ГЭ 1650
5. Unbekannter Italienischer Künstler des 17. Jh. Hagar und Ismael (bei Gotzkowsky als Werk von Domenichino (Domenico Zampieri). Inv. Nr. ГЭ 6994
6. Abraham Begeyn (1637–1697). Landschaft mit einer Statue des Sklaven von Michelangelo. Inv. Nr. ГЭ 1921
7. Abraham Bloemaert. Verkündigung an die Hirten. Inv. Nr. ГЭ 7111
8. Johannes van der Bent (ca. 1650–1690). Landschaft mit Figuren. (bei Gotzkowsky als Werk von Berchem). Inv. Nr. ГЭ 1920

sowie vermutlich:

Jacques Courtois, gen. Il Borgognone. Bataille. Inv. Nr. ГЭ 1675

12.3. Die neu identifizierten Bilder in anderen russischen und internationalen Sammlungen

Mehrere „russische Gemälde von Gotzkowsky sind heute noch außerhalb der Eremitage nachzuweisen.-Unter den gotzkowskyschen Gemälden, die von der Eremitage weitergegeben wurden, befinden sich drei holländischen Stilleben – zwei kleinformartige Pendants von Abraham Mignon (1640–1679):

„398. 399. Mignon. 2. herliche frucht stücke von diesem meister. $1,1\frac{1}{2} \times - ,10\frac{3}{4}$. – 250“
– [35,3 x 28,1 cm]

und ein genauso kleines Stilleben von Jan Davidsz de Heem (1606–1684):

„690. de Heem. 1. unvergleichliches kleines frucht stück. –, $11\frac{1}{4} \times - ,9\frac{3}{4}$. – 120.“⁴²³
– [29,4 x 25,5 cm]

Die sehr knappen Beschreibungen in Gotzkowskys Specification könnten auf jedes Stilleben mit Früchten passen und führten in der Forschung zu Verwechslungen mit anderen Bildern, die aber durch die Prüfung der Angaben der Bildgröße hätten verhindert werden können.

Denn zum Glück hat Gotzkowsky auch die Bildmaße angegeben, welche die Zuordnungsmöglichkeiten zu den entsprechenden Bildern einschränken. Eine unschätzbare Hilfe leistet der *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785), in dem die deutlich präziseren Beschreibungen der drei Stilleben mit ähnlichen Maßen wie in der *Specification* von Gotzkowsky aufgeführt sind:

„443. Jean David de heem. des Fruits. Le coloris frais et une imitation parfaite de la nature rendent les ouvrages de ce Maitre dignes d’admiration, et le joli petit morceau dont il s’agit ici, ne dément pas la réputation de cet habile artiste; il est peint en 1660. Sur bois. haut $6\frac{1}{2}$ V. Large $5\frac{1}{2}$. V”.
– [28,9 x 24,4 cm]

„1308. Abraham Mignon. Des Fruits. Ce petit morceau n'a rien qui puisse intéresser en sa faveur. Sur toile. H.^t $7\frac{1}{4}$. V. L. $6\frac{1}{4}$. V. Pend.^t du N. 1314”.
– [32,2 x 27,8 cm]

“1314. Abraham Mignon. Des fruits de différentes Espèces. Ce Tableau n'est pas plus intéressant que son pendant. Sur toile. h.^t $7\frac{1}{4}$. V. L. $6\frac{1}{4}$. V. Pend.^t du N. 1308”.⁴²⁴
– [32,2 x 27,8 cm]

⁴²³ Zitaten nach: Gotzkowsky (1763), B. 252v (alle drei Stilleben).

⁴²⁴ Zitaten nach: Münnich (1773–1785), B. 144, B. 382–383, B. 384.

Auch im Katalog von Labenskij (1797) waren alle drei Stillleben aufgeführt, jeweils mit einem Hinweis auf die Nummerierung des *Catalogue's raisonné* von Münnich (1773–1785). Beim Werk von Heem wurde allerdings die Angabe „auf Holz“ durchgestrichen und zu „auf Leinwand“ korrigiert. Auch im Inventar (1859–1929) sind diese drei Gemälde enthalten, ebenso im Galeriekatalog von Koehne (1870). Bei den beiden Werken von Mignon verwies Koehne auf die Provenienz aus der Sammlung des Fürsten Dolgorukov (im Text: Dolgorouky):

„Heem (Jan Davidsz de) [...]. 1354. Fruits. Sur une table, en partie couverte d'un tapis bleu, des raisins, des abricots et des figues. Signé: DHEem. f. 1660. (T.T.)⁴²⁵
6⅞ – 5¾ w. (0,29 – 0,25 m.)“

„Mignon (Abraham) [...]. 1360. Fruits. Grappes de raisin, prunes jaunes, fraises, noisettes et mûres, groupées sur une table. – Pendant du tableau suivant.
7¼ – 6¼ w. (0,32 – 0,28 m.)
Autrefois, dans la collection du prince Dolgorouky.

1361. Fruits. Des raisins, des abricots, une prune, des nèfles, des noisettes et des groseilles sur une table. – Pendant du tableau précédent.
7¼ – 6¼ w. (0,32 – 0,28 m.)
De la même collection.“⁴²⁶

In der Sowjet-Zeit gehörten die drei Stillleben zum oben erwähnten „Reservefonds – „Fonds B“ – und wurden deshalb in keinem weiteren Bestandskatalog des Museums aufgeführt. Aus diesem Reservefonds wurden mehrere Gemälde in den folgenden Jahren an unterschiedliche Museen abgegeben. Das Stillleben von Heem gehört heute zur Sammlung des dortigen Museumskomplexes I. J. Slovcov/ Regionalmuseum der Schönen Künste. Die beiden Stillleben von Mignon wurden als Werke eines unbekannt holländischen Künstlers des 17. Jahrhunderts klassifiziert und voneinander getrennt. Eines kam im Jahre 1935 nach Taschkent, Usbekistan und sein Pendant im Jahre 1961 nach Wolgograd, Russland (Abb. 17, 18, 19).

Da diese gerade erwähnten Bilder der Forschung bislang unbekannt waren, verwechselten die Wissenschaftler, die sich mit der *Specification* von Gotzkowsky (1763) befassten, sie mit anderen Werken in der Eremitage, die von den gleichen Malern stammten, jedoch weder bezüglich der Bildgrößen, noch mit der Beschreibung von

⁴²⁵ (T. T.) – diese Abkürzung bezeichnete: „transporte sur toile (dans les ateliers de l'Ermitage)“, siehe: Bestandskatalog (Koehne) (1870), S. V.

⁴²⁶ Ebd., S. 326–328.

Gotzkowsky zusammenpassten.⁴²⁷

Rätselhafterweise und kaum nachvollziehbar wurde eines von den oben beschriebenen *Stilleben* von Abraham Mignon noch im Bestandskatalog von Levinson-Lessing (1981) aufgeführt.⁴²⁸ Das Bild war jedoch bereits zwanzig Jahre zuvor dem Wolgograder Kunstmuseum übergeben worden.⁴²⁹ Frank (2002), Ketelsen/Stockhausen (2002) und Malinovskij (2012) haben diese eigentlich veraltete Angabe aus dem Bestandskatalog von Levinson-Lessing (1981) als Nachweis des aktuellen Aufbewahrungsortes ohne Prüfung übernommen.⁴³⁰

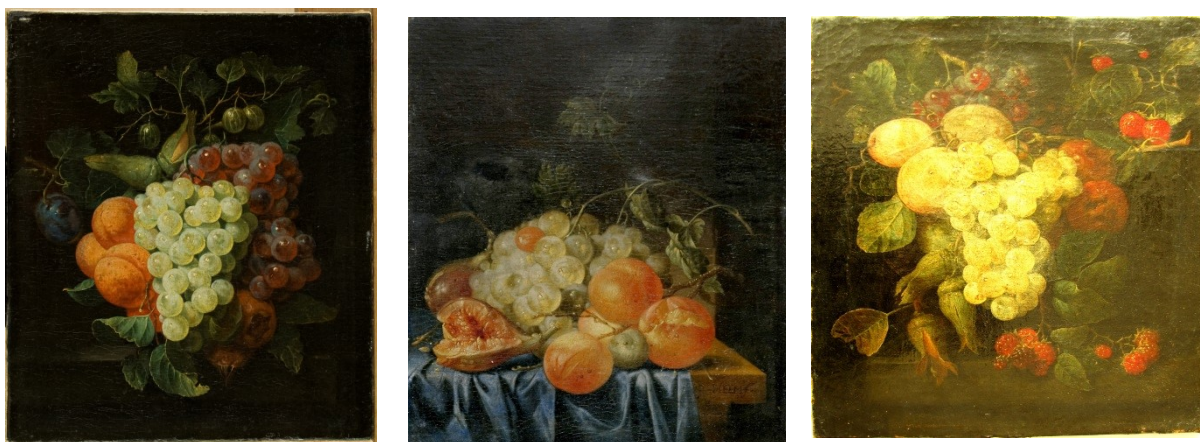


Abb. 17. Holländischer Künstler des 17. Jh. Früchte am Tisch. Öl/Leinwand, 32 x 27,5 cm. Wolgograd, Kunstmuseum I. I. Maschkow. Inv. Nr. 3Ж–8. Hier erstmals abgebildet.

Abb. 18. Jan Davidsz de Heem. Stilleben. 1660. Öl/Leinwand, 29 x 25,4 cm. Tjumen, Museumskomplex I. J. Slovov: Regionalmuseum der Schönen Künste. Inv. Nr. Ж–204.

Abb. 19. Holländischer Künstler des 17. Jh. Stilleben. Öl/Leinwand, 32 x 27,5 cm. Taschkent, Staatliches Kunstmuseum der Republik Usbekistan. Inv. Nr. 276. Hier erstmals abgebildet.

Wie oben dargelegt, hatten die knappe Darstellung von Landschaftskompositionen in der *Specification* von Gotzkowsky (1763) sowie mangelhafte Informationen über den Bestand von Kunstsammlungen in anderen Museen zu einer falschen Provenienz-Identifizierung geführt.

⁴²⁷ Zum Bild von Heem siehe: Ketelsen/Stockhausen (2002), S. 760; Frank (2002), S. 180–181; Schepkowski (2009), S. 563; Malinovskij (2012), S. 436. Zu den Bildern von Mignon siehe: Schepkowski (2009), S. 569.

⁴²⁸ Levinson-Lessing (1981), S. 205, Inv. Nr. ГЭ 1950.

⁴²⁹ Siehe Angaben im Unterkapitel 10.2.3.

⁴³⁰ Ketelsen/Stockhausen (2002), S. 1061; Frank (2002), S. 180; Malinovskij (2012), S. 436.

Als ergänzendes Beispiel dazu dienen zwei von Gotzkowsky als Pendants angebotene Landschaftsdarstellungen des flämischen Malers Cornelis Huysmans (1648–1727):

„352. 353. Huÿsmann de martino. 2. extra schöne landschaften auf leinwand gemahlet. 3,6¾ x 4,8½. – 600“.⁴³¹

Ihre Bildmaße entsprechen umgerechnet 111,8 x 147,8 cm.

In der heutigen Sammlung der Eremitage befinden sich zwei Landschafts-Pendants desselben Malers: *Waldlandschaft mit einem Fluss* (81 x 116,5 cm, Inv. Nr. ГЭ 656) und *Landschaft mit Turmruinen* (81 x 118 cm, Inv. Nr. ГЭ 670), die ohne Abgleichung ihrer Bildermaße nach der *Specification* (1763) von den bisherigen Forschern der Provenienz Gotzkowskys zugeordnet wurden.⁴³²

Die Beschreibungen im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) bestätigt aber, dass zwei dieser Pendants mit den identischen Bildmaßen der *Specification* von Gotzkowsky (1763), nämlich umgerechnet von 111,1 x 146,7 cm, tatsächlich zur Zeit von Katharina II. in der Eremitage existierten:

„1356. Nicolas Huysman de Malines. Paysage. Il est orné de figures, de ruines et d'un pont de pierre sur lequel passe du bétail. Ce Tableau n'a rien d'interessant, il n'est ni bien peint, ni agréable.

S. Toile. H.^t 1. ar. 9. V. L. 2. ar. 1. V. Pend.^t du N. 1357.

1357. Nicolas Huysman de Malines. Paysage. Il est orné de figures et de quelque bétail au bord d'un ruisseau. Ses qualités sont les mêmes que celles de Son pendant. Sur toile.

H.^t 1. ar. 9. V. L. 2. ar. 1. V. Pend.^t du N. 1356.“⁴³³

Durch eine schrittweise Überprüfung der Angaben in den nachfolgenden Bestandsquellen (1797 und 1859–1929) und weiteren Archivdokumenten konnte ich feststellen, dass diese beiden Landschaften im Jahre 1911 in den neu erbauten Zarenpalast in Liwadija auf der Halbinsel Krim gebracht wurden.⁴³⁴ Eine der beiden Landschaften befindet sich heute unter dem Titel *Landschaft mit weidendem Vieh* im

⁴³¹ Gotzkowsky (1763), B. 250.

⁴³² Ketelsen/Stockhausen (2002), S. 856 und Malinovskij (2012), S. 432 vermuteten ihre Zugehörigkeit zur Sammlung Gotzkowsky als Inv. Nr. ГЭ 656 und 670; Frank (2002), S. 173 und Schepkowski (2009), S. 564 gingen von einer gesicherten Identifizierung aus.

⁴³³ Münnich (1773–1785), B. 393–394.

⁴³⁴ Labenskij (1797), Nr. 960 und 961, Bd. 1, B. 158; Inventar (1859–1929), Nr. 3993 und 3995. *Die Übergabeprotokolle der Bilder in den Palast zu Liwadija* im Archiv der Eremitage, siehe: Anm. 337 in dieser Arbeit.

Kunstmuseum M. P. Krošickij in Sewastopol, ebenfalls auf der Halbinsel Krim, wie ich nach langen Recherchen erst anhand der Webseite des Kunstmuseums von Sewastopol und folgend der Angaben der dortigen Kustodin Marija Kuznecova feststellen konnte (Abb. 20). Denn der Kustodin Kuznecova zufolge wurde das Bild im Jahre 1922, nach der sowjetischen Nationalisierung des Palastes zu Liwadija, ins Museum von Jalta abgegeben, fünf Jahre danach kam es nach Sewastopol. Der aktuelle Aufbewahrungsort seines Pendantes ist nicht bekannt. Im Palast zu Liwadija, der erst 1974 zu einem Museum ausgebaut wurde, lässt es sich heute nicht mehr nachweisen.



Abb. 20. Cornelis Huysmans. Landschaft mit weidendem Vieh. Öl/Leinwand, 109 x 146,5 cm, Sewastopol, Kunstmuseum M. P. Krošickij. Inv. Nr. Ж 222. Hier erstmals abgebildet.

Ähnliche Schwierigkeiten bereitete die Identifizierung von einigen Porträts, die in der *Specification* von Gotzkowsky (1763) aufgeführt sind. In diesem Zusammenhang sind zwei *Männerporträts* von Frans Hals (1580/85–1666), deren Bildmaße von umgerechnet mit 85 x 68 cm exakt übereinstimmen, zu erwähnen: „713. Franz Hals. 1. schönes Portrait eines officiers. 2,8½ x 2,2. – 250“ und „638. Dit. noch eines dergleichen Capitales Portrait. 2,8½ x 2,2. – 250.“⁴³⁵

Beide Porträts sind auch im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) mit einer fast identischen Größenangabe von 84,4 x 66,7 cm zu finden:

⁴³⁵ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 251.

„268. François Hals. Portrait d’homme en habit noir et rabat plat. Portrait bien peint et de beaucoup d’effet. Buste sur toile. Haut 1. A. 3. V. Large 15. V.
269. François Hals. Portrait d’un Officier. Il est en habit jaune, une écharpe rouge autour du Corps. Portrait peint avec facilité et d’un bel effet. Buste sur toile. Haut 1. ar. 3. V. Large 15. V“.⁴³⁶

Laut weiterer Bestandsquellen wurden die beiden Porträts in der Galerie der Kaiserlichen Eremitage gemeinsam im gleichen Raum XXX. ausgestellt.⁴³⁷ Heute befindet sich eines der beiden Porträts als *Bildnis eines Offiziers in der Uniform der Harlemer Garde* in der National Gallery in Washington, das andere als *Bildnis eines Mannes* weiterhin in der Eremitage (Abb. 21). Das aus der Eremitage stammende Washingtoner Porträt wurde bis heute in den Forschungen zur Sammlung Gotzkowsky nicht beachtet. Scheinbar wurde es mit einem anderen, dritten *Männerporträt* von Frans Hals aus der Eremitage verwechselt. Dieses dritte, erst in späteren Katalogen aufgeführte Porträt ist heute in der Eremitage unter dem Name *Bildnis eines jungen Mannes mit Handschuh* (Inv. Nr. ГЭ 982) ausgestellt und wird von der bisherigen Forschung fälschlicherweise der Sammlung von Gotzkowsky zugeordnet, und noch dazu als bekanntestes Werk des Transfers von 1764 bezeichnet.⁴³⁸ Erst im Katalog von Labenskij (1797) taucht dieses dritte *Männerporträt* von Frans Hals in fast ähnlicher Größe wie die zwei anderen Porträts auf. Mit umgerechnet 80 x 64,4 cm war es nur wenig kleiner als diese.

Alle drei Porträts werden danach im Galeriekatalog von Koehne (1870) unter den Nummern 771, 772 und 773 angeführt. *Bildnis eines Offiziers in der Uniform der Harlemer Garde* und *Bildnis eines Mannes* von Frans Hals werden außerdem als Pendant-Porträts von gleicher Größe angegeben:

„772. Portrait d’homme. Vêtu d’un habit noir à manches fendues avec col rabattu, la main droite posée sur la hanche. Signé: H. – Pendant du suivant. 19 – 15 w. (0,84 – 0,67 m).
773. Portrait d’un amiral ou capitaine de vaisseau. Il porte un chapeau à bord retroussés, une cuirasse sur un justau-corps jaune, un col rabattu et une écharpe rouge. Il a la main droite appuyée sur la hanche. Au fond, à travers une fenêtre, on voit la mer. – Pendant du précédent. (E.) 19 – 15 w. (0,84 – 0,67 m).“⁴³⁹

⁴³⁶ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 94.

⁴³⁷ Labenskij (1797), Nr. 2375 und Nr. 2376, Bd. 2, B. 22; Livret (1838), S. 305, Nr. 24 und S. 300, Nr. 1.

⁴³⁸ Levinson-Lessing (1981), S. 176; vgl. Schepkowski (2009), S. 563 u. a.

⁴³⁹ Zitat nach: Bestandskatalog (Koehne) (1870), S. 123–124.



Abb. 21. Frans Hals. Bildnis eines Offiziers in der Uniform der Harlemer Garde. Öl/Leinwand, 86 x 69 cm, Washington, National Gallery. Inv. Nr. 1937.1.68.

Abb. 22. Frans Hals. Bildnis eines Mannes. Bis 1660. Öl/Leinwand, 84,5 x 67 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 816.

Daraus ergibt sich deutlich, dass nicht das *Bildnis eines jungen Mannes mit Handschuh* aus der Eremitage, dessen Bildgröße sich auch von den beiden anderen unterscheidet, sondern das *Bildnis eines Offiziers in der Uniform der Harlemer Garde* aus der National Gallery in der *Specification* von Gotzkowsky (1763) als „schönes Portrait eines officiers“ angeführt war.

In den Sammlungen außerhalb der Eremitage konnte ich weitere bis heute unbekannte Bilder aus dem Transfer von Gotzkowsky des Jahres 1764 nachweisen. Dabei sind sieben wiederentdeckte Werke im Museumskomplex Peterhof (in Peterhof und Lomonosov), die dort in verschiedenen Gebäuden hängen: *Rast der Reisenden* von Jan Breughel d. Ä., *Weg durch Gebirge* vom Unbekannten holländischen Künstler vom Ende des 17. Jahrhunderts aus dem Kreis von Jan Both, *Wogendes Meer mit Segelschiffen* von Adam Silo, *Schiffe auf der Reede* von Ludolf Backhuysen, *Der Tod von Kleopatra* vom Unbekannten Italienischen Künstler des 18. Jahrhunderts aus dem Kreis von Niccolo Ranieri und zwei *Landschaften mit einem Schloss* unter Nr. 605 und 606 von Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Ferner sind anzuführen: *Heilige Sibylle prophezeit den Christo Geburt* von Giovanni Paolo Pannini im Puschkkin-Museum in Moskau, *Das Trick-Track-Spielen* von Egbert van Heemskerck d. Ä. im Kunstmuseum I. I. Maschkow in Wolgograd, *Krösus zeigt Solon seine Schätze* von Frans Franken d. J. in der Kunstsammlung der Rumänischen Akademie der Wissenschaften in Bukarest.

Nach der Kustodin der Eremitage für Flämische Kunst Dr. Natalija Gricaj (Gritsay), soll sich im Dreieinigkeitsdom des Alexander-Newsky-Klosters zu St. Petersburg ein weiteres Werk, nämlich die *Kreuzabnahme* von Peter Paul Rubens, als Bild von Jordans und seiner Werkstatt befinden, welches der Sammlung von Gotzkowsky zuzuordnen ist.⁴⁴⁰

12.4. Zwei Landschaftsdarstellungen von L. Backhuysen und N. P. Berchem. Mehrere Bildvorschlägen für ihre Zuordnung zur Sammlung Gotzkowskys. Varianten einer Verwechslung

Besondere Schwierigkeiten bietet die Identifizierung von zahlreichen in der *Specification* von Gotzkowsky angegebenen Landschaftsdarstellungen. Ihre Angaben haben oft keine auffälligen Merkmale, wie es beispielsweise an einer Beschreibung des Werkes des holländischen Marinemalers Ludolf Backhuysen nachzuvollziehen ist:

„686. Dit. 1. schönes See-Stück. 1,9 x 2,3. 250.“⁴⁴¹
– [54,9 x 70,6 cm]

In der bisherigen Forschung wurde diese Marinekomposition mit der in der Eremitage befindlichen Seelandschaft *Schiffbruch am felsigen Ufer* von Backhuysen (Inv. Nr. ГЭ 1038) in der Größe von 52,5 x 68 cm identifiziert (Abb. 23).⁴⁴² Dieses Werk ist bereits im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) unter der Nummer 692 mit dem Bildmaß von 58,9 x 68,9 cm zu finden. In der dortigen Bildbeschreibung findet man einen kostbaren Hinweis auf einen Kupferstich des französischen Kupferstechers Pierre Maleuvre (1740–1803) unter dem Titel *L'écueil des côtes de Norvêge*, der von diesem Gemälde gefertigt wurde:

⁴⁴⁰ Gritsay (2014), S. 9. Vgl. Runkevič (1913), S. 492; Malinovskij (2012), S. 434, Anm. 46.

⁴⁴¹ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 250v.

⁴⁴² Levinson-Lessing (1958), S. 119; Levinson-Lessing (1981), S. 97–98, Frank (2002), S. 176; Schepkowski (2009), S. 550. Koehne (1882), S. 152 schlug ein anderes Werk von Backhuysen, damals in Peterhof unter Inv. Nr. 715, vor. Heute ist dieses Bild als Werk von Julius Porcellis (1584–1632) in der Eremitage unter Inv. Nr. ГЭ 1403 (Öl/Holz, 45,5 x 65 cm) verzeichnet. Doch weder die Größe noch das Material des Bildgrundes stimmen mit dem betreffenden Bild überein (Abb. 25).

„692. Ludolf Backhuysen. un Naufrage. Ce beau morceau du bon temps de ce maitre, a été gravé par pierre Maleuvre sous le titre: l'écueil des côtes de Norvêge. Sur toile. Haut 13¼. V. Large 15½. V”.⁴⁴³

Wenn man diesen Kupferstich in die Untersuchung miteinbezieht, erhält man aus seinem Untertitel einen hilfreichen Verweis auf die Provenienz dieses Gemäldes, nämlich aus der Sammlung des Grafen Brühl:

„Ecueil sur les cotes de Norwege gravé d' apres le tableau original de Backuysen hauteur de 1 pied 8 pouces, large de 2 pieds 1 pouce, qui est dans la galerie de S. E. Monseigneur le comte de Bruhl, premier ministre de sa majestée le roi de Pologne, electeur de Saxe.“ (Abb. 24)

Im nachfolgenden Katalog von Labenskij (1797) gibt es eine später eingefügte Ergänzung, dass die Höhe dieses Gemäldes auf zwei Werschok, das heißt auf 8,9 cm, von 61,1 auf 52,5 reduziert ist.⁴⁴⁴ Zwar schließt der Hinweis auf die Zugehörigkeit zur Sammlung des Grafen Brühl eine Provenienz aus der Sammlung Gotzkowsky nicht vollständig aus, weil Gotzkowsky bekanntermaßen einige Bilder von Brühl in Dresden erworben hatte. Doch die Tatsache, dass die Bildmaße der Marinedarstellung *Ein Schiffbruch am felsigen Ufer* aus der heutigen Eremitage nicht mit den Angaben der *Specification* von Gotzkowsky übereinstimmen sprechen gegen die Annahme, dieses Werk sei mit einem der von Gotzkowsky angebotenen Bilder identisch.



Abb. 23. Ludolf Backhuysen. Schiffbruch am felsigen Ufer. Um 1685. Öl/Leinwand, 52,5 x 68 cm (ursprünglich 61,1 x 68,9 cm). St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1038.

Abb. 24. Pierre Maleuvre. L'écueil des côtes de Norvêge. Kupferstich. Privatsammlung (auch im Kupferstichkabinett, Dresden).

⁴⁴³ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 220–221.

⁴⁴⁴ Labenskij (1797), Nr. 1998, Bd. 1, B. 345.

Die Bildmaße des Werkes von Gotzkowsky würden eher zu einer anderen Seelandschaft des gleichen Meisters passen (Abb. 26). Diese Landschaft ist im *Catalogue raisonné* von Münnich unter der Nummer 2549 aufgeführt und befindet sich seit 1829 im Schloss Kottedž (Cottage) im Park Alexandrija von Peterhof:

„2549. Ludolf Bakhuyzen. Une Marine par un vent frais. On voit sur le devant un[e] chaloupe conduite par un matelot et plus loin un Yacht à la voile. A droite est un bout de digue sur lequel un vieux matelot coëffe d’un bonnet rouge et tranquillement appuyé sur un bâton, observe la Mer en rêvant. Sur le second plan on apperçoit un vaisseau de guerre faisant route, et dans l’éloignement plusieurs autres bâtiments. Ce Tableau d’une couleur fraîche et brillante et d’un dessein correct est rendu avec autant de finesse que de vérité, et doit être mis au rang des plus beaux de ce maitre. Sur toile, haut 11. ½ Verchocs, large 16 Verchocs.“⁴⁴⁵

Diese Landschaft *Schiffe auf See* aus dem Schloss Kottedž ordne ich deshalb zu den „russischen Gemälden von Gotzkowsky.“



Abb. 25. Jan Porcellis. See mit Schiffen beim Unwetter. Öl/Holz, 45,5 x 65 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1403. Hier erstmals abgebildet.



Abb. 26. Ludolf Backhuysen. Schiffe auf See. Öl/Leinwand, 51,8 x 67,8 cm. Peterhof, Museumskomplex Peterhof, Schloss Kottedž. Inv. Nr. ПДМП 735–ж. Hier erstmals abgebildet.

Eine ähnliche Situation liegt bei der Identifizierung der Hirtendarstellungen eines anderen holländischen Landschaftsmeisters, Nicolaes Pietersz. Berchem, vor. Für die in der *Specification* genannte Grisaille von Berchem bieten sich drei unterschiedliche Vorschläge der bisherigen Forschung an. Gotzkowsky (1763) stellte die kleinformatige Grisaille mit einem Bildmaß von umgerechnet 30,7 x 39,9 cm durch die folgende knappe Beschreibung vor:

⁴⁴⁵ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 750–751.

