

Valeria Butera

Neues Licht auf alte Bestände: ein italienischer Tisch zu Hause im Deutschen Historischen Museum

Berührungspunkte zwischen den grafischen Künsten und der Angewandten Kunst sind häufiger, als man vermuten würde. Nahezu jedes Kunstwerk oder Designobjekt basiert auf Vorzeichnungen oder grafischen Vorlagen. Wie eine solche Umsetzung im Einzelfall erfolgen kann, zeigt ein Beispiel aus der Sammlung *Angewandte Kunst* des Deutschen Historischen Museums: ein massiver Tisch aus Nussbaumholz mit reichen Intarsien (Abb. 1).¹

Das betreffende Objekt stammt aus dem Privatbesitz von Magda Trinkaus Sendhoff, geborene Müller (1899-1963), Ehefrau des deutschen Ingenieurs für Flugzeugbau und Collage-Künstlers Karl Hermann Trinkhaus (1904-1965)². Stark politisch engagiert, trat die Stenotypistin und Kontoristin 1927 in die Kommunistische Partei Deutschlands ein. Sie war in Bezirksleitungen im Ruhrgebiet, Thüringen und Berlin tätig und 1947 Mitbegründerin des Demokratischen Frauenbundes Deutschlands. Magda und Karl Hermann heirateten im September 1953 und zogen im selben Jahr nach Wandlitz (Landkreis Barnim, Brandenburg), wo sich der Tisch zuletzt befand.

Die Übergabe des Tisches an das Museum für Deutsche Geschichte, Vorgänger des Deutschen Historischen Museums, erfolgte Ende 1959 durch eine Schenkung. Dass Karl Hermann Trinkaus seit 1954 zum Referenten dieser Institution wurde,³ war Anlass der Schenkung.⁴

Bei einem ersten und flüchtigen Blick offenbart sich der Tisch wegen seiner äußerst massiven Struktur, der verkürzten und stämmigen Pyramidenbeine mit gedrückten Kugelfüßen als ein Möbelstück des Historismus aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bei der Erstinventarisierung wurde der Tisch in die Zeit um 1880 datiert; auf eine Entstehung in der Gründerzeit deutet nach Einschätzung der Restauratorin unter anderem die dünne Furnierung hin.

Der Tisch kombiniert Spure verschiedener Stilepochen: die geometrische Form der Beine erinnert an Möbel des französischen Kaiserreichs, während sich die Art der Intarsierungen mit Akanthusranken und Putten (Abb. 2) mit dem Neoklassizismus assoziieren lässt. Die breiten Proportionen und der massive Gesamtaufbau mit horizontalen Elementen, wie etwa der „Abakus“ über den Beinen, lassen den Tisch optisch noch niedriger erscheinen, neutralisieren jedoch jegliche Spur des neoklassizistischen Schwungs.

Im Fokus des Beitrags stehen aber zunächst die Intarsien der Tischplatte, die schon beim ersten Blick erlauben, eine norditalienische Herkunft des Tisches zu vermuten. Auffällig ist die zentrale Intarsie (Abb. 3) auf der Tischplatte, realisiert mit Ahorn- und anderen hellen, ockerfarbigen Hölzern. Das feine Dekor stellt eine mythologische Szene dar, nämlich das Göttermahl aus dem Fresko Raffaels und seiner Schüler in der Loggia von Amor und Psyche (Abb. 4) in der Villa Farnesina in Rom.⁵ Die 1518 datierten Fresken dekorieren das Gewölbe⁶ und die Zwickel der Loggia mit Geschichten aus den *Metamorphosen* (Buch VI, 23-24) des antiken Schriftstellers Apuleius (123 ca.- nach 170) bekannt. Die Villa Farnesina wurde von 1508 bis 1511 vom Architekten Baldassarre Peruzzi für den Bankier

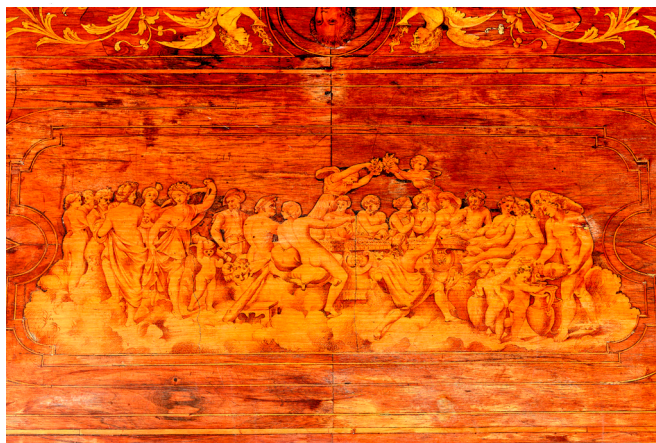


1: Massiver Tisch mit reichen Intarsien, um 1880, Nussbaumholz, furniert, 80 x 205 x 98 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv. Inv.-Nr. K 59/476.

Agostino Chigi in Rom gebaut und galt sofort als ein Meisterwerk vorstädtischer Repräsentationsvillen und als eins der bedeutendsten Bauwerke der Hochrenaissance.⁷ Die Fresken mit der Geschichte von Amor und Psyche, die von Raffael und seinen begabtesten Schülern, unter anderen Giulio Romano, Raffaellino del Colle, Giovan Francesco Penni und Giovanni da Udine⁸ gefertigt wurden, wurden schon zu ihrer Entstehungszeit in Kupfer gestochen oder radiert und waren bald weit über die Grenzen Italiens verbreitet.

Zu den gelungensten Kopien des Freskos im 16. und 17. Jahrhundert gehören ein Kupferstich Antonio Salamancas, datiert 1545 (Abb. 5)⁹ und eine Radierung (1625-50, Abb. 6)¹⁰ François Perriers (1590-1650). Eine ausführliche Liste wäre seitenlang, denn die Faszination des Werkes reicht bis weit ins 19. Jahrhundert hinein und betrifft nicht nur bildende Künstler. Zu den berühmtesten Besuchern der Villa zählte auch Johann Wolfgang von Goethe, der aus Anlass seines zweiten Besuchs die Schönheit der Fresken lobte, abgesehen von den schädlichen Restaurierungen.¹¹

Goethe berichtet am 16. Juli 1787 über seinen Besuch in der *Italienischen Reise* mit Worten, die einerseits den Ruhm Raphaels Schule bestätigen, andererseits die große Verbreitung (graphischer) Kopien dieser Malereien belegen:¹² „Wie oft und unter wie manchen Situationen hab' ich die bunten Kopien dieser Bilder in meinen Zimmern mit euch angesehen! Es fiel mir recht auf, da ich sie eben durch Kopien fast auswendig weiß. Dieser Saal oder vielmehr Galerie ist das Schönste, was ich von Dekoration kenne, so viel auch jetzt dran verdorben und restauriert ist.“¹³



2 und 3: Massiver Tisch mit reichen Intarsien, um 1880, Nussbaumholz, furniert, 80 x 205 x 98 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv. Inv.-Nr. K 59/476, Detail.

4: Raffael und Schule, Wandmalereien der Loggia der Psyche, Das Göttermahl, um 1518, Rom, Villa Farnesina.



5: Antonio Salamancas nach Raffael, Die Hochzeitsfeier der Amor und Psyche - Das Göttermahl, 1545, Kupferstich, 350 x 442 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv.-Nr. RP-P-OB-37.142.

6, François Perriers nach Raffael, Die Hochzeitsfeier der Amor und Psyche - Das Göttermahl, 1625-50, Radierung, 191 x 504 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv.-Nr. RP-P-OB-72.213.

