



Heinrich Graf von Brühl Ein sächsischer Mäzen in Europa

Akten der internationalen Tagung
zum 250. Todesjahr



Heinrich Graf von Brühl (1700–1763)

Ein sächsischer Mäzen in Europa

Akten der internationalen Tagung zum 250. Todesjahr

Staatliche Kunstsammlungen Dresden

13. – 14. März 2014

Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom

20. – 21. März 2014

herausgegeben von

Ute C. Koch und Cristina Ruggero

für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und

die Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom

6	Marion Ackermann, Sybille Ebert-Schifferer, Stephan Koja Vorwort	Brühl und die öffentliche Wahrnehmung	Architektur in Sachsen und Polen
12	Ute C. Koch, Cristina Ruggero Heinrich Graf von Brühl: ein sächsischer Mäzen in Europa	130 Cristina Ruggero La <i>Brühlsche Terrasse</i> a Dresda tra progetto, rappresentazione e <i>damnatio memoria</i>	
24	Jürgen Luh Wie die Schrift Friedrich den Großen zu einem Gewinner und Heinrich von Brühl zu einem Verlierer der Geschichte machte	148 Jan Klußmann Das sächsische Stadtbauwesen in der Ära Brühl: Forst in der Nieder- lausitz 1748–1790	
35	Frank Metasch Auf dem Weg in den Bankrott. Die sächsischen Staatsschulden unter Heinrich Graf von Brühl	164 Tomasz Torbus Baustiftungen Heinrich Graf von Brühls in Sachsen am Beispiel Nischwitz und Pförten (Brody)	
	Die Brühlschen Sammlungen	175 Jakub Sito Das Warschauer Palais Brühl, seine Architekten und Bildhauer	
54	Ute C. Koch Die Tapisserien im Besitz von Heinrich Graf von Brühl	Sächsische Sammler	
70	Reino Liefkes <i>The Triumph of Amphitrite:</i> The Resurrection of Count Brühl's Lost Table Fountain at the Victoria and Albert Museum, London	194 Jenny Brückner «Ein vornehmer Herr hat ein Kabinett ...» Dresdener Sammler im 18. Jahrhundert	
88	Claudia Bodinek Ein Tafelservice für den Grafen. Das Brühlsche Allerlei reviewed	212 Ewa Manikowska Tra Venezia e Dresda. Il gabinetto di quadri di Bernardo Bellotto nella Salzgasse	
98	Martin Schuster «... die Galerie ist Ihr Werk, und ich habe davon nur die Ehre, Sie jedoch den Ruhm ...» Carl Heinrich von Heineken und die Publikation der Gemäldegalerie von Heinrich Graf von Brühl	221 Sven Pabstmann Rembrandt, Rubens, Permoser – Ruhm und Glanz barocker Kunst- sammlungen in Leipzig. Anmerkungen zur Sammlungsge- schichte der Stadt Leipzig um 1700	
114	Maria Lieber, Josephine Klingebeit-Schieke Kulturtransfer e provenienze: la biblioteca privata di Heinrich von Brühl nel contesto della cultura di corte sassone	238 Anna Oleńska <i>Magnificentia principis.</i> Brühl's Artistic Activities in Poland as a Means of Political Self-Propaganda	

256	Olga Popova Andre Belosselsky as Art Agent of Catherine II in Dresden Seen Through His Correspondence With Alexander Golitsyn	383 Giulia Cantarutti Giovanni Lodovico Bianconi «promotore per conto della spesa» delle <i>Efemeridi letterarie di Roma</i> e della <i>Antologia Romana</i>
	Sächsisch-italienische Beziehungen	Internationale Mäzene
270	Steffi Roettgen Mengs e il conte Brühl – Testimonianze di un rapporto difficile	398 Patrick Michel Une grande collection française contemporaine de Brühl: le cabinet du duc de Tallard
282	Lorenzo Lattanzi Da Dresda a Roma: Winckelmann e il conte Brühl	414 François Marandet New Thoughts about the Count of Hoym's Collection of Paintings
300	Maureen Cassidy-Geiger Diplomatic Correspondence between Counts Brühl and Wackerbarth-Salmour during Crown Prince Friedrich Christian's Grand Tour-cum-Cure in Italy, 1738–1740	429 Christophe Morin Marigny, un collectionneur de souvenirs
317	Veronika M. Seifert «Spionaggio industriale?» – La Fabbrica dei Mosaici in Vaticano e in Sassonia	442 Gernot Mayer Das «Modell Brühl»? Der Sammler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg und die kaiserliche Gemäldegalerie
	Italienische Agenten am Dresdener Hof	455 Andrzej Betlej Polish Art Collections in Brühl's Time. The Case of the Collection of Joseph Alexander Jabłonowski
334	Ismaele Chignola Heinrich von Brühl, Francesco Algarotti e Giambattista Tiepolo: tracce di un'empatia massonica	Anhang
350	Thomas Liebsch Heinrich Graf von Brühl e il commercio di quadri a Bologna. L'epistolario di Luigi Crespi	470 Appendix 481 Abstracts 493 Abkürzungen
368	Giovanna Perini Folesani Giovanni Lodovico Bianconi e la corte di Dresda	Literaturverzeichnis 497 bis 1899 504 ab 1900 533 Personenregister 545 Bildnachweis

Vorwort

Brühlsche Terrasse, Schwanenservice oder auch Winckelmanns *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* – sie alle sind auf das Engste mit dem sächsischen Premierminister Heinrich Graf von Brühl verbunden. Mit kostbaren Sammlungen aller Gattungen, darunter einer berühmten Gemäldegalerie, einer der größten Privatbibliotheken seiner Zeit oder eben mit umfangreichen Porzellanbestellungen setzte Brühl als Mäzen Maßstäbe nicht nur im Deutschen Reich, sondern in ganz Europa. Dennoch – oder gerade deswegen – wurde sein Name bislang nur mit Prunk und Verschwendung, Niederlage und Bankrott verbunden. Erst in den letzten Jahren setzte eine differenziertere Würdigung dieses zeitweise mächtigsten Mannes am sächsischen Hof nach dem König ein. Neben einigen wissenschaftlichen Untersuchungen und einem Workshop zu den Bauten aus der Ära Brühl war der 250. Todestag des Grafen im Oktober 2013 Anlass für Publikationen, Vorträge und Ausstellungen. Während diese jedoch jeweils einem spezifischen Thema gewidmet waren, richtete die zweiteilige interdisziplinäre Tagung «Premierminister und Mäzen. Heinrich Graf von Brühl (1700–1763)» einen umfassenden Blick nicht nur auf den Mäzen Heinrich von Brühl, sondern untersuchte auch die internationalen Verbindungen des Grafen und setzte seine Sammlungen in Bezug zu anderen Sammlern seiner Zeit. Die Zusammenarbeit der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und der Bibliotheca Hertziana setzte dabei bewußt ein Zeichen für die Kooperation und Interdependenz kunsthistorischer Forschung an Museen und außeruniversitärem Forschungsinstitut.

Die von Ute C. Koch (damals Gemäldegalerie Alte Meister Dresden) und Cristina Ruggero (damals Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom) konzipierte Tagung fand daher vom 13. bis zum 14. März 2014 in Dresden sowie vom 20. bis zum 21. März in Rom statt. Damit wurden auch die engen Beziehungen des Grafen nach Italien unterstrichen. Darüber hinaus spiegelten die insgesamt 34 Referenten aus Deutschland und Italien, aber auch aus Frankreich, Großbritannien, Polen, Russland, Österreich und sogar den Vereinigten Staaten die internationale Vernetzung Brühls im 18. Jahrhundert: Während der sächsisch-polnischen Personalunion waren am Dresdener Hof italienische Künstler und Musiker, polnische Adlige und Diplomaten aus aller Welt omnipräsent. Umgekehrt waren zahlreiche Diplomaten und Agenten in ganz Europa auf der Suche nach Gemälden, Skulpturen und Luxusobjekten nicht nur für den König, sondern auch für Heinrich von Brühl. Nach dem Tod Brühls wurden die Kunstwerke wiederum in alle Welt zerstreut – die Gemäldesammlung, das Kupferstichkabinett und die Waffen kamen nach Russland; Teile seines Porzellans gelangten unter anderem nach London.

All diesen Wegen gingen die Teilnehmer während der Tagung nach. In der vorliegenden Publikation halten 30 Aufsätze in vier Sprachen die Ergebnisse ihrer Vorträge fest. Sie spannen den Bogen von unbekannten Sammlungsbeständen Brühls, wie den Tapisserien und seinen Bauten, zu anderen Sammlern des 18. Jahrhunderts, etwa dem italienischen Maler Bernardo Bellotto oder dem österreichischen Politiker Wenzel Anton von Kaunitz. Neben den italienisch-sächsischen Beziehungen wird aber auch das Umfeld des Sammlers Brühl untersucht, beispielsweise seine Verbindungen zu den Freimaurern.

Durch die Einbeziehung von Wissenschaftlern aus ganz Europa und den USA konnten die Verengung des Blicks auf die lokale Bedeutung Brühls für Dresden, Sachsen und Polen aufgebrochen und erstaunliche Verbindungen freigelegt werden. So versteht sich die vorliegende Publikation als «Türöffner» für die Erforschung der kulturellen und politischen Bedeutung Sachsens im 18. Jahrhundert in Europa und der Welt.