„422. Berchem. 1. sehr artiges in grau gemahltes gemählde. –,11¼ x 1,3¼. – 120.“⁴⁴⁶



Abb. 27. Abraham Begeyn. Landschaft mit Hirten und Vieh. Öl/Holz, 30 x 41 cm.
St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1918. Hier erstmals abgebildet.

Abb. 28. Nicolaes Pietersz. Berchem. Landschaft mit Schäfer und Herde, Öl/Holz, 30 x 41 cm.
St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2037. Hier erstmals abgebildet.

Abb. 29. Künstler der holländischen Schule aus dem Kreis um N. P. Berchem. Landschaft mit Vieh. Ende des 17. Jh. Tempera/Holz, Grisaille, 30,2 x 41,1 cm. Rundäule, Schlossmuseum Rundäule. Inv. Nr. RPM 1804 GL 91. Hier erstmals abgebildet.

Nach Ketelsen/Stockhausen (2002) stammt diese Grisaille der Eremitage *Landschaft mit Schäfer und Herde* von Berchem, Öl/Holz, 30 x 41 cm (Inv. Nr. ГЭ 2037) aus der Sammlung von Gotzkowsky⁴⁴⁷ (Abb. 27). Frank (2002) schlug eine andere Grisaille von Berchem aus der Eremitage vor: *Landschaft mit Hirten und einer Herde* (66,5 x 85,5 cm) (Inv. Nr. ГЭ 1099)⁴⁴⁸ (Abb. 28). Das Bild ist jedoch in Bezug auf seine Bildmaße weit von der Angaben Gotzkowskys entfernt, welche in der Regel stimmig sind. Bei Koehne (1882) findet man den Hinweis auf eine dritte Grisaille unter der

⁴⁴⁶ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 251v.

⁴⁴⁷ Ketelsen/Stockhausen (2002), S. 267.

⁴⁴⁸ Frank (2002), S. 192, Anm. 248.

damaligen Nummer der Galerie der Eremitage 1262 von Abraham Begeyn (1637–1697), welche sich unter Inv. Nr. ГЭ 1918 mit einem Bildmaß von 30 x 39 cm in der heutigen Eremitage befindet. Meinen Recherchen zufolge könnte noch ein viertes Werk in Frage kommen, das gleichermaßen zu den Angaben der *Specification* von Gotzkowsky passt. Im Schlossmuseum Rundāle in Lettland, befindet sich eine Pastorale von gleicher Größe, *Landschaft mit Vieh*, aus der Hand eines unbekanntes Künstlers der holländischen Schule aus dem Kreis um Berchem, die 1976 aus der Eremitage dorthin übergeben wurde und ehemals als Werk von Berchem galt. Sie trägt das Siegel des Zaren Paul I. (Abb. 29).

Im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) findet man aber nur eine einzige Beschreibung einer Grisaille von Berchem mit den Bildmaßen 30 x 38,9 cm, die exakt zu den Maßen des Werkes von Gotzkowsky passen würde:

„1624. Nicolas Berghem. Paysage orné de figures et de bétail. Il est peint en grizaille; on peut l'appeller un morceau superbe. Sur bois. Haut 6 $\frac{3}{4}$. V. Large 8 $\frac{3}{4}$. V.“⁴⁴⁹

Welches von den drei aufgezählten Werken bei Münnich (1773–1785) aufgeführt ist, bleibt unklar, weil diese Beschreibung keine wesentlichen Merkmale oder präzise Details enthält, um sich die Komposition genau vorstellen zu können. Genauso wenig geben die Angaben des Katalogs von Labenskij (1797) weitere Informationen zu dieser Darstellung. Immerhin wird dort aber ergänzt, dass sich das Gemälde im 5. Depot befindet.⁴⁵⁰ Offenbar bezieht sich die Angabe auf das in der heutigen Eremitage unter Inv. Nr. ГЭ 2037 befindliche Werk, das von Ketelsen/Stockhausen (2002) vorgeschlagen war. Dieses Gemälde wurde unter Nr. 4234 im Inventar (1859–1929) geführt, wo nachzulesen ist, dass sich das Bild im Depot befand. Später wurde der Hinweis durchgestrichen und hinzugefügt: „Im Palast zu Gattschina, das Entresol Nr. 15“.⁴⁵¹ In demselben Inventar (1859–1929) ist auch das Bild aus Rundāle vertreten. Darin wird den Bildangaben hinzugefügt, dass es sich in einem Kabinett der Inneren Räume der 1. Depotshälfte befindet.⁴⁵²

⁴⁴⁹ Münnich (1773–1785), B. 453.

⁴⁵⁰ Labenskij (1797), Nr. 1117, Bd. 1, B. 183.

⁴⁵¹ Inventar (1859–1929), Nr. 4234.

⁴⁵² Ebd., Nr. 2845.

Da meiner Erfahrung nach noch bei späteren Ergänzungen im Katalog von Labenskij (1797) identische Bilder zum Teil verwechselt wurden, kann nicht ausgeschlossen werden, dass im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) und in der Folge im Katalog von Labenskij (1797) eines von diesen beiden gerade erwähnten Bildern beschrieben sein könnte. Das Bild aus Rundäle zeigt auf seiner Rückseite das Siegel von Paul I. mit einem Monogramm „ПП“, nämlich „Pawel Petrowitsch“, und weist damit auf die ehemalige Zugehörigkeit dieses Bildes zur Sammlung Pauls I. (1796-1801) hin (Abb. 29, 30). Zwar bestätigt dies, dass das Bild doch schon im 18. Jahrhundert zur Zarensammlung gehörte. Dennoch muss bei diesen beiden fast identischen Landschaftsdarstellungen die Frage nach ihrer Provenienz weiterhin offen bleiben, da sie keine eindeutigen Merkmale haben, welche sie der Sammlung Gotzkowskys zuweisen.



Abb. 30. Die Rückseite des Bildes: Künstler der holländischen Schule aus dem Kreis um N. P. Berchem. Landschaft mit Vieh. Ende des 17. Jh. Tempera/Holz, Grisaille, 30,2 x 41,1 cm. Rundäle, Schlossmuseum Rundäle. Inv. Nr. RPM 1804 GL 91.

Abb. 31. Ein vergrößerter Ausschnitt von der Abbildung der Rückseite des gleichen Gemäldes mit dem russischen Monogramm des Zaren Paul I. „ПП“ unter einer Krone. Beide sind hier erstmals abgebildet.

Wenn man zusätzlich den oben erwähnten Vorschlag von Koehne (1882) zu dem gesuchten Bild Gotzkowskys in Betracht zieht, käme noch ein drittes Werk in Frage: Grisaille *Landschaft mit Vieh und Hirtin* von Abraham Begeyn (Inv. Nr. ГЭ 1918), die Koehne aus unbekanntenen Gründen vorschlug, vor.⁴⁵³ Das von Abraham Begeyn signierte Werk ist genauso in Grisailletechnik und in identischer Größe ausgeführt, wie die zwei

⁴⁵³ Siehe: Koehne (1882), S. 150: „Andere Bezeichnungen sind irrig, z. B. [...]; die dem Berchem zugeschriebene italienische Landschaft Nr. 422 ist von Abr. Begeyn (Kat. der Erem. Nr. 1262) u.s.w.“

vorher besprochenen Landschaften. Der Galeriekatalog (1870) weist auf das ähnliche Niveau dieser Landschaft wie im Werke von Berchem hin.⁴⁵⁴ Da auch dieses Bild keine charakteristischen Merkmale aufweist, kann eine Zugehörigkeit zur Sammlung von Gotzkowsky auch hier nicht gänzlich ausgeschlossen werden. Doch eine Verwechslung ist hier ebenso möglich, wie bei einer anderen als Werk von Berchem verkauften Landschaft, die Koehne fälschlich der Sammlung Gotzkowsky zuordnete.

Dieses Bild wurde in der *Specification* von Gotzkowsky mit einem Bildmaß von umgerechnet 85 x 107,2 cm ebenfalls nur äußerst knapp beschrieben:

„533. N: Berchem. 1. sehr schöne Capital landschaft mit figuren. 2,8½ x 3,5. – 800“.⁴⁵⁵

Weil sich in den Hirtenlandschaften von Berchem wenig Details unterscheiden lassen und keine weiteren Hinweise von Gotzkowsky vorliegen, ergibt sich eine schwierige Situation für die Identifizierung. Koehne (1882) schlug ein Werk von Berchem vor, das im Inventar (1859–1929) aber unter der Nr. 1592 mit einem umgerechneten Bildmaß von 81,1 x 113,3 cm aufgeführt war. Nach Koehnes Angaben wurde dieses zu den Bildern von Gotzkowsky gehörende Bild von Paul I. aus den Beständen (im Text: *aus den reichen Vorräthen*) der Eremitage nach Gattschina gebracht.⁴⁵⁶ Dieses Bild kann ich insoweit nachweisen, dass es sich seit 1925 wieder in der Eremitage befand und 1949 nach Jekaterinburg kam. Es hat eine Größe von 81 x 99,5 cm, die jedoch stark von den Angaben der *Specification* abweichen. Damit kommt eine Zuschreibung zu den Bildern von Gotzkowsky nicht in Frage. Dagegen ist bei Münnich (1773–1785), bei Labenskij (1797) sowie im Inventar (1859–1929) eine Landschaft von Berchem aufgeführt, deren Bildmaße von 84,4 x 106,7 cm fast exakt mit den Maßangaben von 85 x 107,2 cm der *Specification* übereinstimmen.⁴⁵⁷ Das aus der Sammlung Gotzkowskys stammende Gemälde ist daher höchstwahrscheinlich identisch mit diesem Bild, welches sich weiterhin in der Eremitage befindet (Inv. Nr. ГЭ 1921) und heute unter dem Titel *Landschaft mit einer Statue des Sklaven von Michelangelo* Abraham Begeyn zugeschrieben wird.

⁴⁵⁴ Bestandskatalog (Koehne) (1870), S. 293. Nr. 1262.

⁴⁵⁵ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), S. B. 252v.

⁴⁵⁶ Koehne (1882), S. 153.

⁴⁵⁷ Münnich (1773–1785), Nr. 277, B. 96; Labenskij (1797), Nr. 1138, Bd. 1, B. 187; Inventar (1859–1929), Nr. 3903.

12.5. An den staatlichen Kunsthandel abgegebene Werke (1929–1932)

Im Zuge meiner Forschungen wurden eine Reihe von Gemälden aus der ehemaligen Sammlung Gotzkowsky festgestellt, die in den Jahren 1929–1932 aus der nationalisierten Staatlichen Eremitage an den Kunsthandel abgegeben wurden. Denn die sowjetische Regierung verkaufte zahlreiche Gemälde ins Ausland.

Dazu gehörten auch die von Gotzkowsky als Pendants verkauften kleinformatigen Gemälde des holländischen Künstlers Louis de Moni:

„39. 40. L: de Monier. 2. Extra feine Cabinet stücke, stellet eine holländische frau, und ein baur mit einem glaße vor. 1,- x -,9. – 500“.⁴⁵⁸

Laut dem aktuellen Inventar der Eremitage (1929– z.Z.) wurden *Trinkender Mann* und *Fischverkäuferin* von Louis de Moni (Inv. Nr. ГЭ 1843 und 1844) bereits am 23. September 1929 und am 2. August 1929 aussortiert und getrennt zum Verkauf angeboten. Wohin sie gingen, wurde nicht registriert.

In den Katalogen der Galerie der Eremitage (z.B. 1870) sowie im Artikel von Koehne (1882) sind aber ihre damaligen Nummern aufgeführt: 1239 und 1240. Beide Nummern wurden von Schepkowski (2009) ohne eine aktuelle Anpassung als die letztbekanntesten Nummerierungen der Eremitage übernommen.⁴⁵⁹ Anhand der Beschreibung im Galeriekatalog (1870) lassen sich diese Bilder genauer darstellen:

„Moni (Lodowyck de) [...]. 1239. La Marchande de Marée. Vêtue de brun, avec une coiffe noire, elle pose une corbeille remplie de crevettes sur la fenêtre de sa boutique, qui est à l'extérieur tapissée de vigne. Sur l'appui de la fenêtre, on voit une cruche de grès, des soles et une pelle; au fond, une armoire ouverte, garnie de vaisselle d'étain. Signé: L. de Moni inv: (B.) – Pendant du tableau suivant. (E.)
6¾– 5 w. (0,29 – 0,22 m.) Autrefois, dans la galerie du prince Dolgorouky.“

1240. Le bon vivant. Un homme, vêtu de gris et coiffé d'un bonnet de fourrure noir, est assis à une fenêtre tapissée de vigne et tient de la main droite un bocal rempli de vin. Sur l'appui de la fenêtre, on voit un pain, un plat de poisson et un flacon de vin. Figure à mi-corps. Signé: L: d: Moni. f. 1723. (B.) – Pendant du № 1239. (E.)
6¾– 5¼ w. (0,29 – 0,23 m.) Autrefois, dans la galerie du prince Dolgorouky.“⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 253v.

⁴⁵⁹ Bestandskatalog (Koehne) (1870), S. 284–285; Koehne (1882), S. 151. Vgl. Schepkowski (2009), S. 569.

⁴⁶⁰ Zitat nach: Bestandskatalog (Koehne) (1870), S. 284–285.

Wie es bereits erwähnt wurde, jetzt befindet sich *Trinkender Mann* in einer Privatsammlung in St. Petersburg. Auf der Rückseite des Bildes ist ein Siegel einer Restauratorenwerkstatt in Monte-Carlo zu sehen.⁴⁶¹

Am 14. Juni 1929 wurde ein weiteres Gemälde aus der Eremitage zum Verkauf angeboten: *Eine flämische Gesellschaft* von Egbert van Heemskerck (Inv. Nr. ГЭ 2577).⁴⁶² Dieses Bild wurde in der *Specification* von Gotzkowsky als Pendant zu dem im Kunstmuseum in Wolgograd befindlichen *Das Trick-Track-Spiel* angeboten:

„460. 461. Heemskercken. 2. artige gemählde, bauern stücke vorstellend. 1,3¼ x 1,-½. – 250“. (39,9 x 32,7 cm).⁴⁶³

Durch eine chronologische Überprüfung der vorhandenen Bestandsquellen lässt sich feststellen, dass die bereits erwähnte *Landschaft* von Jan Breughel d. Ä. im Jahre 1925 aus der Eremitage nach Peterhof abgegeben wurde, sein Pendant aber erst drei Jahre später, am 28. Juni 1929, als Werk eines unbekanntes Flämischen Künstlers des 17. Jahrhunderts aus der Eremitage in den Handel kam (Inv. Nr. ГЭ 2168).⁴⁶⁴ In der *Specification* von Gotzkowsky werden zwei gleichgroße Werke von Breughel mit den Maßen 28,8 x 39,2 cm auf Kupfer aufgeführt:

„23. 24. van Breuel de felour. 2. außer lesene Cabinet stücke, auf Kupfer gemahlt. –,11 x 1,3. – 800“. ⁴⁶⁵

Beide sind auch im *Catalogue raisonné* von Münnich als Pendants im umgerechneten Bildmaß von 27,8 x 37,8 cm sicher nachzuweisen:

“732. Jean Breughel, dit de Velours. Paysage montueux, orné de figures, de bétail et de fabriques. Tableau très estimable par la touche légère et le fini étonnant qu’on y observe. Sur Cuivre. H. [†] 6 ¼. V. L. 8 ½. V. Pend. [†] du N. 734.

734. Jean Breughel, dit de Velours. Paysage orné de figures. Une troupe de Voyageurs faisant halte dans un bois, parait occupé à décharger des chevaux de bagage pour les soulager du fardeau qu’il portent, ou bien à les recharger pour continuer la traite. Ce Morceau peut passer pour un des plus jolis ouvrages de cet Auteur. Sur Cuivre. h. [†] 6 ¼. V. Large 8 ½. V. Pend. [†] du N. 732“. ⁴⁶⁶

⁴⁶¹ Die Autorin dankt der wissenschaftlichen Assistentin der Abteilung der Geschichte der Russischen Kunst der Eremitage Natalja Bachareva für Abbildungen dieses Werkes.

⁴⁶² *Übergabeprotokolle von Museumsgegenständen für Export*. 12. April–19. Juni 1929– Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opus 5, Jahr 1929, Delo Nr. 857–Bd. 2. Hier: Protokoll vom 14. Juni 1929, B. 94–107, hier: B. 94.

⁴⁶³ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 253.

⁴⁶⁴ *Übergabeprotokolle von Museumsgegenständen für Export*. 21. Juni–4. Oktober 1929 – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opus 5, Jahr 1929, Delo Nr. 858–Bd. 3. Hier: Protokoll vom 28. Juni 1929, B. 31–49v, hier: B. 48, Nr. 154.

⁴⁶⁵ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 253.

⁴⁶⁶ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 233.

Heute befindet sich das erste Bild – *Ländliche Landschaft* – weiterhin als Werk von Jan Breughel d. Ä. (28,5 x 38 cm) im Großen Palast von Peterhof (Abb. 31). Der Aufbewahrungsort seines im Kunsthandel verkauften Pendants ist bis heute unbekannt. Auf der Vorderseite des Petershofer Bildes ist rechts unten eine weiße Nummer 23 der *Specification* von Gotzkowsky (1763) erhalten. Sein Pendant dürfte ebenfalls in Weiß die Nummer 24 auf der Vorderseite zeigen.

Die bisherige Forschung hatte diese beiden Landschaften von Breughel mit zwei anderen Werken *Waldsaum* (25 x 36 cm, Inv. Nr. ГЭ 429) und *Anbetung der drei Könige* (26,5 x 35,2 cm, Inv. Nr. ГЭ 3090) verwechselt, die ebenfalls von Jan Breughel d. Ä. stammten und sich heute in der Eremitage befinden. Nach Angaben der Museumskustodin Natalija Gricaj (Gritsay) stammen diese aus der Sammlung des englischen Premiers Robert Walpole.⁴⁶⁷



Abb. 32. Jan Breughel d. Ä. Ländliche Landschaft. Öl/Kupfer, 28,5 x 38 cm. Peterhof, Museumskomplex Peterhof, Großer Palast. Inv. Nr. ПДМП 846-ж. Hier erstmals abgebildet.

Am selben Tag, am 28. Juni 1929, wurde aus der Eremitage noch ein weiteres Bild von Gotzkowsky – *Das Haupt des Johannes in einer Schale* – als Arbeit eines unbekanntes italienischen Künstlers des 17. Jh. im Handel angeboten.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Vgl: Frank (2002), S. 185, Schepkowski (2009), S. 553, Malinovskij (2012), S. 430.

⁴⁶⁸ *Übergabeprotokolle von Museumsgegenständen für Export*. 21. Juni–4. Oktober 1929 – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opis 5, Jahr 1929, Delo Nr. 858–Bd. 3. Hier: Protokoll vom 28. Juni 1929, B. 31–49v, hier: B. 44v, Nr. 127.

Dieses Bild wurde in der *Specification* dem Bologneser Meister Guido Reni mit den Bildmaßen 41,8 x 52,3 cm zugeschrieben:

„406. Guido Reni. daß haupt Johannis in einer schüßel, ist ein sehr wahres gemählde, deswegen es auch von dem berühmten Piccard in Kupfer gestochen worden.
1,4 x 1,8. – 500.“⁴⁶⁹

Das Bild war damals in der staatlichen Eremitage unter Inv. Nr. ГЭ 2052 registriert. Münnich verwies in seinem *Catalogue raisonné* ebenfalls auf einen Stich des französischen Kupferstechers Bernard Picart (1673–1733) mit den Bildmaßen von umgerechnet 41,1 x 52,2 cm.

„1657. Guido Réni. La Tête de S.^t Jean dans un bassin. Belle tête, mais que les Connoisseurs ne croient pas du Guide. Ce morceau a été gravé par Picard. Sur toile.
H.^t 9 $\frac{1}{4}$. v. Large 11 $\frac{3}{4}$. V.“⁴⁷⁰

Dies bestärkt meine Vermutung, dass es sich um dasselbe Bild wie bei Gotzkowsky handelt.

Noch im 19. Jahrhundert galt das Bild als Werk von Guido Reni; es befand sich jedoch im Depot und später in der Kanzlei der Eremitage.⁴⁷¹ Über dieses Bild aus der Sammlung von Gotzkowsky schrieb Christoph Frank (2002), es sei 1855 verkauft worden.⁴⁷² Zwar wurde es tatsächlich auf einer Auktion in jenem Jahr angeboten, fand aber offenbar keinen Käufer, weil es im Inventar (1859) erneut aufgeführt ist. Demnach gehörte es bis 1929 zum Bestand der Eremitage.

Zu den bereits aufgezählten Werken sind noch vier Weitere aus der Sammlung Gotzkowskys zu ergänzen, die am 17. Oktober 1928 aus der Palastsammlung zu Pavlovsk zum Verkauf abgegeben wurden:

Frans Goubau. Landschaft (bei Gotzkowsky Nr. 357 als Werk von Frans Goubau und Adriaen Pietersz. van de Venne)
Die Schule von Rubens. Scharmützel (bei Gotzkowsky Nr. 199 als Werk von Cornelis Holsteijn)
Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Zwei Landschaften mit Vieh (bei Gotzkowsky als Werke von Philipp Peter Roos (Rosa da Tivoli)⁴⁷³

⁴⁶⁹ Zitat nach: Gotzkowsky (1763), B. 250v.

⁴⁷⁰ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 460.

⁴⁷¹ Labenskij (1797), Nr. 297, Bd. 1, B. 49; Inventar (1859–1929), Nr. 4404.

⁴⁷² Siehe: Frank (2002), S. 175–176, bzw. Wrangel (1913), Nr. 726, S. 132.

⁴⁷³ Die Autorin dankt der Kustodin der Eremitage für die französische Malerei des 18. Jh. Dr. Ekaterina Derjabina für Informationen über die Werke, die aus Pavlovsk in den Kunsthandel abgegeben wurden.

Eins davon, die *Landschaft* der flämischen Künstler Frans Goubau und Adriaen Pietersz. van de Venne, kam aus dem Handel am 18. Oktober 1931 zurück und gelangte nun in die Eremitage – wie letztlich alle Werke, die aus dem Handel zurückkamen, unabhängig davon, aus welchem Besitz sie ursprünglich stammten.⁴⁷⁴ Das fragliche Bild wurde von mir im Depot der Eremitage lokalisiert. Heute trägt es den Titel *Landschaft mit rundem Turm* und gilt als Werk eines Unbekannten holländischen Künstlers des 17. Jh. (Inv. Nr. ГЭ 9183).⁴⁷⁵

12.6. Die „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ im heutigen internationalen Kunsthandel

Es gibt eine Reihe „russischer Gemälde von Gotzkowsky“, die durch private Besitzer im 19. Jh. und Anfang des 20. Jh., in den Westen gelangten. Die meisten dieser Gemälde tauchen nur gelegentlich bei den Kunstversteigerungen auf, ansonsten werden sie in den Privatsammlungen nicht öffentlich gezeigt.

Man darf drei Bilder dazu zählen, die ursprünglich der Sammlung von Katharinas Günstling Grigorij Orlov gehörten. Heute sind sie durch die Unterlagen zu verschiedenen Auktionsversteigerungen von Sotheby's und Christie's identifizierbar. Ihre Bildmaße und Abbildungen im Verzeichnis der Sammlung des Marmorpalastes stimmen mit denen der versteigerten Gemälde überein, so dass sie unverwechselbar sind. Dazu gehören:

Govaert Flinck (1615–1660). Alter Mann am Fenstersims (bei Gotzkowsky Nr. 18 als Werk von Rembrandt)

Abraham Bloemaert. Landschaft mit Bäumen und Figuren (bei Gotzkowsky Nr. 346 oder 347)

Schule von Rembrandt, Mitte des 17. Jh. Esther und Haman (bei Gotzkowsky Nr. 722 als Werk von Rembrandt)

Das Bild von Govaert Flinck wurde vor 1917–1918 durch den vor der Oktoberrevolution in St. Petersburg tätigen deutschen Geschäftsmann Wilhelm Friedrich Mertens (um 1870–1957) oder dessen Sohn Wilhelm Mertens (1899–1938) angekauft. Nach der Oktoberrevolution kehrte die Familie Mertens nach Deutschland zurück. Am 6.

⁴⁷⁴ Siehe: Solomacha (2006), S. 401.

⁴⁷⁵ Die Autorin dankt der Chef-Kustodin für die westeuropäische Malerei der Eremitage Marija Garlova für Informationen zu diesem Werk.

Dezember 2011 wurde *Alter Mann am Fenstersims (An old man at a casement)* von den Angehörigen der Mertens-Familie beim Auktionshaus Christie's in London an die Londoner Galerie von Jean-Luc Baroni – den jungst bekannten Besitzer dieses Bildes – versteigert.⁴⁷⁶

Die Zugehörigkeit des Gemäldes *Landschaft mit Bäumen* von Abraham Bloemaert zur Sammlung von Gotzkowsky war der Forschung dagegen längst bekannt.⁴⁷⁷ Kürzlich tauchte das Gemälde 1993 bei einer Versteigerung von Sotheby's in London als *Hirten, die sich unter einem Baum ausruhen (Herdsmen Resting under a Tree)* auf.⁴⁷⁸

Das dritte gotzkowskysche Bild der ehemaligen Sammlung von Orlov, *Esther und Haman (Haman pleading with Esther for his life)*, war zuletzt als Werk aus der Schule von Rembrandt bei der Versteigerung von Sotheby's in London am 7. Juli 2005 nachweisbar. Anscheinend verließ das Bild Russland schon im 19. Jahrhundert, da an der Rückseite des Werkes ein Siegel des zwischenzeitlichen Besitzers, eines gewissen Gustavo Mors aus Livorno erhalten ist.⁴⁷⁹ Die heutigen Besitzer sind jedoch wie beim ersten Bild auch in den beiden anderen Fällen unbekannt.

Vermutlich darf man noch ein Gemälde als aus der Sammlung Gotzkowskys stammend identifizieren, das im Kunsthandel der letzten Jahre belegt war. Dabei handelt es sich um:

Schule von Frans van Mieris. Mann spielt mit einem Hund, welcher auf den Knien einer Frau sitzt (bei Gotzkowsky Nr. 94)

Das Bild aus der Schule von Mieris, das sich seit 1862 in Moskau befunden hatte, kam wahrscheinlich in den 1920er Jahren in den Kunsthandel und durchwanderte anschließend mehrere internationale Sammlungen.⁴⁸⁰ 2012 wurde *Mann spielt mit einem Hund, welcher auf den Knien einer Frau sitzt (A candlelit interior with a couple and their dogs)* aus der Schule von Mieris beim Auktionshaus Bonhams in New York

⁴⁷⁶ Christie's (6th December 2011), Lot 13, S. 48–57; Baroni (2014), S. 28–31.

⁴⁷⁷ Sokolova (1989), S. 22–23; Schepkowski (2009), S. 219–220; 552; Malinovskij (2012), S. 432.

⁴⁷⁸ Sotheby's (8th December 1993), Lot 65, S. 95.

⁴⁷⁹ Sotheby's (7th July 2005), Lot 118, S. 38–39; vgl. Malinovskij (2012), S. 472, Anm. 86.

⁴⁸⁰ Die Autorin dankt der Kustodin für die deutsche Malerei des Puschkin-Museums in Moskau Dr. Ljubov' Savinskaja für diesen Hinweis.

versteigert. Wer es kaufte, ist auch nicht bekannt.⁴⁸¹

Die Werke, die sich in den Privatsammlungen befinden, sind wegen ihrer beschränkten Zugänglichkeit noch schwerer zu identifizieren als Gemälde aus öffentlichen Sammlungen. Deswegen bleiben mehrere Werke, die aus der Eremitage in privaten Besitz kamen, bis heute ohne Nachweis. Erst wenn sie erneut in den Kunsthandel gelangen, ergibt sich wieder eine Möglichkeit zu ihrer Lokalisierung.

