Arte antica nella sala d'esposizione / Antike Kunst im Ausstellungsraum. Ihre Verwaltung, Wahrnehmung und Präsentation in Italien von 1861 bis 1911

vorgelegt von

M.A.
Marlene Isabel Julia Scholz
ORCID: 0000-0002-4665-7206

von der Fakultät I – Geistes- und Bildungswissenschaften
der Technischen Universität Berlin
und
der Sapienza, Università di Roma
(im Rahmen des Doppel-Promotionsabkommens)
zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie
– Dr. phil. –

genehmigte Dissertation

Promotionsausschuss:

Vorsitzender: Prof. Dr. Stefan Weinzierl (TU Berlin)
Gutachter/in: Prof. Dr. Bénédicte Savoy (TU Berlin), Prof. Dr. Marcello Barbanera (Sapienza, Rom)
Berichter/in: Prof. em. Dr. Dieter-Wolf Heilmeyer (FU Berlin), Prof. Dr. Anna Anguissola (Univ. di Pisa)

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 6. Dezember 2018
an der Technischen Universität Berlin

Berlin 2020

Für meine Eltern

Abstract

The dissertation examines the evolution of the National Archaeological Museums from the time of the unification of Italy in 1861 to its 50th anniversary in 1911. The four national archaeological museums of Naples, Turin, Florence and Rome form the subject of this research.* They reflect in compressed form a conceptual change in the museums of antiquity: from a manorial collection to a collection based mainly on excavation finds.

The work is divided into the following three aspects: (1) the administrative standardisation of museums, (2) the public perception and conveyance of ancient art in Italy, and (3) the presentation and conveyance of ancient art in the exhibition space. The work comes to the following conclusions:

(1) In the search for a national identity, the interest of the young kingdom is primarily directed towards its own ancient cultural assets. For their protection and communication, special management and administrative structures are set up. National archaeological museums are given an explicit research mandate.

(2) The history of reception of the Etruscans in the 19th century plays a special role, insofar as Etruscan Style elements have already been integrated into the stately representation under the Savoyen house. Additionally, contemporary newspaper reports and European travel literature (Baedeker, Murray and Hachette) demonstrate a continuous perception and awareness of Etruscan achievements.

(3) The provenance of the exhibits becomes the decisive criterion for stock formation, determines their arrangement in the exhibition space and becomes the theme of the presentation.

Finally, cultural policy development results retrospectively from the situation of the imperial capital. The emphasis on the prestige of the Etruscan continues as long as Turin and then Florence were the seat of government. With Rome as the capital, the positive image of the Etruscan is increasingly replaced by that of the Roman. Instead of overcoming the continual connotation of Rome in Europe as the 'eternal city' and symbol of the Roman empire, it is even stronger pronounced on the occasion of Italy's 50th anniversary. The Roman becomes the instrument of nationalism and later of fascism.

* Museo di Antichità of Turin, Museo archeologico nazionale of Naples, Museo archeologico nazionale of Florence and Museo nazionale romano with its location in the Baths of Diocletian and in the Villa Giulia.

Acknowledgements

Throughout the writing of this dissertation I have received a great deal of support and assistance. I would first like to thank my supervisors Prof. Dr. Marcello Barbanera and Prof. Dr. Bénédicte Savoy for their useful comments, remarks and engagement through the learning process of this doctoral thesis.

Besides my advisor, I would like to thank the rest of my thesis experts: Prof. Dr. Matteo Cadario of the Università degli Studi di Udine, Prof. Dr. Eugenio Polito of the Università degli Studi di Cassino, Prof. Dr. Wolf-Dieter Heilmeyer and Prof. Dr. Anna Angiussola of the Università di Pisa, for their encouragement, insightful comments, and hard questions.

Furthermore I would like to thank the Rome Department of Deutsches Archäologisches Institut (DAI), the former Soprintendenza Archeologia della Toscana (SAT), the former Soprintendenza speciale per i Beni archeologici di Roma (SSBAR) and the former Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei (SSBANP) for access, workspace, assistance and support. Special thanks go to their staff, in particular of the DAI the director Prof. Dr. Ortwin Dally, Daria Lanzuolo, Lidia Biasi, Giulia Perosilio, Fabian Riebschläger and Paul Pasieka; of the SAT the museum director Dr. Giuseppina Carlotta Cianferoni, Dr. Barbara Arbeid, Stefan Anastasio and Dr. Massimo Tarantini; of the SSBAR Dr. Rosanna Friggeri, Dr. Rita Paris, Dr. Luigia Attilia and Antonella Ferraro; and of the SSBANP Andrea Milanesi and Alessandra Villoni. Besides, I would like to the thank the staff of the Archivio Centrale dello Stato di Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, the photographic library of the British School and of the American Academy in Rome as well as the Alinari Archive in Florence for their consultation assistance and support.

Also, I thank Monika Schweichler, Annick Trellu, Barbara Engel, Johannes Moes of the TU Berlin and Dr. Maria Teresa D'Alessio and Luisa Rocco of the Sapienza for their support and realisation in the agreement of the cotutela. In particular, for corrections and textual suggestions I would like to thank Marina Unger, Heinz Jacobs, Agata Krolikowscy, Wolfgang Gunia, Dr. Louise Rokohl, Mark Howard-Banks and Dr. Irene Pietroletti. I thank my student fellows Fil Simondi, Dr. Mariateresa Curcio, Dr. Donato Alagia, Dr. Marcello Turci, especially Dr. Vincenzo Graffeo and Sara Janni. I thank my sister Carola Scholz who supported me in the design and creation of the catalogue. Also, I thank Kordula and Walter Weiß for their financial and employment support.

My final and most important thanks go to my loved ones. I will be forever grateful for your support, patience and love.

Berlin, February 20th, 2020 Marlene Scholz

EINLEITUNG 11

HISTORISCHER ABRISS – ITALIEN ZWISCHEN NATIONALER EINHEIT UND HAUPTSTADTFRAGE 13

I NORMIERUNG DES MUSEUMSWESENS 17

I.1 REGIONALER UND NATIONALER VERWALTUNGSAPPARAT ANTIKER KULTURGÜTER 17

I.1.1 VOR DER VEREINIGUNG ITALIENS UM 1800–1859 17

I.1.1.1 Königreich von Sardinien-Piemont 17
I.1.1.2 Königreich Lombardo-Venetien 19
I.1.1.3 Großherzogtum Toskana 21
I.1.1.4 Pontifikalstaat 22
I.1.1.5 Königreich beider Sizilien 22
I.1.1.6 Zusammenfassung 23

I.1.2 ZWISCHEN EINHEIT UND VEREINHEITLICHUNG UM 1859–1874 24

I.1.2.1 Die Zentralverwaltung 25
I.1.2.2 Königreich Lombardo-Venetien 26
I.1.2.3 Toskana 27
I.1.2.4 Mittelitalien – Latium 28
I.1.2.5 Süditalien 29
I.1.2.6 Zusammenfassung 29

I.1.3 ZENTRALVERWALTUNG VON 1875 BIS 1880 30

I.1.3.1 Direzione centrale degli Scavi e Musei del Regno 31
I.1.3.2 Provveditorato artistico 36
I.1.3.3 Commissioni conservatrici provinciali 36
I.1.3.4 Zusammenfassung 38

I.1.4 NATIONALE UND REGIONALE VERWALTUNGSINSTANZEN VON 1881 BIS 1890 39

I.1.4.1 Direzione generale per le Antichità e Belle Arti 40
I.1.4.2 Commissariati per le Antichità e Belle Arti 42
I.1.4.3 Delegazioni regionali 43
I.1.4.4 Commissioni conservatrici und Corpo reale del Genio civile 44
I.1.4.5 Zusammenfassung 44

I.1.5 KURZZEITIGER UMBRUCH DER VERWALTUNG (1891–1902) UND SEINE FOLGEN 45

I.1.5.1 Zentralapparat 45
I.1.5.2 Regionalapparat 47
I.1.5.3 Zusammenfassung 50

I.1.6 ADMINISTRATIVE GRUNDLAGE DER HEUTIGEN SITUATION 50

I.1.6.1 Commissione centrale und Consiglio superiore 52
I.1.6.2 Soprintendenze 53
I.1.6.3 Uffici speciali und Commissioni regionali 53
I.1.6.4 Zusammenfassung 53

I.2 SONDERSTELLUNG DER ARCHÄOLOGISCHEN NATIONALMUSEEN 54
I.2.1 TRADITION ALS MAßSTAB 55
I.2.2 MUSEEN DES ALTERTUMS AUF DER STAATLICHEN AGENDA 57
I.2.2.1 Uniformierung der Museen des Altertums 58
I.2.2.2 Museen des Altertums als Akteure der Regionalverwaltung 59
I.2.2.3 Nationalmuseen mit wissenschaftlichem Forschungsanspruch 62
I.2.2.4 Nationalmuseen als Standort der Soprintendenza 63
I.2.3 EXKURS: ARCHÄOLOGISCHE STADTMUSEEN 64
I.2.3.1 Museo patrio archeologico von Mailand 65
I.2.3.2 Museo civico archeologico von Bologna 66
I.2.3.3 Resümee 68
I.3 ZUSAMMENFASSUNG 69

II ANTIKES BEWUSSTSEIN UND SEINE VERMITTLUNG 73

II.1 ETRUSKOLOGIE – ETRUSCHERIA/ETRUSCOMANIA 73
II.1.1 DEFINITION: ETRUSKOLOGIE – ETRUSCHERIA/ETRUSCOMANIA 74
II.1.2 URSPRUNG DER SOGENANNTEN ETRUSCHERIA 74
II.1.3 DIE ETRUSKER IN DER RENAISSANCE UND FOLGEZEIT 78
II.1.3.1 Literarische und künstlerische Rezeption 78
II.1.3.2 Florierende Geschäfte mit etruskischen Gütern 82
II.1.3.3 Ideologische Komponente als literarische Inszenierung 85
II.1.4 BILD DER ETRUSKER – SCHWIERIGKEIT DES 19./20. JAHRHUNDERTS 87
II.1.4.1 Studium der Altertumswissenschaften 87
II.1.4.2 Altertumswissenschaft als wertender Glaubenssatz 95
II.2 PRÄSENTATION DER ETRUSKER UND ÖFFENTLICHES BEWUSSTSEIN 100
II.2.1 ITALIENISCHE PRESSEMITTEILUNGEN 101
II.2.1.1 Archäologische Nationalmuseen als Bildungs- und Forschungsstätten 102
II.2.1.2 Museo etrusco als etruskische Forschungszentrale 102
II.2.1.3 Internationale Fürsprache für ein etruskisches Zentralmuseum in Florenz 114
II.2.1.4 Feierliche Eröffnung der Sezione etrusca-topografica in Florenz 118
II.2.1.5 Grenzen und Schwierigkeiten eines etruskischen Zentralmuseums 120
II.2.1.6 Soprintendenze als Ersatz für Zentralmuseen 122
II.2.2 INTERNATIONALE REISEFÜHRER 124
II.2.2.1 Baedeker 126
II.2.2.2 Murray's Handbook 144
II.2.2.3 Guide Joanne/Hachette 146
II.2.2.4 Zusammenfassende Feststellung 149
II.3 WANDEL KULTURPOLITISCHER INTERESSEN UND DIE MOSTRA ARCHEOLOGICA 150

III PRÄSENTATION VON ANTIKER KUNST 159

III.1 QUELLENMATERIAL 159
III.1.1 REISEFÜHRER 160
III.1.2 MUSEUMSKATALOGE UND MUSEUMSFÜHRER 162
III.1.2.1 Verwendung von Zeichnungen und Fotografien 162
III.1.2.2 Anordnung der Objekte 164
III.1.3 FOTOGRAFIE 165
III.1.3.1 Wesentliche Charakteristika der Fotografie im Museum 166
III.1.3.2 Das Museum als Abnehmer und Auftraggeber von Fotografien 170
III.1.3.3 Fotografien als Ergänzung zum Museumsführer 172
III.1.4 ZUSAMMENFASSUNG 173
III.2 TRADITION IM AUFBRUCH 175
III.2.1 MUSEO DI ANTICHITÀ VON TURIN 175
III.2.1.1 Rekonstruktion der Ausstellungsfläche 176
III.2.1.2 Präsentation und Vermittlung 180
III.2.2 MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE VON NEAPEL 182
III.2.2.1 Rekonstruktion der Ausstellungsfläche 182
III.2.2.2 Präsentation und Vermittlung 185
III.2.3 ZUSAMMENFASSUNG 189
III.3 AUF DER SUCHE NACH NATIONALER IDENTITÄT 190
III.3.1 MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE VON FLORENZ 191
III.3.1.1 Rekonstruktion der Ausstellungsfläche 192
III.3.1.2 Präsentation und Vermittlung 197
III.3.2 MUSEO NAZIONALE ROMANO – VILLA GIULIA 199
III.3.2.1 Rekonstruktion der Ausstellungsfläche 200
III.3.2.2 Präsentation und Vermittlung 202
III.3.3 MUSEO NAZIONALE ROMANO – DIOKLETIANSTHERMEN 203
III.3.3.1 Rekonstruktion der Ausstellungsfläche 204
III.3.3.2 Präsentation und Vermittlung 206
III.4 ZUSAMMENFASSUNG 208

SCHLUSS UND AUSBLICK 213

IV VERZEICHNISSE 215

IV.1 LITERATUR 216
IV.2 ONLINE-QUELLEN 236
IV.3 ARCHIVMATERIAL 238
IV.4 ABBILDUNGSVERZEICHNIS UND -NACHWEIS 240

GLOSSAR IT/DE 245

KATALOG 251

ANHANG

EINLEITUNG

> „Ihr, o [werte] Herren, sollt diese Räume nicht als eine Ausstellung, sondern als eine Institution betrachten; und als eine Institution, die den Stolz des Vaterlandes bilden soll. Die Geschichte Europas beginnt in Etrurien; und dieser Geschichte fehlen noch ihre fundamentalen Seiten.“[1].

Diese Worte rief der Journalist und Archäologe Achille Gennarelli im Jahre 1870 bei der Eröffnung des *Museo etrusco*[2] in der Via Faenza in der italienischen Reichshauptstadt Florenz aus. Inwieweit seine Eröffnungsrede stellvertretend für die kulturpolitische Ausrichtung des jungen Italien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht, welche Konsequenz seine Aussage für die Präsentation antiker Kunst hatte und welche Aufgabe sich daraus für die archäologischen Nationalmuseen ergab, wird in der vorliegenden Arbeit erörtert. Untersucht wird daher die Entwicklung der archäologischen Nationalmuseen vom Zeitpunkt der Vereinigung Italiens 1861 bis zum 50jährigen Bestehen im Jahr 1911. Den Forschungsgegenstand bilden hierbei die vier archäologischen Nationalmuseen von Neapel, Turin, Florenz und Rom (siehe Anh. 1)[3]. Sie spiegeln in komprimierter Form einen konzeptuellen Wandel der Museen des Altertums wider: von einer herrschaftlichen Sammlung bis zu einem hauptsächlich auf Ausgrabungsfunden basierenden Bestand.

Die jeweilige Museums- und Sammlungsgeschichte der ausgewählten Häuser und die Entwicklung des Kulturgüterschutzes in Italien sind weitestgehend gut erarbeitet[4]. Ebenso verhält es sich mit der Geschichte der Archäologie in Italien. Es gibt Fachliteratur zu ihrer allgemeinen Entwicklung von Beginn bis heute sowie zu den bedeutenden Archäologen bzw. für die Wissenschaft wichtigen Persönlichkeiten[5]. Weil aber eine vergleichende Untersuchung und Gegenüberstellung der Geschichte und der Präsentationsformen archäologischer

1 *Il Museo etrusco in Firenze* (1) II, in: *La Nazione*, 13. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Voi dovete, o signori, considerare queste sale non come una esposizione: ma come una istituzione; ed una istituzione che deve formare l’orgoglio della patria. La storia dell’Europa incomincia in Etruria; e questa storia manca delle sue pagine fondamentali.“ – Sämtliche Übersetzungen in der vorliegenden Arbeit wurden von der Verfasserin vorgenommen.

2 Zu administrativen und institutionellen Bezeichnungen im Italienischen, im Text in kursiver Schreibweise, sowie deren Abkürzungen siehe Glossar.

3 *Museo di Antichità* von Turin, *Museo archeologico nazionale* von Neapel, *Museo archeologico nazionale* von Florenz und das *Museo nazionale romano* mit seinem Standort in den Diokletiansthermen und in der Villa Giulia. – Die archäologischen Nationalmuseen von Parma, Chiusi, Taranto, Tarquinia, Sarsina, Concordiese di Portogruaro, Altamura sowie Palermo, Syrakus und Agrigent, ebenfalls im 19. Jahrhundert gegründet, sind von der Betrachtung ausgenommen, weil sie Sonderfälle darstellen: Zum Beispiel enstanden sie aus privatem Engagement heraus, unterlagen häufigen Standortwechseln bzw. zeitweisen Schließungen, oder ihre Sammlungen setzten sich vorwiegend aus prähistorischen oder ägyptischen Exponaten zusammen. Siehe hierzu die jeweilige *Carta della Qualità dei Servizi*, MiBAC 1983–2014; Tiné – Zega 2013; Scovazzo et al. 1999.

4 Museums- und Sammlungsgeschichte betreffen vor allem Neapel, Florenz und Rom. Siehe u. a. zu Neapel: Milanese 2013, 2009, 2007, 2001 u. 1996; zu Florenz: Minto 1950 u. 1944; Andriulli et al. 1982; Masiello 2006; Romualdi 2000a u. b; zu Rom: Pietroletti 2014; Donvito 2006; Santagati 2004; Bruni 1992. – Zum Kulturgüterschutz siehe Musacchio 1994; Bencivenni et al.; Bencivenni et al. 1987.

5 Siehe u. a. Barbanera 1998; Barbanera 2015; De Caro – Guzzo 1999; Palombi 2006; Picozzi 2013.

Nationalmuseen insbesondere im Zeitraum von 1861 bis 1911 fehlt, behandelt die Arbeit die drei folgenden Aspekte: (1) die Normierung des Museumswesens, (2) die öffentliche Wahrnehmung und Vermittlung antiker Kunst in Italien sowie (3) die Präsentation und Vermittlung antiker Kunst im Ausstellungsraum. Im ersten Teil geht es darum, anhand der Verwaltung nationaler Kulturgüter zu klären, welches kulturpolitische Gewicht der antiken Kunst beigemessen wird sowie welcher Auftrag und welche Aufgaben sich für die archäologischen Nationalmuseen daraus ergeben. Der Schwerpunkt dieser Untersuchung liegt auf der administrativen Einbettung dieser Museen in den staatlichen Verwaltungsapparat. Im zweiten Teil gilt es herauszustellen, welchen kulturpolitischen Hintergrund die Aussage Gennarellis besitzt. Dies wird einerseits anhand der Rezeptionsgeschichte der Etrusker geklärt. Andererseits wird überprüft, ob und wie seine Aussage im zeitgenössischen In- und Ausland wahrgenommen wird. Der Fokus beim zweiten Aspekt liegt auf der Darstellung der öffentlichen Wahrnehmung. Abschließend geht es um die Präsentation antiker Kunst im Kontext der archäologischen Nationalmuseen, wie sie gezeigt wird und inwieweit sich die staatliche Leitung in der Ausstellungskonzeption bemerkbar macht.
Die Untersuchung geht von einer kontinuierlichen Entwicklung aus: von herrschaftlichen Antikensammlungen zu archäologischen Nationalmuseen mit Forschungsauftrag. Die Forschung wird Thema der Inszenierung, wobei das antike Erbe stets auch als Vermittlungsinstrument nationaler Identität dient.