Marion Ackermann

Generaldirektorin der
Staatlichen Kunstsammlungen
Dresden

Sybille Ebert-Schifferer

Direktorin an der Bibliotheca
Hertziana – Max-Planck-Institut
für Kunstgeschichte, Rom

Stephan Koja

Direktor der
Gemäldegalerie Alte Meister und
der Skulpturensammlung bis 1800,
Dresden

Heinrich Graf von Brühl: ein sächsischer Mäzen in Europa

Erst 250 Jahre nach dem Tod des sächsischen Premierministers Heinrich Graf von Brühl erreicht die wissenschaftliche Beschäftigung mit seinem kulturellen und politischen Vermächtnis einen vorläufigen Höhepunkt durch die Veranstaltung der zweiteiligen Tagung «Premierminister und Mäzen. Heinrich Graf von Brühl (1700–1763)» im März 2014¹. In den Jahren zuvor waren verschiedene Arbeiten zu seiner Außenpolitik², zu seiner Hofkapelle³ sowie zu seiner Bautätigkeit⁴ und zu seinen Sammlungen beziehungsweise zu den für ihn tätigen Agenten und Sammlern⁵ erschienen. Jedoch konnte erst mit dieser Konferenz ein umfassender Überblick über das Wirken Brühls in Sachsen und Polen sowie seine weitreichenden Beziehungen nach Italien und Frankreich gegeben werden.

Vom Pagen zum Premierminister – die erstaunliche Karriere des Grafen Brühl

Der steile gesellschaftliche und politische Aufstieg vom Pagen zum Premierminister und zweitmächtigsten Mann des polnisch-sächsischen Königreiches war für den nachgeborenen Sohn eines Hofbeamten des Herzogtums Sachsen-Weißenfels nicht vorhersehbar⁶. Im Alter von 18 Jahren erhielt er eine Stelle als Silberpage am Dresdener Hof. Rund acht Jahre später machte er seinen nächsten größeren Karriereschritt, als er zum Kammerjunker ernannt wurde.

Nach dem Zeithainer Lager im Jahr 1730 folgten weitere Ernennungen und hochrangige Positionen wie Obersteuereintnehmer, Geheimrat und Direktor des Departements Inneres, aber auch Mitgliedschaften in wichtigen Orden, zum Beispiel die Aufnahme in den Hohen Orden vom Schwarzen Adler⁷. Auf dem frühesten bekannten Porträt des Grafen, gemalt von Louis de Silvestre um 1730, wird er mit dem Abzeichen dieses Ordens gezeigt (Abb. 1). 1732 berief August II. von Polen ihn zum Vizesteuereintnehmer und Inspektor sämtlicher Schlösser und im Januar 1733 zum Leiter des Kammerwesens, das heißt zum Direktor der Staatsgüter und des Bergwerkswesens. Seine Unterstützung bei der Wiedererlangung des polnischen Königsthrons für die Wettiner war ebenfalls von großer Bedeutung und sicherte ihm die Gunst des Thronfolgers, August III. von Polen (Abb. 2). Auch gesellschaftlich konnte Brühl seine neue politische Position festigen: Durch die Hochzeit mit Maria Anna Franziska Gräfin von Kolowrath-Krakowsky (1717–1762) verband er sich mit einer mächtigen böhmischen Adelsfamilie. Sie war die Tochter von Norbert Max von Kolowrath-Krakowsky (1658–1721), oberster Landeskämmerer von Böhmen und Statthalter



1 Louis de Silvestre: Heinrich Graf von Brühl, um 1730, Öl auf Leinwand, 136,5 × 104,5 cm, Privatbesitz



2 Louis de Silvestre: König August III. von Polen in polnischer Tracht, um 1737, Öl auf Leinwand, 307 × 179 cm, SKD, GAM, Gal.-Nr. 3951



3 Johannes Esaias Nilson: Das Salzbergwerk zu Wieliczka bei Polen. Salsfortinae Cracovienses Regis Poloniarum, 1760, Kupferstich, 573 × 887 mm, SKD, KK, Inv.-Nr. A 136596

von Prag, und Maria Anna Freiin von Stein zu Jettingen (1688 – 1751), seit 1730 Obersthofmeisterin der späteren polnisch-sächsischen Königin Maria Josepha (1699 – 1757). Im Jahr 1737 wurde Brühl, zusammen mit seinen Brüdern, schließlich in den Reichsgrafenstand erhoben⁸.

Während er sich in den ersten Jahren unter August III. die wichtigsten Regierungsgeschäfte noch mit Alexander Joseph Graf Sulkowski (1695 – 1762) teilen musste, stieg er ab 1738 zum mächtigsten Mann nach dem König in Sachsen auf, da Sulkowski sich aus der Regierung zurückzog. Die Innen- wie Außenpolitik bestimmte Brühl nun maßgeblich, mit dem Ziel, das sächsische Königtum in Polen zu erhalten und in ein Erbkönigtum umzuwandeln. Das unter August III. eingeführte Ministerialsystem wurde weiter ausgebaut und stabilisiert. An dessen Spitze stand Brühl seit 1738 faktisch und seit 1746 nominell als Premierminister.

Auch wirtschaftlich lief es für ihn hervorragend⁹: So kaufte er von bankrotten Grundbesitzern Güter, wertete sie durch einen Umbau der Gutshäuser beziehungsweise eine Neuorganisation auf und verkaufte sie dann gewinnbringend. Beispiele dafür sind die Rittergüter Weidnitz und Pannowitz, die Brühl jeweils 1746 erworben und schon drei Jahre später wieder veräußert hatte. Mit der Unterstützung von August III. konnte Brühl auch vorteilhafte Pachtverträge abschließen. Besonders hervorzuheben sind jene über die königlichen Salinen in Wieliczka, Bochnia und Rothreußen (Abb. 3)¹⁰. Im Manufakturgeschäft war er ebenfalls erfolgreich tätig, wobei er auch



4 Michael Keyl, Christian Ambrosius Encke:
Belvedere que S. E. Monseigneur le Premier Ministre Comte de Brühl fit bâtir l'an 1751,
Dresden 1761, Titelblatt, Kupferstich, 182 x 227 mm, SKD, KK Inv.-Nr. A 1995-3491

hier Hilfe des Königs in Form von Erlassen erhielt. In Forst beispielsweise wurde Leinen hergestellt, das für Uniformen und Ähnliches verwendet wurde. In Pförten, unweit von Forst gelegen, ließ Brühl eine Möbelfabrik sowie ein Werk für bunt bemalte und bedruckte Leinwandtapeten errichten. Produkte dieser Fabriken fanden sich unter anderem im Schloss Martinskirchen, das Brühls Bruder gehörte, Friedrich Wilhelm Graf von Brühl (1699–1760), und im Schloss von Carl Heinrich von Heineken in Altdöbern. Brühl gründete zudem 1748 eine Tabakfabrik, die jedoch trotz eines königlichen Monopols die Erwartungen nicht erfüllte. Mit den meisten seiner Unternehmungen konnte er aber seine Einkünfte erheblich steigern – nur so konnten der aufwendige

Lebensstil und das Mäzenatentum finanziert werden. Denn schon kurz nach seinem Tod wurde gefragt: «Wie es möglich gewesen, dass der H. Pr. Ministre beständig eine so große Summe baares Geld zurücklegen können [...]?»¹¹. Nur durch die Einkünfte aus seinen Stellungen wäre dieses prunkvolle Leben nicht möglich gewesen und so half ihm August III. in Form von günstigen Pachtverträgen und Dekreten. Jedoch unterstützte Brühl im Gegenzug den sächsisch-polnischen König bei verschiedenen Vorhaben, so zum Beispiel beim Rückbau der alten Dresdener Festungsanlagen. Brühl bekam sukzessive einzelne Teile der Anlage geschenkt und baute sie zu einem repräsentativen Garten, zu denen ein glanzvolles Gebäudeensemble gehörte, aus.

Allerdings war diese Pracht nicht von langer Dauer: Die Auswirkungen der drei Kriege mit beziehungsweise gegen Preußen zwischen 1740 und 1763 blieben auch für Brühl nicht ohne Folgen. König Friedrich II. von Preußen sah in Brühl einen seiner hartnäckigsten Gegner. Jürgen Luh legt in seinem Aufsatz dazu dar, welche Nachwirkungen die negative Beurteilung des preussischen Königs hatte¹². Auf den Befehl Friedrichs hin wurden die Brühlschen Güter in Sachsen gezielt geplündert; das Belvedere auf der Brühlschen Terrasse oder die Schlösser Nischwitz und Pförten fielen diesen Maßnahmen zum Opfer. Die Zerstörung des Belvereres (1759) nahm Brühl zum Anlass, eine Sammlung von Kupferstichen mit den Ansichten und Grundrissen des Gebäudes zu publizieren. Das Deckblatt (Abb. 4) nennt dabei Friedrich explizit als «Feind der Menschheit», der die Vernichtung dieses Bauwerkes anordnete¹³.