Viele der geschilderten Komplikationen bei der Identifizierung der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ führten zu einer Menge falscher Identifizierungen. Da die Zahl der bis heute falsch identifizierten Bilder verhältnismäßig groß ist, müssen diese Werke gesondert betrachtet werden.

12.7. Die falschen Zuschreibungen zur Provenienz Gotzkowskys in der bisherigen Forschung und die neu identifizierten Werke

Für die Identifizierung „der russischen Gemälde von Gotzkowsky“ war es unumgänglich, die Angaben zur Provenienz der Stücke aus der Sammlung Gotzkowsky mit Ergebnissen der älteren wie der gegenwärtigen Forschung, vor allem von Koehne (1882), Levinson-Lessing (1958, 1976, 1981), Ketelsen und von Stockhausen (2002), Frank (2002, 2005), Schepkowski (2009) und Malinovskij (1990, 2012) abzugleichen.

Nach einer sorgfältigen, umfassenden Überprüfung der Provenienzen aller Bilder, die bisher dem Transfer 1764 zugeordnet wurden, konnte ich feststellen, dass sich bei einem Drittel die bisherige Zuschreibung der Forschung zur Sammlung von Gotzkowsky nicht verifizieren ließ. Im Gegenzug ließen sich wiederum andere Bilder aus der Sammlung Gotzkowsky nachweisen, die von der bisherigen Forschung nicht dazugezählt worden waren. In einigen Fällen konnte ich so bisher falsch identifizierte Werke durch andere ersetzen.

Die entscheidenden Faktoren, welche eine richtige Identifikation behindert hatten, wurden bereits genannt. Eine Sonderrolle spielte dabei die wiederholte Zersplitterung der Sammlung der Eremitage, durch welche zahlreiche Bilder auf andere

⁴⁸¹ Siehe: www.bonhams.com; New York, European Paintings, 25. April 2012, Lot 12. Circle of Frans van Mieris the Elder *A candlelit interior with a couple and their dogs*. Jungster Aufruf am 7. Mai 2014.

Sammlungen verteilt wurden. Dieser Faktor wurde in der bisherigen Forschung nicht genug berücksichtigt. Immer wieder wurde nach den passenden Bildern hauptsächlich im Bestand der Eremitage gefahndet. Gefördert wurde diese Verwirrung durch einen beachtlichen Informationsmangel zum Bestand anderer russischer Museen. Bis heute einzige Ausnahmen bilden das Puschkin-Museum in Moskau, das Kunstmuseum in Saratow und der Museumskomplex Pavlovsk. Man unterschätzte dabei auch die Genauigkeit der in der *Specification* von Gotzkowsky angegebenen Bildmaße, welche in der Regel zentimetergenau sind. Diese mussten mit den in Frage kommenden Werken abgestimmt werden.

Die folgende Tabelle illustriert die Ergebnisse dieses Abgleichs, indem sie für die neu identifizierten Werke die Angaben der *Specification* Gotzkowskys, die irrigen Angaben der bisherigen Forschung und meine Ergebnisse gegenüberstellt:

Künstlernamen / Sujets nach Gotzkowsky (1763)	Falsche Angaben der bisherigen Forschung	Aktuelle Angaben
Nr. 502. <i>Jan van Loo</i> (Jacob (Jan) van Loo (1614–1670) oder Jean Baptiste Vanloo (1684–1745). <i>eine sich ruhende Diana</i> . 149,1 x 193,5 cm	Jacob (Jan) van Loo. Diana mit ihren Nymphen. 136,8 x 170,6 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Inv. Nr. 765 A	Jacob Adriaensz. Backer (1608–1651). Die Rast der Diana. 150,5 x 193 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2767
Nr. 133. <i>P: Ruben</i> (Peter Paul Rubens (1577–1640). <i>Paulum u. Barnabum</i> . 164,8 x 245,8 cm	Jacob Jordaens (1593–1678). Apostel Paulus und Barnabas in Lystra. 153 x 231 cm. Perm, Staatliche Gemäldegalerie. Inv. Nr. 18	Jacob Jordaens. Die Apostel Paulus und Barnabas in Lystra. 149 x 253 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 491. Die Nummer von Gotzkowsky 133 ist verblieben
Nr. 713. <i>Franz Hals</i> (Frans Hals (1580/85–1666). <i>Portrait eines officiers</i> . 85 x 68 cm	Frans Hals. Bildnis eines jungen Mannes mit Handschuh. 80 x 66,5 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 982	Frans Hals. Bildnis eines Offiziers in der Uniform der Harlemer Garde. 86 x 69 cm. Washington, National Gallery. Inv. Nr. 1937.1.68
Nr. 85. <i>Valckenburg</i> (Dirk Valckenburg (1675–1721). <i>Toder Schwan, nebst verschiedene ander Todes Vieh</i> . 204 x 219,7 cm	Frans Snyders (1579–1657). Stillleben mit totem Schwan. Moskau, Puschkin-Museum. Inv. Nr. 2607	Mathäus Bloem (tätig 1642–1664). Toter Schwan und verschiedene andere Tiere. 219,5 x 188,5 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1110
Nr. 657. <i>Bott</i> (Jan Both (1618–1652) oder Andries Both (1612/13–1641). <i>Capital landschaft</i> . 66,7 x 54,9 cm	Jan Miel (1599–1663). Italienische Landschaft. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 652	Holländischer Künstler des Kreises um Jan Both. Weg durch Gebirge. Peterhof, Museumskomplex Peterhof. Schloss Monplaisir. Inv. Nr. ПДМП–433–ж

<p>Nr. 236. <i>Dipenbeck</i> (Abraham van Diepenbeek (1596–1675). <i>die liebe, die das laster bewältigt.</i> Ohne Angabe eines Bildmaßes</p>	<p>Hendrik van Balen d. Ä. (1575–1632) und Jan Breughel d. J. (1601–1678). Allegorie eines Tugendlebens. Öl/Holz, 91 x 122 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 439 oder Joost Cornelisz. Droochsloot (1586–1666). Die sieben Taten der Barmherzigkeit. Öl/Holz, 60,5 x 83 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 3627</p>	<p>Abraham van Diepenbeek. Die Liebe, die das Laster bewältigt. Verkauft 1855, Nr. 422 als Werk von van Diepenbeek. Öl/Leinwand, 80 x 86,7 cm</p>
<p>Nr. 211. <i>D: v: Dalen</i> (Dirck van Delen (1604/5–1671). <i>daß innere von einer großen Kirche, mit vielen figuren.</i> 36,6 x 49,7 cm</p>	<p>1. Hendrik van Steenwyck d. J. (1580–1649). Das Innere einer gotischen Kirche. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1895 oder 2. Hendrik van Steenwyck d. J. Das Innere einer gotischen Kirche. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 4360</p>	<p>Dirck van Delen. Konzert. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 960</p>
<p>Nr. 452. <i>J: v: Neer</i> (Johannes van der Neer (1637–1665). <i>die aussicht auf den Reihn.</i> 37,9 x 49 cm</p>	<p>Jan Griffier d. Ä. (1645–1718). Landschaft mit Ruinen und einem Fluss. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1872.</p>	<p>Letzte Erwähnung des Bildes bei Labenskij (1797), Nr. 185 als Kopie von Johannes van der Neer. Aufsicht von Rhein. Öl/Leinwand, 35,6 x 48,9 cm</p>
<p>Nr. 506. <i>Schneÿers</i> (Frans Snyders (1579–1657). <i>die hirschjacht.</i> 167,4 x 240,6 cm</p>	<p>Juriaen (Jürgen) Jacobsen (Jacobsz.) (1625–1685). Hirschjagd. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 7334, früher 7337</p>	<p>Im 19. Jh. als Werk der flämischen Schule im Palast zu Gattschina. Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt</p>
<p>Nr. 507. <i>Schneÿers</i> (Frans Snyders (1579–1657). <i>die wilde schweins jacht.</i> 167,4 x 240,6 cm</p>	<p>Juriaen (Jürgen) Jacobsen (1625–1685) Wildschweinjagd. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2649</p>	<p>Bis 1941 im Palast zu Gattschina als Werk der Schule von Frans Snyders. Verschollen seit 1941. Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt</p>
<p>Nr. 508. <i>Schneÿers</i> (Frans Snyders (1579–1657). <i>eine löwen jacht.</i> 167,4 x 240,6 cm</p>	<p>Keine Vorschläge zu dem dritten Bild</p>	<p>Bis 1941 im Palast zu Gattschina als Kopie von Frans Snyders. Verschollen seit 1941. Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt</p>
<p>Nr. 690. <i>de Heem</i> (Jan Davidsz. de Heem (1606–1684) oder Cornelis de Heem (1631–1695) <i>kleines frucht stück.</i> 29,4 x 25,5 cm</p>	<p>Jan Davidsz de Heem. Dessert. Öl/Holz, 28,5 x 37,5 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 3727</p>	<p>Jan Davidsz de Heem. Stilleben. Öl/Leinwand vom Holz übertragen, 29 x 25,4 cm. Tjumen, Museumskomplex I. J. Slovcof/Regionalmuseum der Schönen Künste. Inv. Nr. Ж 204. ТКГ</p>
<p>Nr. 460, 461. <i>Heemskercken</i> (Egbert van Heemskerck d. Ä. (1610–1680) oder Egbert van Heemskerck d. J. (um 1634/45–1704) oder Egbert van Heemskerck III (1700–1744). <i>2. artige gemähde, bauern stücke.</i> 39,9 x 32,7 cm</p>	<p>1) Egbert van Heemskerck d. Ä. Bauer in einer Schenke. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1054. 2) Egbert van Heemskerck d. Ä. Bauernkirmes. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 7486</p>	<p>1) Egbert van Heemskerck d. J. Das Trick-Track-Spiel. Wolgograd, Kunstmuseum I. I. Maschkow. Inv. Nr. 3Ж–24. 2) 14. Juni 1929 wurde Flämische Gesellschaft von Egbert v. Heemskerck aus der Eremitage (Inv. Nr. ГЭ 2577) in den Kunsthandel übergeben. Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt</p>

<p>Nr. 634, 635. <i>P. Pannini</i> (Giovanni Paolo Pannini (1691/92–1765). 2. [schöne und reichlich mit figuren gezierte] bau kunst stücke. 73,2 x 99,4 cm</p>	<p>1) Giovanni Paolo Pannini. Der Apostel Paulus predigt zwischen Ruinen. 64 x 83,5 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 5569. 2) Giovanni Paolo Pannini. Heilige Sibylle predigt zwischen römischen Ruinen bei einer Statue des Apollos. 81 x 125 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 174</p>	<p>1) Letzte Erwähnung im Inventar (1859–1929), Nr. 2603, 74,4 x 126,1 cm. 2) Giovanni Paolo Pannini. Heilige Sibylle prophezeit Christi Geburt. 75 x 105 cm. Moskau, Puschkin-Museum, Inv. Nr. 157. Die Nummer von Gotzkowsky 635 ist erhalten</p>
<p>Nr. 450, 451. <i>Diederich</i> (Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774). <i>kleine landschaften</i>. 26,1 x 32,7 cm</p>	<p>1) Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Ansicht eines römischen Dorfes (Campanie). St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1337. 42 x 57 cm. Pendant zu ГЭ 1800. 2) Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Italienische Landschaft mit Brücke. 41 x 56 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1800</p>	<p>1) Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Berglandschaft mit einem Schloss. 25 x 32 cm. Peterhof, Museumskomplex Peterhof. Pavillon Eremitage. Inv. Nr. ПДМП 605–ж. 2) Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Berglandschaft mit einem Schloss. 26 x 32 cm. Peterhof, Museumskomplex Peterhof. Pavillon Eremitage. Inv. Nr. ПДМП 606–ж. Pendant zu 605–ж</p>
<p>Nr. 664. <i>Pinnacker</i> (Adam Pynacker (1621/22–1673). 1. <i>Extra schöne landschaft</i>. 75,8 x 65,4 cm</p>	<p>Adam Pynacker. Hügellandschaft mit Wasserfall. 70 x 60 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1096</p>	<p>Adam Pynacker. Landschaft mit einem Wasserfall und einer Brücke. Öl/Leinwand, 74,5 x 64,4 cm. Zuletzt am Anfang des 20. Jh. in der Sammlung von Carskoe Selo. Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt</p>
<p>Nr. 352, 353. <i>Huÿsmann de Martino</i> (Cornelis Huysmans (1648–1727). 2. <i>Extra schöne landschaften</i>. 111,8 x 147,8 cm</p>	<p>1) Cornelis Huysmans. Waldlandschaft mit einem Fluss. 81 x 116,5 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 656. 2) Cornelis Huysmans. Landschaft mit Turmruinen. 81 x 118 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 670</p>	<p>1) Cornelis Huysmans. Landschaft mit weidendem Vieh. 109 x 146,5 cm. Sewastopol, Kunstmuseum M. P. Krošickij. Inv. Nr. Ж 222. 2) Letzte Erwähnung des Bildes im Protokoll der Übergabe aus der Eremitage in den Palast zu Liwadija im Jahre 1911 als Werk eines Unbekannten Italienischen Künstlers. Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt</p>
<p>Nr. 551. <i>Rembrand</i> (Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669). <i>dieses Meisters eigene Mutter</i>. 66,7 x 51 cm</p>	<p>Rembrandt. Die betende alte Frau/Rembrandts Mutter. Öl/Kupfer, 15,5 x 12,2 cm. Salzburg, Residenzgalerie Inv. Nr. 549</p>	<p>Letzte Erwähnung des Bildes bei Labenskij (1797), Nr. 1558 als Werk von Rembrandt. Öl/Leinwand, 66,7 x 48,9 cm. Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt</p>
<p>Nr. 398, 399. <i>Mignon</i> (Abraham Mignon (1640–1679). <i>frucht stücke</i>. 35,3 x 28,1 cm</p>	<p>1) Abraham Mignon. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1050. 2) Abraham Mignon. Ein Vogelnebst im Früchtekorb mit Fischen. 89 x 70 cm St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1052</p>	<p>1) Holländischer Künstler des 17. Jh. Stilleben. 32 x 27,5 cm. Taschkent, Staatliches Kunstmuseum der Republik Usbekistan. Inv. Nr. 276. 2) Holländischer Künstler des 17. Jh. Früchte an einem Tisch. 32 x 27,5 cm. Wolgograd,</p>

		Kunstmuseum I. I. Maschkow. Inv. Nr. КП–874. 3Ж–8
Nr. 23, 24. <i>van Breuel de felour</i> (Jan Breughel d. Ä. (1568–1625). 2. außer lesene Cabinet stücke. 28,8 x 39,2 cm	1) Jan Breughel d. Ä. Der Waldsaum (Die Flucht nach Ägypten). Öl/Kupfer, 25 x 36 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 429. 2) Jan Breughel d. Ä. Anbetung der drei Könige. Öl/Kupfer, 26,5 x 35,2 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 3090	1) Jan Breughel d. Ä. Ländliche Landschaft. Peterhof, Museumskomplex Peterhof. Großer Palast. Inv. Nr. ПДМП–843–ж. Die Nummer von Gotzkowsky 23 ist verblieben. 2) 1929 wurde <i>Landschaft mit Figuren</i> aus der Eremitage (Inv. Nr. ГЭ 2168) in den Kunsthandel als Werk eines Unbekannten Flämischen Künstlers des 17. Jh. übergeben. Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt
Nr. 680. <i>Rubens</i> (Peter Paul Rubens (1577–1640). <i>die Jungfrau Maria mit dem Kind Jesu.</i> 96,8 x 72,6 cm	Schule von Rubens. Madonna mit dem Kind. 108 x 84 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 497	Letzte Erwähnung des Gemäldes bei Labenskij (1797), Nr. 3788 als Kopie von Rubens. 106,7 x 71,1 cm. Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt
Nr. 605. <i>Gericke</i> (Samuel Theodor Gericke (1665–1730). <i>die Hinwegnehmung des Ganimesdes auf einem Adler.</i> 115,1 x 141,2 cm	Nicolaes Maes (1634–1693) Ganymed, von einem Adler getragen. 113 x 104 cm. Moskau, Puschkin-Museum, Inv. Nr. 2549	1855 wurde das Bild als <i>Ganymed</i> eines Unbekannten Künstlers verkauft, 114,5 x 140 cm. Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt
Nr. 530. <i>Le spagnolett</i> (Jusepe de Ribera, gen. Lo Spagnoletto (1591–1652). Das Bild <i>stellet den den Heiligen Hieronimus.</i> 109,2 x 85 cm	Antonio Pereda (1611–1678). Heiliger Hieronymus. 164 x 109 cm. Posen, Gemäldegalerie. Inv. Nr. 35811	Letzte Erwähnung des Gemäldes bei Labenskij (1797), Nr. 3736 als Werk eines Unbekannten Künstlers im Marmorpalast. 106,7 x 84,5 cm
Nr. 104. <i>P: Veronese</i> (Paolo Veronese (1528–1588). <i>die Judit.</i> 183,1 x 256,3 cm	Laut der bisherigen Forschung noch vor 1774 aus der Eremitage verschwunden	Giovanni Antonio Fumiani (1645–1710). Triumphierende Judith vor dem Volk. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 9535. Die Nummer von Gotzkowsky 104 ist erhalten
Nr. 533. <i>N: Berchem</i> (Nicolaes Pietersz. Berchem (1620–1683). <i>Capital landschaft mit figuren.</i> 85 x 107,2 cm	Nicolaes Pietersz. Berchem. Landschaft mit Herde. 81 x 99,5 cm. Jekaterinburg, Kunstmuseum (seit 1949) Inv. Nr. КП 456. Ж. 817. Bei Koehne (1882) unter der Nr. 1592	Abraham Begeyn (1637–1697). Landschaft mit einer Statue des Sklaven von Michelangelo. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1921
Nr. 606. <i>Pejlart</i> (Jan Hermansz. van Bijlert (Bylert) (1597/98–1671). 1. <i>Schäfer stück.</i> 117,7 x 151,7 cm	Jan Hermansz. van Bijlert (Bylert). Das Porträt eines Ehepaars. 113 x 95 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 3385	Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt
Nr. 686. <i>Backhuysen</i> (Ludolf Backhuysen (1630/31–1708). 1. <i>schönes See-Stück.</i> 54,9 x 70,6 cm	Ludolf Backhuysen. Schiffbruch am felsigen Ufer. 52,5 x 68 cm. Im 19. Jh. oben und unten auf 52,5 cm beschnitten worden, ehemalige Höhe 61,1 cm beschnitten worden. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1038	Ludolf Backhuysen. Schiffe auf der Reede. 51,8 x 67,8 cm. Peterhof, Museumskomplex Peterhof. Schloss Kottedž, Inv. Nr. ПДМП 735–ж

<p>Nr. 381. <i>Blomart</i> (Abraham Bloemaert (1564/66–1651). <i>Die Nacht Vorstellend.</i> 166,1 x 130,8 cm</p>	<p>Abraham Bloemaert. Landschaft mit schlafenden Bauern. 47,5 x 62,5 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 6164</p>	<p>Abraham Bloemaert. Die Verkündigung an die Hirten. 132 x 106 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 7111</p>
<p>Nr. 573, 574. <i>D: v: Köninck</i> (David de Koninck um 1644–nach 1700) 2. <i>unvergleichliche alte Köpfe.</i> 55,6 x 40,5 cm</p>	<p>1) Philips Koninck (1619–1688). Die Näherin. Öl/Holz, 26 x 20 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 712 oder 2) Salomon de Koninck (1609–1656) Kopf eines Alten. Öl/Holz, 23,5 x 17,5 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 721</p>	<p>1) Keine Nachweise vorhanden. 2) Letzte Erwähnung im Inventar (1859–1929), Nr. 4126 als Werk der Schule von Philips Koninck, 48,9 x 37,8 cm, das 1862 ins Öffentliche und Rumjanzew-Museum in Moskau übergeben ist. Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt</p>
<p>Nr. 416, 417. <i>Wernix</i> (Jan Weenix (1640–1719). <i>eine stellt wild, daß andre früchte vor.</i> 83,7 x 69,3 cm</p>	<p>1) Jan Weenix. Jagdbeute. 86 x 68 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1109. 2) Jan Weenix. Jagdbeute. 86 x 68 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 1442</p>	<p>1) Jan Weenix zugeschr. Stilleben mit einer Marmorbüste, die mit Blumen und Früchten verziert ist. Pavlovsk. Museumskomplex Pavlovsk. Pavlovsker Palast. Inv. Nr. ЦХ–1810–III. 2) Jan Weenix. Jagdbeute. Pavlovsk. Museumskomplex Pavlovsk. Pavlovsker Palast. Inv. Nr. ЦХ–1888–III</p>
<p>Nr. 722. <i>Rembrand</i> (Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669). <i>die unerbittliche Königin Ester gegen den Haman vor.</i> 159,5 x 219,7 cm</p>	<p>Ferdinand Bol (1616–1680). Nathan und Batseba/Esther und Mordechai. 151 x 181 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 765</p>	<p>Schule von Rembrandt, Mitte des 17. Jh. Esther und Haman. Privatsammlung</p>

12.8. Zur neu Identifizierung bislang nicht nachgewiesener Gemälde

Einige der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“, ließen sich trotz intensiver Recherche nicht identifizieren. Ein besonders wichtiges Werk aus der *Specification* von Gotzkowsky, welches sehr viel Aufmerksamkeit in der bisherigen Sammlungsforschung erhalten hatte, dabei aber falsch identifiziert worden war, ist das bis heute unbekanntes *Bildnis der Mutter* von Rembrandt:

„551. Rembrand. stellet dieses Meisters eigene Mutter vor 2,1½ x 1,7½. – 150.“⁴⁸²
– [66,7 x 51 cm]

Laut Bestandsquellen der Eremitage hatte das Gemälde Bildmaße von 66,7 x 48,9

⁴⁸² Gotzkowsky (1763), B. 251.

cm und war auf Leinwand gemalt.⁴⁸³ Das in Salzburg befindliche Werk *Die betende alte Frau (Rembrandts Mutter)*, welches von der bisherigen Forschung vorgeschlagen worden war, ist allerdings auf Kupfer gemalt und hat die Bildmaße 15,5 x 12,2 cm. Damit ist eine Identifizierung mit dem in der *Specification* von Gotzkowsky beschriebenen Werk ausgeschlossen. Aus der im 19. Jahrhundert angefügten Bemerkung im Katalog von Labenskij (1797) geht hervor, dass sich das Werk im Depot der Eremitage befand. Dies ist bis heute der letzte bekannte Nachweis zum Aufenthaltsort des gesuchten Bildes.

Mögliche Ausgangspunkte, Wege, Hilfsmittel und Methoden für die Identifizierung der noch fehlenden Werke wurden bereits erläutert. Die im Folgenden kurz zusammengefassten Faktoren sind nicht zu unterschätzen: die Erforschung der Werke vor Ort, die Verfolgung in den Bestandsquellen anhand der jeweiligen Bildbeschreibungen und den entsprechenden Inventarnummern sowie die Beachtung der Anpassung von Bildmaßen und Bildmaterial.

Alle bereits vorhandenen Hinweise zu den Werken, die noch nicht identifiziert sind, werden im Band II. der Dissertation aufgeführt.

⁴⁸³ Siehe: Münnich (1773–1785), B. 122, Nr. 372; Labenskij (1797), Bd. 1, B. 263, Nr. 1558.

13. Spätere russische Erwerbungen der ehemaligen Gemälde von J. E. Gotzkowsky (1769, 1770er Jahre und 19. Jh.)

13.1. Überblick über die späteren Transfers nach Russland

Aufgrund verschiedener Quellen ist der Forschung heute bekannt, dass der Händler Gotzkowsky im Jahre 1764 nicht alle seine Gemälde nach Russland übergeben hatte. Er besaß darüber hinaus zahlreiche kostbare Gemälde und war noch einige Jahre danach im Gemäldehandel tätig. Einige von seinen Gemälden sollten in späteren Jahren ebenfalls in die Eremitage gelangen und viele von ihnen werden bis heute in Russland aufbewahrt.

Im Zuge meiner Recherchen und der Katalogisierung der „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ habe ich die russischen Gemälde von Gotzkowsky in fünf Gruppen geordnet. Die zwei ersten Gruppen bestehen aus den 227 einzeln verzeichneten und den 90 pauschal angebotenen Gemälden aus der oben dargestellten *Specification* des Jahres 1763. Diese Gemälde gehören zum Kerntransfer, der den Ursprung der Gemäldesammlung der Eremitage bildete. Die restlichen drei Bildgruppen gehören zu den Erwerbungen, die nach 1764 stattfanden und die ich als „spätere Erwerbungen“ bezeichne. Zwei Gruppen davon umfassen Gemälde, die im Verzeichnis von Oesterreich (1766) beschrieben und danach im *Catalogue raisonné* der Eremitage von Münnich (1773–1785) aufgeführt sind: eine Gruppe bildeten 25 Gemälde des von mir neu entdeckten Verkaufsverzeichnisses von 1768 und eine weitere, die vierte Gruppe, besteht aus Gemälden, deren Transferumstände noch ungeklärt sind und vermutlich durch den jüngeren Bruder Friedrichs II., preußischen Prinzen Heinrich (1726–1802) in den 1770er Jahren initiiert wurde. Die fünfte und letzte Gruppe umfasst die wenigen Werke, die ursprünglich zum Besitz von Gotzkowsky gehörten und welche erst im 19. Jahrhundert zur Sammlung der Eremitage kamen, wie Koehne (1870, 1882) und nach ihm andere Forscher gezeigt haben.

13.2. Handelsgeschichte und Transfer der Gemälde von Gotzkowsky in den Jahren 1768–1769

13.2.1. Der Ablauf des Handels

Dank meiner Recherchen im Archiv der Außenpolitik des Russischen Imperiums (AVPRI) in Moskau ließen sich Hinweise zu einer bis heute unbekanntem Transaktion der Gemälde von Gotzkowsky nach St. Petersburg im Jahr 1769, fünf Jahre nach seiner berühmten Übergabe, finden. Diesmal handelte es sich um einen Transfer von insgesamt vermutlich 25 Gemälden.