Die Materialgrundlage dieser Arbeit bilden vor allem königliche Dekrete (*RD*), ministerielle Erlasse und Korrespondenzen mit den Nationalmuseen, aber auch Zeitungsartikel, Reiseführer, Fotografien, Museumskataloge und -führer aus der Untersuchungszeit. Für die Rekonstruierung und Wiedergabe der jeweiligen Ausstellungssituation wurden überwiegend Reiseführer, Museumskataloge und -führer sowie Fotomaterial herangezogen. Die Recherchen im Archivio Centrale dello Stato di Roma und in den Soprintendenze[6] der entsprechenden Museen erwiesen sich vor allem für Korrespondenzen, Beschlüsse und Regelungen als wichtig. Für das fotografische Material wurden zudem die Bestände der Fototheken des Deutschen Archäologischen Instituts, des Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, der British School, der American Academy, des Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) in Rom sowie des Alinari-Archivs in Florenz einbezogen.

[6] Ehemals *Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma* (Palazzo Massimo und Palazzo Altemps), *Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei*, *Soprintendenza Archeologia della Toscana* und *Soprintendenza Archeologia del Piemonte*. Mit dem *DM* Nr. 43 und 44 vom 23. Januar 2016 erfolgt eine administrative Umstrukturierung und -benennung, so etwa der *Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma* in *Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle arti e Paesaggio di Roma*. Archivangaben in der vorliegenden Arbeit beziehen sich auf den Verwaltungsstand vor 2016 – bis heute ist ungeklärt, welches Material an welchem Ort (Museumsarchiv oder *Soprintendenza*) aufbewahrt werden soll.

HISTORISCHER ABRISS – ITALIEN ZWISCHEN NATIONALER EINHEIT UND HAUPTSTADTFRAGE[7]

Die Vereinigung Italiens unter König Viktor Emmanuele II. von Savoyen ist entscheidend für die italienische Museumslandschaft[8]. In dieser Zeit veranlasst eine Vielzahl königlicher Dekrete die Gründung öffentlicher Museen, die vorrangig dem nationalen Einheitsgefühl dienen sollen. Ihre Gründungen sind dabei sehr unterschiedlich motiviert und hängen von ihrer städtischen Situation ab. Eine Besonderheit stellen hierbei das *Museo nazionale* von Neapel, das *Museo di Antichità* von Turin, das *Museo archeologico nazionale* von Florenz und das *Museo nazionale romano* der zeitweiligen Reichshauptstädte Turin, Florenz und Rom dar.

Am 17. März 1861 verkündete das erste gesamtitalienische Parlament in Turin die Vereinigung Italiens. Diese Entscheidung und die mit ihr verbundenen Vorgänge hatten erhebliche Auswirkungen auf die politischen und administrativen Struktur- und Machtverhältnisse in Italien. Es formierten sich eine konstitutionelle Monarchie mit starken autoritären Ausprägungen, Ansätze von demokratischer Meinungs- und Willensbildung sowie von Menschen- und Bürgerrechten. Für die Entwicklung des kulturellen Erbes war ausschlaggebend, dass die regionalen und lokalen Verwaltungen ihre Autonomie verloren und von der Zentralverwaltung streng kontrolliert wurden[9]. Mit der Einrichtung des *Corte dei Conti*[10], des italienischen Rechnungshofs, entstand schließlich die finanztechnische Zentralinstanz, die jegliches Bemühen um administrative Autonomie erstickte und sämtliche kongruenten Institutionen ablöste, die in Turin, Florenz, Neapel und Palermo für Anordnungen, Kontrollfunktionen und Rechtsprechung in Verbindung mit dem Rechnungswesen zuständig waren. Damit sollte jede Form von Dezentralisierung auf regionaler, provinzialer oder kommunaler Ebene unterbunden werden[11].

Die Reichshauptstadt sollte von dem kurzfristig ausgerufenen Turin bereits im selben Jahr nach Florenz verlegt werden[12]. Der Beschluss wurde durch die sogenannte September-Konvention gefördert. Sie hatte ein Abkommen mit Frankreich zur Folge, in dem Napoleon III. den Rückzug seiner Truppen aus Rom versprach, die er zum Schutz der Kurie dorthin beordert hatte, wenn sich der neue Staat an Stelle von Turin und Rom für eine andere

7 Abgeänderter Auszug aus der unveröffentlichten Magisterarbeit mit dem Titel „Das Museo archeologico nazionale di Firenze – Antike Kunst im Ausstellungsraum“ bei Prof. Dr. Susanne Wittekind und Prof. Dr. Stefan Grohé, September 2012, Köln.
8 Romualdi 2000b, 515.
9 Feldbauer 2008, 24; Köppl 2007, 19. 21; Procacci 1983, 278 f.; Pescosolido 1976, 67#.
10 Moretti et al. 1985.
11 Pescosolido 1976, 67 f.
12 Spilotros 1985, 114.

Stadt als Reichshauptstadt ausspräche[13]. Außerdem sah die neue Regierung in dem Angebot die Möglichkeit, „Italien aus der provisorischen Situation zu holen, indem man Europa zeigte, dass das neue Königreich definitiv errichtet worden war“[14]. Florenz besaß eine – militärisch gesehen – gute strategische Lage[15] und konnte im Gegensatz zu Turin eine bedeutendere Geschichte vorweisen:

> „Florenz war das Zentrum der höchsten italienischen Kultur des Mittelalters. Es ist, wie es immer war, das Zentrum der Sprache, und die Sprache gehört zu den Hauptbindungen, die die Nationalitäten wieder vereinen und am Leben halten.[16]“.

Letztlich bedeutete der Hauptstadtwechsel eine radikale Modernisierung der über die Jahrhunderte kaum veränderten Stadt Florenz. Vor dem Wechsel zählte sie weniger als hunderttausend Einwohner und war seit über fünfhundert Jahren von einem mittelalterlichen Mauerring umschlossen[17]. Florenz war auf den Umzug gänzlich unvorbereitet und nicht in der Lage, alle Ministerien und Verwaltungen der neuen Regierung aufzunehmen[18]. Aus Kosten- und Zeitgründen erschien der Regierung jedoch der Neubau von Verwaltungsgebäuden unangebracht, da Florenz als Reichshauptstadt ein Provisorium – wenn auch auf unbestimmte Zeit – darstellen sollte. Die Nutzung von Palästen und bereits unter der napoleonischen Besatzung säkularisierten Konventen bot dagegen die angemessenere Lösung[19]. Um für eine adäquate Büronutzung Sanitär- und Heizungsanlagen einzubauen, wurden allerdings zahlreiche historische Palaststrukturen beschädigt und unwiderruflich zerstört[20]. Gleiches geschah, als der *Corte dei Conti* in den Palazzo della Crocetta einzog, der später ein wesentlicher Teil der Anlage des *Museo archeologico nazionale* von Florenz wurde. Die Rolle von Florenz als Übergangslösung war der Tatsache geschuldet, dass die nationale Bewegung Rom als Reichshauptstadt des Landes durchsetzen wollte. Rom galt als das universale Wahrzeichen, durch alle Zeiten bedeutend und ausschließlich mit Superlativen konnotiert[21]: „[I]hre Größe ist nicht nur römisch und italienisch [...] sie ist wahrhaftig universal und kosmopolitisch.“[22]. Auf Basis einer erfolgreichen Volksabstimmung wurde schließlich im

13 Smith 1969, 62.
14 Spilotros 1985, 114. Originaltext: „far uscire l’Italia dalla situazione di provvisorietà dimostrando all’Europa che il nuovo Regno era definitivamente costituito“.
15 Spilotros 1985, 114.
16 D’Azeglio 1861, 51. Originaltext: „Firenze fu il centro dell’ultima civiltà italiana del medio evo. È, come fu sempre, centro della lingua; e la lingua è fra i principali vincoli che riuniscono e mantengono vive le nazionalità.“
17 Mori 1986, 103 f.
18 Spilotros 1985, 116.
19 Spilotros 1985, 117. 133.
20 Spilotros 1985, 125. 132.
21 Morelli 1991, 46; Mori 1986, 104.
22 Casoni 1862, 17. Originaltext: „grandezza non è solo romana ed italiana [...] è veramente universale e cosmopolitica“.

Oktober 1870 der Anschluss des Kirchenstaats an das Königreich Italien ausgerufen, und bereits in den ersten Verhandlungen zur elften Gesetzgebung am 5. Dezember 1870 wurden der Gesetzentwurf zur Annahme dieser Volksabstimmung mit Hauptstadtwechsel und die Unabhängigkeit vom Papst durchgesetzt, wobei die Beziehungen zwischen Regierung und Kurie vorläufig ungeklärt blieben[23].

„Viel stärker als die [...] territoriale Frage [war] im Bewusstsein der Öffentlichkeit die innere Unverbundenheit des neuen Staatsgebildes präsent."[24]. Das Königreich Italien war als nun größeres Piemont aus Kriegen und Revolutionen hervorgegangen und hatte es geschafft, Rom zusammen mit dem Kirchenstaat zu annektieren. Dem Reich war es jedoch nicht gelungen, auf gesellschaftlicher Ebene ein Einheitsgefühl zu vermitteln und alle Zweifel an der neuen Regierung zu tilgen[25]. Denn das Volk war stark geprägt von einer langen Tradition negativer Staatserfahrung, die aus allgemeiner Skepsis resultierte und die neuen Herrschaftsstrukturen vor allem „als fremd, illegitim, repressiv und korrupt" konnotierte[26]. Bis zur Jahrhundertwende waren daher die Legitimationsbasis und die Identifikation mit dem neuen Nationalstaat sehr schwach ausgebildet. Noch 1896 phrasierte der Abgeordnete und Senator Ferdinando Martini treffend den Grundgedanken des Ministerpräsidenten Massimo D'Azeglio von 1867: „Italien ist geschaffen, [nun] muss man die Italiener schaffen."[27]. Auf der Suche nach nationaler Zusammengehörigkeit boten die öffentlichen Museen schließlich einen geeigneten Rahmen, um die eigene gemeinsame Geschichte darzustellen und zu vermitteln[28].

[23] Morelli 1991, 46; Mori 1986, 103 f.; Pescosolido 1976, 81.
[24] Reinhardt 2003, 218.
[25] Köppl 2007, 20.
[26] Fritzsche 1987, 46.
[27] Martini 1896, 98 f. Originaltext: „Fatta l'Italia bisogna far gl'italiani." Siehe des Weiteren Banti 2000, 203 f.
[28] Andriulli et al. 1982, 38 f.

I NORMIERUNG DES MUSEUMSWESENS

Um die nationale Geschichte vermitteln zu können, bedurfte die junge Nation eines entsprechenden musealen Verwaltungsapparats. Regional spezifische Situationen galt es zu überwinden und zu zentralisieren. Dass ein solches Unterfangen nicht konfliktfrei gelingen konnte, zeigt die folgende Darstellung, die sich von 1815 bis 1915 über einen längeren Zeitraum erstreckt. Gleichzeitig zeigt sie auf, wie sehr das antike Kulturgut von kulturpolitischem Interesse für die neue Nation war, dass lang etablierte, regionale Organe im Bereich der Schönen Künste im Gegensatz zum Altertum und der Archäologie erst wesentlich später einen nationalen administrativen Ausbau erfuhren.

I.1 Regionaler und nationaler Verwaltungsapparat antiker Kulturgüter

Die italienische Staatenteilung[29] vor der Vereinigung Italiens spielte bereits ab 1815 eine entscheidende Rolle für die Entwicklung des musealen Verwaltungsapparats. Sie war die Ausgangssituation, aus der sich allmählich wichtige Verwaltungsformen für den Museumsapparat herausbildeten. Aus ihr lassen sich ebenso Hindernisse und Herausforderungen ableiten bzw. erklären.

I.1.1 Vor der Vereinigung Italiens um 1800–1859

In den ersten 50 Jahren nach der italienischen Vereinigung nutzte die Regierung Vorgängerstrukturen für den Aufbau ihres zentralen Verwaltungsapparats. Per königlichem Dekret (*Regio Decreto/RD*) Nr. 286 vom 28. Juni 1871 wurden alle Gesetze der Vorgängerstaaten erneut bestätigt. Auf diese Weise wurde eine gewisse Ordnung gewahrt, und zugleich wurden mögliche Konkurrenzsituationen zwischen Staat und Kommunen vermieden[30]. Das vereinigte Verwaltungssystem ging daher aus den folgenden Vorgängerstrukturen hervor: Königreich von Sardinien, Großherzogtum Toskana, Pontifikalstaat und Königreich beider Sizilien (Taf. I Abb. 1)[31]. All diese nutzten bereits das System aus Kommissaren und Inspektoren und waren schon vor der Vereinigung Italiens bemüht, die Kulturgüter zu schützen und ihre Ausfuhr zu verhindern bzw. zu kontrollieren.

I.1.1.1 Königreich von Sardinien-Piemont

Im Königreich Sardinien führte König Carlo Felice ein striktes Ausfuhrverbot von Kulturgütern bereits 1801 ein. Er besaß seit 1800 ein archäologisches Kabinett in seinem

29 Ein anschauliches Verständnis der Ländergrenzen bietet der Online-Dienst *Sistema Guida generale degli Archivi di Stato italiani*. Siehe DGPA 2016 (IV.2 Online-Quellen).
30 Dalla Negra 1987a, 4.
31 Musacchio 1994, 12–17; Dalla Negra 1987a, 3–89.

Palast. Die darin gesammelten Altertumsfunde und Naturalien vertraute er Leonardo De Prunner von Augsburg an, damit dieser sie für die Öffentlichkeit kurierte. Im Jahre 1801 verbot Carlo Felice schließlich die Ausfuhr von Antiken, was aus Grabungsaktivitäten auf Sardinien resultierte. Demgemäß war es zwecks Studien notwendig, die Sammlungen vollständig zu erhalten und Ausfuhren nur nach einer ausführlichen Prüfung des Museumsdirektors, in Rücksprache mit dem Kabinett, und gegen einen entsprechenden Geldbeitrag zu gestatten[32]. Die Sammlung wurde 1805 der königlichen Universität von Cagliari übergeben und bildete später den Grundstock des *Museo di Storia naturale* in Cagliari und des *Museo di Antichità* in Turin. Das strikte Ausfuhrverbot von 1801 wurde in regelmäßigen Abständen bestätigt[33]. Bis 1832 war die *tutela* jedoch nicht an bestimmte Kunstschätze gebunden und sehr allgemein formuliert (Taf. II Abb. 2). In Turin gab es die *Accademia di Belle Arti* bereits 1678. Nach den Wirren der napoleonischen Zeit wurde sie im Jahre 1824 wieder hergestellt. 1833 reformierte König Carlo Alberto (1798–1849) sie und gab ihr zeitgleich seinen Namen: Accademia albertina. Außerdem schenkte er ihr eine Sammlung von Künstlerzeichnungen aus den verschiedensten Epochen und bereicherte somit die bereits 1829 von Bischof Mossi di Morana aus Alexandria gestiftete Sammlung. Auf diese Weise wurde ein Apparat zur Denkmalpflege geschaffen, der an die *Galleria reale* gekoppelt war. Im Jahre 1831 wurde das *Museo archeologico egizio* für die Sammlung des Bernardino Drovetti, des französischen Konsulars in Kairo, mit Hilfe der geisteswissenschaftlichen Fakultät gegründet und ebenfalls der Universitätsverwaltung unterstellt, so dass ihr seit 1832 Sammlungen des Altertums – italische wie ägyptische Objekte eingeschlossen – unterstanden. Erst nach 1832 wurde die *tutela* genauer bestimmt, indem Alberto die *Giunta di Antichità e Belle Arti* in Turin gründen ließ. Diese war für Aufgaben der Recherche und Denkmalpflege antiker Objekte und Monumente zuständig. Außerdem war sie direkt an den akademischen und universitären Bereich gekoppelt. Denn ihren Vorsitz bildeten die Präsidenten der Wissenschaftsakademie und der Akademie der Schönen Künste. Der Ausschuss hatte jedoch mehr eine beratende Funktion, denn er konnte weder Gesetze erlassen noch bestimmte Normen auferlegen[34].

Eine technisch-fachbezogene Verwaltung entstand erst 1850 mit der Annexion habsburgisch besetzter Gebiete. Nach französischem Vorbild schloss die österreichische Besatzungsmacht alle Kulturgüter gleichermaßen in den Denkmalschutz ein[35]. Dabei ging es vor allem um

[32] ORDINE DELLA REGIA SEGRETERIA DI STATO, COMUNICATO ALLA REALE INTENDENZA. Siehe Dalla Negra 1987a, 55 Anlage 4.
[33] Musacchio 1994, 27 f.; Dalla Negra 1987a, 10.
[34] Musacchio 1994, 26 f.; Dalla Negra 1987a, 49.
[35] Dalla Negra 1987a, 14. 17 f.

praktische Aufgaben wie den Erhalt der Bausubstanz, weniger um Forschung im Sinne der modernen Kunstgeschichte oder Klassischen Archäologie[36]. Um den Erhalt der Kulturgüter zu garantieren, hatte sich folgende Methode ‚europaweit' etabliert, nämlich den archäologischen und architektonischen Wert der Objekte, ihren gegenwärtigen Zustand und gegebenfalls notwendige Ausbesserungen aufzulisten[37]. Diese Form der Denkmalaufnahme und Verwaltung von Kulturgütern jedweder Epoche wurde in großen Teilen vom Königreich Sardinien-Piemont im Zuge weiterer Annexionen übernommen[38].

Bis 1859 gehörten sämtliche Ausschüsse des Königreichs Sardinien-Piemont dem Innenministerium an, das mehr auf den Erhalt als auf die Vermittlung und die Erforschung seiner Kulturgüter achtete[39].