Ein halbes Jahr nach der Rückkehr des Hofes nach Dresden starb August III. Brühl legte kurz darauf sämtliche maßgebliche Ämter nieder. Nur zwei Wochen später, am 28. Oktober 1763, starb auch der Premierminister Heinrich Graf von Brühl in Dresden. Er wurde in der Stadtkirche von Forst beigesetzt. Schon vor seinem Tod hatte der Thronfolger Friedrich Christian (1722–1763) die Untersuchung seiner Amtsführung beschlossen¹⁴. Sachsen war zu diesem Zeitpunkt finanziell bankrott. Man versuchte, Heinrich Graf von Brühl zum Schuldigen dieser Misere zu machen. Frank Metasch zeigt hingegen in seinem Aufsatz zu den sächsischen Staatsschulden, dass Brühls Finanzpolitik sich nicht von der in anderen Staaten unterschied. Vielmehr hatte der Siebenjährige Krieg eine besondere Bedeutung bei der schlechten Entwicklung der sächsischen Finanzen. Zu den Maßnahmen, die einen Prozess gegen Brühl vorbereiten sollten, gehörte unter anderem die Festsetzung vertrauter Personen, darunter sein Sekretär Carl Heinrich von Heineken. Zudem wurde über den Brühlschen Besitz die Sequestration, also die Zwangsverwaltung, verhängt. Allerdings kam es im Februar 1768 überraschend zur Aufhebung des Verfahrens. Es wurde festgestellt, dass für sämtliche Kassenscheine, die durch Brühls Hände gegangen waren, ein königlicher Befehl vorlag. Auch gegen die zahlreichen königlichen Schenkungen gab es nichts einzuwenden, da der König über die Einkünfte des Landes frei verfügen konnte. Daher schlug Prinz Xaver (1730–1806) das Verfahren nieder. Er nahm als Administrator für den noch unmündigen Friedrich August (1750–1827), Sohn seines verstorbenen Bruders Friedrich Christian, die Regierungsgeschäfte wahr. Man einigte sich mit den Nachkommen Brühls in einem außergerichtlichen Vergleich, wodurch die Erben über 600 000 Taler zahlen mussten. In der Folge wurden alle Sammlungen und Dresdener Besitztümer veräußert und die Brühlsche Familie zog sich vom Hof der Wettiner zurück.

The *Triumph of Amphitrite*: The Resurrection of Count Brühl's Lost Table Fountain at the Victoria and Albert Museum, London

In December 2015, the V&A Museum opened a new suite of galleries devoted to European art and design between 1600 and 1815. One of its most striking displays is a magnificent eighteenth-century porcelain table fountain made at Meissen, which has recently been restored. New research has traced the history of this little-known centrepiece back to Count Heinrich von Brühl and a banquet in celebration of a royal wedding of great political significance. (fig. 1)

The V&A, then the South Kensington Museum, acquired this large assemblage of white porcelain at Christie's auction house in London on Friday 27 May 1870, through the dealer J. M. Whitehead¹. In the museum's acquisitions register it was described: "Fountain. Dresden porcelain, comprising centre group of Neptune, with other groups of marine figures and monsters, vases, &c. (Much shattered.)". A search in the Christie's archives revealed that the original owner was Sir Dudley Coutts Marjoribanks (1820–1894) of Brook Street, the parliamentarian and collector of Wedgwood².

Out of the large group of over one hundred parts and many more small fragments acquired in 1870, the museum displayed only the main sculptural figures. (fig. 2) In the museum's registers, there is a copy of a historic photograph of the fountain in Dresden Friedrichstadt on which the porcelain fountain is clearly based. The photograph of this fountain, sculpted by Lorenzo Mattielli for Count Brühl, provided a guide for the relative positioning of the figures for display. (fig. 3)

It was clear that many of the parts of the 1870 acquisition did not belong to the fountain, but were designed for other major Meissen groups, such as the equestrian monument to Augustus III (*Reiterdenkmal*) modelled by Kaendler in 1753³. In addition to this, there is a selection of palm trees (fig. 4), and parts of other, previously unknown Meissen centrepieces⁴. In the second part of the article, I will describe how the museum restored the Meissen table fountain.

In the ceramics literature our porcelain fountain is discussed only fleetingly and usually described as fragmentary. Schnorr von Carolsfeld was the first Meissen scholar to refer to the porcelain centrepiece, mentioning that parts of it were in the South Kensington Museum⁵. W. B. Honey, in his 1934 monograph *Dresden China*, also states that the surviving parts in the museum



1 The Triumph of Amphitrite, modelled by Johann Joachim Kaendler and others, Meissen, 1745/46, porcelain, 104 × 385 × 136 cm, V&A, Museum no. 246:1-1870



2 The Triumph of Amphitrite as displayed in May 1931

were the remains of a porcelain fountain made for Brühl, based on the fountain sculpted by Mattielli⁶. Considering the importance of Brühl, it is surprising that Honey did not deem it worthy of a photograph. Perhaps its incomplete and damaged state deterred him from illustrating the group. Gerald Reitlinger included the fountain in Volume II of *The Economics of Taste*, published in 1963, but he wrongly interpreted the auction catalogue and listed it as “the property of Count Collalto”⁷. Most later authors, adopting this misidentification and the fact that some of the parts of the fountain bear a later factory mark, refer to the V & A fountain as a second, later, and incomplete version⁸.

Brühl’s Garden Fountain

For his new summer palace in Dresden Friedrichstadt, Brühl commissioned a large stone fountain designed by the architect Zacharias Longuelune (1669 – 1748) and executed in 1743 – 1746 by the sculptor Lorenzo Mattielli (1687 – 1748). (fig. 3) This fountain formed the focal point at the end of the main axis of the formal garden⁹. This ambitious scheme, which included a pump house, a reservoir, and an extensive double pipeline, seemed to have been finished towards the end of 1746¹⁰.

The Italian Mattielli was working for the court in Dresden as sculptor, but also as inspector of antique and modern statues, and clearly his style owes much to classical sculpture¹¹. Equally, the iconography of the fountain is steeped in ancient mythology and history. We see Neptune, arriving on a shell-chariot, accompanied by his bride Amphitrite and flanked by two river gods representing the Nile and Tiber. Moritz Woelk has argued convincingly that Neptune is about to present his laurel wreath to honour Prince-Elector Augustus III, thereby invoking a comparison with Augustus, the first Roman emperor, who united his realm to include both Rome (the Tiber) and Egypt (the Nile) and initiated an era of relative peace known as the *Pax Romana*¹². Brühl thus seems to have dedicated his extravagant fountain complex to his king and paymaster, Augustus III. The fountain and its iconography must have had special personal significance for Brühl, as a version of it is shown in one of two large allegorical paintings by Giambattista Tiepolo presented to him in 1743. These paintings can be interpreted as a glorification and justification of Brühl’s role as Maecenas bringing art and civilisation to Augustus’s rule¹³.

Brühl’s Table Fountain

From the modellers’ work reports, kept in the Meissen factory archive, we know that Brühl himself ordered a porcelain version of the Mattielli fountain in 1745. As work on the porcelain model commenced in November 1745, chief modeller Johann Joachim Kaendler (1706 – 1775) recorded in his monthly report¹⁴:

Auf Ihro Hoch-Reichssgräfl. des Herren Cabinets Ministrii Von Brühl Excellenz Hohen Mündlichen Befehl, Etliche Tage in Dresden an dem Modell der grossen Cascade Welche in Dero garten in Ostra befindlich poussiret und solches in gehörige Ordnung gebracht. Woran nachstehende Füguren sich befinden. Neptunus, Amphidrite, Ein Triton, Eine Nimphe, Ein Triton Kindel, 2. alte Mannes Bilder durch Welche



3 Neptune fountain in the garden of the former Marcolini Palace, circa 1898

die beiden Flüsse die Tyber und der Nilus Vorge stelltet Werden. Des gleichen annoch 2. Pferde, unterschiedliche Muscheln, und Felsen Woran sehr vieles nach Zu putzen, und zu passen gewesen. Welches So Vollends all hier in Meissen zur perfection gekommen.

Brühl’s passion for porcelain is well documented. He had been in charge of the porcelain factory since 1733, and the king repeatedly gave him the privilege of ordering anything he needed from the factory free of charge¹⁵. An inventory of the porcelain in his Conditorey (pantry) drawn up in 1753 lists thousands of pieces, arranged in thirty chapters. In addition to two huge dinner services, there were no fewer than 2,500 figures and groups¹⁶. The fountain itself is listed in Chapter 29:

An ungemahlten Porcellain, so sich in kleinen Porcell. Gewölbe befindet:

1 Cascade, den Osteraer Garthen vorstellend mit 7 Figuren, 2 See-Pferden, 4 Vasen, 2 Rädern, 2 grosse Postaments; zum Bassin sind 34 Stück vorhanden und dgl. Annoch 22 Stück nebst 2 grossen Muscheln zum Basin und 29 kleinen Muscheln, so an einem Drathe hängen.

The monthly reports of Kaendler and the other modellers at Meissen – Johann Gottlieb Ehder (1716/17 – 1750), Johann Friedrich Eberlein (1695/96 – 1749), and Peter Reinicke (1711/15 – 1768) – from that November until early 1747 give an excellent account of the project. They show exactly when and by whom the various parts were modelled in clay, refined and cut up in order to make the plaster part-moulds.

Kaendler was clearly the principal modeller of the fountain, closely assisted by Ehder and Eberlein. Ehder assisted Kaendler in Dresden in November 1745, when they first began work on the fountain. Eberlein, for instance, refined and cut up Kaendler's clay model of Amphitrite, so that moulds could be taken from the parts¹⁷. During November and December 1745 and January 1746, he also refined the plaster moulds for most of the other figures, including Neptune, the nymph, the child, both the river gods, the two sea horses, the triton and one of the large shell-basins¹⁸. Ehder modelled the four vases that were originally made for the fountain (October 1746) as well as other architectural parts, including a rock and the water-wheel for the shell-wagon (November 1746)¹⁹.