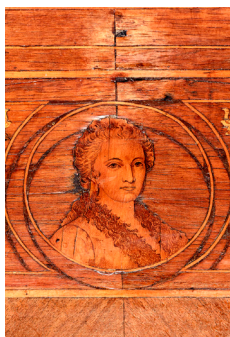
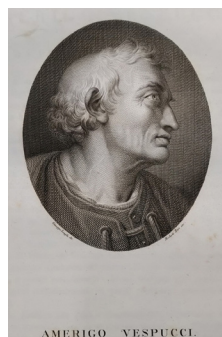
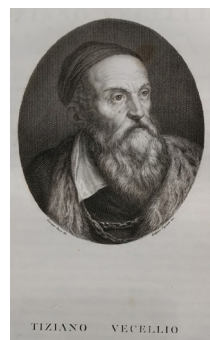
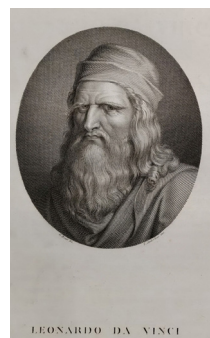
Die Intarsie im Mittelfeld stammt also aus einem gut etablierten Bildmotiv. Die Verzierung am Rande des Tisches ist jedoch wenig bekannt und gleichzeitig für die Bestimmung der Herkunft des Möbels entscheidend. Eine zarte Bordüre aus Blattranken mit Engelsbüsten und -köpfen schließt vier Porträtmedaillons historischer Personen, genau genommen berühmter Italiener (Abb. 7, 9, 11 und 13) ein.

Während die Porträts von Leonardo da Vinci (Abb. 7) und Tizian (Abb. 9) leicht erkennbar waren, benötigte die Erschließung der anderen eine längere Recherche. Nur nach der Bestimmung der grafischen Vorlagen der Portraits Leonardos und Tizians, konnten auch die anderen beiden Bildnisse identifiziert werden. Sie zeigen Amerigo Vespucci (Abb. 11) und Maria Gaetana Agnesi (Abb. 13).

Diese Vorlagen sind in einer illustrierten Biographie-Sammlung sechzig berühmter Italiener enthalten, *Vite e Ritratti d'illustri italiani*, die in zwei Bänden von Nicolò Bettoni in Padua und Mailand zwischen 1812 und 1820 verlegt wurde¹⁴ und für deren Illustrationen bekannte Künstler und Stecher der Zeit engagiert wurden.

Die Porträts Leonardos (Abb. 8)¹⁵ und Tizian (Abb. 10)¹⁶ wurden von dem lombardischen neoklassizistischen Maler Giuseppe Bossi (1777-1815) entworfen¹⁷, und von Galgano Cipriani (1775- nach 1857) in Kupfer gestochen.¹⁸ Tätig an der Kunstakademie der Brera in Mailand, wurde Bossi zwischen Mai 1801 und Januar 1807 zum dritten Sekretär-Direktor.¹⁹ Er hatte sich dank eines dreijährigen Stipendiums in Rom weitergebildet, wo er unter anderem Raffael intensiv studierte. Ob das Gastmahl von Amor und Psyche, welches auf dem Tisch dargestellt ist, nach seiner Nachzeichnung stammt, kann bisher weder bestätigt noch verworfen werden. Dokumentiert sind aber Studien der berühmten Fresken in der Villa Farnesina.²⁰

7, 9, 11 und 13: Details aus Abb. 1
 8, 10, 12 und 14: *Vite e Ritratti d'illustri italiani*, vol. II, Milano: Tipografia Bettoni, 1820, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, M: Uo 4° 51, S. 59r, 302r, 313r und 5r.



Ebenfalls sind die Autor*innen der anderen zwei Porträts mit der Mailänder Akademie verbunden: Giuseppe Longhi (1766-1831), Maria Longhi (tätig im 19. Jh.)²¹, Michele Bisi (1788-1874) und seine Frau Ernesta Legnani Bisi (1788-1859). Giuseppe Longhi lehrte Druckgrafik an der Brera Akademie; er verbrachte seine Studienzeit in Rom, wo er sich Raffaello Morghen (1758-1833) anschloss und diverse Reproduktionstechniken verfeinerte.²² Unter seinen begabtesten Schüler*innen findet man den Genueser Historien-, Porträt- und Landschaftsmaler Michele Bisi, der in erster Linie als Stecher tätig war,²³ und seine Ehefrau, Ernesta Legnani Bisi. Letztgenannte gewann 1810 die erste Prämie in Zeichenkunst der Akademie Brera und widmete sich vorwiegend der Porträtkunst.²⁴

Der Entwurf Giuseppe Longhis für das von Michele Bisi gestochene Porträt Amerigo Vespuccis (1454-1512, Abb. 12),²⁵ ein Florentiner Kaufmann, Seefahrer und Entdecker, dem der neuentdeckte Kontinent seinen Namen verdankt,²⁶ geht auf eine alte Tafelmalerei (um 1568) zurück, welche wiederum zu einer Porträtsgalerie berühmter Männer und Frauen gehörte, der nach ihrem Eigentümer, dem Bischof Paolo Giovio (1483-1552), benannten *Serie gioviniiana*.²⁷

Wie schon erwähnt, gehört das vierte Porträt der Intarsien-Galerie (Abb. 14)²⁸ zu Maria Gaetana Agnesi (1718-1799)²⁹, eine von zwei Frauen in der ganzen Publikation,³⁰ unter achtundfünfzig Männern.³¹ Über diese Figur im Zeitalter der Aufklärung³² sind ein paar biographische Angaben notwendig.³³ Als Mathematikerin und Polyglotte war die gebürtige Mailänder Adelige den Quellen zufolge ein echtes *Enfant prodige*. Knapp fünfjährig sprach sie fließend Französisch, mit neun Jahren lernte sie Latein und mit elf auch Deutsch, Spanisch, Griechisch und Hebräisch. Anschließend widmete sich Maria Gaetana der Mathematik und der Geometrie, und zwar mit großem Erfolg. 1748 veröffentlichte sie ein Lehrbuch über die Grundlagen der Analysis, das erste Mathematikbuch einer Frau und das erste über Differential- und Integralrechnung überhaupt.³⁴ Das war ihr Türöffner für die Akademie der Wissenschaften von Bologna und, zwei Jahre später, für die Ernennung zur Professorin der Universität Bologna.³⁵ Mit dem Tod ihres geliebten Vaters 1752, gab sie die Mathematikstudien zugunsten der Theologie auf und widmete sich philanthropischen Tätigkeiten für die Bedürftigen, insbesondere Frauen, die sie unter ihrem eigenen Dach beherbergte.³⁶ 1783 wurde Maria Gaetana als Direktorin der Frauenabteilung³⁷ des 1771 eröffneten Pio Albergo Trivulzio, einer karitativen Institution für Arme, Kranke und Weise und lebte dort zurückgezogen bis zu ihrem Tod.

Während Leonardo, Tizian und Vespucci weltbekannt waren, war der Ruhm der Wissenschaftlerin, trotz der Übersetzungen ihres Buchs ins Französische³⁸ und Englische³⁹, eher auf einen nationalen Kreis begrenzt. Das lässt vermuten, dass die Wahl ihres Porträts auf Wunsch des Auftraggebers, beziehungsweise der Auftraggeberin fiel, wahrscheinlich wegen der gemeinsamen mailändischen Herkunft. Das scheint plausibel, wenn man an die Rolle der Agnesis für die lombardische Stadt denkt. Zudem stammen die grafischen Vorlagen der Porträts aus einer Publikation, wofür hauptsächlich Künstler der Brera Akademie Entwürfe gezeichnet haben. Anschließend können mit gewisser Sicherheit die gesamte Manufaktur und die Art der Intarsien zumindest einer lombardischen Werkstatt zugeschrieben werden.