I.1.1.2 Königreich Lombardo-Venetien

Während Venetien bereits ab 1797 zum habsburgischen Reich gehörte, stand die Lombardei noch bis 1815 unter französischer Besatzung. Erst nach dem Wiener Kongress 1815 kam es zum Zusammenschluss beider Regionen im Königreich Lombardo-Venetien.[40] Dieses war unter den Habsburgern administrativ in zwei *Congregazioni centrali* organisiert, die jeweils Venetien und der Lombardei als zentrale Instanzen vorstanden. Für die Verwaltung im Umland wurden ihnen *Congregazioni provinciali* unterstellt. Die Kommunen erhielten hingegen *Consigli comunali*, deren Leitung vom jeweiligen Ortsvorsteher übernommen wurde (Taf. II Abb. 3). Der habsburgische Verwaltungsapparat war jedoch ausschließlich in der Lage, Maßnahmen gegen die Ausfuhr von Kunstgütern und Antiken zu ergreifen, nicht jedoch für den Erhalt der Kunst- und Kulturgüter selbst Sorge zu tragen. Hier vertraute man weiterhin auf die Eigeninitiative größerer Städte, die bereits in diesem Bereich eine langjährige Praxis aufwiesen, wie zum Beispiel die Akademien der Schönen Künste in Mailand und Venedig[41].

Erst im Jahr 1850 war die habsburgische Zentralregierung um den Erhalt der Kunst- und Kulturgüter bemüht und gründete in Wien die Kaiserlich-Königliche Central-Commission zur

36 LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI ARCHITE'ITONICI IN AUSTRIA. RAPPORTO DEL MINISTRO DEL COMMERCIO, BARONE VON BRUCK, SULLE NECESSITÀ DI PROVVEDIMENTI PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI ARCHITETTONICI NELL'IMPERO AUSTRIACO. Siehe Dalla Negra 1987a, 61 Anlage 11.
37 Dalla Negra 1987a, 63 Anlage 11.
38 Dalla Negra 1987a, 17 f.
39 Dalla Negra 1987a, 10.
40 Pichler 2000, 37–41.
41 Dalla Negra 1987a, 11.

Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale[42]. Diese Zentralkommission, die noch bis 1853 dem Bautenministerium[43] unterstand, setzte sich zusammen aus Ministerialbeamten des Ministeriums für Handel, Gewerbe und öffentliche Bauten, des Ministeriums des Innern, des Ministeriums für Cultus und Unterricht[44], Vertretern der Akademie der bildenden Künste in Wien und dem Generalkonservator[45]. In besonderen Fällen konnten auswärtige Architekten, Künstler und Archäologen konsultiert werden, die in keinem Arbeitsverhältnis mit der staatlichen Verwaltung standen. Außerdem ernannte man für die Zentren und das Umland Konservatoren, die jeweils in ihrem Gebiet für die Überwachung der Restaurierung zuständig waren[46]. Zunächst stellte sich die Zentralkommission der Aufgabe, die gesamten Denkmäler des Reichs zu verzeichnen und zugleich Maßnahmen für ihren Erhalt zu ergreifen[47]. Die Kommissionsverordnung von 1853 übertrug außerdem den Gemeinden und dem Zentralstaat die Aufgabe, die angemessene Nutzung der Denkmäler sorgfältig zu überwachen.[48] Darüber hinaus bestimmte sie den Ausbau des Konservatorennetzes, das sich über das gesamte Reichsgebiet erstrecken sollte, um so im Auftrag der Zentralkommission die Maßnahmen im Umland umsetzen zu können (Taf. II Abb. 3). Streng genommen handelt es sich hierbei bereits um eine Vorwegnahme des italienischen Verwaltungsapparats für den Kulturgüter- und Denkmalschutz nach 1875, die sogenannte *Ispettori agli Scavi e Monumenti* (siehe Kap. I.1.3)[49]. Betrachtet man jedoch den Personalstand der Zentralkommission, fällt auf, dass bis einschließlich 1856 keine Vertreter für das Königreich Lombardo-Venetien genannt wurden[50]. Stattdessen ist der Berichtsbilanz der Jahre 1853 bis 1855 zu entnehmen, dass aufgrund der Fülle an Kulturgütern und Denkmälern im Königreich Lombardo-Venetien hier eine Sonderlösung galt, nach der die Akademien der Schönen Künste in Mailand und Venedig primärer Ansprechpartner der Zentralkommission waren. Sie wurden auch mit der Zusammensetzung einer jeweiligen Kommission zum Erhalt der Kulturgüter und Denkmäler sowie mit der Wahl der Konservatoren betraut[51]. Für Mailand war die Akademie der Schönen Künste von Brera seit vielen Jahren Ansprechpartner, wenn es um die Sicherung und den Erhalt der Kulturgüter ging. So hatte sie bereits 1807 noch unter französischer Besatzung eine interne Kommission, die *Commissione d'ornato pubblico* gegründet, die sich aus Professoren

42 Ab 1873 umbenannt in K.K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Dazu BDA 2018. Vgl. des Weiteren Dalla Negra 1987a, 14.
43 Bezeichnung nach BDA 2018.
44 K.K. Central-Commission 1856a, 11.
45 K.K. Central-Commission 1856a, 10 f. §2.
46 BDA 2018; Dalla Negra 1987a, 15; K.K. Central-Commission 1856a, 13 f. §10.
47 BDA 2018; Dalla Negra 1987a, 15.
48 Dalla Negra 1987a, 15; K.K. Central-Commission 1856a, 6 §8.
49 Dalla Negra 1987a, 16.
50 K.K. Central-Commission 1856b, 35–42.
51 K.K. Central-Commission 1856c, 56 f.

der Akademie und weiteren externen Fachleuten zusammensetzte. Sie beschränkte sich jedoch nicht allgemein auf den Erhalt der Kunst- und Kulturgüter, sondern kontrollierte desgleichen Art und Technik der Erhaltungsmaßnahmen. Diese Praxis wurde im Jahr 1842 offiziell anerkannt, indem die Akademie zum beratenden Gremium in Fragen der Erhaltung öffentlicher Gebäude, Denkmäler und Werke der Malerei und Skulptur in der Lombardei bestimmt wurde. In Venedig dagegen wurde die Akademie der Schönen Künste erst durch die habsburgische Zentralkommission zur Gründung einer Einrichtung für den Erhalt und die Verwahrung wertvoller Kunstgegenstände in Kirchen und öffentlichen Gebäuden (*Commissione per la Conservazione e la custodia degli oggetti d'arte preziosi esistenti nelle chiese e in edifici pubblici*) veranlasst (Taf. II Abb. 3), die jedoch im Kern auf einer Institution von 1773 beruhte[52].

Im Gegensatz zu den anderen italienischen Regionen, wie zum Beispiel dem Großherzogtum Toskana, war man im Königreich Lombardo-Venetien von Beginn an auf den Erhalt aller Kunst- und Kulturgüter bedacht und reduzierte die entsprechenden Maßnahmen hierfür nicht auf eine bestimmte Epoche. Zudem ist festzuhalten, dass trotz französischer und habsburgischer Besatzung Großteile des Königreichs Lombardo-Venetiens vollkommen autark handelten und die Besatzer sich als machtlos gegenüber gesellschaftlichen Selbstorganisationen erwiesen[53].

I.1.1.3 Großherzogtum Toskana

Die übrigen Herzogtümer Parma, Modena, Lucca und das Großherzogtum Toskana verhielten sich nachlässig bei Exportverboten antiker Kulturgüter. Für die Schönen Künste gab es jedoch Exportlizenzen bereits um 1819 noch vor dem Pacca-Edikt[54]. Nach dem Dekret waren Registrierung und Begutachtung eines jeden Objekts vorgeschrieben. Obwohl das Großherzogtum Toskana den archäologischen Bereich vernachlässigte, war das Interesse an antiken Funden groß, wie zeitgleich stattfindende Grabungen in Volterra, Chiusi und Cortona belegen. Diese Unternehmungen mögen durch das Dekret Leopolds II. von 1780 begünstigt worden sein, nach dem jeder Bürger ohne Lizenz graben und den Fund behalten durfte[55]. 1859 wurde dieses Zugeständnis erneut deklariert und gleichzeitig auch die Verwaltungsstruktur Leopolds, das sogenannte *Scrittoio delle regie fabbriche, fontane e*

[52] Dalla Negra 1987a, 12 f.
[53] Pichler 2000, 41.
[54] DECRETO CHE CREA UNA COMMISSIONE INCARICATA DELLA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI DI BELLE ARTI, E DELL'INCORAGGIAMENTO DELLE ARTI E MANIFATTURE von Maria Luisa di Borbone (31. August 1819). Siehe Dalla Negra 1987a, 76–80 Anlage 17. – Ausführlicher zum Pacca-Edikt siehe Kap. I.2.1.
[55] Dekret vom 5. August 1780. Siehe Dalla Negra 1987a, 23 f.

giardini, bestätigt. Dieses widmete sich, wie schon die habsburgische Zentralkommission, dem Erhalt und der Nutzung allerdings ausschließlich von Gütern der Schönen Künste (Taf. III Abb. 4)[56].

I.1.1.4 Pontifikalstaat

Die Pontifikalgebiete standen von 754 bis 1870 unter päpstlicher Verwaltung (Taf. I Abb. 1). Bereits vor der italienischen Vereinigung verfügten sie über einen funktionierenden Verwaltungsapparat antiker Kulturgüter. Seit 1802 galt das Doria-Pamphili-Edikt und seit 1820 zusätzlich das Pacca-Edikt. Ersteres verbot den Export von Kulturgütern und das zweitere forderte die Inventarisierung aller kirchlichen Güter sowohl öffentlicher wie privater Natur. Erstmalig musste außerdem jede Veräußerung, selbst im Rahmen des eigenen Privatbesitzes, angezeigt und hierfür eine Lizenz eingeholt werden. Bei Missachtung bzw. Missbrauch drohte eine hohe Geld- oder Gefängnisstrafe. Die Kontrolle funktionierte, weil das Gebiet in mehrere Regionen und hierarchisch strukturierte Instanzen aufgeteilt war[57]. In Latium gab es daher schon vor der Vereinigung Italiens einen Verwaltungsapparat. Da dieser Apparat aber der päpstlichen Gewalt unterstand, übernahm die neue Regierung ausschließlich die Ausfuhr- und Registrierungsregelung. Brachten die bisherigen Vorgängerregionen vor allem Verwaltungsinstanzen ein, die den Export durch Registrierung der Objekte grob kontrollierten, fand eine solche Regulierung durch die Adaption des kirchlichen Pacca-Edikts von 1820 eine wesentliche Verschärfung. Diese pontifikale Verwaltung wurde mit der Übernahme Latiums 1871 vollständig ausgetauscht[58].

I.1.1.5 Königreich beider Sizilien

Das Königreich beider Sizilien spielte vor allem eine Rolle für die Regulierung der Grabungen, die allerdings in Neapel und auf Sizilien rechtlich unterschiedlich ausgeübt wurde. Bereits 1755 erkannte Karl III. von Spanien den Wert der griechischen und römischen Antiken und erließ für Neapel ein Exportverbot für bedeutende Kulturgüter. Das Verbot wurde mittels Lizenzvergabe kontrolliert, die die Objekte nach Kategorien und nach einem von Experten festgelegten Preis bestimmte. Dieses Gesetz wurde 1766 und 1769 mehrfach bestätigt[59]. Auch der König von Neapel Giuseppe Bonaparte folgte dieser Politik. Darüber hinaus gründete er 1807 die *Accademia reale di Storia e di Antichità*. Ihr Leiter erhielt zudem zwei weitere Ämter, das des *Direttore generale del Museo di Napoli* und das des

56 Dalla Negra 1987a, 25.
57 Dalla Negra 1987a, 33.
58 Musacchio 1994, 49 f.
59 Dalla Negra 1987a, 36.

Sovrintendente degli Scavi e d'Antichità. Diese Instanzen waren für das Exportverbot, die Leitung von Grabungskampagnen und die Fundüberführung ins Museum zuständig (Taf. III Abb. 5)[60]. Ferdinand I. bestätigte die Gesetze seiner Vorgänger und verschärfte sie durch das Dekret vom 13. Mai 1822, nach dem es verboten wurde, Objekte zu beschädigen oder sie von ihrem Fundplatz zu verschleppen. Außerdem wurde mit diesem Dekret eine *Commissione d'Antichità e Belle Arti* für Pompeji und Herculaneum gegründet. Laut Dekret oblag der Schutz der Kulturgüter dem *Ministro Segretario di Stato per gli affari interni* unter der direkten Kontrolle der Akademie der Schönen Künste[61]. Die *Commissione d'Antichità e Belle Arti* sollte als Aufsichtsbehörde fungieren und Exportlizenzen vergeben. Sie setzte sich aus dem *Direttore del Museo reale* und aus Mitgliedern der Accademia Ercolanese sowie der *Accademia di Belle Arti* zusammen, wobei ihre Mitglieder bis auf die Person des Direktors des königlichen Museums im Jahreswechsel rotierten. Um das Einhalten der Gesetze zu garantieren, entsandte der Museumsdirektor selbst Inspektoren für jede Region. Dennoch konnte der Missbrauch schwerlich verhindert werden[62]. Laut Zeitgenossen fehlten den Wachkräften hinreichende Mittel, um ihre Aufgaben wirksam zu erfüllen. Am 16. September 1839 bestätigte Ferdinand II. das Dekret vom 13. Mai 1822, indem Verwaltungsautoritäten wie *Sindaci municipali* unter der direkten Kontrolle des *Ministro Segretario di Stato per gli affari interni* und unter Beratung der *Accademia di Belle Arti* eingesetzt wurden (Taf. III Abb. 5). Diese waren zu Aufsicht und Berichterstattung aufgefordert[63]. Aber anstatt die Situation zu verbessern, verschlimmerte sie sich, da nun weder die Zuständigkeiten der *Direzione del Museo reale* oder der *Accademia di Belle Arti* noch die der Kommunen eindeutig festgelegt waren. Laut Riccardo Dalla Negra war die Autorität der Ministerien 1853 nur noch formal vorhanden[64]. Der Direktor des königlichen Museums ging als eigentlicher Gewinner aus dieser Situation hervor. Er fungierte als einziger in jeder der unterschiedlichen Entscheidungs- und vermeintlichen Verwaltungsinstanzen und konnte so nach seinem eigenen Ermessen über die Kulturgüter verfügen, zumindest was das Festland betraf.

I.1.1.6 Zusammenfassung

Trotz der regional unterschiedlichen Handhabung mit Kulturgütern lässt sich eine – wenn auch aus konkreten historischen Bedingungen entstandene – insgesamt recht gut geeignete Grundlage für eine regionsübergreifende normative Umsetzung finden. Weil das

60 Dalla Negra 1987a, 37–39.
61 Dalla Negra 1987a, 41.
62 Dalla Negra 1987a, 39.
63 Dalla Negra 1987a, 40 f.
64 Dalla Negra 1987a, 42.

Großherzogtum Toskana ein besonderes Desinteresse an Antiken aufwies, da es weder archäologisches Material beanspruchte noch Grabungen regulierte[65], bot es die beste Vorraussetzung für die administrative Umsetzung: Weil es über keinerlei bestehende Verwaltungsstrukturen und administrative Instanzen für die Behandlung antiker Kulturgüter verfügte, ließen sich hier am leichtesten neue Verwaltungsmodelle einführen. Anders liegt der Fall im Königreich Sardinien-Piemont und dem Königreich beider Sizilien: Beide Königreiche weisen eine lange Tradition ihrer Sammlungen und Häuser[66] wie auch der musealen Verwaltungsstruktur[67] auf. Ebenso wie der Kirchenstaat sicherten sie ihr Kulturgut durch Ausfuhrverbote[68], Inventarisierung[69] und Lizenzvergaben für Ausgrabungen[70]. Diese Faktoren bedingen gleichzeitig Vor- und Nachteile: Das vereinte Italien konnte auf diese Apparate und Regelungen bauen, musste es jedoch zugleich auch schaffen, diese einander anzugleichen. Dabei ging es zunächst den Weg der Zentralisierung.

I.1.2 Zwischen Einheit und Vereinheitlichung um 1859–1874

Kriegsbürden der Unabhängigkeitskriege und die finanzielle Situation des Reichs erschwerten jegliches staatlich kontrollierte Programm[71]. Die Übernahme von Vorgängerstrukturen erwies sich daher als notwendig. Unabhängig von den widrigen Umständen bestand die Schwierigkeit für den italienischen Staat darin, ein geeignetes Verwaltungsmodell zu finden, wobei insbesondere der Kirche jegliche Einflussnahme verwehrt werden sollte. Vierzehn Jahre sollte es dauern, bis ein funktionsfähiger Zentralapparat etabliert war, 50 Jahre sogar bis zur Verabschiedung eines Kulturgüterschutzgesetzes[72]. Nach diesem oblag die Zentralverwaltung der Kulturgüter dem Ministerium für Öffentliche Bildung (*Ministero della Pubblica Istruzione/MPI)*. Den Schutz und die Pflege der Güter leisteten sogenannte Denkmalpflegekommissionen (*Commissioni conservatrici*), die aus Vorgängerstrukturen hervorgegangen waren und den neuen Anforderungen entsprechend ausgebaut bzw. weitergenutzt wurden. Diese Expertenausschüsse deckten jedoch nicht die gesamte Nation ab,

65 In der Toskana war lizenzfreies Graben möglich, daneben hatte der Finder zwischen 1780 und 1859 Besitzanspruch . Siehe Barbanera 2015, 78 f.; Barbanera 1998, 6.
66 1831/1832 *Museo di Antichità di Torino*, 1816 *Museo reale borbonico* und 1734 *Musei Capitolini*. Siehe Pellati 1922, 23. 327. 375.
67 In der Toskana und Venetien ist sie autark, im *Regno di Sardegna* an den universitären Bereich gebunden und im *Regno delle due Sicilie* an Ausgrabungen gekoppelt. Siehe Musacchio 1994, 18 f.
68 1720 Königreich von Sardinien und 1755 Königreich von Neapel. Siehe Barbanera 2015, 75 f. 81 f.; Barbanera 1998, 4. 9 f.
69 1729 Königreich von Sardinien, 1755 Königreich von Neapel und 1802 Kirchenstaat. Siehe Barbanera 2015, 75 f. 81 f.; Barbanera 1998, 4. 7 f. 9 f.
70 1800 Königreich von Sardinien, 1807 Königreich von Neapel und 1820 Kirchenstaat. Siehe Barbanera 2015, 75 f. 81 f.; Barbanera 1998, 4. 7 f. 9 f.
71 Musacchio 1994, 17 f.
72 Bencivenni 1987a, 91–93.

wie die folgende Darstellung der Zentral- und Regionalverwaltung im Zeitraum von 1859 bis 1874 zeigt. Die Erläuterung der regionalen Situation dieser Zeit beschränkt sich dabei auf die Toskana und das Königreich Lombardo-Venetien sowie Mittel- und Süditalien.