Kaendler, who modelled all the figures during the first months of the project, again turned his attention to the centrepiece a year later, in November and December 1746, when he modelled the walls with icicles; two other large architectural pieces, almost certainly the plinths for the river gods; the borders; most of the rocks; and the two large shell-basins. Finally, he also corrected one of the vases modelled with a relief of Bacchus in December²⁰. It seems that work on the vases ran a little late, as in the same month Ehder finished the relief of one of them, and Peter Reinicke, who had not been involved so far, modelled the relief for another²¹. This seems to be the end of the work as far as the reports are concerned.

Production

The oldest surviving mould book in the Meissen archive, thought to date from around 1775, includes a whole page itemising part-moulds for the fountain²². For each major part or figure, it gives a mould number as well as the number of part-moulds needed to make it. The Amphitrite, modelled by Kaendler in November 1745 and refined and cut up that same month by Eberlein, has the model number 699 and required eight separate part-moulds. (fig. 5)

Today, the moulds for the figure of Amphitrite are the only ones to survive for the fountain. The others were destroyed during the 1970s, when the factory rebuilt some of the buildings housing part of the huge mould archive²³. Each of the eight part-moulds consists of several interlocking components. The current Chief Modeller (*Modell Meister*) at Meissen estimates that it would take about three months, including drying time, to make a good figure from these moulds, and that the moulds themselves would have taken several days to make. Amphitrite was by no means the largest or most complex figure in the group. Neptune, with a dolphin at his feet, required as many as sixteen part-moulds. (fig. 6) It is clear that the making of the fountain was a huge undertaking. In addition to the team of modellers, a small army of workmen was involved in the production process.



4
Palm trees,
possibly modelled by
Johann Carl Schönheit
or Christian Gottfried
Jüchter, Meissen,
1783–1786, porcelain,
largest 59 x 36.5 cm,
V & A, Museum no.
246:4/1, 3-1870

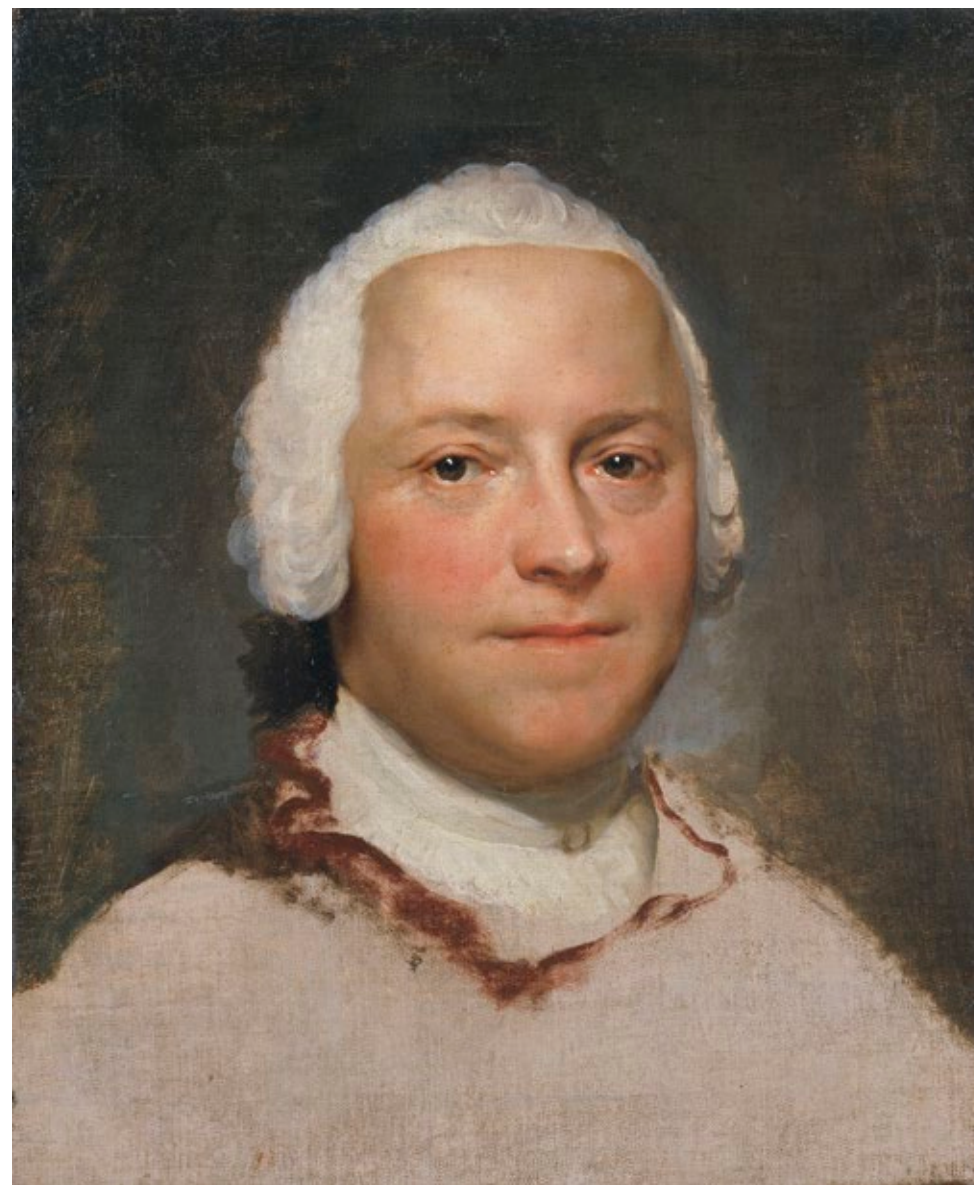


5
The main and largest
of the eight original
part-moulds for the
figure of Amphitrite,
plaster, 1745/46, SPM,
Form no. 699

Mengs e il conte Brühl – Testimonianze di un rapporto difficile

Pochi anni fa è ricomparso sul mercato dell'arte un ritratto sconosciuto del conte Brühl di indubbia paternità mengsiana (fig. 1)¹. Dalle fonti riguardanti le sue opere, risulta che nel 1749, prima di tornare da Roma a Dresda, Anton Raphael Mengs (1728 – 1779) aveva iniziato il ritratto del ministro che doveva essere a figura intera². Durante il soggiorno nella capitale sassone, durato appena due anni (1749 – 1751), non avrebbe però portato a termine il lavoro tant'è che il quadro incompiuto gli fu spedito a Roma nel 1752 insieme ad altre opere non completate. Dal pittore Nicolas Guibal (1725 – 1784), che lo vide nel 1755 nello studio romano di Mengs, sappiamo che l'artista aveva cessato di lavorarci e ci sono serie ragioni per supporre che l'incarico già allora fosse stato abbandonato definitivamente. Infatti, nell'elenco delle opere di Mengs, redatto nel 1779 da Giovanni Lodovico Bianconi (1717 – 1781), appare la voce: «Il ritratto del Conte di Brühl Primo Ministro del Re, di cui però non v'è che la testa finita». Il ritratto riemerso – a conferma che la tela doveva essere in origine più grande – mostra, infatti, sui margini piegati, tracce di pittura. Con molta probabilità ci troviamo dunque di fronte allo stesso quadro che doveva rappresentare Brühl a figura intera, in seguito decurtato per poter vendere meglio la sola parte dipinta, cioè un busto senza mani. Dato che il quadro non è elencato nell'inventario del lascito di Mengs, del 1779, pare che già allora fosse stato alienato. Le sue tracce si persero fino al 2009 quando, appunto, riapparve in Italia, privo di qualsiasi documentazione concernente l'identità del personaggio raffigurato³.

Solitamente il formato a figura intera era riservato ai membri di un casato reale e lo stesso Brühl doveva essere ben conscio del tono pretenzioso che avrebbe assunto un suo ritratto di questo tipo che si addiceva però al suo ruolo effettivo all'interno della realtà politica del paese. Lo conferma l'iconografia del suo ritratto di figura a tre quarti, dipinto da Louis de Silvestre (1675 – 1760) e inciso nel 1750 da Jean Joseph Balechou (1715 – 1765) a Parigi [cf. fig. 5, p. 21] che si serve dei ben noti requisiti del potere reale come la poltrona, la colonna con il drappeggio svolazzante, il tavolo con le carte e – sola differenza rispetto ai ritratti reali di questo tipo – l'elmetto con le piume che allude alle funzioni militari di Brühl da comandante della cavalleria sassone in Polonia, e colonello di un regimento di cavallerizza leggera e fanteria. La posa, l'abito ricchissimo, le decorazioni – collana dell'ordine russo di Sant'Andrea e stella dell'ordine polacco



1 Anton Raphael Mengs: Heinrich von Brühl, 1750/51, olio su tela, 46,7 × 38,8 cm, Milano, collezione privata

dell'Aquila bianca sul petto – sono attributi che illustrano l'enorme potere rivestito da Brühl come primo ministro dello stato sassone-polacco in questo periodo. La consapevolezza del suo potere si riflette anche nel volto che esprime la serena sicurezza del proprio ruolo.