Die delikate Bordüre mit Arabesken- und Rosettendekor auf der Tischfläche und auf den Tischkanten (Abb. 2) greift nämlich auf Motive zurück, die in der lombardischen Möbelkunst ab dem Ende des 18. und weiter bis ins 19. Jahrhunderts regelmäßig und ausgiebig verwendet wurden.⁴⁰ Einer der wichtigen Vertreter der Intarsien-Kunst im Neoklassizismus war Giuseppe Maggiolini (1737-1814), dessen Schule⁴¹ dieselben Ziermuster bis in der Zeit Ludwig Philipp (1830-1851) und Napoleon III. (1852-1870) angewandte.⁴² Maggiolini war eine Institution unter den Tischlern in der Region und im Ausland. Seine Werkstatt hat Möbel für die bedeutendsten Adelshäuser Mailands,⁴³ sowie Italiens

(Parma, Modena, Neapel) und viele europäische Höfe (Wien, Sankt Petersburg) gefertigt. In seiner Werkstatt wurden bis zu 86 diverse Holzsorten verwendet, um die natürlichen Nuancen des Holzes hervorzuheben und keine künstliche Kolorierung einsetzen zu müssen (Abb. 15).⁴⁴

Die dekorativen Muster aus Kandelabern, Trophäen, Medaillons, Akanthusblatt- und Traubenranken, Rosetten und Girlanden, die die Werkstatt Maggiolinis eingesetzt hat,⁴⁵ stammen zum großen Teil von neoklassizistischen Zeichnern wie Giuseppe Levati (1739-1828),⁴⁶ Giocondo Albertolli (1742-1839)⁴⁷ und Andrea Appiani (1754-1817).⁴⁸ Künstlern, die Generationen von Tischlern deutlich über die chronologischen Grenzen des Neoklassizismus beeinflusst haben. Insbesondere Albertolli, Professor für Ornamentik an der Brera-Akademie, von ihrer Gründung im Jahr 1776 bis 1812, veröffentlichte ab 1782⁴⁹ Kupferstichsammlungen, welche die römischen antiken Reliefs, anstatt der Enkaustik aus Pompei und Ercolano, einbezogen haben⁵⁰ und die zu einem Maßstab für Ornamentmaler*innen,⁵¹ Sticker*innen, Tapezierer*innen, Tischler*innen, Schmiede*innen wurden.⁵²

Die strenge, didaktische, am Studium der klassischen Archäologie orientierte Disziplin von Albertolli wurde später von seinem Neffen Ferdinando (1781-1844) mit einer Öffnung zu der lombardischen Bildhauerkunst der Renaissance weitergeführt.⁵³ Auch aus Albertollis Einleitung zur Ornamentik-Sammlung *Alcune Decorazioni di Nobili Sale* (1787) war ein zweigleisiges Bezugssystem in der Ornamentik spürbar: einerseits das Vorbild der Antike – was in diesen Jahren in den Repertorien von Vasen, Münzen, Kandelabern und Friesen von Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) vorangebracht wurde –⁵⁴ und andererseits das erneuerte Anliegen für die Kunst der Renaissance.⁵⁵ Das wachsende Interesse für archäologische Themen des Cinquecento spiegelt sich in der Nachfrage von Sammlungen von dekorativen Mustern der Renaissance.⁵⁶

Ein frühzeitiges Revival der lombardischen Ornamentik des 16. Jahrhunderts setzt im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts durch verschiedene Publikationen ein. Zu nennen sind insbesondere das Sammelwerk von Gaetano Vacani *Ornati diversi tratti dagli avanzi antichi e dalle migliori opere de' cinquecentisti* (1812), die Monographie der Brüder Francesco (1792-1851)⁵⁷ und Gaetano Durelli (1789-1855) über die Friesendekore der Fassade der Certosa di Pavia (1823-30)⁵⁸ und die Publikation von Ferdinando Cassina über Mailänder Bau- und Denkmäler, *Le fabbriche più cospicue di Milano* (1840-47).⁵⁹

Studien zu den wichtigsten Denkmälern der Renaissance, die nicht selten anlässlich ihrer Restaurierung erschienen, boten zahlreiche Vorbilder für äußere und innere Dekoration in Form von Wand schmuck und Einrichtungselementen. In diesem Bereich war Domenico Moglia bahnbrechend (1782-1867). Ab 1812 Dozent des Ornamentik-Kurses der Brera,⁶⁰ war er einer der ersten, der schon 1837 Kupfertafeln von an die neueste Mode angepasstem Haushaltsinterieur veröffentlichte.⁶¹ Diese Publikationen vermehrten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und passten sich zunehmend der akademischen Didaktik an die neuen mechanisierten Herstellungsmethoden an. So wurde 1857 die durch Albertollis Prinzipien geprägte Didaktik in Brera in zwei Klassen geteilt:⁶² eine für Maler*innen,



15 Giuseppe Maggiolini, *Kommode mit Medaillons mit Bacchus und Ceres, Parabiago*, Letztes Viertel des 18. Jhs., Holz, furniert, mit Marmorplatte, 94 x 123,5 x 62 cm, Pandolfini Casa d'Aste (Firenze), Auktion 0045 (1.10.2015), Lot. 5.

Bildhauer*innen und Architekt*innen und eine für „artieri“, also Handwerker*innen, die unter anderem auch in der Möbelkunst tätig waren.⁶³

So verbreiteten sich im Königreich Lombardo-Veneto die ersten historistischen Revivals in den bildenden Künsten, dessen Weg durch die romantische Verklärung der Vergangenheit geebnet wurde. Neogotische-,⁶⁴ neobarocke- und neorenaissancezeitliche Tendenzen, oft ohne klare chronologische Grenzlinien, erlangten immer größere Beliebtheit, auch dank Monografien und Zeitschriften, die ornamentale Vorbilder aus Mittelalter und Renaissance verbreiteten. Durch konkrete Beispiele der aktuellen Möbelproduktion stellten die Periodika⁶⁵ eines der wirkungsvollsten Medium dar, um die literarische und kulturelle Vorliebe für die historischen Revivals in fassbare handwerkliche Objekte zu verwandeln.⁶⁶ Warum ausgerechnet die Neo-Renaissance in ganz Italien einen so großen Anklang fand, hat mehrere Gründe. Im Wesentlichen war eine emotionale Zuflucht aus der Banalität der Gegenwart. Aber nicht zuletzt spielte die Savoyen-Monarchie nach der Vereinigung Italiens 1861 eine entscheidende Rolle. Die Renaissance wurde als Ausdruck der nationalen Identität⁶⁷ und Verkörperung des damals fehlenden Ideals von gestalterischer Schlichtheit und ethischer Reinheit geschätzt, um eine kulturelle Vereinigung als Basis einer Politischen Einheit voranzutreiben.⁶⁸ Laut Carlo Cattaneo, dem führenden Theoretiker dieses Revivals, war die lombardische Renaissance am ehesten geeignet, die politische und kulturelle Identität Norditaliens auszudrücken.⁶⁹

Weitreichende und ambitionierte Bauprojekte mehrten sich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, sie bestätigten die Vorliebe für das Renaissance Revival und seine konkrete Anwendung. In Mailand stellte das zwischen 1870 und 1900 im Stil der lombardischen Renaissance umgebaute Wohnhaus⁷⁰ der Barone und Rechtsanwälte Fausto (1843-1914) und Giuseppe (1845-1934) Bagatti Valsecchi die Verkörperung der Idealisierung einer ethisch vorbildlichen Epoche dar, die man nicht nur aufgrund der Sammlung von Gemälden und diversen Kunstobjekten des 15. und 16. Jahrhunderts⁷¹ bewundern wollte, sondern neu erleben, zum Beispiel mit modernen Komfort, wie Heizung, fließendem Wasser und Strom. In der kohärenten Aufnahme der Inhalte der Renaissance, wie im Wohnhaus Bagatti Valsecchi, liegt der Unterschied zwischen dem Neo-Renaissance Revival und dem Eklektizismus, welcher die Formen historischer Zeiten oft miteinander oder mit orientalischen sowie ethnischen Elementen vermischt und zu rein dekorativen Zwecken wiederwendete. Die Grenzen sind aber sehr dünn. Paradoxerweise hat das Jahrhundert der Romantik, wo Individualität und Originalität des Künstlers eine Hauptrolle spielten, das Konzept der „Imitation“ der Vergangenheit bis zur Fälschung und Parodie gebracht und Kunstobjekte in Musterbücher für modische Nachbauten des Eklektizismus publiziert.⁷²