Laut der diplomatischen Korrespondenz bekam der Gesandte Vladimir Dolgorukov in Berlin, der schon einmal an einer Gemäldelieferung von Gotzkowsky beteiligt war, im November 1768 eine Nachfrage vom Russischen Hof bezüglich eines weiteren Gemäldeerwerbs von Gotzkowsky. Der Vorsitzende des Kollegiums für Auswärtige Angelegenheiten Nikita Panin schrieb aus St. Petersburg am 8. (/19.) November 1768 über ein Verkaufsangebot einiger Gemälde, welche der Berliner Kaufmann dem russischen Hof durch einen eifrigen Kunstsammler, den Grafen Ivan Grigorievič Černyšchov (*Иван Григорьевич Чернышёв* 1717 oder 1726–1797) übermittelt hatte:

„Graf Ivan Grigorievitsch Tschernyschow hatte hierher einen Katalog der verkauften Gemälde des Herrn Gotzkowsky zugeschickt. Ihre Kaiserliche Majestät hat Lust, diejenigen davon anzukaufen, welche hier, in dem zugefügten Register bezeichnet sind: Aber davor wünscht sie, sie zu sehen zu bekommen, deswegen verlange ich von Euro Erlaucht den Herrn Gotzkowsky zu fragen, ob er dem zustimmen wird, diese unter seiner Verantwortung hierher zu schicken, damit die Bilder, bevor sie eventuell gekauft werden, in Augenschein genommen und wir die Freiheit hätten, sie zu kaufen oder nicht zu kaufen, weil ein blinder Kauf sehr ungünstig sein könnte. Ich bitte Sie, mich über die Antwort des Verkäufers zu informieren sowie an wen er die ausgewählten Gemälde adressieren wird, wenn er damit einverstanden sein wird, sie [hierher] abzuschicken.“

„Граф Иван Григорьевич Чернышёв прислал сюда каталог продажным картинам Господина Гоцковского. Ея Императорское Величество имеет охоту купить из них те, кои означены в приложенном здесь реестре: но прежде желает их видеть, по чему и поручаю я Вашему Сиятельству спросить Господина Гоцковского, согласиться ли он их прислать сюда на собственном своём страхе, с тем имянно, чтобъ картины прежде покупки осмотрены быть могли и чтобъ ещё и по осмотре имели мы свободу купить и не купить их, ибо иначе покупка за глаза может многим

неудобствам подвержена быть. Я прошу Вас уведомить меня об ответе продавца и к кому адресует он отмеченные картины, есть ли согласится на отправление их.⁴⁸⁴

Dem Brief an Dolgorukov fügte Nikita Panin ein französisches Gemäldeverzeichnis bestehend aus 25 Bildern bei.⁴⁸⁵ Da diese 25 Bildangaben exakt mit den Beschreibungen der entsprechenden Werke im Katalog von Oesterreich (1766) übereinstimmen und sogar dieselbe Nummerierung erhalten haben, lässt sich vermuten, dass der russische Hof denselben Katalog oder einen Teil davon von Graf Černyšchov im Rahmen dieses Verkaufsangebots bekommen hatte.

Der russische Gesandte kümmerte sich sofort um den möglichen Bilderankauf und fragte den Händler Gotzkowsky, ob er seine Gemälde erst zur Ansicht nach Russland schicken könnte, bevor diese möglicherweise gekauft würden. Kurz danach aber, am 6./17. Dezember 1768 berichtete Dolgorukov, dass der Gemäldehändler Gotzkowsky in der Zwischenzeit zum zweiten Mal insolvent wurde und seine bewegliche Habe zur öffentlichen Auktion freigegeben werde. Der Gesandte ergänzte in seinem Brief, dass er von den Gotzkowsky beigestellten Kuratoren noch keine Antwort auf seine Anfrage wegen der Bilder bekommen konnte.⁴⁸⁶ Doch eine Woche später berichtete der Gesandte an den russischen Hof, er habe von den Kuratoren die Zusage erhalten, dass ausgewählte Gemälde unter den gewünschten Bedingungen im Frühjahr mit einem ersten Schiff nach Russland verschickt würden.⁴⁸⁷ Als einen schriftlichen Nachweis legte Dolgorukov die Kopie eines deutschen Schreibens von Gotzkowsky, datiert auf den 17. Dezember 1768, vor. Demnach sollten die *Tableaux* gemäß der ihm zugeschickten Liste im Frühjahr geliefert werden:

⁴⁸⁴ Zitat nach: *Brief von Panin an Dolgorukov vom 8. November 1768* – AVPRI, Fonds 74; Opis 74/6, Delo Nr. 176, B. 5. Anhand anderer Berichte des Gesandten Dolgorukov aus AVPRI befand sich Graf Černyšchov während seiner Durchreise im Herbst 1768 in Berlin. Man kann deshalb davon ausgehen, dass Gotzkowsky in dieser Zeit den Grafen kontaktierte und seine Bilder dadurch zum Verkauf anboten hatte.

⁴⁸⁵ Vgl. Anm. 2. *Gemäldeverzeichnis* beim *Brief von Panin an Dolgorukov vom 8. November 1768* – Ebd., B. 6–8. Im Folgenden wird dieses Verzeichnis als Gotzkowsky/Oesterreich (1768) bezeichnet.

⁴⁸⁶ *Brief von Dolgorukov an Panin vom 6./17. Dezember 1768* – AVPRI, Fonds 74; Opis 74/6, Delo Nr. 175, B. 116 (russisch).

⁴⁸⁷ *Brief von Dolgorukov an Panin vom 13./24. Dezember 1768* – AVPRI, Fonds 74; Opis 74/6, Delo Nr. 175, B. 113. Eine Kopie des gleichen Berichtes in: AVPRI, Opis 76/2, Delo Nr. 278, B. 19 (russisch).

„Des Herrn Legations Secretaire von Maltzow Hochwohl geboren gebe mir die Ehre ergebenst zu berichten, daß ich denen Herrn Curatores, die mir zugeschickte Liste über die von dem Rußischen=Hoff verlangte Tableaux vorgeleget, welche dafür sorgen werden, daß solche sofort im nächsten Frühjahr dahin spediret werden sollen. Der ich mit der vorzüglichsten Hochachtung bin.“⁴⁸⁸

Diese Gemäldetransaktion fand höchstwahrscheinlich 1769 statt. Im gleichen Archivfonds befindet sich ein späterer Bericht von Dolgorukov an Panin vom 23. Juli/3. August 1769 über die Ankunft der Gemälde von Gotzkowsky in Russland. Demzufolge trafen die betreffenden Gemälde bei einem holländischen Kaufmann namens Maas [im Bericht russisch: *Маз*] in St. Petersburg ein:

„dieser Verkäufer [Gotzkowsky] vor drei Tagen zu mir kommend, berichtete mir, dass die erwähnten Gemälde in St. Petersburg angekommen und an den holländischen Kaufmann namens Maas [russisch: *Маз*] adressiert sind. Für ihre bessere Lagerung aber hatte er die Aufbewahrung dieser Bilder sowie ihre Vorstellung an Ihre Erlaucht dem Herrn Laveaux übertragen, der für seine eigenen Angelegenheiten dorthin fährt. Er hatte mich darum gebeten, den Herrn Laveaux mit einem Schreiben zu unterstützen, mit welchem er für diese Angelegenheit bei Ihnen erscheinen dürfte. Deswegen wollte ich seine Bitte nicht abschlagen und in dieser Weise bitte ich Sie ergebenst Ihre Erlaucht den Herrn Laveaux als einem Kommissionär von Gotzkowsky zu empfangen, welcher damit nämlich seine Gemälde nach Russland geschickt hatte, damit bei einer Besichtigung der Bilder Ihre Kaiserliche Majestät eine freie Wahl hätte, sie zu erwerben oder sie nicht zu erwerben.“

„сей продавец являсь ко мне третьяго дни, сказал мне, что помянутыя картины прибыли в Санктпетербург, будучи адресованы голандскому купцу Мазу; но для лутчаго расположения оных, поручил он Гдну Лево, которой туда едет за собственными своими делами, как надсмотрение известных картин, так и предоставление их Вашему Сиятельству, прося меня притом снабдить того Гдна Лево письмом, по коему бы он мог иметь честь к Вам до того явиться; по чему не хотел я ему всё Его прошении отказать, и так покорно прошу Ваше Сиятельство принять Гдна Лево, как комиссионера Гдна Гоцковскаго, которой имянно с тем отправил в Россию свои картины, чтоб по осмотре Ея Императорское Величество имела свободу купить и некупить их.“⁴⁸⁹

Welche der 25 Gemälde des Verzeichnisses von Gotzkowsky/Oesterreich (1768), das dem Brief von Panin vom 8./19.) November 1768 beigefügt war, schließlich in den Besitz der russischen Zarin kamen und wann, ließ sich durch die bisherigen Archivrecherchen nicht konkret beweisen. Bis heute sind über den tatsächlichen Ablauf

⁴⁸⁸ Zitat nach: AVPRI, Fonds 74; Opis 74/6, Delo Nr. 175, B. 114.

Maltzow (*Мальцов*) war der Sekretär der russischen Gesandtschaft in Berlin.

⁴⁸⁹ Zitat nach: *Brief von Dolgorukov an Panin vom 23. Juli/03. August 1769* – AVPRI, Fonds 74; Opis 74/6, Delo Nr. 185, B. 29.

dieses Kaufes jedoch keine genauen Dokumente bekannt. Da mindestens 17 der insgesamt 25 Werke bereits in den russischen Sammlungsquellen: im *Catalogue raisonné* der Eremitage von Münnich (1773–1785) und in den Verzeichnissen des Marmorpalastes (1786) enthalten sind, ist anzunehmen, dass der Ankauf der Bilder oder mindestens eines großen Teils von ihnen durch die russische Zarin erfolgte.

13.2.2. Das Gemäldeverzeichnis des Jahres 1768 als Spiegel des Bildtransfers von 1769. Ein Überblick über die identifizierten Werke

Wie bereits erwähnt, entspricht das Verzeichnis Gotzkowsky/Oesterreich (1768) dem Text des Verzeichnisses von Oesterreich (1766). Bei Bilderangaben sind Künstlernamen, Sujetbeschreibungen, Bildmaße in Fuß (Pds) und Zoll (Pcs) sowie genaue Bildpreise in Dukaten angegeben. Bei fast allen Sujetdarstellungen sind außerdem Qualitätsbewertungen angeführt, die alle Werke sehr hoch einschätzen. Beispielhaft sei hier auf die Beschreibungen zweier Gemälde – *Bacchus und Ariadne* von Francesco Solimena und *Hochzeit zu Kana* von Jacopo Tintoretto – verwiesen:

„Nr. 4. [...] La Composition est riche et pleine de Feu et ornée de diverses allegories, bien dessine et d'un beau Coloris et ne donne pas dans le gris et le verdâtre, comme font ordinairement les pieces de Solimene. [...].

Nr. 11. [...] La Composition est riche et agreeable: le connoisseur saura en discerner le reste. Les ouvrages de ce maotre sont extremement rares et ne sont pas toujours beaux. [...].⁴⁹⁰

In dem Verzeichnis waren italienische, holländische und flämische Gemälde angegeben. Dazu zählten insgesamt zwölf Werke von italienischen Meistern wie Luca Giordano, Francesco Solimena, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese, Tizian, Guido Reni, Pietro Liberi, Jacopo Bassano, Carlo Maratti, neun Werke von holländischen Malern wie Rembrandt Harmensz. van Rijn, Gerard de Lairese, Gerard Dou, Gabriel Metz, Eglon Hendrik van der Neer, Pieter Wouwermann, Philips Wouwermann, Quintin Messis und ferner vier Werke der beiden berühmten Flamen Jacob Jordaens und Peter Paul Rubens:

⁴⁹⁰ Zitat nach: Gotzkowsky/Oesterreich (1768), B. 6.

- Nr. 1. *Lucas Giordano. La Justice assise sur une Autruche qui est morte, Simbole de l'hypocrisie que la Justice a vaincue*
 Nr. 4. *Solimene. Bacchus et Ariane*
 Nr. 11. *J. Tintoret. Les Noces de Canaan*
 Nr. 14. *G. Laire. Minerve entourée par les Muses*
 Nr. 34. *Girard Dow. Un vieillard, contemplant la globe du monde [...]*
 Nr. 38. *G. Metz. Une Femme malade couchée sur un lit*
 Nr. 40. *v. d: Neer. Une Dame jouant de la Guittare*
 Nr. 50. *Paul Veronese. L'Enlevement d'Europe*
 Nr. 56. *du même. Marie avec L'Enfant Jesus et S^{ts} Antoine.*
 Nr. 59. *Titien. "Marie avec L'Enfant Jesus et trois Saints.*
 Nr. 71. *Guido Reni. Marie Magdelaine.*
 Nr. 109. *C. Liberi. Trois Femmes nuës et de bout.*
 Nr. 117. *Lucas Giordano. Un berger assis devant Sa cabane dans un contentement paisible [...]*
 Nr. 118. *Jacob Jordans. Diane avec ses Nymphes et quelques Satyres*
 Nr. 131. *J. Bassano. L'Arché de Noé.*
 Nr. 132. *C. Maratt. Agar dans le desert et un Ange lui montrant une source d'eau*
 Nr. 137. *Rubens. Leandre et Hero.*
 Nr. 145. *Wouwermann. Une retour de chasse.*
 Nr. 146. *Rembrand. Le portrait d'un homme vetû à la manière des Orientaux.*
 Nr. 151. *Rubens. Trois Femmes poursuivies par un Satyre.*
 Nr. 175. *Wouwermann. Un depart de chasse.*
 Nr. 186. *Rubens. Un paysage representant une plaine.*
 Nr. 187. *P: Wouwermann. Un paysage avec des chevaux et des-figures.*
 Nr. 193. *Guido Reni. [...]. S^{ts} Jerome.*
 Nr. 230. *Quintin Messis. Un péseur d'or et La Femme.*⁴⁹¹

Den drei Werken, die unter den Nummern 1, 4 und 117 aufgelistet sind, ist ein anscheinend später hinzugesetztes Zeichen „NB“ beigefügt.

Im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785) sind zwölf Werke aus diesem Verzeichnis erkennbar, denen vermutlich noch vier Werke hinzuzufügen sind. Es handelt sich um folgende Werke:

1. Nr. 87. (Nr. 14) Gerard de Lairese. Minerva mit den Musen
2. Nr. 106. (Nr. 132) Carlo Maratti. Hagar in der Wüste
3. Nr. 114. (Nr. 230) Quintin Messis. Goldwieger
4. Nr. 124. (Nr. 146) Rembrandt. Mann im orientalischen Kostüm
5. Nr. 125. (Nr. 50) Paolo Veronese. Der Raub der Europa
6. Nr. 159. (Nr. 11) Tintoretto. Die Hochzeit zu Kana
7. Nr. 199. (Nr. 4) Solimena. Bacchus und Ariadne
8. Nr. 212. (Nr. 118) Jacob Jordaens. Die Rast der Diana
9. Nr. 216. (Nr. 117) Luca Giordano. Hirtenstück
10. Nr. 222. (Nr. 1) Luca Giordano. Allegorisches Sujet
11. Nr. 242. (Nr. 131) Jacopo Bassano. Die Arche Noah
12. Nr. 331. (Nr. 59) Tizian. Madonna mit dem Kind und den drei Heiligen⁴⁹²

⁴⁹¹ Gotzkowsky/Oesterreich (1768), B. 6–8.

⁴⁹² Möglich konnten noch vier weitere Werke aus dem Katalog von Münnich in die Frage kommen: Nr. 531. (Nr. 187) Philips Wouwermann. Landschaft mit Figuren. Nr. 743. (Nr. 40) Pieter Van der Werff. Gitarre spielende Dame. Nr. 1984. (Nr. 175. Ausbruch zu der Jagt). Pieter Wouwermann. Landschaft mit Figuren. Nr. 1985. (Nr. 145. Rückkehr nach der Jagd) Pieter Wouwermann. Landschaft mit Figuren.

Noch vier Werke des Verzeichnisses von Gotzkowsky/Oesterreich (1768) sind im Bestand des Marmorpalastes (1786) aufzufinden:

13. Nr. 49. (Nr. 137) Peter Paul Rubens. Hero und Leander
14. Nr. 116. (Nr. 38) Gabriel Metsu. Ein krankes Frauenzimmer
15. Nr. 128. (Nr. 34) Gerard Dou. Porträt eines Alten
16. Nr. 191. (Nr. 109. C. Liberi. Drei nackte Frauen im Reigen vor einem Wasserfall) Pietro Liberi. Drei Grazien mit einem Cupido

Die restlichen Gemälde des Verzeichnisses von Gotzkowsky/Oesterreich (1768), die in den Katalogen der Zarenfamilie anscheinend nicht vorkommen, könnten in die anderen damaligen russischen Sammlungen eingegangen sein oder wurden gar nicht erworben.

Durch eine genaue Auswertung der verschiedenen Bestandsquellen der Eremitage, die im vorherigen Kapitel angesprochen wurden, sind viele Werke aus dem Verzeichnis Gotzkowsky/Oesterreich (1768) ans Licht gekommen, deren spätere Integration in die russischen Sammlungen durch meine Recherchen nachverfolgt werden konnte. Elf Gemälde sind in insgesamt fünf heutigen Sammlungen feststellbar. Sie befinden sich in St. Petersburg, Moskau, Saratow und Washington. Durch weiterführende Recherchen ließen sich vermutlich noch mehr Gemälde nachweisen. Zu den bisher identifizierten Werken gehören:

- Nr. 1. Luca Giordano. Allegorie der Justitia. Heute als Werk von Paolo De Matteis. Moskau, Puschkin-Museum
- Nr. 4. Solimena. Bacchus und Ariadne. St. Petersburg, Palast von Kočubej⁴⁹³
- Nr. 11. Tintoretto. Die Hochzeit zu Kana. Heute als Werk eines Norditalienischen Künstlers des 17. Jh. St. Petersburg, Eremitage
- Nr. 14. Gerard de Lairese. Minerva mit den Musen. St. Petersburg, Eremitage
- Nr. 34. Gerard Dou. Porträt eines Alten. St. Petersburg, Eremitage
- Nr. 117. Luca Giordano. Hirtenstück. St. Petersburg, Eremitage
- Nr. 118. Jacob Jordaens. Die Rast der Diana. Heute als Werk aus der Werkstatt von Jacob Jordaens. St. Petersburg, Eremitage
- Nr. 131. Jacopo Bassano. Die Arche Noah. Saratow, Kunstmuseum A. N. Radiščev (Abb. 32)
- Nr. 132. Carlo Maratti. Hagar in der Wüste. Heute als Werk aus der Römischen Schule des 17. Jh. St. Petersburg, Eremitage (Abb. 33)
- Nr. 146. Rembrandt. Mann im orientalischen Kostüm. Heute als Werk aus der Werkstatt von Rembrandt, wahrscheinlich Govaert Flink. Washington, National Gallery
- Nr. 230. Quintin Messis. Goldwieger. Heute als Werk von Marinus van Roymerswaele (Roemerswaele). St. Petersburg, Eremitage

⁴⁹³ Die Autorin dankt der Kustodin für Italienische Malerei der Eremitage Dr. Irina Artemieva für die Information über dieses Werk.

Möglich:

Nr. 50. Paolo Veronese. Der Raub der Europa. Privatsammlung

Nr. 137. Peter Paul Rubens. Hero und Leander. Heute als Werk aus der Schule von Peter Paul Rubens. Privatsammlung / oder als Werk von Peter Paul Rubens. Hero und Leander. New Haven, Yale University Gallery

Fünf dieser Werke waren in der bisherigen Provenienzforschung bereits Gotzkowsky zugeordnet worden. Mit Ausnahme des Werkes von Rembrandt fehlte jedoch bisher jeglicher Beleg dafür. Ebenso wenig wusste man, wie diese fünf Bilder nach Russland gelangt waren. Darüber hinaus lässt sich die Herkunft von acht weiteren Werken aus der Sammlung Gotzkowsky nachweisen.

Im Unterschied zu den weiß aufgemalten Nummern der *Specification* von Gotzkowsky (1763) ist die Nummerierung dieser Bilder in keiner Weise auf der Bildfläche vermerkt mit Ausnahme zweier neu identifizierter Gemälde: *Die Arche Noah* und *Hagar in der Wüste* (Nr. 131 und 132), die die Nummern 120 und 121 in weißer Farbe tragen, deren Schrift zudem mit den Werken aus der *Specification* von Gotzkowsky (1763) übereinstimmt. Welcher Auflistung diese Nummern entsprechen, ist bis heute nicht belegt.

Doch die Auffindung des Verzeichnisses von Gotzkowsky/Oesterreich (1768) schließt diverse Forschungslücken bezüglich der Provenienz einer Reihe von Gemälden von Gotzkowsky, welche bisher nicht geklärt war. Mehrere Theorien sowie Spekulationen über den Transfer der fünf von diesen Gemälden nach Russland waren die Folge. Diese sollen im folgenden Unterkapitel vorgestellt werden.



Abb. 33. Jacopo Bassano. Die Arche Noah. Öl/Leinwand, 133 x 180 cm. Saratow, Kunstmuseum A. N. Radiščev. Inv. Nr. Ж 3.



Abb. 34. Römische Schule des 17. Jh. Hagar in der Wüste. Öl/Leinwand, 123 x 170 cm. St. Petersburg, Eremitage. Inv. Nr. ГЭ 2090.

13.2.3. Zu den Forschungstheorien der Übergabe nach Russland einzelner, bisher bekannter Gemälde aus dem Transfer von 1769 (Rembrandt, Dou, Giordano)

Wie gerade erwähnt, hatte die bisherige Forschung Kenntnis darüber, dass fünf Werke des Verzeichnisses Gotzkowsky/Oesterreich (1768) aus der Sammlung von Gotzkowsky stammten.

Zu den bekanntesten Gemälden dieses Verzeichnisses, deren Herkunft aus der Sammlung Gotzkowsky keine Zweifel mehr bestanden, gehört der *Mann im orientalischen Kostüm*. In der Sammlung von Gotzkowsky und in den allen Katalogen der Eremitage wurde das Bild zu den Werken Rembrandts geordnet. Heute befindet sich das Bild in der National Gallery in Washington und wird der Werkstatt von Rembrandt, wahrscheinlich Govaert Flink (1615–1660), zugeschrieben.⁴⁹⁴

Das Gemälde wurde in allen drei Katalogen der Sammlung von Gotzkowsky, die Matthias Oesterreich verfasst hatte, aufgeführt (1757: Nr. 33; 1759: Nr. 61; 1766: Nr. 146):

“33. Rembrandt, Portrait d’un homme vétu à la Turque, demie figure; peint sur toile, très bien conservé. Cette pièce est gravée à l’eau forte par le fameux Graveur Schmidt à Berlin qui a parfaitement bien imité la maniere de graver de Rembrandt. 3,8 x 2,7”.
– [115,1 x 81,1 cm]

“61. Rembrandt. Ein Manns=Portrée in orientalischer Kleidung, halbe Figur, Lebens=Grösse, auf Holz gemahlt. 3,8 x 2,7”.
– [115,1 x 81,1 cm]

“100. Ducats. 146. Rembrand. Le portrait d’un homme vetû à la manière des Orientaux, demi figure, peint sur toile. Ce tableau a été gravé en cuivre à la Façon de Rembrand par Mr. Schmid, celebre graveur de la Cour de Berlin. 3,6 x 2,5.”⁴⁹⁵
– [109,8 x 75,8 cm]

Auch im *Catalogue raisonné* von Münnich findet man unter der Nummer **124** eine Beschreibung dieses Gemäldes:

⁴⁹⁴ Inv. Nr. 1940.1.13, Öl/Leinwand, 98,5 x 74,5 cm, ca. 1635.

⁴⁹⁵ Zitiert nach: Schepkowski/Oesterreich (1757), S. 436; Oesterreich (1759), S. 16; Gotzkowsky/Oesterreich (1768), B. 7v. An dieser Stelle ist zu bemerken, dass in den zwei französischen Katalogen von Oesterreich (1757, Nr. 33; 1766, Nr. 146) sowie im Katalog von Münnich (1773–1785, Nr. 124) als Malgrund die Leinwand – *toile* angegeben ist, und im deutschen Katalog von Oesterreich (1759, Nr. 61) *Holz* genannt wird.

“124. Paul Rembrandt. Portrait d'homme coëffé à la Turque. Il a la main droite appuyée sur un livre. cet excellent morceau a été gravé à Berlin par Georges Frédéric Schmidt. Demi figure sur toile. haut 1. ar. 6 V. large 1. ar. $\frac{3}{4}$ V.”⁴⁹⁶
– [97,8 x 74,4 cm]

Wie in allen Bildbeschreibungen angegeben, gab es von diesem Gemälde, das damals Rembrandt zugeschrieben wurde, einen in Berlin von Georg Friedrich Schmidt 1756 angefertigten Kupferstich, auf dessen Vorderseite vermerkt worden war, dass sich das Originalgemälde in der Gemäldesammlung von Gotzkowsky befand.

Mehrere Forscher haben Vermutungen über die Art und Weise seines Transfers nach Russland geäußert. Koehne (1882) glaubte, dieses Bild sei vor 1764 nach St. Petersburg gelangt, weil es in der *Specification* von Gotzkowsky (1763) nicht aufgeführt war.⁴⁹⁷ Frank (2005) und nach ihm Schepkowski (2009) vermuteten ohne konkrete Beweise einen Transfer durch den Prinzen Heinrich von Preußen. Beide Autoren verweisen auf das Sammlungsinventar des Prinzen Heinrich in der von Friedrich Nicolai verfassten *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten* (1769). Beide Autoren beziehen sich bei dieser Version auf den Artikel von Gerd Bartoschek.⁴⁹⁸ Die damit vorgeschlagene Bildbeschreibung von Friedrich Nicolai ist aber zu allgemein, um einem bestimmten Gemälde zugeordnet zu werden „Ein alter Mannskopf von Rembrandt“.⁴⁹⁹

Die Forschung der National Gallery in Washington, wo sich das Bild heute befindet, tendierte zuerst zur Annahme einer Übergabe des Gemäldes durch den Transfer im Jahre 1764.⁵⁰⁰ Heute beziehen sich die Washingtoner Kollegen auf die bereits angesprochenen Ergebnisse der deutschen Forscher Gerd Bartoschek (1985) und Christoph Frank (2002).⁵⁰¹

Weitere berühmte Gemälde von Gotzkowsky aus dem Transfer des Jahres 1769, welche in der Forschung längst als aus der Sammlung Gotzkowskys stammend galten, sind zwei damals dem neapolitanischen Meister Luca Giordano zugeschriebene Werke:

⁴⁹⁶ Zitat nach: Münnich (1773–1785), B. 46.

⁴⁹⁷ Siehe: Koehne (1882), S. 151–152.

⁴⁹⁸ Vgl. Schepkowski (2009), S. 370, Anm. 1305; Frank (2005), S. 253–257, erwähnt Bartoschek (1985), S. 79–80; Bartoschek (2002), S. 407–410.

⁴⁹⁹ Zitat nach: Schepkowski (2009), S. 370; vgl. Frank (2005), S. 253–257; Schepkowski (2009), S. 369–371, ferner: Schepkowski (2012), S. 180–181.

⁵⁰⁰ Wheelock (1995), S. 215 und 221, Anm. 2.

⁵⁰¹ Siehe: www.nga.gov. Jüngster Aufruf am 17. Juli 2014.

Allegorie der Justitia (heute im Puschkin-Museum als Werk von Paolo De Matteis) und das heute in der Eremitage aufbewahrte *Hirtenstück*, weiterhin von Luca Giordano. Obwohl die Moskauer Kustodin Viktorija Markova im Bestandskatalog des Puschkin-Museums (2002/II.) das Verzeichnis aus dem Jahr 1766 in der Bibliographie erwähnt hatte, bezog sie sich hinsichtlich der Provenienz der *Allegorie der Justitia* verwirrendweise auf den Ankauf des Jahres 1763.⁵⁰² Frank (2002) schlug dagegen eine andere Möglichkeit vor, nämlich dass dieses Gemälde von Friedrich II. erworben wurde, dann zunächst in die Sammlung seines jüngeren Bruders, des Prinzen Heinrich, gelangte und durch ihn in die Sammlung Katharinas II. kam. Die gleiche Transferweise nimmt Frank für das aus der Sammlung von Gotzkowsky stammende Werk von Antoine Pesne *Baron Erlach mit seiner Familie* an.⁵⁰³ Der ehemaligen Kustodin der Eremitage Swetlana Vsevoložskaja (2010) zufolge war auch Gotzkowskys *Hirtenstück* unter den 1764 nach Russland transferierten Gemälden.⁵⁰⁴

Zwei weitere holländische Gemälde, die 1769 nach Russland kamen, wurden bereits durch Schepkowski (2009) der Sammlung Gotzkowsky zugeordnet, wenn auch ohne Erläuterung des Transferwegs. Beide Bilder befinden sich auch heute in der Eremitage: *Porträt eines Astronomen* von Gerard Dou und *Minerva bei den Musen* von Gerard de Lairese.⁵⁰⁵

Die oben erwähnten, neu in Moskau gefundenen Briefe und ein Verzeichnis Gotzkowsky/Oesterreich (1768) belegen aber, dass sich alle fünf angesprochenen Gemälde in den Jahren 1768–1769 im Besitz von Gotzkowsky befanden und von ihm in der Folge nach Russland dem russischen Hof angeboten wurden.⁵⁰⁶

⁵⁰² Vgl. Markova (2002/II), S. 106–107.