I.1.2.1 Die Zentralverwaltung

Drei Monate nach der Vereinigung Italiens (Taf. IV Abb. 6) wurde nach dem *RD* Nr. 202 die Personalbesetzung des *Ministero della Pubblica Istruzione* (*MPI*) geregelt. Danach gab es einen Minister, einen allgemeinen Sekretär, einen Gesetzesvertreter, drei allgemeine Inspektoren, drei einfache Inspektoren, zwei Leiter der *Divisione I*, zwei Leiter der *Divisione II* und sechs Sektionsleiter mit ihren entsprechenden Sekretären und Angestellten. Das Ministerium für Öffentliche Bildung zählte insgesamt 43 Beschäftigte mit Gehaltskosten von insgesamt 236.521 Lire. Zwei Jahre später wurde die Anzahl der Beschäftigten auf 60 Mitarbeiter erhöht. Es sollten vor allem gesetzliche Grundlagen erarbeitet werden, die drei Sekretäre *della Pubblica Istruzione* ausführen sollten, die deshalb in Florenz, Neapel und Palermo eingesetzt wurden[73]. Auf diese Weise erfuhren auch Menschen aus entfernteren Regionen eine Repräsentanz zentraler Gewalt und Kontrolle.

Zwischen 1860 und 1861 war die *Divisione I* für sämtliche Kultur- und Bildungseinrichtungen, Personalfragen und allgemeine Angelegenheiten formal zuständig (Taf. V Abb. 7). Ab 1862 wurde diese *Divisione* in zwei Kompetenzbereiche, sogenannte *Sezioni*, aufgeteilt. Die erste *Sezione* erhielt zusätzliche Bildungseinrichtungen, während die zweite den *Consiglio superiore della Pubblica Istruzione* verwaltete. Dieser besaß eine Beraterfunktion und sollte Bildungs- und Kulturprogramme entwickeln (Taf. V Abb. 8). Im Jahre 1863 erhielt die *Divisione I* eine dritte *Sezione*, die für das allgemeine Protokoll zuständig war (Taf. VI Abb. 9). Ab 1864 wurde die *Divisione I* um eine *Divisione II* erweitert. Sie ersetzte die *Sezione I* und übernahm auf diese Weise alle an das Studium gebundenen Kompetenzen: Bildungsprogramm, wissenschaftliche und literarische Akademien, nicht-universitäre Bibliotheken, Archive, Angelegenheiten im Bereich der Schönen Künste und des Altertums sowie Verbände für Landesgeschichte. Die *Divisione I* bestand weiterhin aus *Sezione II* und *III* (Taf. VI Abb. 10).

Die Entwicklung ab 1866 wurde durch territoriale Veränderungen erheblich neu geprägt. Venetien und später Latium wurden Teil des Königreichs Italien, mit der Folge, dass sich die Zentralverwaltung entsprechend veränderte und die Aufgabenfelder jeweils neu bestimmt wurden. Dabei bildete sich erst eine grundlegende zentrale Verwaltungsstruktur aus und

[73] Musacchio 1994, 24.

entwickelte sich zwischen 1874 und 1876 erfolgreich weiter[74]. Allerdings hatte sie mit erheblichen Schwierigkeiten zu kämpfen, weil die kommunale Verwaltung weitaus komplexer war: Hier fand sich eine bunte Mischung aus früheren Institutionen und Herrschaften, welche zunächst die Referenz der *Divisione II* in Fragen der Kulturgüter bildeten[75]. Denn eine direkte Befehlsgewalt des *Ministero della Pubblica Istruzione* (*MPI*) in Bezug auf die Kulturgüter war laut Matteo Musacchio nicht allgemein akzeptiert[76], so dass der Sektor der Kulturgüter lange Zeit ein eigener, vom Staat unabhängiger Bereich war, der von Universitäten oder Privatpersonen betreut und gefördert wurde[77].

I.1.2.2 Königreich Lombardo-Venetien

Während die habsburgische Verordnung von 1856 zur Umstrukturierung der regionalen Verwaltung zu demjenigen Verwaltungsmodell werden sollte, das unter Schirmherrschaft des Wiener Kultusministeriums viele Jahre das Fundament der Erhaltungsmaßnahmen im westlichen Teil des habsburgischen Reichs bildete, stieß die habsburgische Verordnung von 1853 auf massive Kritik aus Mailand[78]. Zudem verhinderte der zweite Unabhängigkeitskrieg (1859) ihre personelle Umsetzung in der Lombardei. Ehemalige, noch vor der habsburgischen Regierung existierende Verwaltungsfragmente, die vor allem die lokalen Gemeinden und Provinzen betrafen, blieben daher unverändert bestehen. Bei der Einigung Italiens wies die Lombardei daher keine einheitliche Verwaltungsstruktur mit allgemein verbindlichen Leitlinien auf. Stattdessen war die Akademie der Schönen Künste in Mailand unverändert in Fragen der Erhaltung und Instandhaltung tonangebend. Sie behielt weiterhin das Vorrecht bei Erhaltungs-, aber auch bei Verwaltungsmaßnahmen. So initiierte sie beispielsweise aus Erhaltungs- und Verwaltungszwecken für ihre archäologische Sammlung die Gründung eines archäologischen Museums in Mailand (*Museo Patrio di Archeologia*, heute *Museo civico archeologico*)[79], die per königlichem Dekret beschlossen und bestätigt wurde. Das Dekret bestimmte darüber hinaus einen Beirat, der für die Anordnung, den Erhalt, die Finanzverwaltung und für die öffentlichen Zugangsregelungen zuständig war. Er bestand sowohl aus Vertretern der Kommunal- und Provinzverwaltung als auch aus Mitgliedern der Akademie. Weil insbesondere die Akademie das notwendige technische und wissenschaftliche Know-how stellen konnte, wurde in der Lombardei im Vergleich zur

74 Musacchio 1994, 26.
75 Musacchio 1994, 25.
76 Musacchio 1994, 24.
77 Musacchio 1994, 17 f.
78 Musacchio 1994, 31; Dalla Negra 1987a, 17 f.
79 Musacchio 1994, 28 f.; Tizzoni 1984, 547; Caimi 1873, 3.

Toskana erst verhältnismäßig spät, nämlich 1876 eine Denkmalpflegekommission nach Modell des zentralen Verwaltungsapparats eingesetzt[80].

Auch in Venetien konnte sich das habsburgische Verwaltungsmodell nicht durchsetzen. Sobald Venetien[81] mit dem Sieg der italienischen Nation im dritten Unabhängigkeitskrieg im Jahr 1866 ein Teil derselben geworden war, wurde der habsburgische Verwaltungsapparat aufgelöst und noch im selben Jahr durch eine Denkmalpflegekommission ersetzt. Wie schon in der Lombardei, hatte die neu gegründete Kommission zunächst mit kommunalen Behörden zu kämpfen, die bereits unter habsburgischer Herrschaft autonom agiert hatten und sich die unabhängige Umlandsverwaltung vorbehalten wollten[82].

I.1.2.3 Toskana

Die Toskana besaß im Gegensatz zu den anderen Herzogtümern mit der *Direzione generale dei Lavori d'acque, Strade e Fabbriche civili* eine funktionierende Struktur. Allerdings berücksichtigte diese nicht die unbeweglichen Güter des Staates (*beni immobili dello stato*). Folglich splittete Bettino Ricasoli, *Presidente del Consiglio dei Ministri* und florentinischer Staatsmann, die Verwaltung in *Dipartimento della Direzione dei Lavori d'acque e Strade* und in *Direzione generale dei Lavori delle Fabbriche civili* auf. Letztere war besonders wichtig für den Schutz von nicht-staatlichen Gütern[83]. Darüber hinaus gründete Ricasoli am 12. März 1860 die *Commissione per la vigilanza e la conservazione degli oggetti d'arte* mit Sitz in Florenz und neun Professoren als Mitglieder[84]. Diese stellte eher eine Ergänzung zur bisherigen Verwaltung dar und war zuständig für bedeutende historische Objekte. Ihre Entscheidungen mussten von den *Regie Gallerie* und der *Direzione generale di Lavori delle Fabbriche civili* abgesegnet werden. Für das Verwaltungsnetz standen ein unbezahlter und ein bezahlter Kommissar, ein allgemeiner Inspektor und ein in Teilzeit bezahlter Inspektor zur Verfügung. Großer Nachteil laut Mario Bencivenni war hier die starke Abhängigkeit vom akademischen Sektor[85]. Und so setzte Ricasoli im Jahre 1862 die *Consulta per l'ordinamento ed incremento dei Musei e la conservazione dei Monumenti antichi*[86] ein, die sich aus den Direktoren der *R. Accademie di Belle Arti* und *delle Gallerie*, den Präsidenten der

80 Musacchio 1994, 29; Tizzoni 1984, 548 f.
81 Abgesehen von Trentino-Südtirol.
82 Musacchio 1994, 31.
83 Bencivenni 1987a, 103–105.
84 DECRETO 12 MARZO 1860 DEL GOVERNO GENERALE DELLA TOSCANA. Siehe Bencivenni 1987a, 156 f. Anlage 3.
85 Bencivenni 1987a, 105–111.
86 R. DECRETO 12 NOVEMBRE 1862 N. 1039 COL QUALE È ISTITUITA IN FIRENZE UNA CONSULTA PER L'ORDINAMENTO ED INCREMENTO DEI MUSEI E LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI ANTICHI. Siehe Bencivenni 1987a, 170 Anlage 10; Musacchio 1994, 37.

Deputazione di Storia patria[87] und dem *Conservatore degli oggetti antichi ed egizi* zusammensetzte. Die *Consulta* war ausschließlich für den Erhalt von antiken und mittelalterlichen Denkmälern zuständig. An sie waren das *Museo etrusco ed egizio*[88] und das *Museo nazionale del Medio Evo*[89] gekoppelt[90]. Letztlich verkümmerte diese Maßnahme zu einem reinen Initiativvorhaben, um in Bezug auf das Altertum regierungsamtliche Aufmerksamkeit zeigen zu können[91]. Tatsächliche Früchte trug jedoch die Gründung der *Deputazione per la conservazione e l'ordinamento dei Musei e delle Antichità etrusche*[92], die am 9. April 1871 durch das *RD* Nr. 246 beschlossen wurde[93]. Ihre Aufgaben umfassten die Erforschung und den Erhalt der etruskischen Antiken und die Koordinierung der dazugehörigen Museen und Sammlungen[94]. Als Standort wurde ihr das *Museo etrusco*, der Vorreiter des archäologischen Nationalmuseums von Florenz, zugewiesen, das ein Jahr zuvor eröffnet worden war. In diesen Kontext ist der eingangs zitierte Redeauszug einzuordnen[95].

I.1.2.4 Mittelitalien – Latium

Rom und ein großer Teil Latiums wurden im Jahr 1870 Teil des Königreichs von Italien. Das Statthalterdekret (*decreto luogotenenziale*) verfügte die Gründung einer *Sovrintendenza per gli Scavi* in Rom[96]. Im Jahr 1871 zählte diese obere Aufsichtsbehörde neun Beschäftigte: einen *Sovrintendente*, einen Sekretär, einen Ingenieurinspektor, einen Finanzbuchhalter, einen Inspektor für die Kunstspedition, einen Chef des Verwaltungsbüros, einen Archivar, einen Verkaufsschreiber und einen Gehilfen. Im Vergleich zur *Sovrintendenza* von Neapel war ihre Bedeutung zweitrangig[97]. Dies lag u. a. am innerstädtischen Konflikt in Rom zwischen den Befürwortern des Papstes und den Vertretern der liberalen Partei. Die einen verstanden die kommunale Verwaltung als eigenes Zentrum von Sammlungen, die anderen nahmen Bezug

87 Die Gesellschaft für Nationalgeschichte zum Schutz des nationalen Kulturguts wurde bereits unter Alberto 1833 in Piemont gegründet und stetig erweitert. Es folgten weitere – 1860 in der Lombardei, Romagna und Emilia, 1862 in der Toskana und Umbrien, 1863 in den Marken und 1874 in Venetien. Sie konnten bis 1875 zusätzlich über den archäologischen Sektor verfügen. Danach waren sie epochenübergreifend für das nationale Kulturgut zuständig und besaßen eine reine Beratungsfunktion. Siehe Dalla Negra 1987a, 101; Panella 1931.
88 Späteres *Museo archeologico nazionale di Firenze*.
89 Späteres *Museo nazionale di Bargello*.
90 Bencivenni 1987a, 112 f.
91 Musacchio 1994, 36 f.
92 R. DECRETO 9 APRILE 1871 N. 246 CHE ISTIUISCE UNA DEPUTAZIONE PER LA CONSERVAZIONE E L'ORDINAMENTO DEI MUSEI E DELLE ANTICHITÀ ETRUSCHE (ACSR, MPI, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 219, fasc. 65, 28).
93 Musacchio 1994, 40 f.
94 Musacchio 1994, 40 f.
95 Siehe Fußnote 1.
96 Musacchio 1994, 46; Bencivenni 1987, 424.
97 Musacchio 1994, 47.

auf die Behörden der staatlichen Verwaltung[98], so dass sich die bisherigen Strukturen in Mittelitalien (*Italia centrale*) streng genommen nur minimal verändern ließen[99].

I.1.2.5 Süditalien

In den Regionen Süditaliens (*regioni meridionali*) wurde die bourbonische Verwaltung grundlegend akzeptiert. Eine wesentliche Veränderung erfolgte, als die *Commissione di Antichità e Belle Arti* von 1822 durch den *Consiglio di Sovrintendenza degli Scavi del Museo Nazionale* per Dekret am 7. Dezember 1860 ersetzt wurde[100]. Dieser Rat bestand aus dem *Sovrintendente* und zwei Inspektoren und war verantwortlich für das Finanzwesen, die Ausgrabungen, die Verwaltung von Erwerbungen und für die Vergabe von Exportlizenzen. Die Autorität des Rates war absolut und quasi militärisch ausgerichtet, so dass dessen Befehle befolgt wurden. Die Befugnis des *Sovrintendente* fiel weitestgehend mit den Kompetenzen des Rates zusammen, den er bei Sitzungen und anderen Treffen verkörperte. Die Beschlüsse des Rates verzeichnete ein Verwaltungssekretär, der ebenfalls die Korrespondenzen betreute und das dazugehörige Archiv ordnete, das in die drei Sektionen „Ausgrabungen", „Museum" und „Export" unterteilt war[101]. In der Position des *Sovrintendente* operierte der Museumsdirektor auf der Grundlage nicht nur seiner bisherigen Privilegien, sondern sogar noch mit verstärkten Rechten in Bezug auf die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum. Diese Struktur behielt ihr administratives Monopol für ganz Süditalien bis 1866, als das *RD* Nr. 3164 vom 15. August neue Befehlskonstellationen schuf[102]. Der Rat wurde durch die *Commissione consultiva di Belle Arti* von Neapel ersetzt[103]. Der Kommission wurde die Leitung über die Kunstobjekte und unbeweglichen Güter des Mittelalters und der Neuzeit übertragen, und die Aufgaben des *Sovrintendente* wurden auf Ausgrabungen und das Nationalmuseum beschränkt[104].

I.1.2.6 Zusammenfassung

Auf zentraler Ebene wurde bestimmt, dass Kulturgüterschutz, Ausgrabungen und Museen in die Zuständigkeit der *Divisione II* des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*) fallen[105]. Auf regionaler Ebene wurden schrittweise vorhandene Strukturen um weitere Instanzen

98 Musacchio 1994, 45.
99 Bencivenni 1987a, 131–144.
100 Bencivenni 1987a, 127–129.
101 Musacchio 1994, 51 f.
102 Musacchio 1994, 53.
103 Bencivenni 1987a, 127–129.
104 Musacchio 1994, 53.
105 Bencivenni 1987a, 145–153.

ergänzt, die bisher vernachlässigte Bereiche betreuen sollten. So fand das antike, insbesondere etruskische Kulturgut große Beachtung in der Toskana. Hier wurden mit der *Deputazione per la conservazione e l'ordinamento dei Musei e delle Antichità etrusche* innerhalb kürzester Zeit ein etruskisches Nationalmuseum und ein für seine Erweiterung entsprechender Apparat geschaffen. In Mittelitalien wurden vor allem pontifikale Strukturen aufgehoben und das Pacca-Edikt zu einem Strafgesetz modifiziert. Eher auf formaler als auf inhaltlicher Ebene förderte die Gründung einer *Sovrintendenza per gli Scavi* das archäologische Kulturgut. In Süditalien wurde hingegen die starke archäologische Verwaltungspräsenz des *Sovrintendente degli Scavi del Museo Nazionale* spätestens 1866 durch die *Commissione consultiva di Belle Arti* kompensiert. Denkmalpflegekommissionen erschienen im Allgemeinen als ein geeignetes Instrument, Verwaltungsapparate zu vereinen. Um die Ergänzung fehlender und die Modifikation vorhandener Strukturen war die Regierung besonders ab 1870 und unter dem Minister für Öffentliche Bildung Cesare Correnti bemüht. Der archäologische Bereich wurde ausgebaut und zentralisiert. Allerdings verteilte sich Ende 1874 die Verwaltung archäologischer Kulturgüter erst noch sehr lückenhaft über Italien (Taf. VII Abb 11).

I.1.3 Zentralverwaltung von 1875 bis 1880

Weiteren Zuspruch erhält der archäologische Sektor in den Jahren 1875 bis 1880, in denen das Ministerium für Öffentliche Bildung (*MPI)* eine Umstrukturierung erfährt.

Die *Divisione II* wurde durch drei wesentliche Organe ersetzt: die *Direzione centrale degli Scavi e Musei del Regno* (1875–1879), das *Provveditorato artistico* (1875–1879) und die vom Minister für Öffentliche Bildung selbst gestellte *Giunta* (Taf. VIII Abb. 12) [106]. Die Zuständigkeit der ersten beiden Einrichtungen erfolgte nach chronologischen Kriterien: Während die *Direzione centrale* sich mit dem Zeitraum bis 476 n. Chr.[107] befasste, behandelte das *Provveditorato* den Zeitraum nach 476 n. Chr. Entsprechend dieser Aufteilung waren auch die Aufgabenbereiche definiert[108]. Auf regionaler Ebene lässt sich der Aufgabenbereich der *Commissioni conservatrici provinciali* aber nicht nach diesem chronologischen Kriterium differenzieren. Diese blieb laut *RD* Nr. 3028 vom 5. März 1876 für beide Bereiche zuständig (Taf. VIII Abb. 13)[109].

Dem Minister für Öffentliche Bildung, Ruggero Bonghi, war anders als seinem Vorgänger Correnti (im Amt von 1870–1872) nicht ausschließlich am Denkmalschutz (*servizio di tutela*) innerhalb des archäologischen Bereichs gelegen. Er veränderte diesen ab 1875 grundsätzlich

106 Musacchio 1994, 95; Dalla Negra 1987b, 277–279.
107 Ende des Weströmischen Reichs. Siehe Krause 2010, 421.
108 Musacchio 1994, 68.
109 Musacchio 1994, 68–72.

und konnte seinen Apparat auf zentraler, regionaler und kommunaler Ebene für fünf Jahre halten. Und obwohl er Kritikern beipflichten und den Bereich der Schönen Künste ebenfalls ausbauen wollte, waren ihm vom Parlament die Hände gebunden. Aus dem Bereich der Schönen Künste wurde er besonders kritisiert, weil der Denkmalschutz (*servizio di tutela*) die Qualität der verschiedenen Stil- und Formensprache nicht berücksichtige und ausschließlich nach dem Geschmack der Zeit gehe. So würden in Rom viele mittelalterliche Bauten zerstört, weil es weder für Archäologie noch für Kunstgeschichte einen Lehrstuhl gebe, sondern ausschließlich Antiquariate. Diese aber würden ausnahmslos Verkaufsinteressen folgen[110].