Non sapendo come Mengs intendesse impostare il ritratto di Brühl a figura intera, conviene dare uno sguardo ai suoi pochi ritratti attinenti a questa tipologia per rendersi conto che tutti quanti seguono un carattere aulico e distanziato⁴. Il ritratto «a testa» ci permette invece uno sguardo più ravvicinato sul personaggio. Nel vis-a-vis frontale emergono i prominenti tratti caratteriali di Brühl come un uomo di grande vivacità, prontezza e acutezza che il giovane ritratista seppe esprimere, grazie al suo occhio esperto e alla sua conoscenza personale del personaggio, nonostante la differenza di rango, che qui appare talmente benevolo da suggerire un legame quasi amichevole tra il pittore e il suo «modello». Tuttavia il rapporto di Mengs con Brühl – allora la figura chiave per il giovane pittore che mirava a consolidare la sua posizione a Dresda – doveva essere piuttosto delicato e talvolta anche teso come ci rivelerà la corrispondenza intrattenuta dal 1755 al 1756 dai due uomini, argomento di questo saggio.

Il ministro conosceva Mengs sin dagli inizi della sua formazione, essendo stato testimone della famosa «scoperta» tramandata da Giovanni Lodovico Bianconi nel suo ben noto racconto: chiamato alla corte, gli si ordinò di effigiare il re Augusto III in pastello⁵. Finita la «seduta ritrattistica» dopo meno di due ore, «entrarono la regina, il principe e la principessa elettorale, il conte di Brühl primo ministro e il Padre Guerini confessore del re». Secondo Bianconi – che però non era ancora a Dresda in questo periodo – «non si sentì che un'esclamazione di meraviglia»⁶.

Il primo documento ufficiale che riguarda la carriera professionale di Mengs è il brevetto della sua nomina a «Königlicher Hof-Mahler» del primo ottobre 1745, firmato appunto da Brühl. Se qui la sua firma non è altro che la convalida di un atto burocratico, il prossimo documento fa capire che Brühl seguiva con attenzione la formazione del giovane. L'11 aprile 1746, Ismaele Mengs (1688 – 1764) – in partenza per il secondo tirocinio romano del figlio – riceve una lettera di presentazione indirizzata al conte di Lagnasco (1779)⁷, allora l'inviato ufficiale della corte polacca a Roma, nella quale si legge:

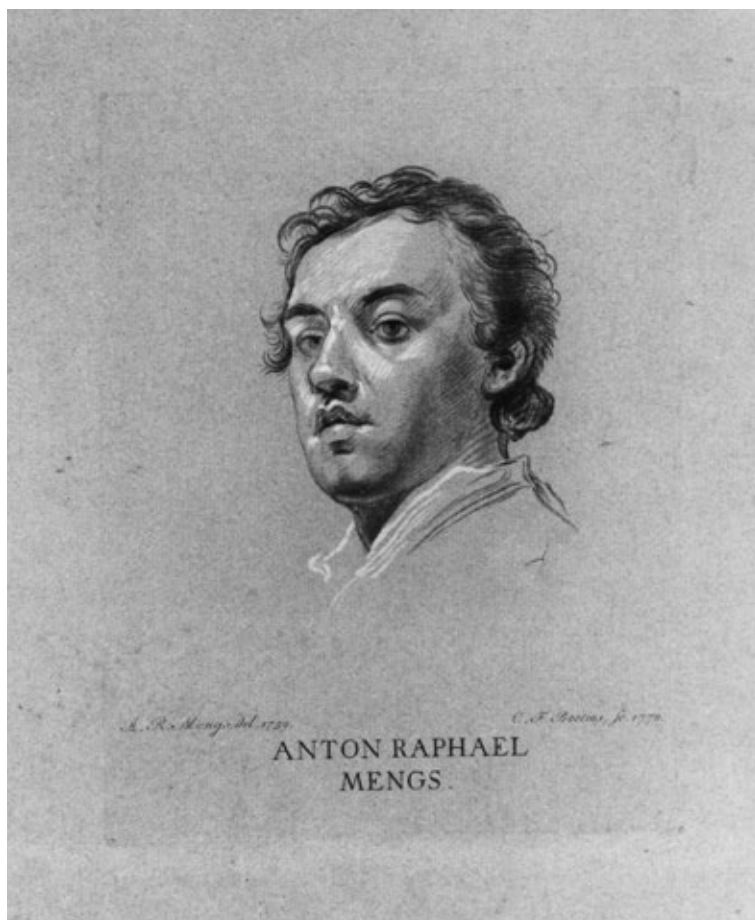
Mr./ Le Peintre de la Cour, Mengs, allant à Rome y conduire son fils qui est aussi au service du Roi, et qui a des talents tout particuliers pour la peinture les quels ils tendra de perfectionner encore d'avantage dans cette grande Academie, je dois les recomander à Votre protection et assistance pour faciliter leur vues et l'obtien dubût que le Roi s'est proposé en leur faisant faire ce voyage [...]»⁸.

La risposta di Lagnasco, giunta dopo più di due mesi, informa che nel frattempo Ismaele Mengs gli aveva consegnato la lettera e promette di dargli l'assistenza necessaria. Non sappiamo in che modo Lagnasco diede appoggio al giovane, ma è probabile che gli facesse soprattutto da «apriporta» per il Vaticano dove Mengs si mise a copiare nelle stanze di Raffaello e nella Cappella Sistina. Durante i tre anni di questo primo soggiorno romano, Brühl era in grado di seguire attentamente le vicende della famiglia Mengs tramite le missive del padre Giovanni Antonio Timoni (1690 – 1761), gesuita, rettore del Collegio Romano e segretario generale della Compagnia di

Gesù che dal 1739 era corrispondente della corte polacco-sassone e il quale avrebbe poi assistito la famiglia Mengs durante il processo di conversione al cattolicesimo. Timoni riferisce non soltanto il fatto compiuto della conversione, ma parla anche dei progressi artistici manifestatesi nel dipinto della *Sacra Famiglia* destinato al sovrano⁹. Nella lettera del 6 settembre 1749, che rende nota la partenza della famiglia Mengs da Roma egli accenna ai successi ottenuti da Mengs nella città capitolina con il detto quadro, ma fa anche presente che il giovane «ha bisogno di maggiormente perfezionarsi»¹⁰. Insistendo sull'importanza di un ulteriore soggiorno romano – che sarebbe stato il terzo in serie – Timoni si faceva forse portavoce di Mengs che, dopo le nozze con una giovane romana aveva lasciato Roma con la speranza di tornarvi presto. Tale aspettativa divenne realtà – nonostante la nomina a «Primo pittore» della corte sassone nel marzo del 1751 – dopo la consegna di due piccole pale d'altare per la nuova chiesa cattolica consacrata il 29 giugno 1751¹¹. Il giudizio entusiasta di Brühl su una di queste due opere – non sappiamo quale – si evince dalla sua lettera a Carl Heinrich von Heineken, suo confidente negli affari artistici: «Mengs a fait un tableau en trois semaines qui est un chef d'oeuvre de Raphael. Pour les petites fautes n'oubliez pas que Raphael en a aussi fait»¹². Brühl era dunque convinto che il pittore meritasse davvero le cospicue somme investite nella sua formazione romana. I due dipinti, destinati al presbiterio e collocati di fronte ai coretti della famiglia reale, in questo senso rappresentano il traguardo delle fatiche intraprese da Dresda per appropriarsi delle norme controriformistiche della scuola romana e danno prova, sul piano artistico, che la formazione di Mengs era parte di questo programma. Appena stabilito il soggetto del grande quadro, destinato all'altare maggiore della stessa chiesa¹³, Mengs adottò la tattica usata già dal padre Timoni quando aveva raccomandato un altro soggiorno romano. Secondo la testimonianza di Giovanni Lodovico Bianconi egli dichiarò al re «che non poteva eseguire tant'opera ed in sì vasta grandezza, se non gli si permetteva di venire a lavorarla in Roma, e per così dire sotto gli occhi di Raffaele d'Urbino.»¹⁴.

Con la partenza da Dresda nell'autunno 1751 e l'arrivo a Roma nella primavera 1752, la situazione professionale ed economica di Mengs (fig. 2) subì un fondamentale mutamento. Dovendo ora provvedere egli stesso al mantenimento della propria famiglia e dovendo aprire uno studio adatto per lavorare alla grande tela per Dresda, il suo fabbisogno era piuttosto elevato. Infatti, nel 1755 egli lo stimava a cento zecchini mensili. Lo stipendio annuale che gli spettava come «Primo pittore» della corte sassone-polacca ammontava invece «soltanto» a 1000 ducati (equivalenti a 1000 zecchini), una somma che – rispetto alla media dei pittori romani – era favolosa, ma non era certo sufficiente a coprire le spese sia dello studio provvisto di gessi e altro materiale, dove poter accogliere collaboratori e committenti, sia della casa per la numerosa famiglia, la servitù e gli ospiti occasionali¹⁵. Inoltre, sin dall'inizio, i pagamenti da Dresda non erano regolari, come risulta da una testimonianza relativa all'anno 1752¹⁶. Ciò spiega la necessità di accettare altre commissioni che, oltre al profitto economico, erano anche prestigiose.