⁵⁰³ Frank (2002), S. 142–143.

⁵⁰⁴ Vsevoložskaja (2010), S. 15 und S. 222.

⁵⁰⁵ Siehe: Schepkowski (2009), S. 368–369, 558, 566.

⁵⁰⁶ Siehe: in vorigen Unterkapiteln.

13.3. Weitere Gemälde von Gotzkowsky in Russland. Der Bildertransfer in den 1770er Jahren

13.3.1. Die Auflistung der Erwerbungen

Während die Dokumente zu der Transferaktion im Jahre 1769 beweisen, dass mehrere Bilder nach 1764 nach Russland kamen, wurde noch eine Reihe von Gemälden aus dem Besitz von Gotzkowsky im Verzeichnis von Oesterreich (1766) aufgeführt, die sich heute auch in der Eremitage befinden, deren Lieferung und ihre Umstände aber noch ungeklärt sind. Sie gelangten durch spätere, noch unbekannte Transaktionen nach Russland. Weil diese Bilder im Verzeichnis von Oesterreich (1766) enthalten sind, kann es sich nicht um einen Teil der 90 pauschal verkauften Bilder der *Specification* von Gotzkowsky (1763) handeln. Dazu gehören folgende heute in der Eremitage aufbewahrten Werke:

Salomon de Koninck. Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg/ Die Parabel von den Arbeitern im Weingarten (Oesterreich 1766, Nr. 192; Münnich 1773–1785, Nr. 644)
Nicolaes Verkolje. Christus bei Martha und Maria (Oesterreich 1766: Nr. 6)
Nicolaes Verkolje. Christus und die Samariterin (Oesterreich 1766: Nr. 7)
Antoine Pesne. Familienporträt des Barons Sigismund von Erlach (Oesterreich 1766, Nr. 7; Münnich 1773–1785, Nr. 2065)

Die bisherige Forschung hat außerdem auf weitere Gemälde aufmerksam gemacht, die heute der Eremitage gehören oder sich früher in diesem Museum befanden und aus der Sammlung von Gotzkowsky stammten. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang beispielhaft die bereits im Unterkapitel 7.3 angesprochenen Gemälde von Willem van Mieris *Die Vertreibung der Hagar*, von Louis Boullogne d. J. *Die Hochzeit des Hippomenes und der Atalanta*.⁵⁰⁷

Außerdem schlug Schepkowski (2009) vier weitere bis jetzt nicht erwähnte Gemälde vor. Dazu gehört die im Verzeichnis von Oesterreich (1766) unter der Nummer 143 angeführte *Anbetung der Hirten* von Benvenuto Tisi da Garofalo (1481?–1559) (70,6 x 62,8 cm). Schepkowski identifizierte dieses Bild mit der *Anbetung der Hirten* von Benvenuto Tisi da Garofalo aus dem Puschkkin-Museum in Moskau (Inv. Nr. 208, 242 x

⁵⁰⁷ Siehe: Frank (2002), S. 145–146.

151 cm).⁵⁰⁸ Diese Annahme lässt sich jedoch nach einer neuen Erläuterung der ortsansässigen Kustodin für Italienische Malerei Viktorija Markova (mündlich April 2012) sowie durch eine genaue Prüfung der Bildermaße nicht bestätigen.⁵⁰⁹

Ein weiteres Bild, von dem Schepkowski (2009) annahm, es sei später aus dem Besitz Gotzkowskys nach Russland gelangt, *Moses wird aus dem Wasser gerettet* von Charles de Lafosse, kommt zuletzt im Verzeichnis von Oesterreich (1759, Nr. 108) vor:

„108. Carl de la Fosse. Die Tochter Pharaonis findet Mosis;*) ganze Figuren auf Leinwand gemahlt. 3,1 x 3,11“.
– [96,8 x 122,9 cm]

Außerdem wird in dem gleichen Verzeichnis ein anderes Bild von Charles de Lafosse *Rebekka und Abraham* angeführt:

„109. Carl de la Fosse. Rebecca giebt Abrahams Knecht zu trinken;**) ganze Figuren auf Leinwand gemahlt. 3,1 x 3,11“.
– [96,8 x 122,9 cm]

Beide Gemälde findet man wahrscheinlich in der Beschreibung von Friedrich Nicolai (1769):

„Wie Moses von der Tochter Pharaons gefunden wird, von La Fosse. Abrahams Knecht mit der Rebecca am Brunnen; das Gegenbild zu obigem.“⁵¹⁰

Zwei von Gemälde von Charles de Lafosse mit den gleichen Sujets tauchen im *Catalogue raisonné* von Münnich (1773–1785):

„2026. Charles de la Fosse. Moïse Sauvé des eaux.
Tableau de plusieurs figures, très beau et peint dans le gout de Paul Veronèse.
S. Toile. H.^t 1. ar. 4. V. L. 1. ar. 10 V. Pend.^t du N. 2027.“
– [88,9 x 115,6 cm]

„2027. Charles de la Fosse. Rebecca et le Serviteur d’Abraham.
Rebecca au puit pour prendre de l’eau, avec Ses Compagnes, donne à boire au Serviteur d’Abraham et à Sa Suite. Beau Tableau, mais dont le Coloris, à l’ordinaire de ceux de ce maitre, donne un peu dans le Jaune.
Sur toile. H.^t 1. ar. 4. V. L. 1. ar. 10 V. Pend.^t du N. 2026“.⁵¹¹
– [88,9 x 115,6 cm]

⁵⁰⁸ Schepkowski (2009), S. 369–370 (Abb.), S. 561.

⁵⁰⁹ Vgl. Markova (2002/II.), S. 128–130. Das heute im Puschkin-Museum befindliche Werk von Garofalo wurde für die Eremitage bei Baron Camuccini direkt in Rom erst in Jahre 1840 erworben.

⁵¹⁰ Zitat nach Nicolai (1769), S. 370; vgl. Schepkowski (2009), S. 369, S. 371 und Anm. 1309.

⁵¹¹ Münnich (1773–1785), B. 565–566.

Diese Bilder sind in der Eremitage nicht mehr nachgewiesen. Das Bild *Moses wird aus dem Wasser gerettet* (90 x 112,2 cm) befand sich bis Anfang des 20. Jh. im Palast in Zarskoje Selo und ist heute verschollen.⁵¹² Schepkowski (2009) verweist fälschlicherweise auf das heute in der Eremitage befindliche Bild *Moses wird aus dem Wasser gerettet* von Charles de Lafosse, das erst 1946 ins Museum gekommen ist und Bildgröße 72 x 56 cm hat.

Das zweite Bild von Charles de Lafosse *Rebekka und Abraham* war als *Rebekka und Eleasar* (90 x 116,7 cm) in der Eremitage unter Inv. Nr. ГЭ 2208 bis 1961 nachweisbar, heute ist sein Verbleib unbekannt.

13.3.2. Die preußisch-russischen Hofbeziehungen der 1770er Jahren und mögliche Varianten der Bilderwerbungen

Den Überlegungen der bisherigen Forschung zufolge sollen alle der gerade erwähnten Bilder, die nicht zum Transfer von 1768 gehören konnten, zu einem anderen Zeitpunkt zwischen 1766 und 1773/74 oder bis 1776/77 durch spätere Beziehungen zwischen dem preußischen und dem russischen Hof an den Zarenhof gelangt sein. Sie könnten als Freundschaftsgeschenke, diplomatische Gaben oder Verkäufe an Katharina II. unmittelbar aus der Sammlung Friedrichs II. oder aus dem Besitz des Prinzen Heinrich, nach Russland gekommen sein.⁵¹³

Nach Angaben von Koehne (1882) sollen einige gotzkowskysche Bilder aus der Eremitage im Besitz König Friedrichs II. gewesen sein, weil auf ihren Rückseiten sich ein Siegelabdruck eines Petschafts von Friedrich II. gekrönt mit der Chiffre „FR“ und der Inschrift „BVREAU DE BERLIN“ befand. Leider präziserte Koehne nicht, welche Bilder er genau meinte.⁵¹⁴ Frank (2005) meinte, dass es sich bei diesen signierten Werken unter anderem um Gemälde handelte, die der König seinem Bruder, dem Prinzen Heinrich zwischen 1766 und 1768 geschenkt hatte oder der preußische Prinz während seiner Hollandreise 1768 erworben hatte, um seinen neuen Palast Unter den Linden

⁵¹² Die Autorin dankt der Kustodin der Eremitage für französische Malerei des 18. Jh. Dr. Ekaterina Derjabina für diesen Nachweis.

⁵¹³ Frank (2002), S. 142–147; Schepkowski (2009), S. 367, 369–374.

⁵¹⁴ Koehne (1882), S. 152. In der Tat handelte es sich in diesem Fall um ein Siegel des königlichen Zollamtes. Die Autorin dankt der Mitarbeiterin des GStA's PK Franziska Mücke für diesen Hinweis.

einzurichten.⁵¹⁵ Nach Schepkowski (2009) sollte Prinz Heinrich anscheinend eine Hauptrolle in dem Transfer der Bilder nach dem Siebenjährigen Krieg spielen.⁵¹⁶

Im Aufsatz *Der Friderizianische Kunsttransfer nach Russland* (2005) untersucht Christoph Frank die möglichen Varianten des Bildertransfers von Berlin nach St. Petersburg nach dem Siebenjährigen Krieg und setzte zwei Lieferungsperioden ab, die sich auf die zwei Aufenthalte des Prinzen Heinrich in Russland beziehen.

Der preußische Prinz besuchte bezüglich der Polnischen Teilung und der weiteren Allianzfragen St. Petersburg in den Jahren 1770/71 und zum zweiten Mal im Jahre 1776. Zeitgleich erfolgten in den Jahren 1771/72 und 1776/77 Geschenke sowie geheime Gemäldeverkäufe aus Preußen an die russische Zarin.

Während seines ersten Besuchs kümmerte sich der Prinz um eine baldige Beendigung des Russisch-Türkischen Krieges (1768–1774), da nach dem Allianzvertrag des Jahres 1764 Preußen verpflichtet war, Russland militärische Unterstützung zu leisten. Aus der Sicht Friedrichs II. war jedoch ein solches Eingreifen in dieser Angelegenheit nicht erwünscht. Zweitens lag der erhoffte Landgewinn bei der ersten Teilung Polens ebenso im strategischen Interesse Preußens. Nach seinem ersten Besuch stand Heinrich im Briefwechsel mit dem Zarenhof, unter anderem wegen der Gemäldesendungen.⁵¹⁷ Am 15. Januar 1772 wurde der zweite Geheimvertrag zwischen Russland und Preußen erfolgreich abgeschlossen. Russland bekam Livland und Teile von Weißrussland. Preußen wurden Pommerellen ohne Danzig, Marienburg, Kulm, Elbing und Ermland überlassen.⁵¹⁸

Der zweite Bildertransfer des Prinzen Heinrich an Katharina II. aus den Jahren 1776/77 könnte ein politisches Mittel gewesen sein, um das gute Klima zwischen den beiden Staaten günstig zu beeinflussen. An diesem Transfer könnten auch weitere Personen beteiligt gewesen sein, wie beispielsweise der preußische Kaufmann und Kunstmäzen Heinrich Wilhelm Bachmann d. J. (1737–1776).⁵¹⁹

⁵¹⁵ Frank (2005), S. 256–257.

⁵¹⁶ Schepkowski (2009), S. 371.

⁵¹⁷ Frank (2005), S. 255.

⁵¹⁸ Vgl. Müller (2001), S. 594; Schepkowski (2009), S. 371–374.

⁵¹⁹ Frank (2002), S. 146–147; Schepkowski (2009), S. 374.

Christoph Frank (2005) geht der Überlegung nach, ob Heinrich Wilhelm Bachmann d. J. und die Folgen seiner petersburgischen „Handelsaffäre“ zu der genannten zweiten Bildertransaktion des Prinzen Heinrich geführt hatten.⁵²⁰

Aus der politischen Korrespondenz von Friedrich II. lässt sich ersehen, dass jener Bachmann im Jahre 1769 als Geschäftsführer der preußischen Handelsniederlassung in St. Petersburg angetreten war. Der Freimaurer Heinrich Wilhelm Bachmann genoss möglicherweise das tiefe Vertrauen des preußischen Königs. Schon im Jahr 1772 gab es vermehrte Anzeichen dafür, dass die petersburgischen Geschäfte Bachmanns nicht so erfolgreich waren, wie man es sich in Berlin vorgestellt hatte. Im April 1776 bekam Friedrich II. eine Forderung der Berliner Porzellanmanufaktur über die Waren, die Bachmann nach Russland geliefert hatte, offenbar ohne sie seinerseits zu bezahlen. Am 9. September wurde der preußische Gesandte in St. Petersburg Graf Viktor Friedrich von Solms mit der Wahrnehmung der Interessen des Königs beauftragt. Bei der Untersuchung wurde der preußische Geschäftsführer Bachmann der Unterschlagung von 20.000 Talern beschuldigt. Am 20. November 1776 nahm sich der zahlungsunfähige Bachmann das Leben. Der Petersburger Hof bis hin zur Zarin betrachtete diesen Selbstmord als eine Folge der unangemessenen Strenge des preußischen Königs gegenüber Bachmann.

Nach zwei Tagen berichtete der Gesandte Viktor Friedrich von Solms an den preußischen Hof, dass sich die Gesamtschuld des Bankrotts auf 140.000 Rubel belief, von denen 100.000 Rubel König Friedrich II. und seinem Bruder Prinz Heinrich zustanden. Friedrich II. widersprach der Ansicht des russischen Hofes und sah in dieser Angelegenheit eine Intrige der österreichischen Regierung, die nach der Teilung Polens ihren Vorteil in einer Verschlechterung der preußisch-russischen Beziehungen sah.

Im Zusammenhang mit der Untersuchung gegen Bachmann vertraute Prinz Heinrich dem preußischen Gesandten von Solms erstmals am 19. November 1776 an, dass er im Jahr zuvor durch das Unternehmen Bachmanns seine Gemälde der Zarin anonym anbieten ließ. Einerseits wollte der Prinz als ein Zeichen seiner freundschaftlichen Absichten der russischen Herrscherin die Möglichkeit geben, als Erste einen Preis vorzuschlagen. Andererseits verkaufte er die Gemälde, die ihm sein

⁵²⁰ Die detaillierten Angaben über die Affäre „Bachmann“ in: Frank (2005), S. 257–262.

Bruder Friedrich II. geschenkt hatte. Wahrscheinlich hätte der preußische König dieses Vorgehen sogar gutgeheißen, um die freundschaftlichen Beziehungen zu Russland zu pflegen. Die Zarin wird gewusst haben, von wem diese Gemälde kamen. Sie erwarb die Bilder und aus einem Schreiben von Katharinas Sohn, Großfürsten Paul, wusste Prinz Heinrich, dass sie an Bachmann den Gesamtbetrag für die verkauften Gemälde von etwas mehr als 44.000 Rubel zahlte. Der Prinz bat Solms, ihm dabei zu helfen, an sein Geld zu kommen.⁵²¹ Zum Ende des Jahres 1778 bewilligte Friedrich II. aus der Konkursmasse Bachmanns die Wiedererlangung des restlichen Geldes von 14.000 Rubel für den Prinzen.⁵²²

Malinovskij (2012) erwähnt auch, dass Bachmann einige Gemälde dem russischen Hof anbot und verkaufte.⁵²³ Im Russischen Staatlichen Historischen Archiv (RGIA) in St. Petersburg gibt es zwei Dokumente, die beweisen, dass Katharina II. das Geld für neun Gemälde von Bachmann auszahlen ließ. Was für Gemälde dabei gemeint sind, wird jedoch nicht angegeben:

„Nr. 116. Adam Wasiliewitsch, über Grigorij Grigoriewitsch Volkov habe ich vom Kaufmann Bachmann neun Gemälde genommen, für welche man zweitausend und fünfhundert Rubel verlangt. Lassen Sie die auszahlen, Katharina
17. November 1769.“

„№ 116. Адам Васильевич, чрез Григория Григорьевича Волкова я взяла у купца Бахмана девять картин за которых требуют две тысячи пять сот рублей. Прикажить заплатить, Екатерина
ноя: 17. Ч: 1769.“⁵²⁴

Zu den ersten Bilderlieferungen Heinrichs aus den Jahren 1771/72 gehörte höchstwahrscheinlich das bereits erwähnte Gemälde *Baron Erlach mit seiner Familie* von Antoine Pesne.⁵²⁵ Das Gemälde ist in den Katalogen von Oesterreich (1759/Nr. 126; 1766/Nr. 75) eingeführt. Ende 1766 oder Anfang 1767 kaufte Friedrich II. das Gemälde bei Gotzkowsky und schenkte es seinem Bruder Heinrich, durch den das Bild 1772 zu

⁵²¹ Frank (2005), S. 262, S. 264, S. 266.

⁵²² Ebd., S. 269. Im AVPRI, Fonds 2, Opis 2/1, Delo Nr. 1163 – Außerdem gibt es mehrere Dokumente zur Untersuchung des Falls von Bachmann nach seinem Tode und zu seinem Nachlass. Irgendwelche Gemälde kommen aber anbei nicht vor.

⁵²³ Malinovskij (2012), S. 265.

⁵²⁴ Zitat nach: *Anordnung von Katharina II. vom 17. November 1769* – RGIA, Fonds 468, Opis 1. Teil 2, Delo Nr. 3883, Jahr 1769, B. 147.

⁵²⁵ Vgl. Nikulin/Aswaristsch (1986), S. 33; Nikulin (1987), S. 319; Frank (2002), S. 143–144; Schepkowski (2009), S. 371.

Katharina II. gelangen sollte. Eine Notiz des Kammerherrn Lehndorff vom 11. Januar 1767 bestätigt die Schenkung Friedrichs II.:

„Bei unserer Rückkunft war Prinz Heinrich sehr angenehm überrascht, in seinem Gemäldekabinett das von Pesne gemalte Bild der Familie Erlach vorzufinden. Seine Majestät hatte es ihm zum Geschenk gemacht. Der Prinz hatte nämlich vor einigen Tagen von diesem Gemälde gesprochen, hatte es sehr gelobt und erklärt, es wäre wert, in die königliche Gemäldegalerie zu kommen. Ohne etwas darauf zu erwidern, hatte es Seine Majestät sofort ankaufen und nach dem Palais des Prinzen schaffen lassen.“⁵²⁶

Das Gemälde wird ebenso in der Beschreibung der Sammlung im Palais Unter den Linden des Prinzen Heinrich von Friedrich Nicolai (1769) erwähnt: „Die Erlachische Familie, von A. Pesne“.⁵²⁷

13.4. Die Erwerbung ehemaliger Bilder von Gotzkowsky im 19. Jahrhundert

Anhand der bisherigen Forschungsergebnisse können noch zwei Bilder aus dem ehemaligen Besitz von Gotzkowsky nachgewiesen werden, die im 19. Jahrhundert in die Eremitage kamen. Dabei handelt es sich um *Kriegsgefangene* von Pieter Wouwermann und *Das Opfer des Jerobeam* von Gerbrand van den Eeckhout.

Koehne (1882), Somov (1893) und folgend Frank (2002) zählen den *Kriegsgefangenen* von Pieter Wouwermann zu den ehemaligen Werken von Gotzkowsky, welches erst 1844 aus der Sammlung von Fonton in St. Petersburg erworben worden war.⁵²⁸ Das Bild befindet sich nicht mehr in der Eremitage, es wurde von der sowjetischen Regierung zusammen mit mehreren weiteren Gemälden (aus der Eremitage) beim Auktionshaus von Rudolph Lepke am 7. November 1928 versteigert:

„Philips Wouwerman. 444. Der Spion. Vor einem baumbestandenen Hügel hält eine Kavallerieabteilung; deren Hauptmann ein Spion vorgeführt wird. Lwd. Gr. 60 x 72 cm. Alter geschnitzter G.-R.“⁵²⁹

Anbei wurde das Bild für 11.100 Mark verkauft.⁵³⁰

⁵²⁶ Zitat nach: Schepkowski (2009), S. 371.

⁵²⁷ Zitat nach: Nicolai (1769), S. 370. Vgl. Verweis in: ebd., S. 371 und Anm. 1309.

⁵²⁸ Koehne (1882), S. 151–152; Somov (1893), S. 73; Frank (2002), S. 145–146.

⁵²⁹ Zitat nach: *Katalog des Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Hauses* (1928), S. 117.

⁵³⁰ Siehe: *Übergabeprotokolle von Kunstschatzen in den Kunsthandel Archiv der Eremitage* – Archiv der Eremitage, Fonds 1, Opus 5, Jahr 1928–1929, Nr. 856, hier: B. 176–176v.

Das Gemälde ist aber von mir neu identifiziert. Es wurde am 23. November 2012 schon als eine Kopie eines etwas größeren im Louvre befindlichen Originals *Der eingebrachte Spion* von Philips Wouwerman beim „Auktionshaus Stuker“ in Bern unter dem Lot 2016 verkauft und befindet sich momentan vermutlich in Privatbesitz in der Schweiz (Abb. 34).⁵³¹



Abb. 35. Kopie nach Philips Wouwerman. Der eingebrachte Spion. Öl/Leinwand, 60 x 72,8 cm. Privatbesitz, vermutlich in der Schweiz.

Auf das zweite Bild, das heute in der Eremitage aufbewahrte *Opfer des Jerobeam* von Gerbrand van den Eeckhout, welches sich auch bei Gotzkowsky befand, verweist Schepkowski (2009). Das Werk wird in allen drei Verzeichnissen von Oesterreich genannt (1757, Nr. 70; 1759, Nr. 64; 1766, Nr. 76). Es kam erst im Jahre 1898 in die Eremitage und hatte zwischenzeitlich zur Sammlung V. V. *Garin* aus Wilna (*Vilno*) gehört.⁵³²

⁵³¹ Die Autorin dankt der Mitarbeiterin des Auktionshaus Stuker (www.galeriestuker.ch) Cornelia Hess (Bern) für diese Information.

⁵³² Schepkowski (2009), S. 369, S. 559; vgl. Sokolova/Starcky (2003), S. 144.

Es besteht eine große Wahrscheinlichkeit, dass durch weitere Nachforschungen noch mehr Bilder aus dem ursprünglichen Besitz von Gotzkowsky in Russland entdeckt werden. Denn Gotzkowsky hatte auch an den bedeutenden Dresdner Gemäldesammler Heinrich Graf von Brühl mehrere Werke nach Dresden geliefert, dessen Sammlung ebenfalls in die Eremitage aufgenommen wurde.

14. Katharina II. als Gemäldesammlerin und Galeriegründerin

14.1. Ziele und Vorhaben beim Aufbau der Gemäldegalerie

Als eine enorm aktive Käuferin stieg auch Zarin Katharina II. in den europäischen Kunstmarkt ein. Von ihren Vorgängern, die auch Gemälde erwarben, unterscheidet sich Katharina II. unter anderem durch eine enorm große Menge der Bilder, die sie erworben hatte. Die russische Herrscherin schuf während ihrer 34-jährigen Regierungszeit eine große Kunstsammlung und rief damit eine umfangreiche Gemäldegalerie ins Leben, die sich später zu einem der bedeutendsten Museen der Welt entwickeln sollte.

Im Vergleich zu Friedrich II., der ein leidenschaftlicher Malereiliebhaber war, oder zu ihrem Gatten Peter III., der bis zu seinem Tod (1762) ständig Gemälde für seine Galerien erwarb, hatte Katharina II. vor ihrer Regierungszeit keine besondere Neigung zu Gemälden. Es ist nicht festzustellen, ob sie bereits vor ihrer Thronbesteigung im Jahre 1762 Pläne für eine Galeriegründung hatte. Die neue Zarin hegte aber ein tiefes Interesse für Literatur und Philosophie. Beispielsweise bemühte sie sich nur zehn Tage nach ihrer Thronbesteigung um den Erwerb des Druckes der *Encyclopédie* des französischen Aufklärers Denis Diderot (1713–1784). Erst fünf Jahre danach begann sie, regelmäßig Bilder in Paris zu kaufen.⁵³³

Im deutschsprachigen Raum, aus dem sie selbst stammte, waren ihre großen zeitgenössischen Vorbilder solche große Kunstliebhaber und Sammler wie Friedrich II. von Preußen und August III. von Sachsen, deren Sammlungen im ganzen Europa geschätzt waren. Als direkte Nachbarn standen sie der gebürtigen deutschen Prinzessin Sophie Luise Friederike von Anhalt-Zerbst, der künftigen Katharina II. von Russland, besonders nah. Die Erwerbung einer Gemäldesammlung des wichtigsten Kunstlieferanten des preußischen Königs versetzte sie schnell in die Lage, mit den europäischen Nachbarn auf kultureller Ebene zu konkurrieren. Die russische Zarin begann außerdem, Verbindungen zu François Marie Voltaire (1694–1778) zu knüpfen,

⁵³³ Vgl. Levinson-Lessing (1985), S. 55; S. 49–50; Scharf (2001), S. 712; Malinovskij (2012), S. 131. Zu Gemäldeerwerbungen von Peter III. siehe: Malinovskij (2012), S. 109–176.

mit dem Friedrich II. sogar befreundet war. Als Erzieher für ihren Sohn, den Thronfolger Paul, lud sie den französischen Mathematiker und Mitarbeiter der *Encyclopédie* Jean Baptiste d'Alembert (1717–1783) ein.⁵³⁴

Die großen europäischen Höfe, zu denen der preußische und der russische gehörten, sollen Katharina II. schon als Kind beeindruckt haben, wie der russische Historiker V. A. Bil'basov Anfang des 20. Jh. sehr malerisch ihre mögliche kindliche Phantasievorstellung schildert:

„Katharina wurde geboren und ist in einer relativ bescheidenen Atmosphäre eines „mickrigen“ Hofes in karger pommerscher Natur aufgewachsen, dabei stellte sie sich im Geiste Russland als mächtiges Reich vor, das durch seine großen Siege berühmt war und durch seinen unbegrenzten Reichtum und seinen glitzernden Prunk beeindruckte. [...] In Stettin und in Zerbst, in Hamburg, in Braunschweig und in Berlin – überall hört sie Geschichten über den Mut der russischen Truppen, über den Reichtum der russischen Adeligen, über die Größe Russlands, und diese eindrucksvollen Geschichten gehen tief in die Seele eines Kindes, eines ehrgeizigen Kindes, sie berühren stark ihre Phantasie, die sie gefangen nimmt und ihr verzaubernde Perspektiven aufzeigt.“⁵³⁵

In diesem Land sollte sie mal später regieren dürfen und somit selbst wichtige politische und nicht zuletzt kulturelle Entscheidungen treffen können, wie die Gründung einer bedeutenden Gemäldegalerie.