Bonghi war vor allem daran interessiert, mit Hilfe einer klaren national genormten Bestandsaufnahme von Museen und Sammlungen den Export von Kulturgütern besser regulieren zu können. Anstatt durch Gipsabgüsse fehlende Objekte in Sammlungen zu ergänzen, sollte man das, was man hatte, bewahren und beschützen. Das war allgemeiner Konsens der Zeit. Dagegen herrschte Uneinigkeit darüber, wie die Kulturgüter am besten erhalten werden konnten. Fest steht, dass durch Ausgrabungen wissenschaftliche Forschung gefördert und museale Sammlungen erweitert werden mussten[111], ganz im Sinne der florentinischen *Deputazione* und in Ansätzen der *Sovrintendenza degli Scavi* von Neapel.

Auf zentraler Ebener bedeutete das die Schaffung einer *Direzione centrale degli Scavi e Musei del Regno*. Eine *Divisione II* allein, die für alle Kulturangelegenheiten zuständig wäre, könnte nach Bonghi einen Schriftverkehr bis zur kleinsten Verwaltungseinheit nicht gewährleisten[112].

Die *Divisione II* hatte von 1863 bis 1874 Bestand. Ab 1875 wurde sie in zwei Bereiche aufgeteilt: die *Direzione centrale degli Scavi e Musei del Regno* (1875–1879) und das *Provveditorato artistico* (1875–1879)[113].

I.1.3.1 Direzione centrale degli Scavi e Musei del Regno

Bonghis Vorhaben wurden staatlich finanziell unterstützt. Als am 28. März 1875 per *RD* Nr. 2240 die Gründung der *Direzione centrale degli Scavi e Musei del Regno* bestätigt und durch *RD* Nr. 2447 ihre Personalzusammensetzung beschlossen wurde[114], verdoppelte das Parlament die Ausgaben zu Gunsten des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*). Bereits 1874 lagen die Ausgaben für Ausgrabungen bei 300.000 Lire. Zusätzlich wurden ab 1875

110 Dalla Negra 1987b, 272. 274.
111 Dalla Negra 1987b, 272–276.
112 Dalla Negra 1987b, 277–279.
113 Musacchio 1994, 60.
114 R. DECRETO 28 MARZO 1875 N. 2440 COL QUALE VIENE ISTITUITA UNA DIREZIONE CENTRALE DEGLI SCAVI E MUSEI DEL REGNO. Siehe Dalla Negra 1987b, 280. 301 f. Anlage 2.

nach dem *RD* Nr. 2554 vom 27. Mai aus den Einnahmen der Museumseintritte Denkmalpflege, Ausgrabungen und ihre zugehörigen Organe mitfinanziert.

Neben der Gründung einer *Direzione centrale* wurde außerdem per *RD* Nr. 2419 der nicht einmal ein Jahr bestehende *Consiglio centrale di Archeologia e Belle Arti* in eine *Giunta di Archeologia e Belle Arti* umgewandelt[115]. Letztere war gebunden an den *Consiglio superiore*, den internen Rat des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*), der alle weiteren Behörden wie die *Giunta* umfasste. Die *Giunta di Archeologia e Belle Arti* bestand aus zwölf Personen und war in die *Sezione di Archeologia* und in die *Sezione di Belle Arti* aufgeteilt. Letztere war ausschließlich für die Akademien der Schönen Künste, Ausstellungen sowie für moderne und mittelalterliche Kunst zuständig. Die *Sezione di Archeologia* betreute dagegen weitaus mehr Bereiche: Ausgrabungen, Museen, Denkmäler und antike Objekte[116]. Im Unterschied zum *Consiglio centrale* wurde ihr Präsident nicht mehr von seinen Mitgliedern gewählt, sondern der Minister für Öffentliche Bildung fungierte zugleich als Präsident der *Giunta* (Taf. VIII Abb. 13).

Mit der Gründung der *Direzione centrale* gingen schließlich effizientere Unternehmungen in der *Sezione di Archeologia* einher (Taf. IX Abb. 14). In kurzer Zeit wurde die interne Verwaltung der *Direzione centrale degli Scavi e Musei del Regno* per ministeriellem Dekret (*Decreto ministeriale*)[117] strukturiert, um die Arbeitsabläufe durch eine klare Trennung von administrativen und technischen Aufgaben zu verbessern. Danach entschied der Minister für Öffentliche Bildung gemäß Artikel 1 bis 7 des *Decreto ministeriale*, wo und wann gegraben werden sollte. Seine Genehmigung musste generell eingeholt werden, wobei der Zentraldirektor der einzige war, der mit dem Minister direkt in Kontakt stand. Die Vorschläge für Grabungsunternehmungen kamen wiederum von der Zentraldirektion. Diese tagte einmal im Jahr zusammen mit den *Commissari centrali* und den Präsidenten der *Commissioni insulari* und unterbreitete der *Giunta di Archeologia* Vorschläge zu Grabungen, zur Wahl von örtlichen Untersuchungen und zu Normen innerhalb der Ausführung. Letztere waren verbindlich für jedes *Ufficio tecnico* und wurden von den jeweiligen Kommissaren auf Einhaltung geprüft. Denn die *Commissari centrali* und die Präsidenten der *Commissioni insulari* betreuten persönlich die Ausgrabungen.

115 R. DECRETO 28 MARZO 1875 N. 2419 COL QUALE È ISTITUITA UNA GIUNTA DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI PRESSO IL CONSIGLIO SUPERIORE DI ISTRUZIONE PUBBLICA. Siehe Dalla Negra 1987b, 282. 305 Anlage 5.

116 Dalla Negra 1987b, 283.

117 D. MINISTERIALE 4 LUGLIO 1875 COL QUALE È STABILITO IL REGOLAMENTO PER LA DIREZIONE CENTRALE DEGLI SCAVI E MUSEI DEL REGNO. Siehe Dalla Negra 1987b, 302–304 Anlage 3.

Neben einer klaren Aufgabenteilung waren ihre Tätigkeitsfelder eindeutig definiert: Die *Direzione centrale* hatte die Leitung bei staatlichen Grabungsunternehmungen inne, kontrollierte die Ausgaben öffentlicher und privater Einrichtungen, schützte und beaufsichtigte antike Objekte und Denkmäler und setzte schließlich die Exportnormen fest. Darüber hinaus wurde neben der internen Regulierung der *Direzione centrale* die regionale Verwaltungsebene bestimmt. Sie unterstand direkt dem Ministerium für Öffentliche Bildung (*MPI*) und beaufsichtigte ein in drei Zonen – *settentrionale*, *centrale* und *meridionale* – geteiltes Gebiet. Die *settentrionale* umfasste die Regionen Piemont, Lombardei, Venetien, Emilia und die Toskana, die *centrale* Rom inklusive seiner Provinz Latium, Umbrien, Marche und Abruzzen, die *meridionale* die Regionen *Terra di Lavoro*[118], Neapel inklusive seiner Provinz Kampanien, Apulien, *i Principati* und Kalabrien. Für die drei Verwaltungszonen der *Direzione centrale* waren der Generaldirektor und zwei Kommissare zuständig. Zum *Direttore centrale* wurde der bis 1863 als *Sovrintendente al Museo Nazionale* und *agli Scavi d'antichità di Napoli* amtierende Giuseppe Fiorelli ernannt. Ihm wurden als *Commissari centrali* Gian Francesco Gamurrini und Pietro Rosa zur Seite gestellt (Taf. IX Abb. 14).

Die Kommissare informierten den Generaldirektor über mögliche Kosten im Abgleich mit der Finanzsituation. Sie leiteten zusammen mit dem Generaldirektor einen Apparat aus Inspektoren, der im Wesentlichen von der bourbonischen Herrschaft von 1820 übernommen wurde. Die Befehlsgewalt des Inspektorenapparats erstreckte sich auf den gesamten italienischen Staat. Die Inspektoren wurden für bestimmte Landkreise gezielt eingesetzt. Zusammen mit dem Kommissar betreuten sie die *Uffici tecnici*. Die Ersten wurden in Rom und Neapel ernannt und ersetzten die in Neapel 1860 und in Rom 1870 gegründeten *Soprintendenze agli Scavi e alle Antichità*[119].

Auf kommunaler bzw. ausführender Ebene spielten die *Uffici tecnici* eine wichtige Rolle. Sie existierten für die *Sezione di Archeologia* bereits 1875 und für die *Sezione di Belle Arti* erst ab 1891. Sie waren letztlich ausführende Kraft der zentral festgelegten Normen. War bisher die zentrale Verwaltungsebene durch das *Regolamento ministeriale* definiert, blieb hier die konkrete Vorgehensweise in Hinblick auf die Funde unberücksichtigt. Diese wurden am 17. Oktober 1875 mit einer neuen Regulierung festgelegt[120]. Danach waren Grabungstagebücher verpflichtend zu führen und es war festzuhalten, was täglich alles notiert

[118] *Terra di Lavoro* ist eine historische-geografische Region Mittelitaliens, früher auch unter der Bezeichnung *Campania Felix* bekannt und heute auf die Regionen Kampanien, Latium und Molise aufgeteilt. *Terra di Lavoro* hatte bis 1927 Bestand. Siehe: Giordano 2003, 16 f. 20 f. 32–34.

[119] Musacchio 1994, 60–66; Dalla Negra 1987b, 280–282.

[120] REGOLAMENTO PER LE ISTRUZIONI GENERALI SULLA CONDOTTA DEGLI SCAVI APPROVATO DALLA GIUNTA DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI NELLA TORNATA DEL 17 OTTOBRE 1875. Siehe Dalla Negra 1987b, 306 f. Anlage 6.

werden sollte. Obwohl es sich hier um ein Regelwerk beider *Giunte* handelt, betraf es ausschließlich archäologische Angelegenheiten, keine der Schönen Künste. Im Januar 1877 wurde das Regelwerk Gesetz[121]. Nach dem *RD* Nr. 3660 waren die Beschäftigung und der Umgang mit Ausgrabungen verpflichtend reguliert. Gemäß Artikel 1 bis 4 wurde die Arbeitsaufteilung wie folgt festgelegt: Ein *Commissariato* beschäftigte Fach- und Wachpersonal. Beide Arbeitsgruppen waren in einem *Ufficio tecnico* untergebracht und unterstanden dem Inspektor[122]. Laut Artikel 5 und 6 waren die *Commissariati* in Zentren der Wissenschaft verortet und waren bedeutenden Museen oder umfangreichen Ausgrabungsstätten zugeordnet. Im besten Fall waren ihre Büros in Museen unterzubringen, da sie im engen Verbund mit der Denkmalpflege und den laufenden Ausgrabungsprojekten arbeiten sollten. Die *Uffici tecnici* sollten sich hingegen unmittelbar an der Ausgrabungsstätte befinden[123]. In den folgenden Artikeln des Dekrets wurden weitere Details, zum Beispiel eine Arbeitszeit von 20 Tagen im Monat, die Bereitstellung einer Schlafstelle in der Nähe der Grabungen oder die Ausstattung der Arbeiter mit Uniformen und Waffen, festgelegt[124]. Auf Grundlage des Artikels 5 wurden im selben Jahr zwei weitere *Commissariati per gli Scavi e Musei* eingerichtet, das eine für die Toskana und Umbrien mit Sitz in Florenz und das andere für die Emilia und die Marche mit Sitz in Bologna. Als Kommissare wurden Gamurrini und Giovanni Gozzadini ernannt (Taf. IX Abb. 14) [125]. Die Kommissare übernahmen im Wesentlichen Aufgaben der *Deputazione per i Musei e le Antichità etrusche*, deren Aufgabenbereiche nach ihrer Auflösung durch das *RD* Nr. 2908 von 1876 unmittelbar von der Zentraldirektion übernommen wurden. Die Erforschung der etruskischen Kultur erfährt auf diese Weise eine weitreichende Bedeutung bzw. nationales Interesse[126].

Schließlich war 1877 das *Ufficio tecnico* von Rom, das sich aus sieben Ingenieuren inklusive des Leiters, vier Zeichnern, fünf Aufsehern inklusive Leiter, 108 Wächtern mit einem Leiter und acht Wachtmeistern zusammensetzte, für Ausgrabungen in der gesamten Nation zuständig. Dies war dem Umstand geschuldet, dass der Generaldirektor in den übrigen Regionen keine entsprechend kompetenten Arbeitskräfte besaß. Laut Musacchio begnügten

121 Dalla Negra 1987b, 287.
122 R. DECRETO 18 GENNAIO 1877 N. 3660 COL QUALE È APPROVATO IL REGOLAMENTO PEL SERVIZIO DEGLI SCAVI DI ANTICHITÀ. Siehe Dalla Negra 1987b, 307 Anlage 7.
123 Dalla Negra 1987b 308.
124 Dalla Negra 1987b, 310–316.
125 Dalla Negra 1987b, 298.
126 R. DECRETO 6 GENNAIO 1876 N. 2908 CON IL QUALE È DISCIOLTA LA REGIA DEPUTAZIONE PER I MUSEI E LE ANTICHITÀ ETRUSCHE. Siehe Dalla Negra 1987b, 329 Anlage 19.

sich die Inspektoren der *Uffici tecnici* mit der Aufsicht über privat durchgeführte Grabungen und über Fundbenachrichtigungen[127].

Außer der Zentralverwaltung antiker Kulturgüter war die *Direzione centrale degli Scavi e Musei* für die Akquirierung von Forschungsmitteln und die Verbesserung der Forschungsmethoden zuständig. Nach dem Vorbild der 1866 gegründeten *Scuola di archeologia* wurden zwei neue Abteilungen geschaffen, eine in Rom und eine in Athen. Ziel war die Ausbildung entsprechenden Fachpersonals[128].

Neben den Bemühungen, den archäologischen Dienst in seiner Berufsausbildung zu fördern, war die *Direzione centrale degli Scavi e Musei* auch für die Umstrukturierung der Museen für Altertum zuständig. Bislang stand ein Großteil der Sammlungen dem universitären Lehrbereich zur Verfügung, während die staatlichen Museen, bedingt durch ihre Verwaltungsaufgaben, nur eine regionale Rolle bei absoluter Autonomie spielten. Hauptaufgabe der Zentraldirektion war daher die museale Vereinheitlichung unterschiedlich geprägter lokaler Verhältnisse. Mit dem *RD* Nr. 4254 vom 3. Januar 1878 und dem *RD* Nr. 4359 vom 18. April 1878 wurde schließlich der Personalapparat vereinheitlicht. Neben den jeweiligen Personalaufgaben setzte die Zentraldirektion auch die Anstellungsvoraussetzungen fest. Kommissar, Direktor, Vizedirektor und Inspektor wurden nach Ermessen des Ministers für Öffentliche Bildung ernannt. Denkmalpfleger, Vizesekretäre und Helfer konnten sich hingegen mit ihren Abschlusszertifikaten bewerben. Dagegen wurden Amtshelfer, Türsteher und Dienstboten direkt vom Institutsleiter bestimmt. Dieses Modell sollte schließlich die Autonomie des akademischen und universitären Sektors auf dem Gebiet der Verwaltung und technischen Umsetzung beenden. Somit musste der Museumsdirektor die Erlaubnis des Ministers einholen und unterlag der Autorität der Zentraldirektion. Außerdem kam es zu einer Uniformierung des Regelwerk[129]. Eine endgültige Autonomie vom akademischen und universitären Sektor erfuhren die Museen durch das *RD* Nr. 678 vom 13. März 1882. Nach diesem war das Museum als ein eigenständiger Apparat der Zentraldirektion gegenüber jeder anderen Behörde autonom und bestimmte selbst bei Fragen der Personalbesetzung. Diese Regelung betraf jedes Museum und jede Galerie (Taf. IX Abb. 15)[130].

Nach der Umstrukturierung der vorhandenen Museen versuchte die Zentraldirektion Informationen zu nicht-staatlichen archäologischen Sammlungen einzuholen, um deren

127 Musacchio 1994, 65.
128 Musacchio 1994, 66.
129 Musacchio 1994, 72 f.
130 Musacchio 1994, 75.

Umfang und Wert einschätzen zu können. Gemeinsam verpflichteten sich Region, Provinz und Kommunen, das nationale archäologische Erbe zu schützen.

Schließlich bewirkte die *Direzione centrale degli Scavi e Musei* zwischen 1875 und 1880 den Ausbau des territorialen Verwaltungsapparats auf nationaler wie regionaler Ebene, die Regulierung seiner internen Struktur und legte die allgemeinen Anstellungsvoraussetzungen auf seinem Sektor fest, den Ausbildungsweg für nötiges Fachpersonal und die Struktur neuer Museen[131].

I.1.3.2 Provveditorato artistico

Die *Direzione centrale degli Scavi e Musei del Regno* konnte in direkter Abhängigkeit vom Ministerium für Öffentliche Bildung (*MPI*) besonders auf die Bedürfnisse der Archäologie eingehen. Ein solches Modell verlangte Bonghi auch für den Bereich der Schönen Künste. Sein Antrag wurde jedoch weder vom Parlament noch vom König bewilligt. Als Kompromiss wurde per *RD* Nr. 2493 am 2. Mai 1975 das *Provveditorato artistico* eingerichtet (Taf. IX Abb. 16). Es entstand nach dem Modell der *Direzione centrale degli Scavi e Musei* und wurde neben der Leitung aus zwei *Ispettori artistici* gebildet, von denen der eine die Bereiche Malerei und Skulptur betreute, der andere die Architektur. Giulio Rezasco, der bis 1874 die *Divisione II* allein leitete, wurde 1875 Oberhaupt des *Provveditorato artistico* und teilte sich fortan die Leitung der Verwaltung des Kulturguts mit dem Zentraldirektor Fiorelli.

Zusammen mit der *Giunta di Archeologia e Belle Arti* sollte der Bereich der Schönen Künste besser abgedeckt werden, indem ausschließlich Fachleute die mittelalterlichen und modernen Kulturgüter betreuten. Das *Provveditorato artistico* war für die Kulturgüter des Mittelalters und der Moderne zuständig. Dazu gehörte zusätzlich die fachliche Ausbildung in Akademien der Schönen Künste und Konservatorien. Bis 1877 betreute es auch Bibliotheken. Außerdem hatte es alle nationalen Monumente zu registrieren und unbewegliche Kulturgüter, die ihm anvertraut wurden, finanziell zu unterstützen. Im Jahr 1881 wurde das *Provveditorato artistico* aufgelöst[132].