Zuletzt ist die Vorliebe der Renaissance charakteristisch für die Generation der hohen Bourgeoisie, die ihre jüngste Vergangenheit des Risorgimento hinter sich ließ und eine fernere Zeit zelebrierte, womit sie sich durch eine ununterbrochene zivile und kulturelle Zusammengehörigkeit verbunden fühlte.⁷³

Rückblickend kann man aber, wenigstens um die Zeit des Historismus vor Verachtung zu retten, eine zweite Absicht in diesem Imitationsprozess erkennen: die von der Industrie vorangetriebene Herausforderung, Kunstobjekte mit neuen Materialien und neuen Techniken nachzuahmen.⁷⁴ Nicht umsonst war die Renaissance⁷⁵ auch wegen der ihr zugeschriebenen Verwertung der Technik hochgeschätzt. Werke im Stil der Neorenaissance strebten also nach der hohen gestalterischen Qualität und der vielfältigen Kreativität des 16. Jahrhunderts. Laut dem Kunsthistoriker Wilhelm Lübke (1826-1893) war insbesondere die letzte Phase der Renaissance diejenige, die Möbel hergestellt hat, welche allen Bedürfnissen an Bequemlichkeit und Pracht entsprachen.⁷⁶ Die Wandlung der Stil- und Möbe-

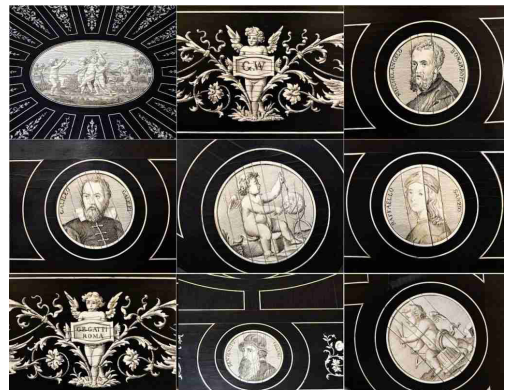
leinrichtungen zeigten sich bei den National- und Weltausstellungen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. So waren beispielsweise 1861 die Aussteller bei der Nationalausstellung in Florenz mit auffallend vielen Objekten im Stil der Neorenaissance vertreten. Die frühneuzeitlichen Meisterwerke der Architektur und Skulptur wurden neu gelesen, mit dem Ziel Objekte zu kreieren, die sowohl proportioniert als auch repräsentativ⁷⁷ und funktional waren,⁷⁸ wie von dem Schriftsteller und Architekten Camillo Boito (1836-1914) theorisiert.⁷⁹ Nicht zuletzt hatte Boito das Potenzial des Zusammenhangs zwischen Kunst und Industrie erahnt und war bei der 1874 veranstalteten Historischen Ausstellung industrieller Kunst⁸⁰ sehr engagiert. Hintergrund seines Engagements war die Absicht, ein Museum angewandter Kunst mit der Unterstützung des Italienischen Industriellen Verein Mailand zu gründen.⁸¹

Was im Detail die Möbelkunst der Neorenaissance angeht,⁸² stehen imposante, luxuriöse Formen und hochwertige Materialien im Zentrum. Diese Monumentalität erreicht in Italien ihren Höhepunkt in der des sogenannten Umbertino-Zeit (1878-1900, benannt nach König Umberto I.). Diese kurze Epoche ist durch eine gewisse Heterogenität gekennzeichnet, daher ihre Eingliederung innerhalb des Eklektizismus. Möbel dieses Stils zeigen oft reiche vorspringende Schnitzarbeiten mit geometrischen Dekoren, zum Beispiel Wappen, Masken, Löwen- und Engelköpfe neben Säulen, Lisenen und Karyatiden. Ein gutes Beispiel davon sind die Möbel für das Wohnzimmer der Villa des Ehepaars Crespi Morbio in Borgovico bei Como. Sie wurden um 1886 von Giuseppe Cairoli in Zusammenarbeit mit der Schnitzwerkstatt Cassina, unter der Leitung des Künstlers Lodovico Pogliaghi (1857-1950) gefertigt (Abb. 16).⁸³

Eine ausgesprochene raffinierte Möbeldekoration ist dann in den Werken des Tischlers Giovan Battista Gatti aus Faenza (1816-1889)⁸⁴ zu sehen. Bei Gatti ist fast ausschließlich Ebenholz Protagonist und die feinen Intarsien werden mit Elfenbein realisiert. Außerdem werden Edelsteine und kostbaren Metalle in die prächtigen Stücke auf. Interessant ist ein Schreibtisch aus Ebenholz für den US-amerikanischen Unternehmer William Gilstrap (signiert und datiert 1878, Abb. 17), der durch Bildnisse von berühmten italienischen Männern verziert ist: Galileo Galilei, Michelangelo, Raphael und Benvenuto Cellini sind in Elfenbein-Medaillons an den vier Kanten geschnitzt.⁸⁵ Folglich war es nicht



16 Ludovico Pogliaghi, Giuseppe Cairoli und Werkstatt Cassina, *Konsole aus dem Wohnzimmer der Villa Crespi-Morbio, Borgovico (Como), Eben-, Nussbaum- und Wurzelholz, 1886, 158 x 51 x 140 cm. Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Inv.-Nr. 1528a.*



17 Giovan Battista Gatti, *Schreibtisch für William Gilstrap, Ebenholz, 1878, 87 x 100 x 65 cm, Kunsthandel Gabriele Gogna (Milano), Details.*



18 Ferdinando Pogliani, *Schreibtisch, Ebenholz, Knochen und Elfenbein*, 1870, 75 x 60 x 62 cm, Cambi Casa d'Aste (Genova), Auktion Nr. 0677 Dimore Italiane (25.11.2021), Lot. 92.



18 Francesco Albani, *Amoretten Tanz*, 1622-23, Öl auf Kupfer, 90 x 114 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. 301.

selten, Möbel mit historistischen Porträts berühmter Menschen zu verziern, eine Eigenschaft die wir auch bei einem der erfolgreichsten Tischler der Neorenaissance in Mailand aufspüren können: Ferdinando Pogliani (1832-1899). Zusammen mit Giuseppe Ripamonti⁸⁶, Pietro Zaneletti⁸⁷ und die Brüder Mora (zuerst in Bergamo und dann in Mailand tätig)⁸⁸, aber auch Adriano und Luigi Brambilla, Giuseppe Speluzzi (tätig ab 1834) und Daniele Lovati (tätig 1878-1890) zählt Pogliani zu den bekanntesten Hauptvertretern des Eklektizismus in Lombardei.⁸⁹

Pogliani eröffnete seine Werkstatt in Borgo di Porta,⁹⁰ wo er auch seine drei Söhne beschäftigte: Giuseppe (1866-1900), Paolo (1870-1913) und Carlo (1866-1932), die jeweils für Architekturdesign, Reliefs und Intarsien zuständig waren. Ebenholz, aber auch Nuss- oder Birnenbaumholz werden mit Elfenbein-, Schildkröten-, Knochen- und Marmorintarsien verziert, manchmal sogar mit kleinen Skulpturen und Edelsteinen bereichert, um luxuriöse Möbel zu kreieren, die zwischen der Stilrichtung Napoleon III. (1852-1870) und dem Eklektizismus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stehen. Der Erfolg der Werkstatt Pogliani, die sich wichtiger Aufträge der Aristokratie (sogar Kaiser Napoleon III. selbst sollte einen Schlafzimmer bestellt haben)⁹¹ und des Großbürgertums Italiens und Mailands insbesondere⁹² rühmt, nahm auch an nationalen und internationalen Ausstellungen teil⁹³ und setzte ihre Pro-

duktion auch nach dem Tod des Gründers mit einem veränderten, schlichteren Charakter fort.