Il conte Brühl era ben informato sulle attività «fuori servizio» del suo protetto, come evidenzia il loro carteggio conservato nell'archivio di Dresda. Il fatto che – a parte il segretario – sia stato Brühl a scrivere di persona a un suddito, indica i privilegi goduti dal pittore. Limitato al breve periodo tra il 5 maggio 1755 e il 26 luglio 1756, questo carteggio redatto in francese (cf. ap-



2 Anton Raphael Mengs: autoritratto, 1759, inciso da Christian Friedrich Boetius, 1770, maniera a crayon nera e bianca su carta blu, 233 × 183 mm, Monaco, collezione privata

pendice, A2), ha un evidente legame con le difficoltà economiche della Sassonia dovute anche alle tensioni politiche che culmineranno il 29 agosto 1756 nell'attacco militare della Prussia che diede inizio alla guerra dei Sette Anni in Europa, oggi considerata la prima guerra mondiale, visto il coinvolgimento oltreoceano della Francia e dell'Inghilterra. Questo conflitto cambiò anche il destino di Mengs costringendolo ad accettare nel 1761 l'offerta di trasferirsi a Madrid.

La prima missiva di Brühl del 5 maggio 1755 (lettera n. 1) informa Mengs sull'intenzione di Augusto III di inviare il suo suddito a Napoli come richiesto dalla regina Maria Amalia (1724 – 1760), sua figlia. Il re «consente» che appena finito il quadro per la chiesa cattolica Mengs si rechi nella città partenopea. La risposta del pittore del 30 maggio 1755 (lettera n. 2) ha un tono

piuttosto ardito, poiché esprime la sua sorpresa per aver ricevuto un permesso che non aveva chiesto, precisando inoltre che non gli era giunta nessuna chiamata in merito da parte della regina delle Due Sicilie. Tuttavia si dichiara disposto ad andare a Napoli, ma non sapendo quale fosse il comportamento da adottare, chiede a Brühl se le condizioni finanziarie del suo soggiorno dovevano essere negoziate da lui direttamente con Napoli, oppure, se si trattava di una missione ufficiale a carico della corte di Dresda. Quanto al quadro per la chiesa cattolica spera di completarlo alla fine dell'estate e di tornare a Dresda per rivedere «mon Auguste Maître et mes Protecteurs pour plusieurs raisons». Infine ringrazia Brühl per aver sempre dato supporto alla sua famiglia e per avergli elargito le pensioni augurandosi che continui i pagamenti anche in futuro. La risposta di Brühl del 16 giugno (lettera n. 3) chiarisce che il viaggio a Napoli era voluto dal Re («ordre»), ma per l'aspetto finanziario lo esorta a fidarsi della generosità dei sovrani napoletani e di rinunciare alle trattative. Nella sua risposta del 5 luglio 1755 (lettera n. 4) Mengs accetta gli ordini del re, cioè promette di andare a Napoli dopo aver finito il quadro per Dresda. Pare che Brühl non abbia risposto a questa missiva, come rivela la lettera successiva di Mengs del 22 novembre 1755 (lettera n. 5) che inizia così: «Mio Signore, avevo deciso di non incomodarla ancora con le mie lettere ma è il mio dovere a costringermi». Ripete che se fosse per lui si sarebbe recato a Napoli subito dopo aver finito il quadro per Dresda ma che, in mancanza di denaro, non era in condizione di poterlo completare. Fidandosi delle promesse del ministro, il quale gli aveva assicurato di pagarlo sempre puntualmente, osa dirgli che sia lui, che gli altri membri della sua famiglia – cioè il padre Ismaele e le sorelle Therese Concordia, e Julia, anche loro al servizio della corte sassone-polacca – da più di un anno non avevano ricevuto gli stipendi dovuti. Se Brühl desiderava che Mengs continuasse a lavorare con priorità alle opere per Dresda avrebbe dovuto rilasciare una cambiale. Con questo ricatto il pittore gioca l'unico asso nella manica, cioè il quadro per l'altare maggiore della chiesa cattolica. Dopo meno di due mesi Brühl inizia così la sua risposta del 19 gennaio 1756 (lettera n. 6): «Eccolo la cambiale su milletrecentotre scudi e otto bajocchi» come per sottolineare che la lamentela di Mengs era del tutto infondata. In verità questo importo copriva solamente una parte dei compensi arretrati e sappiamo da altre fonti che i pagamenti regolari erano, infatti, cessati alla fine del 1754¹⁷. Brühl disapprova poi il linguaggio assunto dal pittore accusandolo di non fare altro che pretendere denaro senza riflettere «quanti cambiali di mille scudi dopo la sua partenza da Dresda aveva già incassato senza rendere il minimo servizio». L'accusa continua: «L'unico quadro inviato dopo la sua partenza è la Maddalena che Vi è stato pagato¹⁸ mentre gli Inglesi si vantano di possedere opere sue. Non ha nemmeno finito il quadro per Dresda e ritarda il ritorno a Dresda». La lettera termina con una domanda retorica:

Credete che ci sia un'altra corte al mondo che paga a tutta una famiglia delle pensioni annuali così considerevoli senza alcun altro profitto che il piacere d'inviare i soldi fuori del paese? Fate un po' di riflessione su questo punto e riconoscete la generosità del Re. Siate più precisi nei vostri impegni e quando chiedete soldi misurate i termini.

Une grande collection française contemporaine de Brühl: le cabinet du duc de Tallard

En 1756 eut lieu à Paris l'une des ventes publiques les plus importantes de la première moitié du siècle, la dispersion des collections réunies par le duc de Tallard (1683 – 1755), gouverneur des ville et citadelle de Besançon et de Franche-Comté. Bien qu'elle soit souvent citée comme une référence, cette collection n'a jamais fait l'objet d'une étude détaillée. Pourtant, des matériaux relativement riches et nombreux permettent d'éclairer l'activité de ce collectionneur. Outre l'inventaire après décès inédit de la duchesse de Tallard¹, nous disposons du chartrier de la famille d'Hostun recueilli par voie d'héritage au château de Sassenage². Ces archives complètent très utilement le catalogue de la vente de 1756.

La formation de la collection

Les modalités de la formation de cette collection nous échappent encore en grande partie. En effet, nous ne savons rien sur les débuts du duc de Tallard comme collectionneur. Il semble que sa collection ait pris un véritable essor vers 1740. Plusieurs grands cabinets de tableaux dispersés alors permirent au duc de Tallard de « puiser » aux meilleures sources. D'après le catalogue de la vente de 1756, 17 tableaux de sa collection proviennent de cabinets prestigieux, ce qui ne signifie pas nécessairement des achats directs, d'autant que certaines de ces provenances renvoient à des collections dispersées depuis longtemps, telle celle de l'abbé de Camps. En revanche, les autres collections mentionnées l'ont été à une date plus récente : deux tableaux de Tallard, *Une femme à mi-corps tenant un livre* du Corrège et le *Portrait dit du chevalier de Gozon* de Titien (fig. 1), viennent de la collection de M. de La Chataigneraye dispersée en 1732, même si nous savons qu'ils ne furent pas achetés directement à cette vente. Un *Paysage* de Rubens conservé aujourd'hui à la National Gallery de Londres³ provient du cabinet d'Armagnac, vraisemblablement de Charles, comte d'Armagnac (1684 – 1753)⁴ et un *Saint Jean prêchant dans le désert* de Cantarini de la vente Angran de Fonspertuis qui eut lieu en 1748. Quant aux deux pastels de Rosalba Carriera (*La Paix et la Justice*, *Les deux Poésies*), ils ont été achetés à la vente Pasquier en 1755. Enfin une *Présentation au Temple* de Véronèse avait appartenu à Jérôme Phélypeaux, comte de Pontchartain, mort en 1747. Toutefois, deux provenances principales se distinguent, les ventes Carignan et Crozat de Tugny. Les achats effectués alors ou indirectement, constituèrent le noyau de la collection



1 Titien: Portrait d'homme en costume militaire (anc. Portrait dit du chevalier de Gozon), circa 1550, huile sur toile, 229 x 156 cm, MLHK, GAM, inv. n. GK 488