Obwohl die Übergabe der Bilder von Gotzkowsky ein rein zufälliges Ereignis war und es nicht nachgewiesen ist, dass die Zarin zu diesem Zeitpunkt bereits konkrete Pläne hinsichtlich einer großen Gemäldesammlung hegte, ordnete sich das Angebot Gotzkowskys hervorragend in die gesamte neue politische und kulturelle Konzeption der kaum zwei Jahre zuvor durch einen Staatsstreich auf den Thron gelangten Zarin ein. Um ihre Thronannahme von Anfang an zu legitimieren, brauchte Katharina II. im zweiten Jahr ihrer Regierung mehrere große, erfolgreiche Neuerungen, die eine Verbindung zu Peter I. zeigten und somit eine kontinuierliche Weiterführung seiner Regentschaft darstellten.⁵³⁶

Katharinas Ziel war eine Erneuerung des Staates auf dem Weg zu einem modernen, progressiven europäischen Land, welche auch eine Kulturblüte in der Nachfolge der Europa-orientierten Taten des Zaren Peter I. voraussetzte, der vor allem

⁵³⁴ Vgl. Levinson-Lessing (1985), S. 52–53; Scharf (2001), S. 712; Malinovskij (2012), S. 189.

⁵³⁵ Das aus dem Russischen übersetzte Zitat aus: Bil'basov (1901), S. 259.

⁵³⁶ Vgl. Levinson-Lessing (1985), S. 49.

Holland zu seinem Vorbild nahm. So wurde es in ihrer gesetzgebenden Instruktion – *Nakas* – an die Kommission zur Erstellung eines Projektes für eine neue Verfassung des Jahres 1767 erklärt.⁵³⁷

Laut den Memoiren des belgischen Fürsten Charles Joseph de Ligne (1735–1814) hatte Katharina II. während ihrer Reisen ständig eine Tabakdose mit dem Porträt von Peter I. dabei. Er erinnerte sich an ihre Erklärung bezüglich dieser Tabakdose:

„Damit ich die Möglichkeit habe, mich jede Minute zu fragen, was er befehlen würde, was er verbieten würde, was er machen würde, wenn er an meiner Stelle wäre.“⁵³⁸

Im Gegensatz zu Peter I., der Gemälde hauptsächlich für die Gestaltung seiner Residenzen und seiner Galerien in Peterhof und im Sommergarten in St. Petersburg kaufte, erwarb seine kunstinteressierte Nachfolgerin die Gemälde, um eine wirklich bedeutende und berühmte Sammlung zu schaffen, welche den Sammlungen der anderen europäischen Monarchen in nichts nachstand.⁵³⁹

Ihr französischer Kunstberater Denis Diderot verfasste während seines Aufenthalts in St. Petersburg (1773/74) eine Programmschrift für die Zarin, in welcher der begehrte Philosoph die Bedeutung der Kunstsammlungen auf dem Wege zu einem aus der westlichen Perspektive zivilisierten und kulturorientierten Land betonte. Er verwies auf die alten Griechen, welche die Barbarei durch ihre kulturelle Entwicklung überwandten und zivilisatorische Fortschritte machten:

„Die Griechen verließen ihr Land nicht, um große Maler und große Bildhauer zu werden. Was aber machten sie? Sie förderten in ihrem eigenen Land die natürlichen Talente, dann die mittelmäßigen, dann die exzellenten. Und wie förderten sie sie? Mit vielen Aufträgen. Viele Aufträge bringen viele Künstler hervor, viele Künstler [wiederum] bewirken Wettstreit und guten Geschmack.“⁵⁴⁰

Das musste besonders Katharina II. überzeugen, weil sie sich auf die Modernisierung und Gleichstellung Russlands mit Westeuropa, dem kulturellen Nachfolger des antiken Griechenland, konzentrierte. Der kulturelle Fortschritt auf dem Wege zu einem progressiven Land mag von ebenso großer Bedeutung gewesen sein wie militärische Siege und eine neue Reformpolitik. Auch der Besitz einer Gemäldegalerie

⁵³⁷ Vgl. Donnert (1998), S. 215; S. 233; Ključevskij (2005), Bd. 2., S. 578.

⁵³⁸ Das aus dem Russischen übersetzte Zitat aus: Bil'basov (1901), S. 515.

⁵³⁹ Malinovskij (2012), S. 189; S. 26, S. 29–30.

⁵⁴⁰ Die deutsche Übersetzung des französischen Zitates aus: Frank (2005), S. 246.

konnte Russland als eine fortschrittliche und vorbildliche europäische Macht präsentieren.

Als 1770/71 Prinz Heinrich, Russland besuchte, waren laut dem Reisebuch des preußischen Gesandten in St. Petersburg, Graf Viktor Friedrich von Solms-Sonnenwald, nicht nur politische Gespräche zwischen der russischen Zarin und ihrem hochrangigen Gast geplant, sondern auch ein Besuch ihrer Galerie. Sie tauschte mit dem preußischen Prinzen Ansichten über Kunstwerke aus, sie diskutierten über Kunst, Philosophie und Literatur.⁵⁴¹

Während ihrer langen Regierungszeit bekam die Katharina II. mehrere Angebote zum Erwerb von Gemälden. Sie führte diverse sachliche Verhandlungen über Bildankäufe mit Hilfe mehrerer Kunstagenten und -berater. Zudem fand ein reger Briefwechsel zwischen Katharina II. und dem ihr nahestehenden langjährigen Berater Denis Diderot, dem französischen Bildhauer Etienne Maurice Falconet (1716–1791), der während seines mehrjährigen Aufenthalts in St. Petersburg (1766–1778) ein Vermittler zwischen ihr und Diderot war, sowie ihrem dritten wichtigen Kunstvermittler, dem deutschen Schriftsteller und Diplomaten Melchior von Grimm (1723–1807), statt. In mehreren an diese Personen gerichteten Briefen findet man dennoch kaum Hinweise auf ihre künstlerische Neigung oder Bemerkungen über die Wirkung, die bestimmte Gemälde auf Katharina II. hatten. Diese Zurückhaltung hinsichtlich ihres Kunstgeschmacks bedeutet aber nicht, dass die Zarin mit ihrer Bildersammlung nicht vertraut war und keine Kenntnis von dem Bestand der eingetroffenen Bilder hatte. Die Werke, die sie erwerben wollte, wählte die Zarin anhand von Katalogen aus und machte sich zugleich Gedanken über eine geeignete Präsentation ihrer Gemälde in der Eremitage.⁵⁴² Jacob Staehlin behauptete, dass Katharina II. im Zusammenhang mit neuen Erwerbungen fast jeden Tag mehrere Stunden in ihrer Galerie verbrachte, um bei Anbringung der Bilder in der Galerie zugegen zu sein.⁵⁴³ Außerdem besuchte sie in der Begleitung des Künstlers und Restaurators Martinelli Bilderversteigerungen an der St.

⁵⁴¹ Frank (2005), S. 265; vgl. Schepkowski (2009), S. 371.

⁵⁴² Levinson-Lessing (1985), S. 55.

⁵⁴³ Malinovskij (2012), S. 201.

Petersburger Börse sowie ein Geschäft des Kaufmanns G. I. Klostermann, wo aus Deutschland, Italien und Frankreich angekommene Gemälde zum Verkauf standen.⁵⁴⁴

Katharinas Wahl beeinflussten auch ihre sorgfältig ausgesuchten Kunstberater, wie vor allem die bereits erwähnten Denis Diderot und Melchior von Grimm sowie der russische Diplomat und Kunstkenner Fürst Dmitrij Michajlovič Golicyн (1721–1793), auf deren Geschmack die Zarin sich völlig verließ. Nach Levinson-Lessing (1985) veranlassten die persönlichen Vorlieben der Berater die Entscheidungen für den Erwerb von Kunstwerken, nicht die Neigungen der Zarin selbst.⁵⁴⁵ Auch einige andere Forscher gehen davon aus, dass sie beim Erwerb der Bilder gänzlich auf die Expertise ihrer Berater angewiesen war und für Malerei nur geringes Verständnis hatte.⁵⁴⁶ Levinson-Lessing bemerkt, dass laut den Memoiren des Fürsten Charles Joseph de Ligne, der Katharina II. seit 1780 gut kannte, die Zarin selbst behauptete, dass sie keinen Kunst- oder Musikverstand besäße, und er dem zustimmte.⁵⁴⁷

Wahrscheinlich erhielt Katharina II. außerdem Informationen über europäische Sammlungen und über die wichtige Rolle des Kunstsammelns in Paris von dem Besitzer einer umfangreichen Gemäldesammlung, dem Kunstkenner und Kunstmäzen Graf Alexander Sergeevič Stroganov (1733–1811).⁵⁴⁸ Darüber hinaus stand ihr Ivan Šuvalov (1727–1797), der Begründer der Petersburger Kunstakademie und seit den 1750er Jahren Besitzer einer bedeutenden Sammlung, in der folgenden Zeit mit Rat und Tat zur Seite.⁵⁴⁹

Sofern vollständige Sammlungen erworben beziehungsweise als Ausgleich für Schulden erstanden wurden, wie es bei der Übernahme der Sammlung von Gotzkowsky der Fall war, zeigte sich in der Auswahl der Gemälde der direkte Geschmack der Vorbesitzer oder der Sammlungsauftraggeber.

Auf jeden Fall war Katharina II. gleichzeitig die größte Kunstsammlerin Russlands und wurde damit zu einem Vorbild für andere russische Adlige. Die Bewunderung der

⁵⁴⁴ Ebd., S. 265.

⁵⁴⁵ Levinson-Lessing (1985), S. 55. Beispielsweise gibt es noch heute in der Sammlung der Eremitage mehrere Gemälde des Lieblingskünstlers von Diderot – Jean Baptiste Siméon Greuze (1725–1805), die lediglich durch Diderots Vermittlungen von Katharina II. angekauft worden waren.

⁵⁴⁶ Vgl. Levinson-Lessing (1985), S. 55; Donnert (1998), S. 232; Lawaty (2001), S. 809.

⁵⁴⁷ Levinson-Lessing (1985), S. 55 und Anm. 52; vgl. Bil'basov (1901), Bd. 4, S. 512.

⁵⁴⁸ Seit 1798 war Stroganov der Präsident der Akademie der Künste.

⁵⁴⁹ Levinson-Lessing (1985), S. 50–51; vgl. Malinovskij (2012), S. 261–262.

Kunst ist zu einem Bestandteil des höflichen Etiketts geworden, genauso wie Begeisterung von der westeuropäischen Kultur im Allgemeinen, die seit den Zeiten Peters I. in Russland aufgeführt war.⁵⁵⁰ So entwickelte sich eine Tradition des Kunstsammelns in Russland und schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts schrieb der deutsche Schriftsteller und Historiker Heinrich von Reimers (1768–1812) lobenswerte Wörter über die fachliche Kompetenz der petersburgischen Kunstsammler:

„Mit einer lobenswürdigen Artigkeit, wie schon oben erwähnt ist und ohne Anflug von selbstsüchtiger Eitelkeit und Pralerei führen sie den Kunstliebhaber bisweilen selbst in ihren Gallerien umher, wissen jeden Meister zu nennen und die einzelnen Schönheiten der Gemälde aus ihren Sammlungen zu beschreiben und zeichnen sich so durch Kenntnisse sowohl, als durch ihr feines, humanes Betragen vor den mehresten Besitzern von Privatsammlungen in andern Ländern sehr zu ihrem Vortheil aus.“⁵⁵¹

14.2. Die Erwerbungen weiterer Gemäldesammlungen durch Katharina II.

Nach der Erwerbung der Sammlung Gotzkowskys als der ersten Gemäldesammlung von Katharina II. entwickelte sich eine Tendenz, Bilder nicht nur vereinzelt, sondern auch vornehmlich in bereits vollständigen Sammlungen oder mehrere Bilder aus einer Sammlung für Katharinas Hof zu kaufen. In den folgenden Jahren wurde daher eine Reihe der Werke aus berühmten Gemäldesammlungen in Westeuropa angekauft.

Im Jahre 1766 erwarb der russische Gesandte Fürst Dmitrij Golicyn in Paris für den Zarenhof einige Bilder aus der Sammlung des Hofkünstlers, Kunstsammlers und -händlers Jacques-André-Joseph-Camelot Aved (1702–1766) und im nächsten Jahr folgten mehrere Bilder aus der Pariser Sammlung des Textilfabrikanten, Sammlers und Amateurkupferstechers Jean de Julienne (1686–1767), der außerdem mit dem führenden Rokokomeister Antoin Watteau (1684–1721) befreundet war. 1768 kaufte der russische Hof die aus 46 Gemälden bestehende Sammlung des österreichischen

⁵⁵⁰ Malinovskij (2012), S. 189, S. 275, S. 280.

⁵⁵¹ Zitat nach: Reimers (1805), S. 379; vgl. Malinovskij (2012), S. 336.

Ministers Graf Karl Johann Philipp Graf von Cobenzl (1710–1770) sowie die Sammlung des Fürsten Charles Joseph de Ligne aus Brüssel.

Ein Jahr später, 1769, kam durch die Vermittlung des Gesandten Andrej Michjlovič Belosel'skij (1735–1776) die zweite große wichtige Sammlungserwerbung und zufälligerweise auch aus den deutschen Landen. Das war der größte Teil der aus über 600 Gemälden bestehenden Sammlung des sächsischen Premierministers Heinrich Graf von Brühl aus Dresden hinzu, welche teilweise auch durch die Unterstützung von Gotzkowsky erschaffen wurde. 1770 folgte der Ankauf von etwa einhundert kleinformatigen holländischen Gemälden aus der Sammlung des Magistratsbeamten François Tronchin (1704–1798) aus Genf. Im Jahre 1772 wurden circa 400 holländische, flämische und italienische Gemälde aus der Sammlung von Louis-Antoine Crozat, Baron de Thiers (1700–1770), durch die Vermittlung von Denis Didero aus Paris erworben.⁵⁵² Des Weiteren kamen 1778 aus London 198 Gemälde unterschiedlicher Schulen aus der ursprünglichen Sammlung des englischen Premiers Robert Walpole (1676–1745) nach St. Petersburg. 1781 wurden 119 Gemälde aus der Sammlung des Offiziers der französischen Garde Graf Silvan Raphaël Baudoin (1715–1797) mit Werken von Rembrandt und van Dyck in Paris mit der Unterstützung von Melchior von Grimm ersteigert. Wie die Sammlung von Gotzkowsky schlossen diese ersteigerten Sammlungen eine Großzahl holländischer und flämischer Gemälde ein. Ebenfalls erwarb die Zarin die kompletten Sammlungen ihren zwei verstorbenen langjährigen Günstlingen. 1783 erwarb sie den Marmorpalast und den Palast zu Gattschina mit der ganzen Ausstattung und Gemäldesammlungen, die früher Grigorij Orlov gehörten, und 1792 die umfangreiche und vielfältige Sammlung Grigorij Potjomkin komplett mit der ganzen Ausstattung seines Taurischen Palastes.⁵⁵³

Diese Erwerbungen und viele andere brachten eine enorm große Zahl an Gemälden von den überwiegend alten und zeitgenössischen westeuropäischen Meistern zusammen. Im Jahre 1785 anhand des *Catalogue's raisonné* von Münnich

⁵⁵² Die Sammlung basierte sich auf der berühmten Sammlung vom berühmten Pariser Kunstsammler und Mäzen Pierre Crozat (1661/65–1740).

⁵⁵³ In Auswahl: Levinson-Lessing (1976), S. 10–16; Levinson-Lessing (1985), S. 60–105; Malinovskij (1990), Bd. 2, S. 86; Gritsay/Babina (2008), S. IX–XII; Schepkowski (2009), S. 364–367; Malinovskij (2012), S. 198–221, S. 230–258.

zählte die Sammlung der Eremitage, die zu dem Zeitpunkt mehrere europäische Sammlungen in sich eingeschlossen hatte, bereits 2658 Gemälde und wurde damit zu einer der größten Kunstsammlungen in Europa – so, wie es Katharina II. vorgesehen hatte. Nach dem Katalog der Gemäldesammlung von Labenskij aus dem Jahr 1797, also im Jahr nach dem Tode von Katharina II., enthielt der Sammlungsbestand der Zarenfamilie bereits 3996 Gemälde.⁵⁵⁴

Die Vielzahl der entstandenen Gemäldesammlungen im Europa des 18. Jahrhunderts und ihr umfangreicher Bestand weist auf eine große Bedeutung der Gemäldegalerien hin, die auch in Russland rezipiert und von Katharina II. weiter geführt wurde. So gehörten Gemäldesammlungen zu den üblichen Attributen des aufgeklärten Herrschers.

14.3. Die Errichtung der Gemäldegalerie der Eremitage

Die russische Zarensammlung wuchs in der Zeit Katharinas II. rasch an und dafür baute man eine Galerie. Die Galerie befand sich in ihrer Privatresidenz – der heutigen sogenannten *Kleinen Eremitage*, einem Gebäudeteil des heutigen Museums. Dieses Gebäude wurde für Katharina II. neben ihrer Hauptresidenz, dem Winterpalast in den Jahren 1764–1775 nach den Entwürfen des französischen Architekten Jean-Baptiste Michel Vallin de la Mothe (1729–1800) unter der Leitung des aus St. Petersburg stammenden deutschen Architekten Georg Friedrich Veldten (1730–1801) errichtet. Die Gemäldesammlung befand sich im ersten Stock des Gebäudes. Im März 1768 ordnete die Zarin an, rund um einen Dachgarten drei Galerien mit Bodenfenstern zu errichten. Die Malerei diente nicht als schöne Raumbeliebung, sondern fügte sich zu einer Bildergalerie, die die zahlreichen kunstinteressierten Gäste der Zarin, die sich für Musik- oder Literaturabende in ihrer Eremitage einfanden, besuchen und ästhetisch bewundern konnten. Die Eremitage erwähnt Johann Gottlieb Georgi (1790) in seiner *Beschreibung der Rußisch Kayserlichen Residenzstadt St. Petersburg*:

⁵⁵⁴ Münnich (1773–1785); Labenskij (1797). Vgl. in Auswahl: Georgi (1790), S. 60, §106; Levinson-Lessing (1976), S. 20–21; Levinson-Lessing (1985), S. 109; Malinovskij (2012), S. 228, S. 271.

„§. 104. Die Eremitage, führt diesen Namen, weil sie den Erholungen der Monarchin gewidmet ist, und heißt auch, wegen der Gemeinschaft mit der Kayserlichen Gemälde=Sammlung, die Gallerie.“⁵⁵⁵

Zu der eigentlichen Gestaltung der Galerie von Katharina II. äußerte sich der Zeitgenosse Johann Bernoulli:

„Die Gemälde hängten ziemlich ohne Ordnung und Auswahl aus verschiedenen Schulen unter einander; doch ist die längere Seite zur linken Hand vorzüglich den besten italienischen Stücken gewidmet; [...].“⁵⁵⁶

Sofort nach der Ausstattung dieser Galerien, im Mai 1770, ordnete die Zarin an, ein weiteres, diesmal viel größeres Gebäude für ihre Gemälde zu bauen. Der Bau unter der Leitung von ebenfalls Georg Friedrich Veldten dauerte von 1771 bis 1779. Der Name der Eremitage wurde von dem Gebäude, in welchem die erste Sammlung aufbewahrt wurde, für das nächste Gebäude der Gemäldegalerie übernommen. So entstand die *Große Eremitage*. Die Bezeichnung existierte bis Mitte des 19. Jh., als die *Neue Eremitage* – das im 19. Jahrhundert entstandene Kunstmuseum von Zar Nikolaus I. – erbaut wurde. Seitdem bezeichnet man die *Große Eremitage* als *Alte Eremitage*. Heute trägt der Gesamtkomplex des Museums den Namen der Eremitage, – den Namen des Gebäudes, in welchem die erste Sammlung des zukünftigen großen Museums und unter anderem die „gotzkowskysche Sammlung“ aufbewahrt wurde.

⁵⁵⁵ Zitat nach: Georgi (1790), S. 59.

⁵⁵⁶ Zitat nach: Bernoulli (1780), S. 164.

Zusammenfassung und Schlussbemerkung

Dem Berliner Johann Ernst Gotzkowsky, aus einer verarmten polnischen Adelsfamilie stammend, war es gelungen, durch seine enorme Energie, verbunden mit Leidenschaft und Tatkraft, seinen Fleiß sowie durch seine geschickte Karrierepolitik, die spürbar vom preußischen Hof Friedrichs II. unterstützt wurde, zum größten Textilfabrikanten Preußens sowie zu einem bedeutenden preußischen Kunstvermittler seiner Zeit aufzusteigen.

Angefangen mit dem Textilhandel entwickelte sich Johann Ernst Gotzkowsky zu einem anerkannten Händler von Luxuswaren für den Königshof, besaß Textilmanufakturen, die eine große Zahl von Arbeitern beschäftigte, und gründete die bis heute existierende Berliner Porzellanmanufaktur – KPM. Damit hinterließ er für die Entwicklung der preußischen Industrie deutlich sichtbare Spuren. Auch der Gemäldeerwerb und -handel nahm zwischen 1750 und 1773 eine wichtige Rolle in seinen mannigfaltigen unternehmerischen Tätigkeiten ein. Gotzkowsky war eine hoch angesehene Persönlichkeit, die eine aktive gesellschaftliche Position innehatte. Doch die riskanten Handelsgeschäfte während des Siebenjährigen Krieges sowie Kontributionszahlungen, die Kursstürze an der Börse und die Finanzkrise im Jahre 1763 führten nach dem Kriegsende zu seinem wirtschaftlichen wie gesellschaftlichen Sturz. Gleichzeitig legte er im Jahre 1764 als preußischer Unternehmer und wichtiger Kunstagent Friedrichs II. unwissentlich und ungewollt das Fundament für eine der größten Kunstsammlungen der Welt – die heutige Staatliche Eremitage zu St. Petersburg in Russland. Auf diese Weise begann die Geschichte der Gründung der St. Petersburger Eremitage in Berlin!

Diese Gemäldeübergabe darf und muss immer unter einem aktuellen politischen Aspekt betrachtet werden, der die beiderseitigen preußisch-russischen Interessen widerspiegelte. Aus russischer Sicht warb der Sammlungsbesitz auf exzellente Weise für die aufgeklärte kulturelle Erneuerung Russlands im restlichen Europa. Die Zarin Katharina II. sah in der Erwerbung der umfangreichen Sammlung von Johann Ernst Gotzkowsky ein Zeichen und eine Aufwertung ihrer Macht und des „höheren aufgeklärten Geschmacks“ an ihrem Hof, der mit der Vorstellung von europäischer

Modernität verbunden war. Zugleich fügte sie sich mit diesem Kunstzugewinn in die Linie einer Nachahmung der antiken und westeuropäischen Tradition des Kunstsammelns. Nicht zuletzt jedoch war die Erwerbung für sie die Fortsetzung der von Peter I. begründeten Kulturtradition, die sie als seine direkte unbestrittene Nachfolgerin in ihrer Bedeutung legitimierte. Mit dem Erwerb der Sammlung eröffnete sich eine neue Ära des intensiven Gemäldesammelns von Katharina II. im großen Stil. Die Kunstbestände der Zarenfamilie wuchsen seitdem kontinuierlich an.

Gleichzeitig gewann die Erwerbung der Sammlung des nah zum preußischen Hof stehenden und wichtigsten Gemäldelieferanten Friedrichs II. eine politisch-diplomatische Dimension in den preußisch-russischen Beziehungen. Ausgehend davon, welche Rolle die Gemälde in der Diplomatie spielten, kann und muss man die Bilderübergabe notwendigerweise unter einem erweiterten politischen Blickwinkel betrachten, welche eine gute und vertrauliche preußisch-russische Allianz forderte und welche unter anderem in der Nachkriegszeit auch besonders im großen Interesse des preußischen Königs Friedrich II. lag. Aus dieser Sicht darf man Gotzkowsky nicht nur als einen kaufmännischen Handelspartner Russlands betrachten, sondern auch als einen indirekten russischen Kunstsponsor und Sammlungsförderer mit staatspolitischer Bedeutung.

Im Zuge meiner Recherche ist es mir gelungen, nicht nur den Kontext der Übergabe der Gemälde als Grundstock der heutigen Sammlung der Eremitage darzustellen, sondern mehrere, bislang unbekannte und bis heute nicht erforschte Archivquellen ans Licht zu heben. Damit erschließen sich zudem nicht nur neue Dimensionen des historischen Bildtransfers zwischen zwei Staaten, sondern lassen auch den Bestand der übergebenen und heute bestehenden Sammlung näher und präziser bestimmen. Im Ergebnis dieser Forschungen konnten dabei viele Zuschreibungen korrigiert und zahlreiche Werke neu identifiziert werden. Zusätzlich bietet der erstellte *Catalogue raisonné* des Bandes II. der künftigen Forschung die Möglichkeit einer erneuten kritischen Bewertung der „russischen Sammlung von Johann Ernst Gotzkowsky“. Es ist daher gelungen, zahlreiche „russische Gemälde von Gotzkowsky“ in mehr als zwanzig Sammlungen weltweit zu bestimmen. Sie befinden sich heute nicht etwa nur in der Eremitage, sondern gehören verschiedenen Institutionen in Russland,

Armenien, Usbekistan, Lettland, Litauen, Rumänien, USA und möglicherweise auch in Großbritannien und in der Schweiz. Damit bekommt die Sammlung der Eremitage ihre große Bedeutung nicht nur durch ihren heutigen Bestand, sondern auch durch den Beitrag, den das Museum im Lauf seiner langen und vielfältigen Geschichte, verstrickt auch in die politischen Ereignisse der Zeit, für die Entstehung oder die Ergänzung vieler anderen Sammlungen direkt und indirekt geleistet hat. Für diese Sammlungen gewinnen die „russischen Gemälde von Gotzkowsky“ und damit das Gründungsjubiläum der Eremitage 2014 sowohl einen unschätzbaren gesamtulturellen Wert als auch ein konkretes, gezieltes lokales Format, das mit ihrer eigenen Geschichte in der Verbindung steht.

Bestand sein Anfang in einem risikvollen Ankauf von russischen Getreiden, war es zugleich der Beginn eines bedeutenden Museums, das nicht nur eine wertvolle Sammlung von höchstem Niveau beherbergt, sondern auch als eine der führenden kulturellen und wissenschaftlichen Institution als Aushängeschild des heutigen Russlands gilt.

Die Erforschung der Sammlung des Berliner Unternehmers Johann Ernst Gotzkowsky unterstreicht zudem erneut die Bedeutung der interregionalen historisch-kulturellen Beziehungen in Handel und Politik und damit eine wesentliche interdependente Wirkung des damaligen Preußens auf die Entwicklung der russischen Kultur in der Epoche Katharinas II.

Die vielfältigen Unternehmungen Gotzkowskys hinterließen bemerkenswerte und lebendige Spuren im heutigen Russland wie in Deutschland, die neben der Berliner Porzellanmanufaktur und der Bildergalerie zu Sanssouci auch im Gemäldebestand der Eremitage in St. Petersburg spürbar geblieben sind. Durch seinen umfangreichen Beitrag zum Grundstock der Gemäldesammlung in St. Petersburg legte Johann Ernst Gotzkowsky durch seine Bilder eine beachtliche Basis für die russischen Kunstsammlungen des 18. Jahrhunderts. Aufgrund seiner weitreichenden Betätigungen im Gemäldehandel zählt Johann Ernst Gotzkowsky damit zu den wichtigsten Persönlichkeiten nicht nur der deutschen, sondern auch der russischen Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts.

Bis heute, nach 250 Jahren, spielt dieser preußisch-russische Dialog eine wichtige Rolle nicht nur für die Kultur des modernen Russland, sondern auch, als ein Teil der Geschichte der Eremitage, gewinnt er damit seine unbestrittene internationale Bedeutung und kann weiter Ausgangspunkt eines kulturellen Dialogs zwischen Russland und Deutschland entwickelt werden.⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ Ich verweise hier auf die Bestrebungen des „Petersburger Dialogs“ seit 2001.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellenverzeichnis

Nicht gedruckte Archivquellen

Moskau

Archiv der Außenpolitik des Russischen Imperiums vom Außenministerium der Russischen Föderation – AVPRI – Arhiv vnešnej politiki Rossijskoj Imperii

Fonds 13: Briefe und Bittschriften von verschiedenen Personen an hochrangige Personen 1720–1808 (russisch)

Opis 13/2

Delo Nr. 941. Briefe von verschiedenen Personen. Juni 1764.