Pogliani nutzte für seine Kreationen Vorbildern vorheriger Epochen, hauptsächlich aber Meisterwerke italienischer Maler, um die Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu überbrücken: So zeigen die Intarsien eines Schreibtisches (um 1870, Abb. 18)⁹⁴ zum Beispiel den Amoretten-Tanz des Bologneser Francesco Albani (1578-1660), das seit 1811 in der Brera Pinakothek zu sehen war (Abb. 19).⁹⁵ Trotz der unterschiedlichen Materialien weist dieser Tisch, wie andere aus der Werkstatt Pogliani, eine ähnliche, auch wenn nicht so opulente, Typologie der Verzierung auf. Nicht anders beim

Tisch im Deutschen Historischen Museum: In der Mitte befindet sich eine Intarsie in Querformat aus sehr bekannten malerischen, beziehungsweise graphischen Vorbildern, gerahmt durch Akanthusranken mit Blumen, Putten und Grottesken, die gleichermaßen auch die dicken und robusten Pyramidenbeine verschönern. Grottesken, Ornamente im Stil der Renaissance und pyramidenstumpfförmige Beine mit einer Art Gesims als Abschluss scheinen ein Markenzeichen der Tische Poglianis zu sein, wie ein ihm zugeschriebener Konsoltisch im Kunsthandel belegt (Abb. 20).⁹⁶



20 Ferdinando Pogliani (zugeschrieben), *Konsolentisch*, Ebenholz mit Elfenbeinintarsien, 90 x 201 x 74 cm, Art La Rosa Casa d'aste (Catania), Auktion Nr. 31 Eclettica (29.05.2021), Lot. 88.

Trotz der, durch die Urhebererschaft eines weniger raffinierten Tischlers, bedingten Unterschiede besteht große Ähnlichkeit in der Gesamtstruktur. Es scheint daher plausibel, dass der Tisch in der Sammlung des Deutschen Historischen Museum durch eine Werkstatt gefertigt wurde, die der Poglianis nahestand oder zumindest nacheiferte. Als Entstehungsort ist, wenn nicht Mailand, so zumindest die Lombardei anzunehmen; die Datierung in das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts erscheint aufgrund der Intarsienporträts schlüssig. Insbesondere die Präsenz des Bildnisses von Maria Gaetana Agnesi, der Mailänder Wissenschaftlerin und Philanthropin, die in der Stadt fast den Ruf einer Heiligen genoss.⁹⁷

Die Identifizierung des Herstellers unter den zahlreichen Möbelfabriken Norditaliens erwies sich als schwierig. Wenig ergiebig war die Suche nach Tischlern und Möbelwerkstätten in den Katalogen der nationalen und universalen Ausstellungen der 1860er bis 1890er Jahren, die überwiegend nur Verzeichnisse der Aussteller enthalten. Wenn überhaupt, sind meist nur wenige besonders prächtige oder herausragende Objekte⁹⁸ beschreiben und abgebildet.⁹⁹

Die Bestimmung eines Urhebers war daher nicht möglich. Die lange von der Forschung vernachlässigte Möbel- und Raumkunst des Historismus ist innerhalb der Angewandten Kunst ein Bereich, der noch viel Recherche und Katalogisierung benötigt. Meistens sind nur die berühmtesten Kunsttischler mit Abbildungen dokumentiert und wenn, die vorhandenen Bilder in Monografien oder Fachpublikationen wiederholen sich. Auch sind viele öffentliche Sammlungen nur selten vollständig digitalisiert und wissenschaftlich bearbeitet, sodass online oder in gedruckten Katalogen Vergleichsbeispiele nur stichprobenartig auffindbar sind. Eine Vielfalt von Original-, und Werkstatt-Arbeiten in Depots oder in Privaten Sammlungen bleibt so versteckt. Hier eröffnen sich umfangreiche und spannende Forschungsansätze. Dazu sind mangelnde Inventuren oder fehlende Kaufrechnungen bei Privatbesitzern ein Hindernis, genauso wie nicht transparente Dokumentationen in der Provenienz bei öffentlichen und privaten Sammlungen.

Zuletzt muss man Auktionshäuser erwähnen. Nur relativ aktuelle Auktionskataloge sind online verfügbar. Dementsprechend reicht die Quantität der versteigerten Objekte nicht aus, um umfangreiche Vergleiche zu ermöglichen. Auch hier wäre die Digitalisierung ein Ansatz, diese Lücke zu füllen.¹⁰⁰