Tallard. De fait, le duc figure parmi les principaux acheteurs à la vente de Victor-Amédée de Savoie, prince de Carignan (1690–1741)⁵ qui se déroula en deux temps, en 1742 et pour les invendus de la vente précédente, en 1743⁶. Vente dont il tira 13 tableaux⁷ dont un Titien, le *Portrait de la duchesse de Parme*⁸, un Fetti (*La Mélancolie*)⁹, un Van Dyck (*Renaud et Armide*)¹⁰, une *Adoration des bergers* du Tintoret, et une *Vénus et l'Amour* de Véronèse déclarée également «achepté à la vente de Carignan». D'autres tableaux sont simplement signalés avec une provenance Carignan dans le catalogue Tallard, tel le *Portrait d'un chevalier de Malte* dit autrefois «Portrait de Dieu-donné de Gozon», du Titien (auj. à Kassel) ce qui ne sous-entend pas qu'ils aient été achetés directement par le duc lors de cette vente. En 1751 la collection de Joseph-Antoine Crozat, baron de Tugny (1696–1751) était dispersée¹². En réalité, sous ce nom deux collections ont été mises en vente, une première composée de 40 tableaux principalement «flamands» et 18 sculptures ayant cette provenance et surtout une seconde collection de 155 tableaux italiens, 71 flamands et 28 français ainsi qu'un groupe conséquent de 30 bronzes et 19 sculptures en marbre ou terre cuite, provenant de «M. Crozat». Affirmant nettement son goût pour les œuvres italiennes, le duc de Tallard concentra ses achats sur la seconde partie de cette vente, qui provenait non pas de la collection de Pierre Crozat, comme l'a établi Margaret Stuffman, mais de son héritier et neveu, Louis-François Crozat, marquis de Châtel (1691–1750)¹³. Plusieurs exemplaires annotés de ce catalogue nous renseignent avec précision sur les achats de Tallard¹⁴. Celui-ci se porta acquéreur notamment d'une *Vierge à l'Enfant* «par Raphael»¹⁵, d'œuvres de Jules Romain, de Girolamo Muziano, de Taddeo Zuccari, de Sebastiano del Piombo, de Véronèse, de Francesco Mazzola, d'Annibal Carrache, de Lanfranco, de Bramer, de Poussin (*Les Quatre Saisons*), soit un groupe important de tableaux des écoles d'Italie et seulement deux de l'école française. Ces achats furent déterminants pour la formation de la collection Tallard¹⁶. Par ailleurs, le duc de Tallard se porta acquéreur d'un *Portrait de chanoine* par Rubens lors de la dispersion du fonds de commerce d'Edme-François Gersaint, le 25 mai 1750¹⁷. La mention de cet achat est importante car elle permet de récuser l'identification et donc la datation de la liste de tableaux du duc de Tallard acquise en vente publique par la Bibliothèque de l'INHA¹⁸. Cette liste ne peut donc correspondre à une collection réunie par Camille d'Hostun, le maréchal-duc étant décédé en 1728. Il s'agit plutôt de l'inventaire de la collection réunie par Marie-Joseph d'Hostun, duc de Tallard. Par ailleurs le nom de Pingat apparaît à propos de l'acquisition d'un second tableau de même provenance : un *Atalante et Méléagre* de Rubens acheté «pour M. le Duc de Tallard, 3 000 livres»¹⁹. Jacques Pingat, maître peintre, mort en avril 1751²⁰, établi sur le Pont Notre Dame, était l'un des marchands de tableaux les plus actifs de la place de Paris dans la première moitié du XVIIIe. Selon G. Glorieux, il était l'un des proches collaborateurs de Gersaint et était également très lié à Pierre Rémy, l'expert de la vente Tallard, qui fut son exécuteur testamentaire²¹. Cependant, ce ne fut pas le seul marchand auquel Tallard recourut pour ses acquisitions. Il fut également en affaires avec Marie-Jacobe Van Merle, plus connue sous le nom de la Veuve Godefroy, restauratrice de tableaux et marchande qui tenait boutique au Cloître Saint-Germain l'Auxerrois à Paris²². D'après une annotation de Mariette, le tableau représentant «Un homme buvant» dit de Murillo²³ qui figure dans le catalogue Tallard, provenait en effet de la veuve Godefroy qui l'avait acheté «aux héritiers de M.

Berger»²⁴, pour 120 livres²⁵. Surtout, le duc de Tallard fut en affaires avec le marchand Noël Araignon un singulier personnage qualifié «d'ancien valet de chambre ordinaire de la reine» reconverti dans le commerce du tableau, visiblement avec un certain génie, sans grands scrupules et avec beaucoup de profit. C'est en effet lui qui négocia une partie de la collection du prince de Carignan comme l'a récemment établi François Marandet²⁶. Désireux de se retirer du commerce «attendu son âge et ses infirmités», ce marchand publia un catalogue de ses tableaux et organisa une vente «à l'amiable» de son stock en 1751²⁷. Or, dans l'avertissement du catalogue de cette vente, Araignon s'attribue le mérite d'avoir formé en bonne partie la collection Tallard. Notons que la «collection» alors mise en vente, présentée comme «exceptionnelle» où voisinaient les noms les plus prestigieux, ne trompa pas les connaisseurs, si l'on en croit les annotations portées sur un exemplaire de ce catalogue²⁸. Comme l'a fort bien montré Krzysztof Pomian, elles montrent que «la réputation du sieur Araignon n'était pas au-dessus de tout soupçon»²⁹. Il est néanmoins incontestable qu'Araignon joua un rôle important dans la formation de la collection Tallard. Outre un *Saint Jean* de Murillo, nous savons qu'il céda au duc l'*Adoration des Mages* de Rubens qu'il avait acquise à la vente Godefroy en 1748³⁰ (auj. à Potsdam, SPSG). Nous trouvons une autre trace de ses achats dans une note de P.-J. Mariette sur son exemplaire du catalogue de la vente Tallard, à propos d'une *Vierge à l'Enfant* donnée à Palma il Vecchio : «Beau Tableau & qui n'a pas été vendu ce qu'il vaut [Araignon l'avait vendu 6000 livres au duc de Tallard]». Par ailleurs, nous savons par des annotations portées sur l'exemplaire de la vente Carignan appartenant au RKD de La Haye, que ce même marchand avait acquis à cette vente, deux portraits du Titien, l'un d'une femme tenant une pomme, l'autre «d'un homme tenant un faucon», pour 1 600 livres, qu'il revendit «12 000 livres au duc de Tallard». Citons enfin cette autre remarque de Mariette au sujet d'une *Vierge en Gloire* de Guido Reni :

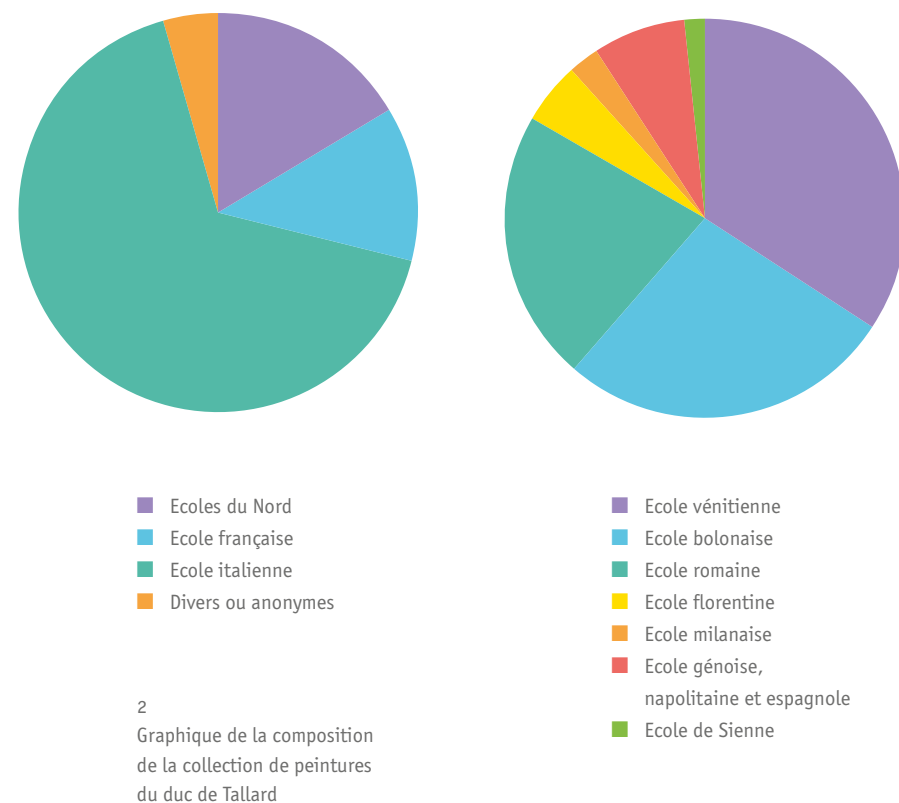
*Cette composition est d'un froid qui glace & j'ai peine à me persuader qu'elle soit du Guide. Je la donnerais plus volontiers à quelqu'un de ses élèves. Malgré tout cela Araignon avait trouvé le moyen, d'en engouer le Duc de Tallard & de lui vendre 70 000 livres, ce tableau qui n'a pu trouver une seconde duppe*³¹.

Un tel constat en dit long sur les modalités de la formation de la collection du duc de Tallard et surtout sur la crédulité de son propriétaire qui, manifestement fut en de nombreuses occasions, la dupe du commerce d'art. Les liens d'affaires du duc avec Araignon sont confirmés par la mention, parmi les papiers inventoriés au moment du décès de la duchesse de Tallard, en 1754, de rentes concédées à «Arragnon père (sic)» et à «Aragnon fils» respectivement d'un montant de 600 livres au principal de 12 000 livres et de 800 livres au principal de 16 000 livres³². Il est fort probable qu'elles correspondaient à des achats de tableaux. Ces différents exemples montrent que le duc de Tallard acheta comme tous ses contemporains aux sources les plus diverses, du marché en boutique aux ventes publiques et ceci jusqu'à la fin de sa vie. Dezallier d'Argenville conclut en effet sa présentation de l'hôtel de Tallard dans l'édition de 1752 de sa *Description de Paris* par ces mots : «Depuis l'impression de cet ouvrage Mr le duc de Tallard a acquis plusieurs

tableaux de conséquence dont voici la note», soit dix tableaux tous de maîtres Italiens, à une exception près, une *Visitation de la Sainte-Vierge*, dans le goût de van der Werff.