Nr. 942. Brief von Login Svešnikov an N. I. Panin vom 7.12.1763.

Nr. 943. Brief von Login Svešnikov an N. I. Panin zum Zweck der Auszahlung von Gotzkowskys Wechseln. 25.10.1763.

Fonds 14: Briefe und Bittschriften von verschiedenen Personen an hochrangige Personen 1720–1800 (ausländische Sprachen)

Opis 14/1

G – Nr. 100. Gotzkowsky. 1762. (Anbei gibt es seine Bittschrift vom 15.06.1763).

Fonds 74: Russisch-Preußische Beziehungen 1720–1803

Opis 74/1

1763–Nr. 5. Kopien von Berichten an Katharina II. vom bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov. Januar–Dezember 1763.

1764–Nr. 3. Kopien von Berichten an Katharina II. vom bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov. Januar–Dezember 1764.

Opis 74/6

Nr. 51. Konferenzberichte mit dem Preußischen Minister Graf Solms aus dem Jahr 1763.

Nr. 131. Berichte vom bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov an Katharina II. 29.01.–30.12.1763.

Nr. 135. Reskripte an den bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov. 8.02.–17.12.1763.

Nr. 137. Depeschen vom bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov an den Grafen N. I. Panin und den Vize-Kanzler Fürst Golizyn. 29.01.–20.12.1763.

Nr. 145. Reskripte (und Kopien) an den bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov. 9.01.–28.12.1764.

Nr. 146. Ausgehende Reskripte an den bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov. 14.01.–28.12.1764.

Nr. 147. Berichte vom bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov an Katharina II. 03.01.–31.08.1764.

Nr. 149. Depeschen vom bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov an den Grafen N. I. Panin und den Vize-Kanzler Fürst Golizyn. 03.01.–18.12.1764.

Nr. 150. Briefe von Graf Panin an den bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov. 13.01.–22.12.1764 (teils französisch).

Nr. 151. Briefe von Vize-Kanzler Fürst Golizyn an den bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov. 30.03–26.08.1764.

Nr. 156. Depeschen vom bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov an den Grafen N. I. Panin und den Vize-Kanzler Fürst Golizyn. 04.01.–01.10.1765.

Nr. 175. Depeschen vom bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov an den Grafen N. I. Panin. 01.01–20.12.1768.

Nr. 176. Briefe von Graf Panin an den bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov. 08.01–23.12.1768.

Nr. 185. Depeschen vom bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov an Grafen N. I. Panin. 10.01–29.12.1769.

Fonds 76: Berliner Mission 1720–1803

Opis 76/1

Nr. 176. Eine Kopie der Verpflichtung an den Olonezer Kaufmann Login Ivanov Svešnikov vom 01.02.1763 für einen nach Preußen, Polen und andere Orte möglichst lukrativen Verkauf des von den Ober-Direktoren Michail Gusjatnikov, Semjon Rogovikov, Feodor Zuravlev und Gavriil Glinkov angekauften staatlichen Getreides und eine Kopie seines Berichtes vom 28.04.1763 an die Proviantfeldkanzlei.

Opis 76/2

Nr. 167. Briefe des General-Majors N. Chomutov aus Graudenz an die bevollmächtigten Minister Fürst Repnin und Fürst Dolgorukov über einen Verkauf an den preußischen Bankier Gotzkowsky der in Ostpreußen verbliebenen russischen Getreidemagazine. Mit Anhängen. 12.02.–14.12.1763.

Nr. 183. Ausgehende Berichte des bevollmächtigten Ministers in Berlin Fürst V. Dolgorukov an Katharina II. 6.01.–14.09.1764.

Nr. 185. Ausgehende Berichte des bevollmächtigten Ministers in Berlin Fürst V. Dolgorukov an den Vize-Kanzler Fürst A. Golizyn und an die russischen Botschafter im Ausland. 03.01–08.05.1764.

Nr. 187. Anweisungen aus der Kanzlei des Kollegiums für Außenangelegenheiten an den bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst Dolgorukov bezüglich [...] der Handelsangelegenheiten der preußischen Kaufleute. Im Anhang sind Dokumente für diese Angelegenheiten. 09.03.–31.12.1764.

Nr. 278. Kopien von Berichten vom bevollmächtigten Minister in Berlin Fürst V. Dolgorukov an N. I. Panin. 08./19.01.–20./31.12.1763.

St. Petersburg und Umgebung Archiv der Staatlichen Eremitage

Fonds 1

Opis 2, Jahr 1798, Nr. 1 (Nr. 3). Übergabe von 32 Gemälden aus der Eremitage in die Festung Bip zu Pavlovsk.

Opis 2, Jahr 1800, Nr. 9 (Nr. 27). Übergabe von Gemälden aus der Eremitage nach Pavlovsk für die Gestaltung des neuen Hauses des Großfürsten Konstantin Pavlovič und des Zimmers der Großfürstin Marija Pavlovna im Palast zu Pavlovsk.

Opis 2, Nr. 18, Jahr 1809. Übergabeprotokolle von Kunstschatzen nach Peterhof 1808–1812.

Opis 2, Jahr 1800, Nr. 9. Übergabeprotokolle von Kunstschatzen nach Pavlovsk.

Opis 2, Jahr 1822, Nr. 11. Übergabeprotokolle von Kunstschatzen nach Peterhof.

Opis 2, Jahr 1829, Nr. 35. Übergabeprotokolle von Kunstschatzen nach Peterhof.

Opis 2, Jahr 1862, Nr. 10. Über die Gemälde, die Herr Wagen für das Moskauer Museum bestimmt hatte, und über ihre Übersendung. 7.01.–15.12.1862.

Opis 5, Teil 1, Jahr 1911, Nr. 34. Übergabeprotokolle der Bilder in den Palast zu Liwadija. 7.10.–3.12.1911.

Opis 5, Jahr 1924, Nr. 41. Übergabeprotokolle von Gemälden ins Moskauer Museum der Bildenden Künste.

Opis 5, Jahr 1878, Nr. 19. Abschriften aus AVPRI in Moskau bezüglich Gotzkowskys Geschichte.

Opis 5, Jahr 1878, Nr. 19a. Abschriften aus AVPRI in Moskau bezüglich Gotzkowskys Geschichte.

Opis 5, Jahr 1919, Nr. 73a. Verzeichnisse von Gemälden, die in die Eremitage aus Palast-Museen in Gattschina, Peterhof, Detskoje Selo, Pavlovsk sowie aus Winterpalast übergeben wurden. 1919–1926.

Opis 5, Jahr 1928–1929, Nr. 856. Übergabeprotokolle von Kunstschatzen in den Kunsthandel. 13.02.–09.04.1929.

Opis 5, Jahr 1929, Nr. 857, Bd. 2. Übergabeprotokolle von Museumsgegenständen für Export. 12.04.–19.06.1929.

Opis 5, Jahr 1929, Nr. 858, Bd. 3. Übergabeprotokolle von Museumsgegenständen für Export. 21.06–04.10. 1929.

Opis 5, Jahr 1929–1930, Nr. 1030. Übergabeprotokolle von Gemälden ins Moskauer Museum der Bildenden Künste.

Opis 5, Teil 2, Jahr 1931, Nr. 1214, 1215, 1216. Übergabeprotokolle von Kunstschatzen in den Kunsthandel.

Opis 5, Teil 2, Jahr 1932, Nr. 1383. Übergabeprotokolle von Kunstschatzen aus der Eremitage für staatlichen Export „Antikvariat“. 07.01.–11.12.1932.

Opis 5, Nr. 1895, Jahr 1935. Übergabeprotokolle von Kunstschatzen aus der Eremitage in die Kunstakademie und in die Museen in den Republiken und Bezirken. 21.01–24.12.1935.

Opis 5, Jahr 1937, Nr. 2175. Übergabeprotokolle von Museumsgegenständen in andere Museen für Dauerausstellungen. 04.01.–30.12.1937.

Opis 6 A, Nr. 85, Jahre: 1773–1785. Ernest Comte de Muñich (1773–1785), Catalogue raisonné des Tableaux qui se trouvent dans les galeries, Sallons et Cabinets du Palais Impérial de S.^t Petersburg, commencé en 1773. et continué jusqu'en 1785. Bde. I, II, III.

Opis 6 A, Delo Nr. 87, Jahr 1797, Bde. I, II, III, Katalog von Gemälden und Deckenbildern, die in der Kaiserlichen Galerie der Eremitage, im Taurischen Palais und Marmorpalast aufbewahrt sind, erfasst auf Anordnung Seiner Höchsten Kaiserlichen Majestät an die Kunstakademie, überbracht durch den Herrn wirklichen Geheimrat und Kavalier Fürst Nikolaj Borisovič Jusupov, an die unterzeichneten Mitglieder selbiger Akademie: Direktor und Seniorprofessor für Malerei Akimov, der auf der Position eines Adjunkten tätige Gr. Ugrjumov, der Bildhauer-Adjunkt, Rektor F. Gordeev, die Bildhauer Professor M. Koslovskij und Kollegienassessor F. Labenskij. Im Jahre 1797 [Каталог картинам и плафонам. Хранящимся в Императорской галерее Эрмитажа, в Таврическом и Мраморном Дворцах, сочинённый по высочайшему Имянному Его Императорского Величества повелению, объявленному Академии Художеств чрез гдна Действительного Тайного Советника и Кавалера Князя Николая Борисовича Юсупова, оной же Академии нижеподписавшимися членами. Директор и старший профессор живописи Акимов,

правлящий должность адъюнкта Профессор Гр. Угрюмов, Скульптор адъюнкт ректор Фёдор Гордеев, скульпторы профессор Михайла Козловский, коллежский асессор Франц Лабенский. 1797 года].

Opis 6 Б, Nr. 1, Jahr 1859, Bde. I, II, III, IV, V, VI, VII. Das Verzeichnis von Gemälden und Deckenbildern, die sich unter der Aufsicht der II. Abteilung der Kaiserlichen Eremitage befinden [Опись картинам и плафонам, состоящим в заведывании II Отделения Императорского Эрмитажа].

Opis 7, Buchstabe: Ж. Jahr 1843, Nr. 1. Das Verzeichnis von Gemälden, die sich im Palast zu Gattschina befinden [Опись масляным картинам находящимся в Гатчинском Дворце].

Opis 11, Nr. 1061, Jahr 1958. Übergabeprotokolle von Museumsgegenständen in andere Museen für Dauerausstellungen

Opis 11, Nr. 1336, Jahr 1961. Übergabeprotokolle von Museumsgegenständen in andere Museen für Dauerausstellungen. 14.01.–18.12.1961.

Russisches Staatliches Historisches Archiv – RGIA – Rossijskij Gosudarstvennyj Istoričeskij Arhiv

Fonds 468, Opis 1. Teil 2, Jahr 1769, Nr. 3883. Anordnungen von Katharina II.

Fonds 539, Opis 1, Jahr 1786, Nr. 285. Verzeichnis der Gemälde des marmorenen Palais und Bezeichnung der Ordnung, wie sie aufgehangen sind.

Fonds 539, Opis 1, Jahr 1786, Nr. 287. Catalogue der Gemählde im Kaiserlichen Marmorn Palais unter der Direction des Obristen und Flügel Adjutanten von Buxhövdén.

Fonds 539, Opis 1, Jahr 1803, Nr. 3. Übergabeprotokolle von Gegenständen aus dem Marmorpalast.

Fonds 539, Opis 1, Jahr 1827, Nr. 268. Über die Übertragung des Besitzes von Konstantin Pawlowitsch nach Warschau.

St. Petersburger Filiale des Archivs der Akademie der Wissenschaften – SPb AAN – Sankt-Peterburgskij filial arhiva Akademii Nauk

Fonds 170, Opis 1, Delo Nr. 69, B. 16–17v. Beschreibung der Gemäldesammlung im Haus von Stegelmann.

Archiv des Staatlichen Museumskomplexes Peterhof

Opis 435. Verzeichnis der Gemälde, die sich in der See-Eremitage befinden. 1861 – Inventar von Peterhof (1861).

Opis 444. Verzeichnis der Gegenständen, die sich im Pavillon Eremitage befanden. 1926 – Inventar von Peterhof (1926).

Opis 910. Inventar-Verzeichnis von Museumsgegenständen. Eremitage. 1938 – Inventar von Peterhof (1938).

Archiv des Staatlichen Museumskomplexes Pavlovsk

Inv. Nr. ЦХ-1294-XIII. [P. Mettenleiter] Gemäldekatalog: 1827–1828 – Bestandskatalog von Pavlovsk (1827–1828).

Inv. Nr. ЦХ-1966-XIII. Gemälde- und Kupferstichinventar des Pavlovsker Palastmuseums – Inventar von Pavlovsk (1919).

Inv. Nr. ЦХ-1965-XIII. [V. P. Zubov], Rezensionskatalog der Gemälde des Pavlovsker Palastmuseums – Bestandskatalog von Pavlovsk (1925).

Berlin
Geheimes Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz – GStA PK

- I. HA Geheimer Rat, Rep. 9 Allgemeine Verwaltung, Y2, Fasc. 134.
- I. HA Geheimer Rat, Rep. 9 Allgemeine Verwaltung, Y2, Fasc. 135, Vol. III.
- I. HA Geheimer Rat, Rep. 9 Allgemeine Verwaltung, Y2, Fasc. 137, Vol. I.
(Akten zur Arrest des Bankiers Stein). B. 1–2, Brief von Gotzkowsky und seinen Kuratoren vom 28. März 1764. Akten vom 28. März bis 15. Oktober 1764. Insgesamt 127 Blätter.
- I. HA Geheimer Rat, Rep. 11 Auswärtige Beziehungen, Akten, Nr. 6822. Januar – Dezember 1763. Insgesamt 22 Blätter. Brief von Friedrich vom 19. April 1763. Blatt 18.
- I. HA Geheimer Rat, Rep. 11 Auswärtige Beziehungen, Akten, Nr. 6823.
- I. HA Geheimer Rat, Rep. 11 Auswärtige Beziehungen, Akten, Nr. 6825.
- I. HA Geheimer Rat, Rep. 11 Auswärtige Beziehungen, Akten, Nr. 6829. Akten vom 6. Januar bis 31. Dezember 1764. Insgesamt 9 Blätter.
- I. HA Geheimer Rat, Rep. 11 Auswärtige Beziehungen, Akten, Nr. 7162, B. 115–205v (Vertragsangelegenheiten Gotzkowsky–Svešnikov. 19.06 Erläuterung – 14.12.1763 Brief von Finkenstein / Herzberg).
- I. HA Geheimer Rat, Rep. 11 Auswärtige Beziehungen, Akten, Nr. 7164, (Vertragsangelegenheiten Gotzkowsky–Svešnikov, B. 206–249v bis zum 05.09.1764 und Gemäldeverzeichnis: *Specification meiner allerbesten und schönsten Original Gemählden bestehen in 317 Stück nebst den allergenauesten Preisen*, B. 250–254).
- VI. HA Familienarchive und Nachlässe, NL Johann Ernst Gotzkowsky, Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Gedruckte Quellen

Bestandskataloge der Gemäldesammlung von J. E. Gotzkowsky

Oesterreich, Matthias (1757), *Description de Quelques Tableaux de Differens Maitres*. Par Matthieu Oesterreich. Imprimée chez Frédéric Guillaume Birnstiel, Berlin 1757, in: Schepkowski, Nina Simone (2009), Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin, Berlin, S. 433–443.

Oesterreich, Matthias (1759), *Specification ueber eine Sammlung verschiedener Original-Gemæhde von italienischen, hollændischen, franzæsischen und deutschen Meistern*, Berlin.

Gotzkowsky, Johann Ernst (1763), *Specification meiner allerbesten und schönsten Original Gemählden bestehen in 317 Stück nebst den allergenauesten Preisen*, in: Frank, Christoph (2002), Die Gemäldesammlungen Gotzkowsky, Eimbke und Stein: Zur Berliner Sammlungsgeschichte während des Siebenjährigen Krieges, in: Michael North (Hg.), *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, Berlin, S. 171–194.

Oesterreich, Matthias (1766), *Catalogue d’une tres-belle collection de tableaux, de différens maîtres italiens, flamands, allemands et françois, laquelle se trouve dans la maison de Mr. Ernest Gotzkowsky*, Berlin 1766, in: Schepkowski, Nina Simone (2009), *Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin*, Berlin, S. 466–478.

Andere gedruckte Quellen

Bernoulli, Johann (1780), Aufenthalt zu St. Petersburg, nebst dem Verzeichnis der kaiserl. Gemäldesammlung, in: *Johann Bernoulli's, der königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, und anderen gelehrten Gesellschaften, Mitgliedes, Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Russland und Pohlen, in den Jahren 1777 und 1778*, Bd. 4, Leipzig, S. 199–291.cc

Nicolai, Friedrich (1769), *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten*, Berlin.

Hoet, Gerard/Terwesten, Pieter (Hg.) (1770), *Catalogus of Naamlyst van Schilderijen met derselver Prijsen*, Bd. 3, Den Haag.

Gotzkowsky, Johann Ernst (1873), Geschichte eines patriotischen Kaufmanns, in: *Schriften des Vereins für die Geschichte der Stadt Berlin*, Heft VII, Berlin (ND, erste Auflage 1768; zweite Aufl. 1769).

Georgi, Johann Gottlieb (1790), *Versuch einer Beschreibung der Rußisch Kayserlichen Residenzstadt St. Petersburg und der Merkwürdigkeiten der Gegend*/Von Johann Gottlieb Georgi. Der Arzneygelahrtheit Doctor, der Rußisch-Kayserlichen und Königlich-Preußischen Akademien der Wißenschaften, der Römisch-Kayserlichen Akademie der Naturforscher, der freyen Oekonomischen Gesellschaft in St. Petersburg und der Gesellschaft der Berlinischen Naturforschenden Freunde, Mitglied, St. Petersburg.

Schumann, Hans (Hg.) (1985), *Friedrich der Grosse. Mein lieber Marquis! Sein Briefwechsel mit Jean-Baptiste d'Argens während des Siebenjährigen Krieges*, Zürich.

Malinovskij, Konstantin Vladimirovič (Hg.) (1990), *Zapiski Jakoba Štelina ob izjaščnych iskusstvach v Rossii* [Die Berichte von Jakob Staehlin über die schönen Künste in Russland], 2 Bde, Moskau.

Literaturverzeichnis

Bestandskataloge und Bildbände

Staatliche Eremitage, St. Petersburg

Labenskij, Franz (1805), *Description de la Galerie de l'Hermitage du Palais impérial de St. Petersbourg*, St. Petersburg.

Anonym [Labenskij, Franz] (1838), *Livret de la Galerie Imperiale de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg*, St. Petersburg.

Koehne, Freiherr Bernhard von (Hg.) (1869), *Ermitage Imperial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. Deuzième Edition. Premier volume. Les Écoles D'Italie et D'Espagne*, St. Petersburg.

Koehne, Freiherr Bernhard von (Hg.) (1870), *Ermitage Imperial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. Deuzième Edition. Second volume. Les Écoles germaniques*, St. Petersburg.

Koehne, Freiherr Bernhard von (Hg.) (1871), *Ermitage Imperial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. Deuzième Edition. Troisieme volume. Les Écoles Anglaise, Française et Russe*, St. Petersburg.

- Waagen, Gustav Friedrich (1870), *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg*, St. Petersburg.
- Weiner, P. P. v. (1923), *Meisterwerke der Gemäldesammlung in der Eremitage zu Petrograd*, München.
- Levinson-Lessing, Vladimir Francevič (Hg.) (1958), *Katalog živopisi. Gos. Ermitaž. Otdel sapadnoevropejskogo iskusstva. Musée de l'Ermitage. Departament de l'art occidental catalogue des peintures*, 2 Bde, Leningrad/Moskau.
- Levinson-Lessing, Vladimir Francevič (Hg.) (1976), *Gosudarstvennyj Ermitaž. Zapadnoevropejskaja živopis'. Italija, Ispanija, Francija, Šve'carija* [Die Staatliche Eremitage. Die Malerei Westeuropas. Italien, Spanien, Frankreich, Schweiz], Bestandskatalog, Bd. 1, Leningrad.
- Levinson-Lessing, Vladimir Francevič (Hg.) (1981), *Gosudarstvennyj Ermitaž. Zapadnoevropejskaja živopis'. Niderlandy, Flandrija, Bel'gija, Gollandija, Germanija, Avstrija, Anglija, Danija, Norvegija, Finljandija, Švezija, Vengrija, Pol'sa, Rumynija, Čechoslavakija* [Die Staatliche Eremitage. Die Malerei Westeuropas. Niederlande, Flandern, Belgien, Holland, Deutschland, Österreich, England, Dänemark, Norwegen, Finnland, Schweden, Ungarn, Polen, Rumänien, Tschechoslowakei], Bestandskatalog, Bd. 2, Leningrad.
- Vsevoloshskaja, S. (Hg.) (1982), *Italienische Malerei. 13. bis 18. Jahrhundert. Ermitage*, Leningrad.
- Nemilova, Inna Sergeevna u. a. (Hg.) (1986), *French painting. Eighteenth century. The Hermitage Catalogue of Western European Painting*, Florenz.
- Nikulin, Nikolaj/Aswaristsch, Boris (Hg.) (1986), *Deutsche und Österreichische Malerei*, Leningrad.
- Piotrovskij, Boris B./Argan, G. C. (Hg.) (1986), *Die Eremitage*, Stuttgart/Zürich.
- Nikulin, Nikolaj Nikolaevič u. a. (Hg.) (1987), *German and Austrian Painting. Fifteenth to Eighteenth Centuries. The Hermitage Catalogue of Western European Painting*, Florenz.
- O'Neill, John P./Howard, Kathleen (Hg.) (1988), *Dutch and Flemish paintings from the Hermitage*, New York.
- Kustodiewa, Tatjana Kirillovna u. a. (Hg.) (1989), *Westeuropäische Malerei des 13. bis 18. Jahrhunderts in der Eremitage*, Leningrad.
- Nikulin, Nikolaj Nikolaevič u. a. (Hg.) (1989), *Netherlandish Painting Fifteenth and Sixteenth Centuries. The Hermitage Catalogue of Western European Painting*, Florenz.
- Artem'eva, Irina (Hg.) (1990), *Da Leonardo a Tiepolo. Collezioni italiane dell' Ermitage de Leningrado*, Mailand.
- Ebert-Schifferer, Sybille u. a. (Hg.) (1991), *Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich. Deutsche Malerei aus der Ermitage*, München.
- Eisler, Colin (1991), *Die Gemäldesammlung der Eremitage in Leningrad*, Köln.
- Fomichova, Tamara Dmitrievna u.a. (Hg.) (1992), *Venetian Painting Fourteenth to Eighteenth Centuries. The Hermitage Catalogue of Western European Painting*, Florenz.
- Pfäffli, Bruno (Hg.) (1993), *L'âge d'or flamand et hollandais. Collections de Catherine II. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg*, Dijon.
- Kustodieva, Tatjana K. u. a. (Hg.) (1994), *Italian Painting: to Sixteenth Centuries. The Hermitage Catalogue of Western European Painting*, Florenz.
- Kagané, Ludmila (2005), *La pintura española del Museo del Ermitage. Siglos XV a comienzos del XIX. Historia de una colección*, Sevilla.
- Gricaj, Natalya/Babina, Natalya (Hg.) (2005), *Flamandskaja živopis' XVII–XVIII vekov*.

[Flämische Malerei XVII.–XVIII. Jh.], St. Petersburg.
 Gritsay, Natalya/Babina, Natalya (Hg.) (2008), *Flemish painting: Seventeenth and eighteenth century. State Hermitage Museum catalogue*, New Haven/London.
 Vsevoložskaja, Svetlana (2010), *Museo Statale Ermitage. La pittura italiana del Seicento*, Mailand.
 Kustodieva, T. K. (2011), *Ital'janskaja živopis' XIII–XVI vekov. Katalog kolekcii* [Italienische Malerei XIII.–XVI. Jh. Sammlungskatalog], St. Petersburg.
 Kustodieva, Tat'jana (2011/2), *Museo Statale Ermitage. La pittura italiana dal XIII al XVI secolo*, Mailand.

Museumssammlungen in der Umgebung von St. Petersburg

Lavrova-Hogga, Olga (1997), *Les Grands Peintres Européens dans les Musées Russes. Tableaux-Dessins-Vases en Porcelaine XVIe-XIXe siècles. Collections des Palais Impériaux de Peterhof, de Pavlovsk et du Musée de Pskov*, Montbéliard.
 Stadničuk, N. I. (2009), *Gosudarstvennyj muzej-zapovednik Pavlovsk. Polnyj katalog kolekcii. Vypusk 1. Živopis Gollandii i Flandrii XVI–XVIII vekov* [Staatliches Museum Pavlovsk. Bestandskatalog der Sammlung. Die Malerei der Holland und Flandern aus den XVI.–XVIII. Jh.], St. Petersburg.
 Stadničuk, N. I. (2012), *Gosudarstvennyj muzej-zapovednik Pavlovsk. Polnyj katalog kolekcii. Vypusk 2. Živopis ital'janskich i ispanskich masterov XVI–XIX vekov* [Staatliches Museum Pavlovsk. Bestandskatalog der Sammlung. Die Malerei der italienischen und spanischen Meister aus den XVI.–XIX. Jh.], St. Petersburg.

Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin (Puschkin-Museum), Moskau

Georgiejevskaja, J./Kusnezova, I. (Hg.) (1980), *Französische Malerei des 17. bis 20. Jahrhunderts. Puschkin-Museum für Bildende Künste. Moskau, Leningrad*.
 Antonova, Irina A. (Hg.) (1993), *Puschkin-Museum der Bildenden Künste*, Moskau/St. Petersburg.
 Danilova, Irina Evgen'evna (Hg.) (1995), *Gosudarstvennyj Muzej Izobrazitel'nych Iskusstv imeni Puškina* [Das Staatliche Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin], Katalog der Malerei, Moskau.
 Egorova, Ksenija (1998), *Niderlandy – XV–XVI veka. Flandrija – XVII–XVIII veka. Bel'gija – XIX–XX veka. Sobranie živopisi* [Niederlanden – XV.–XVI. Jh. Flandern – XVII.–XVIII. Jh. Belgien – XIX.–XX. Jh. Gemäldesammlung], Moskau.
 Senenko, Marina (2000), *Gollandija – XVII–XIX veka. Sobranie živopisi* [Holland – Die XVII.–XIX. Jahrhunderte. Gemäldesammlung], Moskau.
 Kusnezova, Irina/Šarnova, Elena (2001), *Francija XVI – pervoj poloviny XIX veka. Sobranie živopisi* [Frankreich – XVI. – Erste Hälfte des XIX. Jh. Gemäldesammlung], Moskau.
 Markova, Viktorija (2002/I), *Italija VIII–XVI vekov. Sobranie živopisi* [Italien XIII.–XVI. Jh. Gemäldesammlung], Moskau.
 Markova, Viktorija (2002/II), *Italija XVII–XX vekov. Sobranie živopisi* [Italien XVII.–XX. Jh. Gemäldesammlung], Moskau.
 Markova, Vittorija (Hg.) (2007), *Pittura italiana nelle collezioni del Museo Puskin Cinquecento al Novecento*, Venedig.

Savinskaja, Ljubov'/Sadkov, Vadim/Poznanskaja, Anna (2009), *Germanija, Avstrija, Šve'carija XV–XX veka. Danija, Islandija, Norvegija, Finljandija, Švezija XVIII–XX veka. Sobranie živopisi* [Deutschland, Österreich, Schweiz XV.–XX. Jh. Gemäldesammlung], Moskau.