Endnoten

- 1 Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv.-Nr. K 59/476, Nussbaumholz, furniert, cm 80 x 205 x 98.
- 2 Trinkaus wurde zum Wintersemester 1927-28 am Dessauer Bauhaus zugelassen und belegte Kurse bei Vasilij Kandinsky und Paul Klee, sowie in der Tischlereiwerkstatt bei Joseph Albers. Er brach aber das Studium nach zwei Semestern ab. 1932 schloss er sich der Kommunistischen Partei Deutschlands an. Nach seinem Stellenantritt bei den Junkers Flugzeug- und Motorenwerken in Dessau in den 1930er Jahren übte er seine künstlerische Tätigkeit nur noch in der Freizeit aus. Zu Trinkaus: *Karl Hermann Trinkaus: Bauhaus – Der neue Mensch*, hrsg. Alfred Weidinger für die Stadt Leipzig, Marcus Andrew Hurrting, Fabian Müller, Wien 2019.
- 3 Bis 1960, dann war er beim Georgi-Dimitroff-Museum in Leipzig tätig, wonach er 1964 zog.
- 4 Das Kaufdatum im Inventarbuch ist 22. November 1959.
- 5 An den Malereien in der Villa Farnesina beteiligten sich neben Peruzzi selbst auch Sebastiano del Piombo und Sodoma.
- 6 Neben dem Göttermahl schmückt der Götterrat die Hauptgewölbe.
- 7 Der Name der Villa geht auf Kardinal Alessandro Farnese zurück, der sie 1579 gekauft hatte.
- 8 Zuständig für die Laube mit Gemüse und Obst.
- 9 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv.-Nr. RP-P-OB-37.142, Kupferstich, mm 350 x 442.
- 10 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv.-Nr. RP-P-OB-72.213, Radierung, mm 191 x 504.
- 11 Die baulichen Maßnahmen des 17. Jahrhunderts umfassten die Schließung der Loggien und die Modifizierung der Raumaufteilung. Restaurierungen erfolgten unter der Leitung Carlo Maratta zwischen 1693 und 1694 mit reversiblen Mitteln, wie Lapis und Pastellfarben.
- 12 Auch Henri Beyle de Stendhal erwähnt die Villa Farnesina in seinen *Wanderungen in Rom (Promenades dans Rome)*, Berlin 1921.
- 13 Vgl. *Goethes Werke*, Bd. XI, Hamburg 1950, S. 368.
- 14 Im ersten Band (Padova 1812) sind ein Rundporträt Napoleons, sechs Tafeln mit napoleonischen Medaillen und 27 Porträts enthalten; im zweiten Band (Milano 1820) 33 Porträts. Oft wurden aber die zwei Ausgaben zusammengebunden, wie im konsultierten Exemplar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, M: Uo 4° 51.
- 15 Nr. XXI, S. 59r.
- 16 Nr. LVIII, S. 302r. Leopoldo Cicognara ist der Autor der Biografie von Tizian.
- 17 Die Vorlagen für die Porträts von Leonardo und Tizian (vor 1812) befinden sich in Mailand: Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Album B 13, 16 und B 13, 28, Bleistiftszeichnung auf Türkispapier, Weiß gehöht, 119 x 93 mm (oval). Giuseppe Bossi ist auch der Autor der Biografie von Leonardo und hatte, außerdem, dem Leonardos Abendmahl eine Monographie gewidmet: Giuseppe Bossi: *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Libri quattro di Giuseppe Bossi Pittore*, Milano 1805.
- 18 Der Sienese Cipriani studierte in Rom unter Teodoro Matteini und Raffaello Morghen. 1808 wurde er Professor an der Akademie in Venedig; nebenbei war als reproduzierender Kupferstecher tätig. Vgl. Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. VII, Leipzig 1912, S. 8.
- 19 Mit der Unterstützung der Mailänder Elite gründete Bossi später eine unabhängige private Kunsthochschule in seiner Wohnung in Mailand.
- 20 Silvio Mara: *Giuseppe Bossi e Raffaello: la valenza del modello tra fedeltà e invenzione*, in *Giuseppe Bossi e Raffaello al Castello Sforzesco di Milano* (Ausst.-Kat. Castello Sforzesco Mailand), hrsg. von Claudio Salsi, Milano 2020, S. 35-60, hier S. 26.
- 21 Eine Biografie der Künstlerin fehlt. Eine Verwandtschaft mit Giuseppe Longhi ist nicht bewiesen.
- 22 Er widmete Nachstiche oft berühmten Malern, darunter Raffael, Leonardo, Michelangelo, Rembrandt und Correggio. Bekannt ist auch ein Traktat über Kupferstecherei, *La calcografia ossia l'arte d'incidere in rame*, Milano 1830 (Handschrift). Eine Übersetzung durch Carl Barth: *Die Kupferstecherei oder: Die Kunst, in Kupfer stechen und zu ätzen*, erschien in Hildburghausen um 1837. Vgl. Rossella Canuti: "Longhi, Giuseppe" in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Roma 2005.
- 23 Angela Ottino della Chiesa: "Bisi, Michele" in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma 1968.
- 24 Agostino Mario Comanducci: *Dizionario illustrato dei pittori e incisori italiani moderni*, vol. I, Milano 1945, S. 72.
- 25 Nr. LX, S. 313r. Die Biografie Vespuccis wurde von Francesco Bottaini geschrieben.
- 26 Die Namensgebung erfolgte 1507 durch den deutschen Kartografen Martin Waldseemüller. Zu Vespucci: Luigi Ugolini: *Er gab Amerika den Namen: Leben und Zeit des Amerigo Vespucci*, Graz-Wien-Köln 1974.
- 27 Die in Giovios Residenz in Borgovico, am Como See, beherbergte Bildnisgalerie wurde zwischen 1552 und 1589 von Cristofano dell'Altissimo (1525 ca.-1605) kopiert und in die Uffizien in Florenz verbracht, wo sie sich noch heute befindet. Die Galerie wurde bis 1840 erweitert und zählt heute 492 Porträts. Vgl. Linda Susan Klinger: *The portrait collection of Paolo Giovio*, Princeton, N.J. (Princeton Univ., Diss.) 1991-1993.

- 28 Nr. I, S. 5r.
- 29 Für ein ausführliches bibliographisches Porträt vgl. Andreas Kleinert: *Maria Gaetana Agnesi und Laura Bassi: Zwei italienische gelehrte Frauen im 18. Jahrhundert*, in *Frauen in den exakten Naturwissenschaften*, hrsg. von Willi Schmidt und Christoph J. Sciba, Stuttgart 1990, S. 71–85; Ulrike Klens: *Mathematikerinnen im 18. Jahrhundert: Maria Gaetana Agnesi, Gabrielle-Emilie du Châtelet, Sophie Germain: Fallstudien zur Wechselwirkung von Wissenschaft und Philosophie im Zeitalter der Aufklärung*, Pfaffenweiler 1998.
- 30 Die einzige andere weibliche Persönlichkeit, deren Biografie in das Buch eingeflossen ist, ist Vittoria Colonna (1492-1547), die Lyrikerin des 16. Jahrhunderts.
- 31 Das Porträt wurde auch in der ersten italienischen Ausgabe der französischen *Les Femmes célèbres de tous les pays*, verfasst von Laure-Adelaide Abrantès zusammen mit Joseph Straszewicz veröffentlicht: *Vite e Ritratti delle Donne Celebri di ogni tempo e ogni paese. Opera della Duchessa d'Abrantès, continuata da letterati italiani*, Milano 1836-1839, vol. II (1836), S. 44. Die unsignierte Kreidelithografie wurde laut der Bildlegende nach einem Ölgemälde des Grafen, Juristen und Finanzadvokaten Gabriele Verri (1696-1782) in Mailand gestochen. Ich danke Guido Checchi für die örtliche Überprüfung der Mailänder Ausgabe.
- 32 Die Biografie wurde von der Schriftstellerin und Malerin Bianca Milesi Mojon (1790-1849) geschrieben.
- 33 Die Forschungsliteratur zu Leonardo und Tizian ist unüberschaubar, daher werden nur ein paar Titel angeführt. Zu Leonardo: Frank Zöllner: *Leonardo da Vinci 1452-1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln 2003; *Das große Leonardo-Buch: sein Leben und Werk in Zeugnissen, Selbstzeugnissen und Dokumenten*, hrsg. von Marianne Schneider, München 2002. Zu Tizian: Augusto Gentili, *Tiziano*, Firenze 1990; Charles Hope: *Titian*, London 1990; Peter Humphrey: *Tizian*, Berlin 2007.
- 34 Maria Gaetana Agnesi: *Istituzioni Analitiche Ad Uso Della Gioventù Italiana*, Milano 1748.
- 35 Maria Gaetana lehnte dennoch das Unterrichten ab.
- 36 Die Biographie (§ VIII) hält tugendhafte karitative Episode des Lebens von Maria Gaetana fest. Es wird zum Beispiel den Verkauf einer mit Edelsteinen dekorierten Truhe berichtet, die die Wissenschaftlerin von der Kaiserin Maria Theresia von Österreich zum Dank für die Widmung ihres Mathematikbuches erhalten hatte. Mit dem Verkaufserlös konnte Maria Gaetana die Anzahl der hilfsbedürftigen Frauen verdoppeln.
- 37 In der Institution fanden bis zu 450 Bewohnerinnen eine Bleibe.
- 38 Maria Gaetana Agnesi: *Traitéés élémentaires de calcul différentiel et de calcul integral*, Paris 1775.
- 39 Maria Gaetana Agnesi: *Analytical institutions: in 4 books Istituzioni analitiche ad uso della gioventu' Italiana*, London 1801.
- 40 Neben Arabesken- und Rosettendekore waren mythologische oder allegorische Szenerien in ovalen Medaillons typisch.
- 41 Schüler Maggiolinis waren neben seinem Sohn Carlo Francesco (bis 1834), Cherubino Mezzanica, der die Leitung der Werkstatt später übernahm, Giovanni Maffezzoli (1774-1818), Giovanni Mascheroni, Antonio (nachweisbar ab 1793) und Luigi Mascaroni (tätig bis 1843). Vgl. *Maggiolini & Co.: il successo dell'intarsio neoclassico nella Milano Napoleonica*, hrsg. von Enrico Sala, Giuseppe Beretti, Alessandro Wegher und Valentina Simone, Milano 2020.
- 42 Der Bestand Maggiolini im Castello Sforzesco zu Mailand zählt 1.896 Blätter, die eine Zeitspanne von etwa 1770 bis 1830 umfassen und unter denen einige Ornamentzeichnungen Ähnlichkeiten mit der Bordüre des Tisches im Deutschen Historischen Museum zeigen.
- 43 Unter anderem Borromeo, Scotti, Belgioioso und Visconti di Modrone.
- 44 Als Vergleichsobjekt: Giuseppe Maggiolini, Kommode mit Medaillons mit Bacchus und Ceres, Parabiago, Letztes Viertel des 18. Jhs., Holz, furniert, mit Marmorplatte, cm 94 x 123,5 x 62, Pandolfini Casa d'Aste (Firenze), Auktion 0045 (1.10.2015), Lot. 5.
- 45 Giuseppe Morazzoni: *Il mobile intarsiato di Giuseppe Maggiolini*, Milano 1957; Giuseppe Beretti, Alvar González-Palacio: *Giuseppe Maggiolini: catalogo ragionato dei disegni*, Milano 2014.
- 46 Architekt und Architekturmaler, sowie Lehrer der Prospektive an der Mailänder Kunstakademie. Vgl. Thieme-Becker, Bd. XXIII, Leipzig 1929, S. 150.
- 47 Ursprünglicher aus Tessin, war Albertolli ein erfolgreicher Architekt, Ornamentzeichner und Stuckateur. Er hatte unter anderem in Palazzo Pitti in Florenz (1776-80) und in der Villa von Poggio Reale (1770) sein Talent bewiesen. Vgl. Enrico Colle: *Il Mobile Impero in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1800 al 1843*, Milano 1998, S. 226.
- 48 Appiani ist einer der bedeutendsten Künstler des italienischen Neoklassizismus, bekannt vor allem als Bildnis- und Freskenmaler. Er wurde 1807 zum Direktor der Brera Kunstakademie in Mailand ernannt. Vgl. Thieme-Becker, Bd. II, Leipzig 1908, S. 40-41.
- 49 *Ornamenti diversi, inventati, disegnati ed eseguiti da Giocondo Albertolli, professore di ornati nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano, incisi da Giacomo Mercoli luganese*, Milano: Si vendono dallo Stesso Albertolli, [1782].
- 50 Colle 1998 (wie Anm. 47), S. 226.