I.1.3.3 Commissioni conservatrici provinciali

Auf regionaler Ebene sollten nach dem *RD* Nr. 2032 des Jahres 1874 *Commissioni conservatrici provinciali* in jeder Provinz eingesetzt werden. In dem Zeitraum von 1874 bis 1876 entstanden insgesamt 27 neue *Commissioni conservatrici provinciali* zusätzlich zu den

131 Musacchio 1994, 72–74.
132 Musacchio 1994, 66–68.

1866 gegründeten[133]. Um regional weiterhin bestehende Magistrate aufzulösen, wurde 1875 außerdem ein Netz aus *Ispettori agli Scavi e Monumenti* geschaffen. Ende 1876 gab es schließlich neben den *Commissioni conservatrici provinciali* 111 *Ispettori* in 64 von 75 Provinzen des Königreichs. Im Jahr 1879 waren es sogar 205 Inspektoren. Beide Institutionen unterstanden je nach *Sezione* der *Direzione centrale degli Scavi e Musei del Regno* oder dem *Provveditorato artistico* und handelten nach dem von der *Giunta di Archeologia e Belle Arti* festgesetzten Regelwerk. Streit um Zuständigkeitsfragen zwischen Inspektoren und Kommissionen unterband Bonghi unmittelbar nach Ernennung der *Ispettori* in einem Rundschreiben. Darin machte er deutlich, dass beide Institutionen nicht in Konkurrenz stünden, da die *Commissione* eine beratende und die *Ispettori* eine ausführende Funktion innehätten[134]. Nichtsdestominder änderte er die bestehenden *Commissioni* mittels des *RD* Nr. 3028 vom 5. März 1875 ab (Taf. X Abb. 17)[135]. Danach sollte stets in jeder Provinz eine *Commissione consultiva conservatrice dei Monumenti d'arte e d'antichità* vorhanden sein. Neu war die Regelung, dass die Kunstobjekte den Provinzen bzw. Kommunalmuseen gehören. Zwei Jahre später wurde zudem ihr Zuständigkeitsbereich mit dem Rundschreiben vom Februar 1877 klar definiert[136]. Danach waren die *Commissioni* primär für die Inventarisierung der in ihren Provinzen befindlichen Objekte zuständig. Diese wurden nach zwei Kriterien und in vier Kombinationen unterschieden: chronologisch zwischen dem Zeitraum vor und nach dem Fall des Römischen Reichs und typologisch zwischen Monument und Objekt, also: (a) archäologisches Monument, (b) archäologisches Objekt, (c) mittelalterliches Monument und (d) mittelalterliches Objekt.

Die *Commissione consultiva conservatrice dei Monumenti d'arte e d'antichità* blieb bis 1895 bestehen und entwickelte den schließlich 1902 bewilligten Gesetzesentwurf der Verwaltung von Kulturgütern[137]. Ende der 1870er Jahre hatte schließlich jede Provinz eine eigene *Commissione conservatrice* und einen eigenen *Ispettore agli Scavi e Monumenti*[138].

133 Dalla Negra 1987b, 288 f.
134 CIRCOLARE 25 AGOSTO 1875 N. 451 RELATIVA AGLI ISPETTORI DEGLI SCAVI E MONUMENTI. Siehe Dalla Negra 1987b, 320 f. Anlage 11.
135 R. DECRETO 5 MARZO 1875 N. 3028 CHE ISTITUISCE IN CIASCUNA PROVINCIA DEL REGNO UNA COMMISSIONE CONSULTIVA CONSERVATRICE DEI MONUMENTI ED OGGETTI D'ARTE E D'ANTICHITÀ. Siehe Dalla Negra 1987b, 321 f. Anlage 12.
136 CIRCOLARE 1 FEBBRAIO 1877 N. 511 RELATIVA AGLI INVENTARI DI MONUMENTI ED OGGETTI D'ARTE E DI ANTICHITÀ. Siehe Dalla Negra 1987b, 323 Anlage 13.
137 Dalla Negra 1987b, 294.
138 Dalla Negra 1987b, 299 f.

I.1.3.4 Zusammenfassung

Schließlich hatte der Minister für Öffentliche Bildung Bonghi im wesentlichen Unterschied zu seinem Vorgänger Correnti einen sowohl zentralen wie auch regional funktionierenden Verwaltungsapparat geschaffen. Weil Bonghi anstrebte, die beiden Sektoren des Altertums und der Schönen Künste gleichwertig zu behandeln, war er planerisch seiner Zeit voraus. Denn andere Entscheidungsträger verfolgten eher einseitige Präferenzen. So förderten König und Parlament seit 1876 vorrangig den Ausbau des archäologischen Sektors. Es entstand eine personell gut ausgestattete Zentraldirektion gegenüber einem bescheiden ausgestattetem *Provveditorato.* Die Zentraldirektion erfuhr administrative wie ausführende Unterstützung durch die *Commissariati*. Diese waren letztlich nichts anderes als die Weiterentwicklung der *Sovrintendenza agli Scavi del Museo* von Neapel und der florentinischen *Deputazione*. Da sie in Nationalmuseen untergebracht waren, zeichnet sich hier bereits ein beidseitiger Forschungsauftrag zwischen den *Commissariati* und den Nationalmuseen ab. Darüber hinaus wurde die Personalbesetzung der Museen vereinheitlicht und ihre Leitung in direkte Abhängigkeit zum Ministerium für Öffentliche Bildung (*MPI*) gestellt. Die Verwaltung der Museen wurde auf diese Weise zur Aufgabe des verantwortlichen Ministers. Ihre endgültige Entkopplung vom universitären Bereich zeichnete sich nun deutlich ab. Die ursprünglich von Correnti erdachte Konzeption für die archäologischen Museen erfuhr nun ihre Realisierung, allerdings wurde diese durch den rechtlichen Zuspruch der Denkmalpflegekommission wenig später eingeschränkt. Im Kontrast zum Beschluss der *Commissariati*, deren Zuständigkeitsbereich sich auf die drei territorial voneinander getrennten archäologischen Zonen (*settentrionale*, *centrale* und *meridionale*) erstreckte, verwalteten die *Commissioni conservatrici* Kulturobjekte jedweder Epoche in den jeweiligen Kommunalmuseen. Hier zeichnete sich bereits für die Folgezeit ein Zuständigkeitskonflikt zwischen *Commissariati*, Museen und *Commissioni* ab.

Der Zeitraum von 1875 bis 1880 war für den archäologischen Sektor auch deswegen so bedeutend, weil die 1866 initiierte archäologische Berufsausbildung der *Scuola di archeologia* ausgebaut wurde. Die Regierung hatte ein besonderes Interesse, den Fachkräftemangel auszugleichen.

Schließlich endeten alle Ambitionen Bonghis im Bereich der Schönen Künste in (für ihn unbefriedigenden) Kompromisslösungen. Selbst die *Giunta*, die für beide Sektoren zuständig war, bezog sich in ihren Regelwerken fast ausschließlich auf Ausgrabungen und den Erhalt

von Fundmaterial[139]. Danach hielt die Regierung stets an der Förderung des Altertumssektors fest.

I.1.4 Nationale und regionale Verwaltungsinstanzen von 1881 bis 1890

In den 70ern wurde dank der Minister für Öffentliche Bildung Bonghi (1874–1876) und Michele Coppino (1876–1879) sowie dem *Direttore centrale* Fiorelli (1875–1880) ein Verwaltungsapparat in direkter Abhängigkeit zum Ministerium für Öffentliche Bildung (*MPI*) geschaffen. Dieser bestand aus der *Direzione centrale degli Scavi e Musei*, dem *Provveditorato artistico*, der *Giunta di Archeologia e Belle Arti*, den *Uffici tecnici*, den *Commissariati speciali* sowie *Commissioni provinciali* und deckte fast das gesamte Territorium des Landes ab. Zudem war er in der Lage, zwei Herausforderungen in Angriff zu nehmen: ein Denkmalschutzgesetz (*legge organica di tutela*) und eine genormte Vorgehensweise beim Kulturgüterschutz (*norme generali e di una metodologia*). In den 80er Jahren ging es nun vor allem darum, die Strukturen nach zehnjährigem Bestehen zu evaluieren und zu bewerten. Auf der einen Seite tauschten sich Wissenschaftler besonders in den Zeitschriften *Nuova Antologia* und *Arte e Storia* darüber aus. Grundkonsens war dabei der Ausbau der *Sezione di Belle Arti* mittels Organ und Gesetz, das alle nationalen Kulturgüter erfasste, also ein breit aufgestelltes Netz an Fachpersonal, das die Kommunikation vom Ministerium für Öffentliche Bildung (*MPI*) bis in die kleinste Provinz erleichterte und die Ausführung gesetzlicher Normen kontrollierte[140]. Auf der anderen Seite wollte der amtierende Präsident des *Consiglio dei Ministri* Agostino Depretis die zentrale Verwaltungsstruktur viel allgemeiner definieren. Bislang wurde das Ministerium für Öffentliche Bildung (*MPI*) aus neun Behörden gebildet: einer *Direzione centrale (per gli scavi e musei d'antichità)*, drei *Provveditorati Centrali* (eine für die Schönen Künste, Museen und Bibliotheken; eine für die Sekundarstufe und eine für die Primarstufe), zwei *Divisioni* (eine für die Universitäten und Hochschulen und eine für die Berufsschulen ersten und zweiten Grades), eine *Divisione amministrativa* und ein *Ufficio di ragioneria.* Nach dieser Struktur genössen die einzelnen Organe große Autonomie. Diese bewirkte jedoch auch eine ständige Konfusion zwischen didaktisch-wissenschaftlichen und rein administrativen Zuständigkeitsbereichen, so Bencivenni[141].

[139] REGOLAMENTO PER LE ISTRUZIONI GENERALI SULLA CONDOTTA DEGLI SCAVI APPROVATO DALLA GIUNTA DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI NELLA TORNATA DEL 17 OTTOBRE 1875. Siehe Dalla Negra 1987b, 287. 306 f. Anlage 6.
[140] Bencivenni 1992a, 3–6.
[141] Bencivenni 1992a, 6 f.

Der Zeitraum von 1880 bis 1890 ist daher von vier Neugründungen bestimmt: die der *Direzione generale per le Antichità e Belle Arti* (1881), der *Commissione permanente di Belle Arti* (1881), den *Delegati regionali* (1884) und den *Commissariati per le Antichità e Belle Arti* (1889) (Taf. X Abb. 18).

I.1.4.1 Direzione generale per le Antichità e Belle Arti

Per *RD* Nr. 97 wurde am 6. März 1881 die *Direzione centrale per gli Scavi e Musei* in eine *Direzione generale per le Antichità e Belle Arti* umgewandelt. Damit einhergehend wurden durch das *RD* Nr. 679 vom 13. März 1882 der Berufsgrad und die Besoldung aller 388 Angestellten der Museen, Ausgrabungen, Galerien und Denkmäler des Reichs festgelegt. Die Verbeamtung betraf im Einzelnen: vier Kommissare, sechs aktive und sieben außerordentliche Direktoren, sieben Vizedirektoren, sechs Inspektoren, 19 Assistenten, elf stellvertretende Assistenten, zwölf Wärter, fünf Verwaltungssekretäre, 16 Vizesekretäre, zehn Angestellte, acht Architekten (spezialisiert auf Topografie und Städtebau), sieben Zeichner, neun Aufseher, zwölf Unteroffiziere, 110 Wächter, 45 Pförtner und 34 Dienstboten. Trotz der Fusionierung beider Abteilungen stieg die Anzahl der Angestellten nicht. Es gab mehr qualifizierteres Personal, mit dem man das Regionalnetz ausbauen konnte, was jedoch erst Jahrzehnte später passierte. Stattdessen wurden die vier Kommissare in ihrem Außendienst gestärkt. Sie agierten nun nicht mehr auf freiwilliger Basis, sondern wurden für ihre Dienste entlohnt[142].

Drei Jahre später wurde die neue Direktion, *Direzione generale per le Antichità e Belle Arti*, umstrukturiert und erhielt vier *Uffici*: je eines für das klassische Altertum (*Antichità classiche*), für Mittelalter (*Arte medievale*) und Risorgimento, für zeitgenössische Kunst (*Arte contemporanea*) und für Personal und Verwaltung (*dei servizi amministrativi*)[143]. Jedes von ihnen besaß einen eigenen Leiter, dessen Vorsitzender stets der Generaldirektor war, in den Jahren von 1875 bis 1890 Fiorelli. Die Umstrukturierung hatte zur Folge, dass 1884, 23 Jahre nach der Vereinigung Italiens, allen Epochen die gleiche Bedeutung zukam. Die administrative Vernachlässigung der *Sezione di Belle Arti* wurde schrittweise wettgemacht. Im November 1881 wurde eine *Commissione permanente di Belle Arti* geschaffen und zugleich die primär für die *Sezione di Archeologia* bedeutende *Giunta di Archeologia e Belle Arti* aufgelöst[144]. Durch den Wegfall der *Giunta* gab es nun kein Organ mehr, das innerhalb

142 Musacchio 1994, 76 f.
143 DECRETO MINISTERIALE 15 LUGLIO 1884 SUL RIORDINAMENTO DEGLI UFFICI DELLA DIREZIONE GENERALE DI AA.BB.AA. Siehe Bencivenni 1992a, 44 Anlage 3.
144 R. DECRETO 24 NOVEMBRE 1881 N. 505 CHE ISTITUISCE UNA COMMISSIONE PERMANENTE DI BELLE ARTI. Siehe Bencivenni 1992a, 42 Anlage 1.

des *Consiglio superiore del Ministero della Pubblica Istruzione* verankert war. Das hatte zur Folge, dass es nun ausschließlich im Ermessen des Ministers lag, geschlossene bzw. für außenstehende Wissenschaftler geschlossene Versammlungen einzuberufen. Artikel 5 und 7 des *RD* Nr. 2419 hatten keine Gültigkeit mehr[145]. Zudem wurde der bereits unter Correnti von 1870 verlangte Sonderfall berücksichtigt: Rom erhielt im Jahre 1884 das *Ufficio speciale per le antichità classiche ed i monumenti medievali e della rinascenza della città di Roma e suburbio*[146]. In direkter Abhängigkeit vom Ministerium für Öffentliche Bildung (*MPI*) war dieses Amt für die Kulturgüter der klassischen Antike und des Mittelalters mit den entsprechenden Stätten, u .a. Museen, Galerien, Ausgrabungen der Denkmäler, zuständig. Ferner war das *Ufficio* in drei Bereiche geteilt, von denen jeder unter der Leitung eines Ingenieurs stand, der zuständig für die Aufsicht und Leitung der Ausgrabungen und Restaurierungen war. Als eine erste Maßnahme sollte der Kompetenzwettstreit zwischen kommunaler und nationaler Verwaltung unterbunden werden. In einem nächsten Schritt wurden u. a. die Museen vom akademischen Bereich entkoppelt, erhielten eine eigene Verwaltung und waren selbst für den Schutz ihrer Objekte zuständig[147]. Gleichzeitig entstanden weitere archäologische Museen, zum Beispiel das neu beschlossene *Museo nazionale romano* und das zum *Museo centrale dell'antichità etrusca* ausgebaute *Museo etrusco* von Florenz, welche die Hauptzentren der archäologischen Kultur werden sollten[148].

Das *RD* Nr. 5888 des 30. Dezember 1888 beschloss außerdem die Reform der *Scuola di archeologia* für eine universitäre Berufsausbildung. Der entsprechende triennale Kurs bestimmte die Anwesenheits- und Residenzpflicht der Studierenden in den unterschiedlichen Fächern in Rom, Neapel und Athen[149]. Die Forschungsmaterie bildeten die italische Epigrafik, das römische Altertum und die römische Epigrafik, das griechische Altertum und die griechische Epigrafik, Archäologie und Kunstgeschichte, römische Topografie und Paläontologie. Der Schwerpunkt lag dabei auf der klassischen Kultur. Die Vergabe von Stipendien für Studenten war durch mündliche wie schriftliche Prüfungen geregelt. Ein Jahr

145 Dalla Negra 1987b, 305 Anlage 5.

146 DECRETO MINISTERIALE 20 AGOSTO 1884 CHE ISTITUISCE L'UFFICIO SPECIALE PER LE ANTICHITA' CLASSICHE ED I MONUMENTI MEDIEVALI E DELLA RINASCENZA DELLA CITTA' DI ROMA E SUBURBIO. Siehe Bencivenni 1992a, 53 Anlage 10.

147 R. DECRETO 13 MARZO 1882 N. 678 CHE GLI ISTITUTI D'INSEGNAMENTO DA QUANTO CONCERNE LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI E DELLE OPERE D'ARTE. Siehe Bencivenni 1992a, 45 Anlage 5.

148 R. DECRETO 7 FEBBRAIO 1889 N. 5958 CHE ISTITUISCE UN MUSEO NAZIONALE DI ANTICHITÀ IN ROMA. Siehe Bencivenni 1992a, 65 f. Anlage 20. – R. DECRETO 28 FEBBRAIO 1889 SUL MUSEO CENTRALE DELL'ANTICHITÀ ETRUSCA DI FIRENZE. Siehe Bencivenni 1992a, 65 f. Anlage 21; Bencivenni 1992a, 14–23.

149 In Rom ist der Generaldirektor die Ansprechperson, in Neapel der Museumsdirektor und für Athen der Minister. Siehe Musacchio 1994, 78.

später (1889) wurde ein zusätzliches Spezialbüro unter Leitung von Gamurrini geschaffen, das sich mit der zeichnerischen Aufnahme des archäologischen Italiens befasste, der sogenannten *Carta archeologica d'Italia*[150].

Während die Zentralorgane sich die Aufgabe des Bildungsprogramms und die Verwaltung des Haushalts vorbehielten, waren die Regionalorgane für die Ausführung verantwortlich (Taf. X Abb. 18).