Museen in Russland

Kusnezow, Juri/Linnik, Irene (1989), *Holländische Malerei in den Museen der Sowjetunion*, Leningrad.

Vsevolozskaya, Svetlana/Linnik, Irene (1993), *Caravaggio und seine Nachfolger in Museen der Sowjetunion*, St. Petersburg.

Saratow

Karmakulina, Galina Micha'lovna/Fedorova, Galina Evgen'evna (1984), *Saratovskij gosudarstvennyj chudožestvennyj muzej imeni A. N. Radiščeva* [Saratower Staatliches Kunstmuseum A. N. Radiščev], Leningrad.

Krasnopeorova T. E./Savickaja M. V. u. a. (2008), *Zarubežnoe iskusstvo. Živopis, risunok, skulptura, shpalery: katalog*, [Ausländische Kunst. Malerei, Zeichen, Bildhauerei: Katalog], Bd. 2, Saratower Staatliches Kunstmuseum A. N. Radiščev, Saratow.

Tjumen

Kostko, Oksana Jurjevna (2008), *Zapadnoevropejskaja živopis' XVII–XIX vekov iz fondov Tjumenskogo muzeja izobrazitel'nych Iskusstv* [Westeuropäische Malerei XVII.–XIX. Jh. im Tjumener Museum der Bildenden Künste], 2. Auflage, Tjumen.

Museen außerhalb Russland

Armenien

Badalian, Victoria (1990), *Ital'janskaja živopis' XIV–XVIII vekov v Kartinnoj galeree Armenii. Katalog* [Italienische Malerei des 14. bis 18. Jh. in der Gemäldegalerie von Armenien], Jerewan.

Badaljan, Victoria (1999), *Niderlandskaja i flamandskaja živopis' XVI–XVIII vekov v Nacional'noj galeree Armenii. Katalog* [Niederländische und flämische Malerei des 16. bis 18. Jh. in der Nationalgalerie von Armenien], Jerewan.

Badalian, Victoria (2006), *Gollandskaja živopis' XVI–XVIII vekov v Nacional'noj galeree Armenii. Katalog* [Holländische Malerei des 16. bis 18. Jh. in der Nationalgalerie von Armenien], Jerewan.

Deutschland

Bock, H./Grosshans, R. (Hg.) (1996), *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Berlin

Polen

Białostocki, Jan/Walicki, Michał (Hg.) (1957), *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen 1300–1800*, Warschau/Krakau.

USA

Wheelock, Arthur K. Jr. (1995), *Dutch paintings of the seventeenth century*, Washington.

Auktionskataloge

Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus (1928), *Kunstwerke aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser. Eremitage. Palais Michailoff. Gatschina u. a, Im Auftrag der Handelsvertretung der Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken*. Katalog 2000, Berlin.

Sotheby's (1993), *Old Master Paintings*. London Wednesday 8th December 1993, Lot 65, S. 95.

Sotheby's (1995), *Old Master Paintings*. London Wednesday 6th December 1995, Lot 243, ohne Seitennummer.

Sotheby's (2004), *Old Master Paintings*. London 28th October 2005, Lot 35, S. 36.

Sotheby's (2005), *Old Master Paintings*. Day Sale. London Thursday 7th July 2005, Lot 118, S. 38–39.

Christie's (2011), *Old Master & British Paintings*. Evening Sale. London Thursday 6th December 2011, Lot 13, S. 48–57.

Baroni (2014), *Jean-Luc Baroni. Paintings, Sculptures, Drawings*, London, S. 28–31.

Ausstellungskataloge

Baer, Winfried/Baer, Ilse/Grosskopf-Knaack, Suzanne (Hg.) (1986), *Von Gotzkowsky zur KPM. Aus der Frühzeit des friderizianischen Porzellans*, Ausstellungskatalog, Berlin.

Bartoschek, Gerd (1986), Friedrich II. als Sammler von Gemälden, in: *Friedrich II. und die Kunst, Ausstellung zum 200. Todestag*, Potsdam – Sanssouci, S. 86–90.

Gricaj, N. I./Kuznecov, J. I. (Hg.) (1979), *Jakob Jordans 1593–1678. Katalog vystavki* [Ausstellungskatalog], Leningrad.

Giltaij, Joroen/ Kelch, Jan (Hg.) (1997), *Herren der Meere – Meister der Kunst. Das holländische Seebild im 17. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog 21.03–25.05.1997, Staatliche Museen zu Berlin.

Tarandaite, Dalia (2003), *Christianity in Lithuanian Art. Painting, sculpture, graphic: 14th–early 20thc*, Catalogue, Vilnius.

Sokolova, Irina M./Starcky, Emmanuel u. a. (Hg.) (2003), *Rembrandt et son école: collections du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg*, Ausstellungskatalog, Paris.

Savostina, E. A. (2006), *Rembrandt, ego predšestvenniki i posledovateli*, [Rembrandt, seine Vorläufer und Nachfolger], Katalog der Ausstellung im Pusckin-Museum vom 12. September bis zum 12. November 2006, Moskau.

Serebrjannaja, Natalija/Derjabina, Ekaterina u. a. (Hg.) (2010), *Iskusstvo Francii XVII–XVIII vekov iz sobranija Gosudarstvennogo Ermitaža*, [Die französische Kunst des 17. bis 18. Jh. aus der Sammlung der Staatlichen Eremitage], Katalog der Ausstellung im Ausstellungszentrum Eremitage-Kazan' vom 19. April bis zum 16. Januar 2011, St. Petersburg.

Schepkowski, Nina (2012), *Katharina II. und der Ankauf der Sammlung Gotzkowsky. Ein Berliner Gemäldekabinett im Spannungsfeld Preussisch-Russischer Bündnispolitik*, in: *Russen und Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur. Essays*, Ausstellungskatalog 21.06–25.08.2012 und 06.10.2012–13.01.2013, Staatliche Museen zu Berlin/Staatliches Historisches Museum, Moskau.

Zykwow, Nikolai (2012), *Der Erwerb der Sammlungen Gotzkowsky und von Brühl durch Katharina II. Die Anfänge der Kaiserlichen Eremitage*, in: Russen und Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur. Essays, Ausstellungskatalog 21.06.–25.08.2012 und 06.10.2012–13.01.2013, Staatliche Museen zu Berlin/Staatliches Historisches Museum, Moskau.

Sekundärliteratur

Artemieva, Irina (2012), Considerazioni sulle opere di Sebastiano Ricci in Russia, in: Giuseppe Pavanello (Hg.), *Sebastiano Ricci, 1659–1734*, atti del convegno internazionale di studi, 14–15 dicembre 2009, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Verona, S. 325–333.

Asvarišč, Boris Iosifovič (1995), *Nemeckie chudožniki i ich raboty v Rossii v XIX veke* [Deutsche Künstler und ihre Werke in Russland im 19. Jh.], St. Petersburg.

Bartoschek, Gerd (1985), *Flämische Barockmalerei in der Bildergalerie von Sanssouci*, Potsdam.

Bartoschek, Gerd (2002), *Die Gemäldesammlungen des Prinzen Heinrich*, in: Prinz Heinrich von Preußen. Ein Europäer in Rheinsberg, Ausstellungskatalog, Schloss Rheinsberg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, S. 407–410.

Bartoschek, Gerd/Vogtherr, Christoph Martin (Hg.) (2004), *Zerstört, Entführt, Verschollen. Die Verluste der preußischen Schlösser im Zweiten Weltkrieg. Gemälde*, Potsdam.

Beer, Gerline de (2002), *Sein Leben und Werk. Ludolf Backhuysen (1630–1708)*, Zwolle.

Bil'basov, Vasilij Alekseevič (1901), *Istoričeskie memuary* [Historische Memorien], Bd. 4, St. Petersburg.

Butenschön, Marianna (2008), *Ein Zaubertempel für die Musen. Die Eremitage in St. Petersburg*, Köln/Weimar/Wien.

Cremer, Claudia Susannah (1989), *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkenner-schaft in Deutschland im 18. Jh.*, Diss. Phil., Bonn.

Donnert, Erich (1998), Volksbildung und Elitenbildung: Kulturpolitische Massnahmen Katharinas II. in: Eckhard Hübner/Jan Kusber/Peter Nitsche (Hg.), *Rußland zur Zeit Katharinas II. Absolutismus – Aufklärung – Pragmatismus*, Köln/Weimar/Wien.

Frank, Christoph (2002), Die Gemäldesammlungen Gotzkowsky, Eimbke und Stein. Zur Berliner Sammlungsgeschichte während des Siebenjährigen Krieges, in: Michael North (Hg.), *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, Berlin, S. 117–194.

Frank, Christoph (2005), Die Friderizianische Kunsttransfer nach Russland. Zur Bedeutung Rembrandts und Georg Friedrich Schmidts, in: Brunhilde Wehinger (Hg.), *Geist und Macht. Friedrich der Grosse im Kontext der europäischen Kulturgeschichte*, Berlin, S. 245–270.

Frank, Christoph (2011), *Sobranija Gockovskogo, Ejmbke i Steina: k istorii berlinskich kolekcij v period Semiletnej vojny* [Sammlungen von Gotzkowsky, Eimbke und Stein in der Zeit des Siebenjährigen Kriegs], in: Vek Prosveščeniya III. Zapadnoevropejskoe iskusstvo v Rossii XVIII veka. Teksty, kolekcii, mastera [Die Zeit der Aufklärung III. Westeuropäische Malerei in Russland des 18. Jh. Texten, Sammlungen, Meister], Moskau, S. 24–63.

- Gafifulin, Rifat R. (2003), *O načalnem periode sozdanija kolekcii Gatčinskogo dvorca* [Über die Anfangsperiode des Sammlungsbaus des Palastes zu Gattschina], in: *Kaiserliche Gattschina: Tagungsberichte*, St. Petersburg, S. 49–56 und Anhang: S. 149–222.
- Gerlach, Karlheinz (2007), *Die Freimaurer im alten Preußen 1738–1806. Die Logen zwischen mittlerer Oder und Niederrhein*, Innsbruck.
- Gerson, Horst (1983), *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam (ND. Haarlem 1942).
- Grijzenhout, Frans (2011), Michiel van Musscher and Bartholomeus van der Helst: Theft of Honour or Creative Imitation?, in: Anton W. A. Boschloo/Jacquelyn N. Coutré/Stephanie S. Dickey/Nicolette C. Sluijter-Seijffert (Hg.), *Aemulatio. Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500 to 1800*, Zwolle, S. 393–406.
- Gritsay (Gricaj) N. I. (2014), Legenda ob osnovanii Ermitaža i tak nazывaemoe „Snjatje s kresta“ Rubensa, in: *250 istorij pro Ermitaž: „Sobran'je pestrych glav...“*, Bd. 1, St. Petersburg, S. 9–15.
- Hand, F. (1827), *Kunst und Altertum in St. Petersburg*, Weimar.
- Hintze, Otto (1893), Ein Berliner Kaufmann aus der Zeit Friedrichs des Grossen (Johann Ernst Gotzkowsky), in: *Schriften des Vereins für die Geschichte der Stadt Berlin*, Heft XXX, Berlin, S. 1–18.
- Hofstede de Groot, Cornelis (1907–1923), *Beschreibendes kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Mahler des XVII. Jahrhunderts*, 8 Bde, Esslingen/Paris/London.
- Ketelsen, Thomas/Stockhausen, Tilmann v. (2002), *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, 3 Bde, München.
- Koehne, Freiherr B. v. (1881), Die Gotzkowskische Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage, in: *Petersburger Zeitung*, 12. Oktober 1881 (285) und 19. Oktober 1881 (292).
- Koehne, Freiherr Bernhardt v. (1882), Teil IX. Die Gotzkowskische Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage, aus: Berlin, Moskau, St. Petersburg. 1649 bis 1763. Ein Beitrag zur Geschichte der freundschaftlichen Beziehungen zwischen Brandenburg-Preußen und Russland, in: *Schriften des Vereins für die Geschichte der Stadt Berlin*, Heft XX, Berlin, S. 141–151.
- Ključevskij, Vasilij Osipovič (2005), *Russkaja istorija* [Die Russische Geschichte], Bd. 2, Moskau.
- Lawaty, Andreas (2001), Kulturpolitik und Öffentlichkeit im Zeitalter Katharinas II., in: Lehmann, Georg (1904), Der Prozess gegen K. H. von Heineken und Genossen, in: *Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde*, Bd. 25, Heft ¾, S. 264–295.
- Levinson-Lessing, Vladimir Francevič (1985), *Istorija kartinnoj galerei Ermitaža (1764–1917)* [Die Geschichte der Gemäldegalerie der Eremitage (1764–1917)], Leningrad.
- Lyna, Dries/Vermeulen, Filip/Vlieghe, Hans (2009), *Art auctions and dealers. The dissemination of Netherlandish art during the Ancien Régime*, Brepols.
- Malinovskij, Konstantin Vladimirovič (2007), *Chudožestvennyje svjazi Germanii i Sankt Peterburga v XVIII veke* [Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und St. Petersburg im 18. Jahrhundert], St. Petersburg.
- Malinovskij, Konstantin Vladimirovič (2012), *Istorija kolekcionirovanija živopisi v Sankt-Peterburge v XVIII veke* [Die Geschichte des Malereisammelns in St. Petersburg im 18. Jh.], St. Petersburg.

- Markova, Vittorija (1991), Un gruppo di dipinti inediti o poco noti di Luca Giordano, in: *Ricerche sul' 600 napoletano*, Mailand.
- Müller, Michael G. (2001), Nordisches System – Teilungen Polens – Griechisches Projekt. Russische Außenpolitik 1762–1796, in: Klaus Zernack (Hg.), *Handbuch der Geschichte Russlands. 1613–1856. Vom Randstaat zur Hegemonialmacht*, Hbd. 2, Stuttgart, S. 567–623.
- Naumann, Otto (1981), Frans van Miris The Elder (1635-1681). 2. Bde, Groningen.
- North, Michael/Ormrod, David (Hg.) (1998), *Art markets in Europe, 1400–1800*, Aldershot.
- North, Michael (2003), *Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung*, Köln.
- Piotrovskij, Boris Borisovič (1981), *Ermitaž, Istorija i kolekcii* [Die Eremitage. Die Geschichte und die Sammlungen], Moskau.
- Piotrovskij, Boris Borisovič (Hg.) (1987), *The Hermitage*, Leningrad.
- Piotrovskij, Boris Borisovič (2000), *Istorija Ermitaža. Kratkij očerk. Materialy i dokumenty* [Die Geschichte der Eremitage. Ein kurzer Überblick. Materialien und Quellen], Moskau.
- Piotrovskij, M. B./Toršina, L. E./Kudrjavceva, S. V. (Hg.) (2002), *The Hermitage. The History of the Buildings and Collections*, St. Petersburg.
- Pomian, Krzysztof (1998), *Der Ursprung des Museums: vom Sammeln*, Berlin.
- Poorter, Nora de (1978), *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part II. The Eucharist Series*, 2 Bde., Brüssel.
- Rave, Paul Ortwin (1959), Aus der Frühzeit der Berliner Sammeltums 1670–1870. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte, in: *Der Bär von Berlin*, Heft 8, Berlin.
- Reimers, H. von (1805), St. Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts. St. Petersburg.
- Revue universelle des arts* (1861, 1862), Bde. XIII, XIV, XV, Paris.
- Roethlisberger, Marcel G. (1993), *Abraham Blomaert and his sons. Paintings and Prints*, 2 Bde, Gent.
- Roy, Alain (1992), *Gerard de Lairesse (1640–1711)*, Paris.
- Sachs, Hannelore (1971), *Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig.
- Scharf, Claus (2001), Innere Politik und staatliche Reformen seit 1762, in: K. Zernack (Hg.), *Handbuch der Geschichte Russlands. 1613–1856. Vom Randstaat zur Hegemonialmacht*, Halbbd. 2, Stuttgart, S. 676–806.
- Schepkowski, Nina Simone (2007), Johann Ernst Gotzkowsky (1710–1775) – Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin, in: *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jh.*, Braunschweig, S. 23–29.
- Schepkowski, Nina Simone (2009), *Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin*, Berlin.
- Seidel, Paul (1892), Friedrich der Große als Sammler von Gemälden und Skulpturen, in: *Jahrbuch der Königlich-Preußischen Kunstsammlungen*, Bd. 13, Berlin, S. 183–212.
- Seidel, Paul (1924), *Friedrich der Große und die bildende Kunst*, Berlin.
- Sellink, Manfred (Hg.) (1994), *Cornelis Cort*, Ausstellungskatalog, Rotterdam.
- Skalweit, Stephan (1937), Die Berliner Wirtschaftskrise von 1763 und ihre Hintergründe, in: H. Aubin (Hg.), *Beiheft 34. zur Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Stuttgart/Berlin.

- Skodock, Cornelia (2007), Zwei kaiserliche Sammlungen in St. Petersburg im 18. Jahrhundert. Die Kunstkammer Peters I. und die Anfänge der Staatlichen Eremitage unter Katharina II., in: *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jh.*, Braunschweig, S. 17–22.
- Solov'jova, Tat'jana/Rajkov, Gleb (1999), Osobnjak knjazja Kočubeja, in: *Dvorzy i sud'by* [Der Palast des Fürsten Kočubej, in: *Paläste und Schicksale*], St. Petersburg.
- Staring, A. (1958), *Jacob de Wit 1695–1754*, Amsterdam.
- Stockhausen, Tilmann v. (2000), *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830–1904*, Berlin
- Uspenskij, Alexander Ivanovič (1913), *Imperatorskie dvorcy* [Die Kaiserpaläste], Bd. 1, Moskau.
- Varšavskij, Sergej Petrovič/Rest, B. (1939), *Ermitaž. 1764–1939, Očerki iz istjii Gosudarstvennogo Ėrmitaža* [Eremitage. 1764–1939, Berichte zur Geschichte der Staatlichen Eremitage], Leningrad.
- Voronichina, Ludmila Nikolaevna (1992), *Gosudarstvennyj Ermitaž* [Die Staatliche Eremitage], Moskau.
- Wrangel, Nikolaj Nikolaevič, Baron (1913), *Iskusstvo i gosudar' Nikolaj Pavlovič. L'Empereur Nicolas I et les arts*, in: *Starye gody* [Alte Zeiten], Heft: Juli–September, St. Petersburg, S. 53–163.
- Zernack, Klaus (Hg.), *Handbuch der Geschichte Russlands. 1613–1856. Vom Randstaat zur Hegemonialmacht*, Hbd. 2, Stuttgart, S. 807–848.

Abbildungen

- Abb. 1.** Erste Seite der Specification meiner allerbesten und schönsten Original Gemälden bestehen in 317 Stück nebst den allergenauesten Preisen von J. E. Gotzkowsky. Hier erstmals abgebildet.
Foto: GStA PK, Berlin 67
- Abb. 2.** Befehl von Katharina II. über die Übernahme der Gemäldesammlung von Gotzkowsky vom 11.(22.) Februar 1764. Hier erstmals abgebildet. Foto: AVPRI, Moskau 73
- Abb. 3.** Italienischer Künstler des 18. Jh. Der Tod von Kleopatra. Lomonosov, Museumskomplex Peterhof: Oranienbaum, Palast des Peters III. Inv. Nr. BX 26316. Hier erstmals abgebildet.
Foto: Museumskomplex Peterhof, Peterhof 149
- Abb. 4.** Giovanni Paolo Pannini. Heilige Sibylle prophezeit Christi Geburt. Moskau, Puschkin-Museum.
Aus: Markova (2002/II), S. 235 153
- Abb. 5.** Die Rückseite des Bildes: Holländischer Künstler des 17. Jh. Früchte am Tisch. Wolgograd, Kunstmuseum I. I. Maschkow. Hier erstmals abgebildet.
Foto: Kunstmuseum I. I. Maschkow, Wolgograd 158
- Abb. 6.** Werkstatt von Peter Paul Rubens. Skizze des Kopfes von Helena Fourment. Wolgograd, Kunstmuseum I. I. Maschkow. Hier erstmals abgebildet.
Foto: Kunstmuseum I. I. Maschkow, Wolgograd 160
- Abb. 7.** Die Rückseite des gleichen Bildes. Hier erstmals abgebildet.
Foto: Kunstmuseum I. I. Maschkow, Wolgograd 160

- Abb. 8. A.)** Ausschnitt von einer aquarellierten Abbildung einer Galeriewand des Marmorpalastes (1786) aus: Rall (1786). Foto: RGIA, St. Petersburg.
- B.)** Eine moderne Abbildung des Originals: Schule von Rembrandt, Mitte des 17. Jh. Esther und Haman. Privatsammlung. Aus: Sotheby's (2005), Lot 118, S. 39 182
- Abb.9.** Kopie nach Tizian Vecellio, mglw. aus dem 17. Jh. Ecce Homo. Jerewan, Staatliche Kunstgalerie von Armenien. Foto: Staatliche Kunstgalerie von Armenien, Jerewan 189
- Bildausschnitte:** die Nummer von Labenskij (1797) „3783“ von vorne links, die Nummer von Buxhövdén/Rall (1786) „53“ von vorne rechts. Foto: Staatliche Kunstgalerie von Armenien, Jerewan 189
- Abb. 10.** Hendrik Martensz. Sorgh, gen. Rokes. Schiffe bei starkem Wind. St. Petersburg, Eremitage. Foto: Eremitage, St. Petersburg 196
- Abb. 11.** Dirck van Delen. Das Konzert. St. Petersburg, Eremitage. Hier erstmals abgebildet. Foto: Eremitage, St. Petersburg 198
- Abb. 12.** Johann Carl Loth. Die Aussetzung des Moses im Schilf. St. Petersburg, Eremitage. Foto: Eremitage, St. Petersburg. 202
- Abb. 13.** Giovanni Antonio Fumiani. Die triumphierende Judith mit dem Haupt des Holofernes. St. Petersburg, Eremitage. Foto: Eremitage, St. Petersburg 204
- Abb. 14.** Italienischer Künstler des 17. Jh. Der Prophet. St. Petersburg, Eremitage. Hier erstmals abgebildet. Foto: Eremitage, St. Petersburg 206
- Abb. 15.** Jacob Adriaensz. Backer. Die Rast der Diana. St. Petersburg, Eremitage. Foto: Eremitage, St. Petersburg 207
- Abb. 16.** Peter Monamy. Ausbruch eines Seesturmes. St. Petersburg, Eremitage. Hier erstmals abgebildet. Foto: Eremitage, St. Petersburg 209
- Abb. 17.** Holländischer Künstler des 17. Jh. Früchte am Tisch. Wolgograd, Kunstmuseum I. I. Maschkow. Hier erstmals abgebildet. Foto: Kunstmuseum I. I. Maschkow, Wolgograd 212
- Abb. 18.** Jan Davidsz de Heem. Stilleben. Tjumen, Museumskomplex I. J. Slovcov: Regionalmuseum der Schönen Künste. Foto: Tjumen, Museumskomplex I. J. Slovcov 212
- Abb. 19.** Holländischer Künstler des 17. Jh. Stilleben. Taschkent, Staatliches Kunstmuseum der Republik Usbekistan. Hier erstmals abgebildet. Foto: Staatliches Kunstmuseum der Republik Usbekistan, Taschkent 212
- Abb. 20.** Cornelis Huysmans. Landschaft mit weidendem Vieh. Sewastopol, Kunstmuseum M. P. Krošickij. Hier erstmals abgebildet. Foto: Kunstmuseum M. P. Krošickij, Sewastopol 214
- Abb. 21.** Frans Hals. Bildnis eines Offiziers in der Uniform der Harlemer Garde. Washington, National Gallery. Aus: Wheelock (1995), S. 73 216
- Abb. 22.** Frans Hals. Bildnis eines Mannes. St. Petersburg, Eremitage. Foto: Eremitage, St. Petersburg 216
- Abb. 23.** Ludolf Backhuysen. Schiffbruch am felsigen Ufer. St. Petersburg, Eremitage. Foto: Eremitage, St. Petersburg 218

- Abb. 24.** Pierre Maleuvre. L'écueil des côtes de Norvège. Aus: http://www.ebay.com/itm/Norvege-gravure-XVIII-eme-Kupferstich-Engraving-Stampe-Grafik-Drucke-GRABADO-/111944318727?_trkparms=aid%3D222007%26algo%3DSIC.MBE%26ao%3D1%26asc%3D35626%26meid%3D5688b063e5224895ad6087acfd34caf8%26pid%3D100012%26rk%3D3%26rkt%3D10%26sd%3D121887489853&_trksid=p2047675.l2557&nma=true&si=ulFeckM0%252B7du1KFLhJJDQUC1%252Bew%253D&orig_cvip=true&rt=nc 218
- Abb. 25.** Jan Porcellis. See mit Schiffen beim Unwetter. St. Petersburg, Eremitage. Hier erstmals abgebildet. Foto: Eremitage, St. Petersburg 219
- Abb. 26.** Ludolf Backhuysen. Schiffe auf See. Peterhof, Museumskomplex Peterhof, Schloss Kottedž. Hier erstmals abgebildet. Foto: Museumskomplex Peterhof, Peterhof 219
- Abb. 27.** Abraham Begeyn. Landschaft mit Hirten und Vieh. St. Petersburg, Eremitage. 1918. Hier erstmals abgebildet. Foto: Eremitage, St. Petersburg 220
- Abb. 28.** Nicolaes Pietersz. Berchem. Landschaft mit Schäfer und Herde. St. Petersburg, Eremitage. Hier erstmals abgebildet. Foto: Eremitage, St. Petersburg 220
- Abb. 29.** Künstler der holländischen Schule aus dem Kreis um N. P. Berchem. Landschaft mit Vieh. Ende des 17. Jh. Rundäle, Schlossmuseum Rundäle. Hier erstmals abgebildet. Foto: Schlossmuseum Rundäle, Rundäle 220
- Abb. 30.** Die Rückseite des Bildes: Künstler der holländischen Schule aus dem Kreis um N. P. Berchem. Landschaft mit Vieh. Ende des 17. Jh. Rundäle, Schlossmuseum Rundäle. Foto: Schlossmuseum Rundäle, Rundäle 222
- Abb. 31.** Ein vergrößerter Ausschnitt von der Abbildung der Rückseite des gleichen Gemäldes mit dem russischen Monogramm des Zaren Paul I. „ПП“ unter einer Krone. Beide sind hier erstmals abgebildet. Foto: Schlossmuseum Rundäle, Rundäle 222
- Abb. 32.** Jan Breughel d. Ä. Ländliche Landschaft. Peterhof, Museumskomplex Peterhof, Großer Palast. Hier erstmals abgebildet. Foto: Museumskomplex Peterhof, Peterhof 226
- Abb. 33.** Jacopo Bassano. Die Arche Noah. Saratow, Kunstmuseum A. N. Radiščev. Aus: Krasnopeorova/Savickaja (2008), S. 16 244
- Abb. 34.** Römische Schule des 17. Jh. Hagar in der Wüste. St. Petersburg, Eremitage. Foto: Eremitage, St. Petersburg 244
- Abb. 35.** Kopie nach Philips Wouwerman. Der eingebrachte Spion. Privatbesitz, vermutlich in der Schweiz. Aus: http://galeriestuker.ch/fileadmin/CatalogPDF/2012%20Herbst/H12_Gemaelde_1.pdf Lot 2016, S. 160 255

**Abbildung auf dem Titelblatt: Johann Michael Rottmayr (1654–1730).
Loth mit seinen Töchtern.** Öl/Leinwand, 200 x 218 cm. Wilna,
Litauisches Staatliches Kunstmuseum: Palast von Radziwill.
Aus: Tarandaite (2003), S. 93, Kat.-Nr. I. 41.