- 51 Außerdem vermehrten sich ab 1805 unzählige Ornamentstichsammlungen, seitdem die Preisträger der Brera-Akademie ihre Zeichnungen publizierten und damit zur Verbreitung neoklassizistischer Ziermotive beitrugen. Ähnliche Sammlungen kamen in anderen Städten, wie Bologna, heraus. Dazu Colle 1998 (wie Anm. 47), S. 7-23.
- 52 Alessandro Oldani: *Giocondo Albertolli e l'insegnamento dell'ornato nell'Accademia di Belle Arti di Brera, 1776-1812*, in *Ornato e architettura nell'Italia neoclassica. Il fondo degli Albertolli di Bedano, secc. XVIII-XIX*, hrsg. von Carlo Agliati, Paola Cordera und Giuliana Ricci, Bellinzona 2019, S. 197-212, hier S. 197.
- 53 Colle 1998 (wie Anm. 47), S. 227.
- 54 Insbesondere *Diverse maniere di adornare i camini* (1769) und *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi* (1778).
- 55 Das Interesse an der Ornamentik des *Cinquecento* in Mailand verdient mehr Platz, als was dieser Aufsatz erlaubt. Für eine Zusammenfassung der Debatte rund um das Thema im Europäischen Kontext: Giuliana Ricci, *Architettura in Fiore*, in: *Reviving the Renaissance. The use and abuse of the past in nineteenth-century Italian art and decoration*, hrsg. von Rosanna Pavoni, Cambridge 1997, S. 63-94.
- 56 Beliebt waren Motive aus den Grotesken in den Vatikanischen Loggien von Raphaels und seiner Schule oder die Vasen von Polidoro da Caravaggio (1492-1543) gestochen von Aegidius Sadeler (1570-1629) und Giovan Battista Galestruzzi (1615/18-nach 1669). Vgl. Oldani 2019 (wie Anm. 52), S. 204.
- 57 Schüler von Giuseppe Levati, Durelli – ab 1838 Professor der Perspektive – war ein Verfechter der Architektur von Donato Bramante.
- 58 *La Certosa di Pavia descritta e illustrata*, Milano 1823. Giuseppe Bramati ist der Stecher der Kupferplatten. Vgl. Colle 1998 (wie Anm. 47), S. 228. Colle zitiert viele Künstler, die Stilelemente der Renaissance in ihren Entwürfen für Möbel, Musikinstrumenten und andere Gegenstände eingearbeitet haben.
- 59 Enrico Colle: *Il mobile dell'Ottocento in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1815 al 1900*, Milano 2007, S. 285.
- 60 Moglia lehrte in der Brera zuerst als Assistent von Ferdinando Albertolli und von 1812 bis 1852 als Dozent der Ornamentik-Kurs. Vgl. Colle 1998 (wie Anm. 47), S. 16.
- 61 *Collezioni di Collezione dei soggetti ornamentali ed architettonici inventati e disegnati da Domenico Moglia*, Milano 1837.
- 62 Dieser Trennungsprozess hat eine Weile gedauert, bis 1879 die Bildung von Künstler und Handwerker in Brera endgültig getrennt wurde. Vgl. Giuliana Ricci: *La formazione degli architetti e degli ingegneri e la Scuola di Ornato di Brera*, in *Milano fin de Siècle e il caso Bagatti Valsecchi*, hrsg. von Cesare Mozzarelli und Rosanna Pavoni, Milano 1991, S. 201-218, hier S. 207.
- 63 Das ist eindeutig in dem Vorwort seines Handbuchs architektonischer Ornamente (*Corso elementare di ornamenti architettonici ideato e disegnato ad uso de' principianti da Giocondo Albertolli, professore dell'Accademia di belle arti di Milano. Si trova presso l'autore in Milano*, Milano 1805). Vgl. Colle 2007 (wie Anm. 59), S. 32.
- 64 Schon in der Zeit nach der Restauration (1815-1830) und während der Regentschaft Louis Philippes (1830-1848) waren Möbel in neogotischem Stil entstanden.
- 65 Zum Beispiel *Arti e manifatture antiche e moderne in ornamenti di lusso*, Milano 1842; Giuseppe Cima, *L'addobbatore moderno, ossia, Raccolta di 300 tavole rappresentanti oggetti d'arti e manifatture desunte dalle più recenti mode originali e straniere*, Milano 1843.
- 66 Ornella Selvafolta, *Decoro e arti applicate nelle riviste italiane dell'Ottocento*, in Mozzarelli-Pavoni 1991 (wie Anm. 62), S. 85-118, hier S. 89.
- 67 Colle 2007 (wie Anm. 59), S. 296. Die Neorenaissance erlebte einen Sprung nach 1865, als Florenz zur Hauptstadt des neugeborenen italienischen Reiches wurde.
- 68 Der ästhetische Geschmack ist teilweise immer noch ein Merkmal italienischen Nationalbewusstseins.
- 69 Carlo Cattaneo, *Del bello nelle arti ornamentali*, in: „Il Politecnico“, III, 184, Heft 14., S. 154-166.
- 70 In der via Santo Spirito.
- 71 Das Haus wurde bis 1974 bewohnt. Danach gründete ein Erbe eine Stiftung, die das Hausmuseum Bagatti Valsecchi 1994 der Öffentlichkeit zugänglich machte.
- 72 Enrico Colle: *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano 1996, S. 17.
- 73 Renato Bordone: *Le codificazioni dell'Eclettismo alla fine dell'Ottocento*, in Mozzarelli-Pavoni 1991 (wie Anm. 62), S. 191-199, hier S. 198.
- 74 Mariantonietta Picone Petrusa: *The Italian Neo-Renaissance at Exhibitions*, in Pavoni 1997 (wie Anm. 56), S. 207-238, hier S. 237.
- 75 Nicht anders im deutschsprachigen Raum, man vergleicht die Studien von Jacob Burkhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855; *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860; *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Basel 1867.
- 76 Wilhelm Lübke: *Degli stili nell'arte industriale*, in „Guida per le arti e i mestieri destinata a facilitare il loro progresso in ogni ramo speciale“, Bd. IV., Milano 1875, S. 177-180, hier S. 178. Bezug in Selvafolta 1991 (wie Anm. 66), S. 96.
- 77 Colle 1996 (wie Anm. 72), S. 18.