I.1.4.2 Commissariati per le Antichità e Belle Arti

Dem Minister für Öffentliche Bildung Paolo Boselli schwebte ein Netz aus *Commissariati per le Antichità e Belle Arti*[151] vor, das zugleich für die Schönen Künste und die Archäologie zuständig war. Danach erhielt jede Region ein Kommissariat. Die Befugnisse des Kommissars erstreckten sich über Museen, Galerien, Ausgrabungen, Denkmäler, Künstlerinstitutionen, aber auch auf die *Commissioni conservatrici*, Inspektoren und Institutsdirektoren (Taf. XI Abb. 19). Der Kommissar durfte als einziger direkt mit der Generaldirektion korrespondieren. Außerdem erhielt er ein technisches Komitee zur Seite, das als Berater in Fragen der Funderhaltung, Exportlizenzen und Interna der Institute fungierte. Das Komitee bestand aus einem Archäologen, einem Kunsthistoriker, einem Ingenieur, zwei Zeichnern, zwei Bildhauern und zwei Architekten[152]. Zusätzlich waren durch das *RD* Nr. 6187 alle Kultureinrichtungen, Kommissionen und Inspektionen dazu aufgerufen, direkt mit dem *Commissariato* zu korrespondieren. Dieser Verwaltungsapparat besaß im Gegensatz zu den *Commissioni conservatrici* und den *Uffici tecnici* keinen temporären, sondern einen Dauerauftrag. Die *Commissariati* waren zuständig für die Aufsicht des wissenschaftlichen, künstlerischen und verwaltungstechnischen Fortgangs der unterstellten Institutionen, aber auch für die kommunalen und provinzialen Museen und Galerien. Die Erhaltung und Restaurierung der Monumente lagen ebenfalls in ihrer Verantwortung. Die *Commissariati* meldeten dem Ministerium angemessene und staatlich zustehende Hilfsmittel, bewilligten freien Eintritt in Museen, Ausgrabungen und Monumente, vergaben Exportlizenzen, führten Buch und waren verpflichtet, der Generaldirektion gegenüber alle Geschehnisse zu melden, die die Altertumskunde, Kunst und Archäologie betrafen. Außerdem waren sie für die Inventarisierung zuständig und zwar für die Monumente, die den staatlichen Instanzen erhaltungswürdig erschienen, für Überreste und Ruinen, Objekte des Altertums und der

150 Musacchio 1994, 78.
151 R. DECRETO 20 GIUGNO 1889 N. 6197 CHE ISTITUISCE UN COMMISSARIATO PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI IN DIVERSE REGIONI DEL REGNO E NE APPROVA IL REGOLAMENTO. Siehe Bencivenni 1992a, 60–63 Anlage 18.
152 Musacchio 1994, 84.

Schönen Künste, die in staatlichen Museen und Galerien aufbewahrt wurden oder sich in privater Hand befanden[153].

Es wurden letztlich nur vier von zwölf *Commissariati* eingesetzt, nämlich in der Toskana, in Ligurien, auf Sizilien und Sardinien (Taf. XI Abb. 20). Als einen möglichen Grund dafür nennt Bencivenni den Mangel an geeignetem Personal[154].

I.1.4.3 Delegazioni regionali

Des Weiteren wurden 1884 auf regionaler Ebene zwölf *Delegazioni regionali* eingesetzt, um die *Commissariati* zu unterstützen[155]. Motiv ihres Einsatzes war die kontrollierte und schnelle Erfassung aller nationalen Denkmäler, um entsprechend finanzielle Maßnahmen kalkulieren zu können. Denn wie ein Rundschreiben von 1881 belegt[156], hatten weder die Regelungen von 1875 und 1877 noch der erneute Aufruf des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*) 1881, nationale Denkmäler zu erfassen, nicht zum nötigen Erfolg geführt. Die *Delegazioni regionali* sollten dieses Versäumnis nachholen[157].

Nach dem ministeriellen Rundschreiben (*circolare ministeriale*) Nr. 865 vom 24. September 1888 wurde ihnen auch die Katalogisierung von beweglichen Kulturgütern vorgeschrieben. Danach mussten von allen Kulturgütern, die sich in den Provinzen, Kommunen, Kirchen, Oratorien und sonstigen Gebäuden befanden, Kurzbeschreibungen angefertigt werden. Diese enthielten unter Angabe des Autors Informationen zum Material, Erhaltungsstand, zu Restaurierungen, zur Herkunftsgeschichte (Eigentümer) und zum geschätzten Kunstwert. Außerdem waren die *Delegazioni regionali* beauftragt, eine Strukturanalyse und Untersuchung der Originalstruktur des jeweiligen unbeweglichen Denkmals durchzuführen und erst danach dessen eventuellen Abriss oder Wiederaufbau zu veranlassen[158]. Die Umsetzung scheiterte jedoch daran, dass die empfohlenen Restaurierungsmaßnahmen nicht von den *Commissioni conservatrici* kontrolliert wurden[159].

153 Musacchio 1994, 85.
154 Bencivenni 1992a, 32–38.
155 DECRETO MINISTERIALE 27 NOVEMBRE 1884 SUI MONUMENTI NAZIONALI. Siehe Bencivenni 1992a, 56 f. Anlage 14; Musacchio 1994, 86.
156 MINISTERO DELLA P.I. DIREZIONE GENERALE AA. e BB. AA. CIRCOLARE 17 FEBBRAIO 1881 N. 621 SUL RAPPORTO SUI MONUMENTI MEDIEVALI E MODERNI. Siehe Bencivenni 1992a, 55 f. Anlage 13.
157 Bencivenni 1992a, 23–31.
158 Musacchio 1994, 81 f.
159 Bencivenni 1992a, 23–31.

I.1.4.4 Commissioni conservatrici und Corpo reale del Genio civile

Im Bereich der Restaurierung unbeweglicher Güter bestanden weiterhin zwei Hauptprobleme: die Aktualisierung der Liste nationaler Denkmäler und die Umsetzung der Restaurierung[160]. Die *Commissioni conservatrici* standen mit den *Delegazioni regionali* in Verbindung. Beide kontrollierten die Einhaltung der vom Ministerium festgesetzten Regeln[161] und besaßen Mitspracherecht bei Restaurierungsarbeiten. Dabei wurde nun dank des entsprechenden Fachpersonals allen Bauphasen eines Monuments Beachtung geschenkt und nicht mehr wie zuvor das Interesse auf eine Epoche reduziert. Für die Kontrolle der entsprechenden Ausführung wurde der frühere *Corpo reale del Genio civile* (sogenannte Baupolizei) im Juli 1882 wieder eingerichtet. Dieser bestand aus Ingenieuren und Architekten und war ausschließlich für Restaurierungen im Außenbereich zuständig. Zusätzlich setzten diverse Dekrete die Normen der Restaurierung fest[162].

I.1.4.5 Zusammenfassung

Schließlich lag ab 1884 eine Verwaltung vor, die sich erstmalig mit dem gesamten künstlerischen Erbe befasste, sei es nach den Kategorien „beweglich"/„unbeweglich" oder – in Hinblick auf die Besitzverhältnisse – „öffentlich"/„privat". Der Kulturbereich der Schönen Künste erfuhr unter dem *Presidente del Consiglio dei Ministri* Depretis (1881–1887) und den Ministern für Öffentliche Bildung Coppino und Boselli erstmalig eine Aufwertung in der zentralen wie regionalen Verwaltungsstruktur. Die Generaldirektion war nun für beide Sektoren, d. h. für das Altertum (*AA.*) und die Schönen Künste *(BB. AA.*) zuständig. Trotz der Umstrukturierung betrafen konkrete Maßnahmen weiterhin besonders den Bereich des Altertums. So wurde die *Scuola di archeologia* zusätzlich um eine universitäre Berufsausbildung für Archäologie erweitert. Und auch Tendenzen, die sich bereits zwischen 1875 und 1880 abgezeichnet hatten, nahmen klare Formen an. Danach unterstand jedes Museum direkt der Verantwortung des Ministeriums für Öffentliche Bildung. Der archäologische Forschungsauftrag zunächst der *Deputazione*, dann des *Commissariato* und schließlich des archäologischen Nationalmuseums von Florenz führte 1889 zur seiner Etablierung als Zentralmuseum für etruskisches Altertum und zugleich als archäologisches Forschungszentrum für etruskische Kultur. Ein weiteres archäologisches Zentrum entstand in Rom durch die Gründung des *Museo nazionale romano*. Danach besaßen archäologische Nationalmuseen 1888 einen offiziellen Forschungsauftrag, in dem sie durch die

160 Musacchio 1994, 80.
161 Bencivenni 1992a, 15–18.
162 Bencivenni 1992a, 12 f.

Commissariati bestärkt werden sollten. Im Jahr 1889, 27 Jahre nach der Vereinigung und 18 Jahre nach dem Reichshauptstadtwechsel nach Rom, gehörte die Toskana zu den wenigen Regionen, in der dieses Verwaltungskonzept voll funktionsfähig eingesetzt wurde. Als ein weiteres Nebenprodukt archäologischer Maßnahmen fungierte das unter Bosellis Amtszeit 1889 gegründete *Ufficio per la carta archeologica d'Italia*, das für die Kartografierung aller archäologischen Zonen in Italien zuständig war[163]. All diese Vorgänge waren deutliche Indizien, die belegen, dass selbst noch in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts trotz aller Bemühungen, die beiden Kultursektoren anzugleichen, der archäologische Bereich bevorzugt wurde.

I.1.5 Kurzzeitiger Umbruch der Verwaltung (1891–1902) und seine Folgen

Trotz administrativer Fortschritte auf beiden Kultursektoren wurde die langjährig erarbeitete Struktur der *Direzione generale delle Antichità e Belle Arti* innerhalb kürzester Zeit aufgelöst. Die Umbruchphase der Verwaltung wurde durch die Wahl Pasquale Villaris zum Minister für Öffentliche Bildung (1890–1891) ausgelöst. Dieser sorgte für grundlegenden Wandel durch kurzlebige Veränderungen, die aber nach Bencivenni die nötigen Denkanstöße in Gang setzten, um letztlich zwischen künstlerischer Ausbildung und Fachausbildung für Kulturgüterschutz zu unterscheiden[164].

In dieser Zeit erfuhren beide Sektoren, Archäologie und Schöne Künste, weder eine Auf- noch eine Abwertung. Dies war auch der Fall für die Zeitspanne von 1896 bis 1902, die politisch recht unbeständig war. Denn in den fünf Jahren gab es allein sieben verschiedene Minister für Öffentliche Bildung. Deswegen fanden weniger Veränderungen auf zentraler Ebene als auf regionaler Ebene statt. Im ausgehenden 19. Jahrhundert kam man zu der Erkenntnis, dass Verwaltungsebenen präziser bis in die Kommunen durch die Aufteilung der Leitung auf mehrere Städte angepasst werden müssten.

I.1.5.1 Zentralapparat

Auf zentraler Ebene wurde im Jahr 1891 die *Direzione generale delle Antichità e Belle Arti* durch eine *Divisione per l'Arte moderna* und eine *Divisione per l'Arte antica* ersetzt (Taf. XII Abb. 21)[165]. Letztere war zusätzlich in drei Sektionen geteilt: (1) Verwaltung der Museen, Pinakotheken, Ausgrabungen, archäologische Beratungen, Bibliotheken und die *Scuola di*

163 Bencivenni 1992a, 38.
164 Dalla Negra 1992a, 90 f.
165 R. DECRETO 28 GIUGNO 1891 N. 392 CHE SOPPRIME LA DIREZIONE GENERALE ANTICHITÀ E BELLE ARTI E ISTITUISCE NEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE UNA DIVISIONE PER L'ARTE MODERNA ED UNA DIVISIONE PER L'ARTE ANTICA. Siehe Dalla Negra 1992a, 69. 92–94 Anlage 1.

dottorato, (2) Personalapparat, Eintrittsgebühren und Besichtigungen sowie (3) Denkmalpflege[166]. Durch die Teilung der Generaldirektion in zwei *Divisioni* entfiel der Posten des Generaldirektors, und Fiorelli verlor deshalb nach knapp 15 Jahren sein Amt. Zudem erhielt jede der beiden *Divisioni* auf diese Weise entsprechend zugeschnittene Aufgabenbereiche. So lagen diejenigen der *Divisione per l'Arte antica* im Bereich der Ausgrabungen, Denkmalpflege antiker Objekte und Monumente, Museen, Galerien und der *Scuola di archeologia* (Taf. XII Abb. 22), während die *Divisione per l'Arte moderna* für die Akademien und Institute der Schönen Künste, Konzertsäle, Ausstellungen und Galerien der modernen Kunst zuständig war. Den *Divisioni* wurden als Instrumente die neu geschaffene *Giunta consultiva di Archeologia* und die weiterhin bestehende *Commissione permanente di Belle Arti* zur Seite gestellt. Diese kümmerten sich jeweils um die Bereiche der Archäologie und der Schönen Künste. Ihre Aufgabenverteilung war dabei relativ identisch, zum Beispiel sorgten beide für die Verbesserung der Museen bzw. Sammlungen und/oder für den Objektaustausch zwischen den Museen. Ihre gemeinsame Aufgabe bestand darin, die nationalen Monumente epochenübergreifend aufzulisten[167] – eine Aufgabe, die bislang den *Delegazioni regionali* oblag.

Nach knapp zwei Jahren (1890–1891) Amtszeit endeten die Maßnahmen Villaris und wurden unter dem neuen *Presidente del Consiglio dei Ministri* Giovanni Giolitti und dem neuen Minister für Öffentliche Bildung Ferdinando Martini vollkommen verändert. Folglich wurden per *RD* Nr. 156 im Jahr 1893 die *Giunta consultiva di Archeologia* von 1891 und die *Commissione permanente di Belle Arti* von 1881 aufgelöst und mehr oder weniger durch die *Giunta di Belle Arti* ersetzt. Diese war wiederum aufgeteilt in die beiden Sektionen *arte moderna* und *arte antica*[168]. Zugleich schuf auf zentraler Ebene Minister Martini zwei neue *Divisioni*: die *Divisione per gli Scavi, i Musei e le Gallerie* und die *Divisione per i Monumenti e le Scuole d'Arte.* Erstere war für den archäologischen Bereich, die provinzialen Museen und Galerien sowie für die privaten Sammlungen zuständig, während Zweitere Aufgaben zur Denkmalpflege und künstlerischen Ausbildung übernahm. Es kam auf diese Weise erstmalig zu einer Zuständigkeitsaufteilung nach epochenübergreifenden Aufgaben durch den *servizio*

166 Musacchio 1994, 86.

167 R. DECRETO 28 GIUGNO 1891 N. 392 CHE SOPPRIME LA DIREZIONE GENERALE ANTICHITÀ E BELLE ARTI E ISTITUISCE NEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE UNA DIVISIONE PER L'ARTE MODERNA ED UNA DIVISIONE PER L'ARTE ANTICA. Siehe Dalla Negra 1992a, 92–94 Anlage 1.

168 RD 1893 N. 156 CHE ABOLISCE LA COMMISSIONE PERMANENTE DI BELLE ARTI E LA GIUNTA CONSULTIVA DI ARCHEOLOGIA ED ISTITUISCE UNA GIUNTA DI BELLE ARTI). Siehe Dalla Negra 1992a, 85. 129–135 Anlage 24.

di tutela einerseits und den *servizio di archeologia* andererseits[169]. Doch auch diese Maßnahmen unter dem Minister Martini waren nur von kurzer Dauer (Taf. XIII Abb. 23).

Im Jahr 1895 setzte sein Nachfolger Guido Baccelli die *Direzione generale delle Antichità e Belle Arti* – nun jedoch mit wesentlichen Veränderungen – erneut ein (Taf. XIII Abb. 24). Danach bestand das Ministerium für Öffentliche Bildung (*MPI*), ehemals (1881–1890) gebildet aus neun Behörden, aus vier Generaldirektionen: (1) *Direzione generale per l'Istruzione superiore, le Biblioteche e per gli Affari generali;* (2) *Direzione generale per le Antichità e Belle Arti;* (3) *Direzione generale per l'Insegnamento secondario classico e tecnico;* (4) *Direzione generale per l'Istruzione primaria e normale*[170].

Außerdem ersetzte Baccelli die *Giunta di Belle Arti* durch die *Giunta superiore* nach dem Modell von 1881 und 1883. Auf dieser Basis bildeten zwölf Personen die *Giunta di Belle Arti* und sechs Personen die *Giunta per la Storia e l'Archeologia*. Letztere setzte sich aus der seit 1862 existierenden *Società e Deputazione di Storia patria* sowie aus Museumsdirektoren zusammen[171]. Folglich wurde erneut wie bereits unter Villari zwischen einer künstlerischen (*parte artistica*) und historisch-archäologischen Ausrichtung (*parte storica ed archeologica*) unterschieden. Außerdem waren beide Ausschüsse in hohem Maße für die Museen zuständig.

I.1.5.2 Regionalapparat

Während der Zentralapparat kurzzeitig vielen Reformmaßnahmen unterworfen war, änderte sich verhältnismäßig wenig auf regionaler Ebene. Die Umstrukturierung der Generaldirektion hatte lediglich zur Folge, dass Organe wie die *Delegazioni regionali* und *Commissariati per le Antichità e Belle Arti* aufgelöst wurden und stattdessen die *Uffici tecnici regionali*[172] am 1. Oktober 1891 eingesetzt wurden[173]. Dabei handelte es sich jedoch nicht um einen vollkommen neuen Apparat. Denn ehemalige *Delegati regionali* wurden zu den Direktoren der neu geschaffenen *Uffici tecnici regionali* ernannt. Die Aufgabe der *Uffici tecnici regionali* lag ausschließlich im Denkmalschutz des historisch-künstlerischen Erbes (*tutela del patrimonio storico-artistico*) ohne Beschränkung auf bestimmte Epochen[174]. Die *Uffici tecnici*

169 Dalla Negra 1992a, 86 f.
170 DECRETO MINISTERIALE 16 GIUGNO 1895. Siehe Dalla Negra 1992a, 141 Anlage 28.
171 R. DECRETO 12 APRILE 1894 N. 140 CHE RICOSTITUISCE LA GIUNTA SUPERIORE DI BELLE ARTI E NE APPROV A IL REGOLAMENTO. Siehe Dalla Negra 1992a, 88. 136–139 Anlage 26. – R. DECRETO 26 APIULE 1894 N. 173 CHE ISTITUISCE UNA GIUNTA SUPERIORE PER LA STORIA E L'ARCHEOLOGIA E NE APPROVA IL REGOLAMENTO. Siehe Dalla Negra 1992a, 139 f. Anlage 27.
172 CIRCOLARE 29 SETTEMBRE 1891 N. 1035 SUGLI UFFICI TECNICI REGIONALI PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI. Siehe Dalla Negra 1992a, 96 Anlage 4. – REGOLAMENTO PER IL SERVIZIO DEGLI UFFICI REGIONALI PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI E NORME PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI. Siehe Dalla Negra 1992a, 111–120 Anlage 21.
173 Dalla Negra 1992a, 73.
174 Dalla Negra 1992a, 88–90.

regionali erstellten die Kostenvorlagen für Sanierungs- und Restaurierungsmaßnahmen und waren die Organisationen, die über große Summen Geld verfügten[175]. Sie blieben auch von den zentralen Umstrukturierungen unberührt und erfüllten ab 1894 die Aufgaben des von Martini 1893 gegründeten *Ufficio per la compilazione del catalogo dei monumenti*, welches sie zugleich ersetzten. Außerdem wurden ihre Aufgaben von den Leitungen der Museen, Galerien und Kunstinstitute sowie der *Deputazioni di Storia patria*, der *Commissioni conservatrici provinciali* und der *Ispettori agli Scavi e ai Monumenti* unterstützt[176].

Darüber hinaus wurden auf regionaler Ebene die 1875 geschaffenen archäologischen Zonen erweiternd umstrukturiert. Der *servizio archeologico* behielt jedoch stets seine Autonomie. Losgelöst von den *Commissariati* lagen nun die Ausgrabungen in der Verantwortung des jeweiligen regionalen Museumsdirektors für Altertum. Dieser war ausschließlich verpflichtet, mit den *Uffici tecnici regionali* zu kommunizieren und um Hilfe anzufragen.