La collection Tallard : l'un des derniers bastions de la « grande manière » dans la France de Louis XV

Reconstituer cette collection perçue comme exceptionnelle par ses contemporains, représente, en dépit des sources précitées, une véritable gageure. En effet, les œuvres localisées à ce jour, sont peu nombreuses ; elles témoignent néanmoins de la qualité de la collection réunie. La collection dispersée en 1756 était constituée de 183 tableaux. Les écoles d'Italie occupaient une place prépondérante avec 130 tableaux pour 30 des écoles du Nord et seulement 23 de l'école française (fig. 2). L'école vénitienne occupait le premier rang (42 tableaux), puis l'école bolonaise (33 tableaux), l'école romaine (27 œuvres dont quatre attribuées à Raphaël et deux à son « école »), suivie de l'école de Parme (huit tableaux), de l'école florentine (six tableaux), de l'école milanaise (trois tableaux) et enfin de l'école de Sienne (deux tableaux). Ajoutons une rubrique aux contours un peu vagues, qualifiée d'école génoise, napolitaine et espagnole, rassemblant neuf tableaux dont sept donnés à Murillo, un à Ribera, et un au génois Valerio Castello. De cette longue énumération nous retiendrons la primauté donnée à l'école vénitienne. Les œuvres des maîtres vénitiens ayant été collectionnées avec passion par les amateurs du XVII^e siècle, elles se trouvaient donc en grand nombre sur le marché parisien dans la première moitié du XVIII^e siècle. D'autant que l'un des héritiers du cardinal Mazarin, Armand-Charles de La Porte de La Meilleraye, duc Mazarin, avait procédé en mai 1717 à la dispersion d'une part importante des collections du cardinal, précisément riches en œuvres de cette école³³, vente à laquelle la cour de Saxe s'intéressa³⁴. La collection Tallard proposait un large panorama de l'école vénitienne, depuis Bellini, – une attribution peu commune à cette date –, jusqu'à Angelo Trevisani (Venise, 1669 – après 1753) seul témoignage, avec les deux pastels de Rosalba Carriera d'une ouverture timide à la peinture contemporaine. Entre ces bornes extrêmes, la place de choix revenait aux représentants du Cinquecento vénitien : Giorgione, avec trois tableaux, Titien avec quatre, dont le portrait qui passait alors pour représenter « Dieudonné de Gozon, Grand Maître de l'ordre de Saint Jean de Jérusalem » et le *Portrait de la duchesse de Parme* ; Sebastiano del Piombo, Palma il Vecchio et surtout Jacopo Bassano, avec quatre tableaux dont une version des *Noces de Cana*, considérée par les rédacteurs du catalogue comme un « des plus capitaux de Jacques Bassan, & celui qui par préférence a toujours fixé les regards des Amateurs qui venaient admirer les richesses du Cabinet de M. de Tallard »³⁵. C'est toutefois Véronèse qui apparaît comme le favori avec sept tableaux : une *Sainte Famille avec une sainte et saint Jean*, *Le Christ au jardin des oliviers*, *Vénus et l'Amour*, *Moïse sauvé des eaux*, une *Sainte Catherine* et *Le Christ chez le pharisien*. Une œuvre se détachait de ce groupe, une *Présentation de Jésus au Temple* provenant du Cabinet Pontchartrain, tableau considéré par les experts comme l'un des plus précieux de la vente Tallard³⁶. L'école bolonaise arrivait au second rang avec 33 tableaux reflétant la variété de cette école et son évolution jusqu'au XVIII^e siècle. Les principaux représentants du Seicento bolonais dominaient, les Carrache, l'Albane, Dominiquin et surtout Guido Reni dont Tallard avait réuni six ta-



bleaux dont une *Cléopâtre* (auj. à Potsdam, SPSG) et une *Madeleine* (auj. coll. privée) (fig. 3). Outre les artistes précités, on trouvait également des œuvres du Guerchin, dont une *Judith tenant la tête d'Holopherne*, dont l'original est au Musée des Beaux-Arts de Brest et dont il existe deux autres versions, l'une au Ringling Museum à Sarasota, l'autre à la Staatliche Gemäldegalerie de Kassel qui pourrait être l'exemplaire Tallard³⁷. Le duc possédait aussi deux tableaux de Carlo Cignani, une *Vierge à l'Enfant* et une *Femme en méditation* qui suscita un bel enthousiasme lors de sa mise en vente en 1756. Par cette forte présence des grands bolonais, Tallard ne s'écartait guère dans ses choix des autres collectionneurs. En revanche, il s'en distinguait en ouvrant sa collection aux représentants du premier Settecento bolonais, fait moins commun dans une collection française. En effet, il détenait deux tableaux de Donato Creti (1671 – 1749), un *Massacre des Innocents* et un *Moïse sauvé des eaux* et une *maîtresse d'école* de Giuseppe Maria Crespi (1665 – 1747) soit deux artistes contemporains du duc de Tallard. Il est donc intéressant de constater que bien qu'appartenant par l'époque de sa formation à un « collectionnisme » de tradition, et à ce titre très riche en œuvres italiennes anciennes, la collection Tallard manifestait une légère ouverture à la peinture « moderne », celle du Settecento, en l'occurrence bolonais, et dans une



3
Guido Reni: La Madeleine
pénitente, huile sur toile,
112,5 × 91,5 cm,
Vente Londres, Christie's,
9 juillet 1993, lot 55, locali-
sation actuelle inconnue

moindre mesure vénitien. La collection Tallard se distinguait également par un intérêt exceptionnel porté à l'œuvre de Murillo ; le maître sévillan dont les tableaux connaissaient alors une faveur exceptionnelle et étaient recherchés et présents chez les principaux collectionneurs³⁸. Le duc de Tallard avait rassemblé sept œuvres attribuées à cet artiste, ce qui en faisait le plus important groupe de tableaux de Murillo réunis en France au XVIII^e siècle³⁹. On y trouvait une *Sainte Famille* considérée par Mariette comme « le plus joli morceau du monde ; il est vigoureux de couleur et tout d'esprit [...] »⁴⁰, un *Saint Jean-Baptiste tenant l'agneau* dont les experts vantent la touche « précieuse & le coloris digne de Titien », un *Saint Joseph tenant l'Enfant Jésus avec la Vierge* (auj. au Musée de l'Ermitage), et un *Jeune Homme buvant* (auj. Londres, NG), qui était en 1748 dans la collection de Charles Godefroy, le joaillier ami de Chardin, et enfin une plus hypothétique scène de genre « dans la manière de Murillo ». Comparativement, les tableaux des écoles du Nord occupaient une place modeste avec 29 tableaux, ce qui est peu, même si certains d'entre eux étaient des œuvres importantes. Cette faiblesse explique sans doute les rares références faites par Jean-Baptiste Descamps à la collection Tallard dans sa *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais* publiée en 1753, bien que son auteur n'ignorait pas cette collection puisqu'il la mentionne à deux reprises⁴¹ dans ses vies de Rubens et de Van Dyck⁴². Le duc de Tallard



4
Peter Paul Rubens: Sainte Cécile,
vers 1639/40,
huile sur bois, 180,6 × 142,7 cm,
SMB, GG, inv. n. 781

possédait 5 tableaux du maître d'Anvers dont quatre pouvaient être considérés comme importants, la *Sainte Cécile* de Rubens (auj. à Berlin, GG fig. 4), un *Méléagre et Atalante*, un *Paysage avec figures et animaux* (Londres, NG), ainsi qu'une *Adoration des mages* (auj. à Potsdam, SPSG). La collection n'était pas moins riche en œuvres de Van Dyck. Outre des portraits, le duc de Tallard possédait un *Renaud et Armide* (auj. à Potsdam, SPSG), provenant de la collection Carignan⁴³ et un *Achille à la cour de Lycomède*. En matière de peinture hollandaise, Rembrandt était représenté par deux tableaux dont l'un décrit comme : « Une mariée juive les cheveux épars, & une couronne de fleurs sur la tête, elle pose la main droite sur une canne qui est pareillement entourée de fleurs, & de la gauche elle tient une corbeille de fleurs [...] »⁴⁴. On aura reconnu le tableau représentant *Saskia en costume arcadien* de la National Gallery de Londres. L'école française n'était guère mieux traitée dans la collection Tallard, avec seulement 23 tableaux en majorité d'artistes du Grand Siècle, dont Nicolas Poussin avec un *Bacchus, des satyres et des enfants*, et *Les Quatre Saisons*. La présence de deux tableaux de Valentin de Boulogne représentant des soldats jouant, montre que le duc n'était pas fermé aux suggestions caravagesques. Les autres artistes étaient Courtois, Blanchard, Bourdon, La Hyre, dont Tallard possédait une esquisse pour la *Conversion de Saint Paul*, le grand May de Notre Dame de l'année 1637 (auj. coll. privée),



Die Brühlsche Terrasse, das Schwanenservice oder auch die Sixtinische Madonna – sie alle sind auf das Engste mit dem sächsischen Premierminister Heinrich Graf von Brühl (1700 – 1763) verbunden. Als Mäzen setzte er zudem – mit eigenen kostbaren Sammlungen und Schlössern – Maßstäbe in ganz Europa. Die vorliegende Publikation bricht die Verengung des Blicks auf Brühls regionale Bedeutung für Dresden und Sachsen auf und legt erstaunliche Verbindungen frei. Sie versteht sich als «Türöffner» für die Erforschung der kulturellen und politischen Bedeutung Sachsens im 18. Jahrhundert in Europa und der Welt.

SANDSTEIN



9 783954 982974