- 78 Der Begriff der Funktionalität ist von größter Bedeutung, denn er enthält im Keim umfassenderer Themen und Fragen der Ökonomie in Bezug auf Industrie und Design, die auch für die Moderne nach 1900 relevant werden sollten.
- 79 Zum Beispiel in *I principi del disegno e gli stili dell'ornamento*, Milano 1882 – welche bis 1925 sieben Ausgaben hatte – sowie in der *Zeitschrift Arte italiana decorativa e industriale*, wovon er Direktor ab 1892 wurde.
- 80 Esposizione Storica di Arte Industriale.
- 81 Sein Programm erschien 1873. Nicht zuletzt trugen die erfolgreichen Museumsneugründungen in anderen Städten Europas, die zur Bildung des ästhetischen Geschmacks bei: 1864 eröffnete das Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien (heute MAK – Museum für angewandte Kunst), 1867 das Deutsche Gewerbe-Museum zu Berlin (heute Kunstgewerbemuseum). Vgl. Colle 1996 (wie Anm. 72), S. 16.
- 82 Das gilt mindestens für Adel und Bourgeoisie.
- 83 Die Ausstattung beinhaltete einen Ausziehtisch, zwei Schränke, eine Konsole, vier Stühle und zwei Armstühle aus Nussbaumholz mit Ebenholz und Wurzelholz furniert. Die Möbel befinden sich heute in Mailand, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Inv.-Nr. 1525 bis-28, 1901-1906.
- 84 Ausbildung bei den Gebrüdern Falcini in Florenz, dann tätig in Rom, unter anderen für den Papst Pio IX.. Geschätzt und gefragt von Adel und Hochbourgeoisie, hatte Gatti einen enormen Erfolg auf den Weltausstellungen in London (1851 und 1862) und Paris (1855 und 1878). Vgl. Paolo Cesari: *Gian Battista Gatti (Faenza, 1816 – Roma, 1889)*, in: *Arredi dell'Ottocento. Il mobile borghese in Italia*, hrsg. von Icaro Progetti x l'Arte, Modena 2002, S. 83-98.
- 85 Aus dem Kunsthandel Gabriele Gogna, Mailand. Ähnlich auf einem ihm zugeschriebenen Intarsien-Rondell (um 1870), heute im Kunsthandel (Wick Antiques Ltd.), wo er das Selbstbildnis Raffaels mit Perlmutter und Elfenbein inmitten eines Eichen- und Lorbeerkränzes und Arabesken fertigte.
- 86 Er war tätig im Palast des Grafen Gian Giacomo Poldi Pezzoli zwischen 1846 und 1856. 1862 nahm er an der Weltausstellung in London teil. Vgl. Colle 2007 (wie Anm. 59), S. 454 mit Literatur.
- 87 Wie Ripamonti beteiligte er sich an der Ausstattung des Hauses Poldi Pezzoli und nahm an der Mailänder Ausstellung von 1881 teil. Literatur in: Colle 2007 (wie Anm. 59), S. 458.
- 88 Die Brüder Mora gründeten eine der erfolgreichsten Werkstätten der Stadt und gewannen mehrere Preise für ihre Erzeugnisse. 1874 nahmen sie an der Nationalausstellung in Mailand teil. Schon 1840 hatten sie ein privates Museum für industrielle Kunst geöffnet, dessen Sammlung heute zu den Beständen des Castello Sforzesco gehört. Vgl. Colle 2007 (wie Anm. 59), S. 449.
- 89 Zu erwähnen sind weiterhin Carlo und Giovanni Andreoni und Luigi Cassani (1827-1879).
- 90 Die Ausstellungsräume befanden sich in Via Monte Napoleone, 13. So in der Zeitschrift für die Industrie in Mailand und ihrer Provinz: *Rivista Industriale e Commerciale di Milano e Provincia*, pubblicata per cura del periodico «La lega commerciale», Milano 1894, S. 414.
- 91 Die Suite, bestehend aus einem Bett und einem Schreibtisch, wurde bei der Auktion Haus Finarte in Florenz, am 8. November 1986 versteigert. Vgl. *Cenni su Ferdinando Pogliani e la sua bottega*, in Cesari 2002 (wie Anm. 84), S. 98-107, hier S. 99.
- 92 Unter anderem bekam Aufträge des Grafen Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879), der einige räumen seines Familienhauses ab 1846 in neogotischem Stil einrichten ließ. Aus dem Wohnhaus wurde schon 1881 ein Museum, dessen Leitung ab 1898 der Architekten und Schriftsteller übernahm und eine Fotokampagne beantragte, die den Zustand des Hauses vor den Bombenangriffen im Jahr 1943 dokumentiert.
- 93 Mailand (1871 und 1881), Wien (1873), Philadelphia (1876), Paris (1878) und Turin (1884 und 1898).
- 94 Cambi Casa d'Aste (Genova), Auktion Nr. 0677, Dimore Italiane (25.11.2021), Lot. 92, cm 75 x 62 x 60.
- 95 Francesco Albani, *Amoretten Tanz*, 1622-23, Öl auf Kupfer, 90 x 114 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. 301.
- 96 La Rosa Casa d'aste (Catania), Auktion Nr. 31 "Eclettica" (29.05.2021), Lot. 88, cm 90 x 201 x 74.
- 97 „Ivi, dopo quindici anni di sì laudevoli cure, giunta l'Agnesi all'età di 81 anni, cessò di vivere, compianta da tutti, e riguardata quasi uno di quegli spiriti prediletti che il Cielo manda per conforto degl'infelici a peregrinare sulla terra, poi, come a loro patria, a se li richiama“. (So, nach fünfzehn Jahren löblicher Pflege, starb Agnesi mit 81 Jahren, betrauert von allen, und betrachtet fast als eine jener geliebten Seelen, die der Himmel auf die Erde schickt, um die Unglückliche zu trösten, und dann, wie es ihnen gerecht ist, zurück nach sich ruft. Übersetzung der Autorin). *Vite e ritratti di Illustri Italiani*, vol. II, Milano 1820, S. 7r.
- 98 Bei der Nationalausstellung in Mailand 1881 waren insgesamt mehr als 400 Aufsteller in der Möbelabteilung anwesend.
- 99 Den Einträgen fehlen oft Maße und Beschreibungen oder diese sind zu oberflächlich und nennen sehr selten die Motive der Intarsien.
- 100 Ich danke ganz herzlich Wolfgang Cortjaens, Leiter der Sammlung Angewandte Kunst und Grafik des Deutschen Historischen Museums und Rene Burghardt für das Lektorat meines Textes.

Bildnachweisen:

Deutsches Historisches Museum/ S. Ahler: Abb. 1-3, 7, 9, 11, 13

Foto der Autorin: Abb. 4

Amsterdam, Rijksmuseum. Creative Commons CC0 1.0 Universal: Abb. 5-6

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: M: Uo 4° 51: Abb. 8, 10, 12, 14 (Foto der Autorin)

© Pandolfini Casa d'Aste: Abb. 15

Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco - © Comune di Milano/Ranzani 2019: Abb. 16

© Gabriele Gogna, Milano: Abb. 17

Archivio Cambi casa d'Aste, Genova: Abb. 18

© Milano, Pinacoteca di Brera: Abb. 19

© Art La Rosa - Casa d'Aste, Catania: Abb. 20

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/623>