Des Weiteren versuchte man, den *servizio di tutela* zu Gunsten des staatlichen Bauamts (*Genio civile*) genau zu definieren. Denn bislang war unklar, inwieweit das Ministerium für Öffentliche Bildung (*MPI*) und das *Ministero dei Lavori pubblici* für praktische Maßnahmen bei Sanierung bzw. Restaurierung zuständig waren. Außerdem blieb unklar, inwieweit die von den *Uffici regionali* erarbeiteten Normen für die Leitungen der archäologischen Ausgrabungen und den *Genio civile* galten[177]. Vor allem auf der von Minister Baccelli mehrtägig in Rom einberufenen Versammlung vom 28. Februar bis 8. März 1985 wurden Regelungen bis hin zu Gesetzesentwürfen zwischen dem Minister für Öffentliche Bildung und den Direktoren der *Uffici tecnici regionali* erfolglos erarbeitet. Selbst der *Consiglio di Stato* konnte 1896 keine Lösung finden. Er stellte allerdings offiziell fest, dass die Regionalinstanzen (*Uffici tecnici*, *Commissioni* und *Ispettori*) sich gegenseitig ebenso (Taf. XIII Abb. 23) wie das *Ministero dei Lavori pubblici* und der *Corpo del Genio civile* in Fragen von Bau- bzw. Restaurierungsmaßnahmen behinderten. Der *Consiglio di Stato* kam zum Schluss, dass beide Ministerien zusammenarbeiten müssten[178]. Im April desselben Jahres kündigte der Minister für Öffentliche Bildung Emanuele Gianturco in einem Rundschreiben an, die *Uffici tecnici regionali* nach bestimmten Kriterien, die vor allem die Einnahmen für verrichtete Arbeiten betrafen, vom *Corpo del Genio civile* überprüfen zu lassen[179]. Viele veröffentlichte Affären seien für diese Maßnahme verantwortlich. Die erstellten Gutachten[180]

175 Bencivenni 1992b, 149.
176 Dalla Negra 1992a, 89.
177 Dalla Negra 1992a, 72–78.
178 Dalla Negra 1992a, 80–85.
179 Bencivenni 1992b, 148–151.
180 Bencivenni 1992b, 175–180 Anlage 7–13.

bestätigten das Misswirtschaften der *Uffici regionali.* Daraufhin wurde das *Ufficio regionale* in Rom geschlossen, und seine Aufgaben wurden direkt der Generaldirektion unterstellt. Dagegen kam es zu Beschwerden von Seiten der *Uffici tecnici regionali*, der *Corpo del Genio civile* hätte nachlässig gearbeitet und dessen Fehler würden nun zum Nachteil der ehrenhaften und langen Arbeit der *Uffici* ausgelegt[181].

Die Behebung des Missbrauchs und die Optimierung des regionalen Verwaltungsapparats wurden zwar nicht unverzüglich erreicht. Allerdings sorgten vereinzelte regionale Maßnahmen in der Zeitspanne von 1891 bis 1902 für ein effizienteres Verwaltungsmodell des Kulturapparats und sollten die Grundlage für die regionale Verwaltung des 21. Jahrhunderts schaffen. Ravenna ist ein Musterbeispiel für die späteren *Soprintendenze*. Hier kam man zu der Einsicht, dass die schlechte Bausubstanz nicht der schlechten finanziellen Unterstützung, sondern vielmehr dem Mangel an Fachkompetenz sowie den unkoordinierten und nicht kontinuierlich durchgeführten Arbeiten geschuldet wäre. Diesem Mangel wurde durch die Gründung der *Sovrintendenza di Ravenna* [182] Abhilfe geschaffen. Auf diese Weise unterstanden der Denkmalschutz und die Denkmalpflege nicht mehr dem *Ufficio tecnico regionale* von Bologna, sondern beide Aufgabenbereiche erfuhren direkt vor Ort Kernkompetenzen[183].

Gleiches geschah nun im *servizio archeologico*, der im Vergleich zum *servizio di tutela* deutlich schneller und effizienter angefangen hatte, zu arbeiten. Nichtsdestominder beabsichtigte man, auch hier Kernkompetenzen besser zu verteilen. So sollte der Sektor der *province meridionali*, der seit 1875 allein der *Direzione del Museo Nazionale e degli Scavi di Napoli e Pompei* unterstand, in die drei folgenden Zonen entsprechend den augusteischen Regionen aufgeteilt werden: (1) *Campania* und *Samnium* mit Sitz in Neapel und weiteren Kompetenzen über die Provinzen von *Napoli, Caserta, Avellino, Benevento* und *Molise,* (2) *Lucania* und *Brutium* mit Sitz in *Potenza* und Kompetenzen über die Provinzen von *Salerno, Basilicata* und *Calabrie,* (3) *Apulia* und *Calabria* mit Sitz in *Taranto* und Kompetenzen über *Foggia, Bari* und *Lecce*[184]*.* Trotz des ministeriellen Dekrets konnte diese Strukturmaßnahme nur mühsam gegen den Widerstand der betroffenen Personen durchgesetzt werden. Dieser Ansatz war jedoch von der grundlegenden Erkenntnis des ausgehenden Jahrhunderts

181 Bencivenni 1992b, 153–156.
182 R. DECRETO 2 DICEMBRE 1897 N. 496 CHE ISTITUISCE UNA SPECIALE SOPRAINTENDENZA PER LA CONSERVAZIONE E LA MANUTENZIONE DEI MONUMENTI DI RAVENNA. Siehe Bencivenni 1992b, 180 Anlage 15.
183 Bencivenni 1992b, 160 f.
184 DECRETO MINISTERIALE 10 OTTOBRE 1901 CHE ISTITUISCE TRE ZONE ARCHEOLOGICHE NEL MEZZOGIORNO. Siehe Bencivenni 1992b, 181 Anlage 17.

bestimmt worden, eine Zentralgewalt funktioniere umso besser, je breiter sie in der kleinsten Ebene aufgefächert sei.

I.1.5.3 Zusammenfassung

Die epochenübergreifende Zuständigkeit der zentralen und regionalen Organe war eine wesentliche Erfahrung in den Jahren zwischen 1891 und 1902. Im Vordergrund der Entscheidungen stand der Erhalt der nationalen Kulturgüter ohne eine klare Gewichtung auf einer Zeit oder Epoche. Stattdessen wurde eine funktionierende, von Missbrauch befreite Verwaltung angestrebt, die eindeutig zwischen künstlerischer Ausbildung und Kulturgüterschutz unterschied. Der Ausbau des regionalen Verwaltungsapparats rückte dabei vermehrt in den Vordergrund.

I.1.6 Administrative Grundlage der heutigen Situation

Die administrative Grundlage der heutigen Situation entstand im Zeitraum zwischen 1902 und 1911. 50 Jahre nach der Vereinigung Italiens kam es mit dem *RD* Nr. 185 vom 12. Juni 1902 zu prinzipiell grundlegenden und dauerhaften Lösungen, die auch die langjährige Kontroverse beendeten, inwieweit das öffentliche Interesse in das Recht auf Privateigentum eingreifen dürfe[185]. Danach stehen gemäß Artikel 1 alle Objekte, seien sie mobil oder immobil, sofern sie von antikem wie künstlerischem Wert sind, unter Denkmalschutz. Frei davon ist alles, was unter das Urheberrecht fällt, wenn der Anspruchsberechtigte noch lebt oder das Werk nicht älter als 50 Jahre ist. Nach den folgenden Artikeln ist außerdem jede Form der Veräußerung oder Veränderung, sei es im privaten oder öffentlichen Besitz, zunächst verboten[186]. Es besteht grundlegend Meldepflicht wie die Verpflichtung zur Einholung einer Erlaubnis beim Ministerium für Öffentliche Bildung (*MPI*). Im Fall der Veräußerung behält sich die Regierung stets das Vorkaufsrecht vor. Gleiches gilt für Ausgrabungen und Gipsabdrücke[187]. Im Falle von Ausgrabungen dürfen solche auch ausländische Institutionen vornehmen. Die Funde bleiben jedoch in Landesbesitz. Jede Form des Missbrauchs, sei es unbefugter Verkauf oder unbefugte Handlungen gegenüber Gegenständen des Kulturgüter- und Denkmalschutzes, werden mit einer Geldstrafe geahndet. Das Problem, Organe mit den entsprechend notwendigen Kompetenzen einzusetzen und auszustatten, blieb jedoch bestehen[188].

185 LEGGE 12 GIUGNO 1902 N. 185 PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI E DEGLI OGGETTI D'ANTICHITÀ E D'ARTE. Siehe Dalla Negra 1992b, 183. 212–216 Anlage 1.
186 Gemäß Artikel 4, 5 und 8 bis 11 des Gesetzes Nr. 185. Siehe Dalla Negra 1992b, 212 f.
187 Gemäß Artikel 14 und 18 des Gesetzes Nr. 185. Siehe Dalla Negra 1992b, 214.
188 Gemäß Artikel 25 bis 31 des Gesetzes Nr. 185. Siehe Dalla Negra 1992b, 215 f.

Eine vom Minister für Öffentliche Bildung Vittorio Emanuele Orlando 1903 in Rom einberufene Kommission kam zu dem Schluss, es reiche nicht aus, in jeder Region nur eine *Soprintendenza* einzusetzen, die für alle Kulturepochen zuständig war. Die Kommission schlug u. a. vor, in einem Gebäude drei verschiedene *Soprintendenze* mit jeweils unterschiedlichen Aufgabenbereichen zusammenzufassen: (1) *per i monumenti,* (2) *per gli scavi, musei e gli oggetti d'antichità* und (3) *per le gallerie e oggetti d'arte*. Auf diese Weise übernähmen die *Soprintendenze* das fachmännische Know-how der *Uffici regionali* und die Leitung über die *Uffici tecnici*, die Museen und Ausgrabungen. Gleichzeitig würden die *Ispettori agli Scavi e ai Monumenti* entfallen und die *Commissioni conservatrici provinciali* durch die *Commissioni regionali* als beratende Institutionen ersetzt[189].

Einige dieser Vorschläge fanden im *RD* Nr. 431 vom 17. Juli 1904 Berücksichtigung[190]. Kaum war das *RD* Nr. 431 1904 in Kraft getreten, fielen jedoch zugleich Unstimmigkeiten und Widersprüche auf, so dass der Minister für Öffentliche Bildung Leonardo Bianchi 1905 eine *Commissione per il riordinamento del personale delle Antichità e Belle Arti* beauftragte, Verbesserungsvorschläge zu erarbeiten. Nicht Felice Barnabei und Giovanni Cadronchi regten die entscheidende Reform an, sondern der Minister für Landwirtschaft Giannetto Cavasola. Er differenzierte nämlich Aufgaben nicht nach Epochen, sondern nach Kompetenzbereichen und achtete dabei auf die maximal mögliche territoriale Begrenzung, innerhalb derer Behörden in eine Region, Provinz und Kommune eingreifen könnten. Im Gegensatz zu den bisherigen Lösungen (Taf. XIV Abb. 25) sprach er sich eindeutig gegen zwischenregionale Verbindungen aus, wie sie zu dieser Zeit u. a. in den archäologischen Zonen noch praktiziert wurden. Cavasola war ein starker Verfechter eines Verwaltungsnetzes, das sich an den Regionsgrenzen orientierte. Danach sollten auch die regionalen Verwaltungsbereiche noch genauer bzw. den einzelnen Regionen entsprechend aufgeteilt werden. Ligurien wurde demnach von Piemont abgekoppelt und eigenständig, Umbrien und Marche wurden ebenfalls voneinander getrennt und als eigenständige Region geführt. Sizilien blieb dagegen zweigeteilt mit Verwaltungssitz sowohl in Syrakus als auch in Palermo. Nach Cavasola sollten erneut die *Commissioni conservatrici provinciali* ebenso wie die *Ispettori agli Scavi e Monumenti* als kleinste Verwaltungseinheiten auf provinzialer Ebene eingesetzt werden (Taf. XIV Abb. 26). Neben territorialen und strukturellen Fragen klärte Cavasola darüber hinaus wichtige Personalfragen: Höhere Posten – Inspektoren, Architekten oder

189 Dalla Negra 1992b, 184–186.

190 R. DECRETO 17 LUGLIO 1904 N. 431 CHE APPROVA IL REGOLAMENTO PER L'ESECUZIONE DELLA LEGGE SULLA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI E DEGLI OGGETTI D'ANTICHITÀ E D'ARTE E DI QUELLA SULLA ESPORTAZIONE ALL'ESTERO DEGLI OGGETTI ANTICHI DI SCAVO E DEGLI ALTRI OGGETTI ARCHEOLOGICI OD ARTISTICI. Siehe Dalla Negra 1992b, 217–222 Anlage 2.

Direktoren – wurden nur nach Bestehen eines sogenannten *concorso* gewählt. Die *Soprintendenti* wurden dagegen vom Minister für Öffentliche Bildung ernannt, der aus den Direktoren und Institutsinspektoren auswählen durfte. Universitätsprofessoren waren jedoch von der Wahl ausgeschlossen, diese waren aus Sorge vor Fachkräftemangel den Regionalbehörden vorbehalten[191].

Der zwischen 1906 und 1909 erarbeitete Entwurf Cavasolas wird allgemein als eigentliche Reform des *servizio di tutela* bewertet. Begünstigt durch das politische Klima, wurde dieser in Teilen als *Legge n. 386* unter der dritten und längsten Amtszeit des Präsidenten des *Consiglio dei Ministri* Giolitti und unter dem Minister für Öffentliche Bildung Luigi Rava am 27. Juni 1907 vom Parlament gebilligt (Taf. XV Abb. 27)[192]. Danach unterliegen Angelegenheiten der regional organisierten *tutela* entweder der *Soprintendenza ai monumenti*, der *Soprintendenza agli scavi e ai musei archeologici* oder der *Soprintendenza alle gallerie, ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte* unter direkter Leitung des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*). Die erst 1904 eingerichteten *Uffici per l'esportazione di oggetti d'arte e di antichità* entfielen als eigenständige Institutionen. Ihre Aufgaben übernahmen die jeweils zuständigen *Soprintendenze* (Taf. XV Abb. 27). Auch darauffolgende Gesetze [193] bestätigten den administrativen Kurs Ravas.

I.1.6.1 Commissione centrale und Consiglio superiore

Gemäß Artike 51 des *RD* Nr. 431 wurde eine *Commissione centrale* bestimmt, die in zwei Sektionen, derjenigen *per le antichità* und derjenigen *per i monumenti e gli oggetti d'arte del medioevo e di epoca posteriore*, aufgeteilt war und direkt dem Ministerium für Öffentlichkeit (*MPI*) unterstand. Die *Commissione centrale* ersetzte auf diese Weise die *Giunta superiore per la Storia e l'Archeologia* und Teile der *Giunta superiore di Belle Arti*. Letzteren blieb die Aufgabe der künstlerischen Ausbildung erhalten. Die ebenfalls 1904 eingesetzte *Commissione centrale* wurde vom dreigeteilten *Consiglio superiore* 1907 wieder ersetzt. Er deckte auf diese Weise die Sparten „Antike", „Mittalter/Moderne" und „Zeitgenössische Kunst" ab[194].

191 Dalla Negra 1992b, 194–196.
192 LEGGE 27 GIUGNO 1907 N. 386 SUL CONSIGLIO SUPERIORE, GLI UFFICI E IL PERSONALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI. Siehe Dalla Negra 1992b. 198–200. 223–231 Anlage 4.
193 LEGGE 28 GIUGNO 1909 N. 364 PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI. Siehe Dalla Negra 1992b, 231–237 Anlage 5. – LEGGE 23 GIUGNO 1912 N. 688 CHE MODIFICA LA LEGGE 20 GIUGNO 1909 N.364 PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI. Siehe Dalla Negra 1992b, 231–237 Anlage 6.
194 LEGGE 27 GIUGNO 1907 N. 386 SUL CONSIGLIO SUPERIORE, GLI UFFICI E IL PERSONALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI. Siehe Dalla Negra 1992b, 223–231 Anlage 4.

I.1.6.2 Soprintendenze

Nach *RD* Nr. 431 waren regional in jeweils einem Gebäude eine *Soprintendenza sui monumenti*, eine *Soprintendenza agli scavi, ai musei e agli oggetti d'antichità* und eine *Soprintendenza alle gallerie, ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte* (Taf. XV Abb. 28) sowie zusätzlich die *Uffici per l'esportazione di oggetti d'arte e di antichità* untergebracht. Die ersteren beiden wurden jeweils in zehn Regionen und die dritte in neun Regionen und die letztgenannten *Uffici* in 13 Städten eingesetzt. Während ihre Aufgaben getrennt voneinander aufgelistet wurden, war die Personalstruktur einheitlich geregelt. Die Kommunen und Regionen waren aufgerufen, die *Soprintendenze* zu unterstützen. Ebenso wurden die *Commissioni conservatrici* und *Ispettori agli Scavi e Monumenti* wieder eingesetzt. Sie unterstanden nicht mehr dem Präfekten, sondern der jeweiligen *Soprintendenza*. Im Jahr 1907 gab es in Italien insgesamt 18 *Soprintendenze ai monumenti*, 14 *Soprintendenze agli scavi e ai musei archeologici* und 15 *Soprintendenze alle gallerie, ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte*. Wenn möglich oder verlangt, befanden sich alle drei *Soprintendenze* am selben Standort einer Region. Ihre Personalaufgaben wurden, wie bei den übrigen Behörden, vom *Consiglio superiore* festgelegt. Danach waren die *Soprintendenti* für wissenschaftliche Angelegenheiten und die territoriale Kompetenzkoordinierung zuständig, während die *Direttori* für die Leitung der entsprechenden Kultureinrichtungen verantwortlich waren[195].

I.1.6.3 Uffici speciali und Commissioni regionali

Gemäß Artikel 9 des *RD* Nr. 431 wurden *Uffici speciali* für Ausgrabungen zeitlich begrenzt eingerichtet. Sie wurden von ihrer Region und ihrem Museum verpflichtet und standen unter der Aufsicht ihrer regional operierenden *Soprintendenza*[196]. Jede *Commissione regionale* hatte ihren dauerhaften Sitz in derselben Stadt wie ihre regionale *Soprintendenza*. Sie unterstand ihr direkt und besaß ausschließlich eine beratende Funktion zu Maßnahmen und Arbeitsweisen der *tutela*[197].

I.1.6.4 Zusammenfassung

Zwischen 1902 und 1915 entstanden die Voraussetzungen für die administrativen Grundlagen der heutigen Situation. Die Voraussetzungen der musealen Verwaltung, die bis 2016

195 CIRCOLARE MINISTERIALE DEL 23 OTTOBRE 1904 SULLE NORME CONTENUTE NEL REGOLAMENTO GENERALE PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI E DEGLI OGGETTI DI ANTICHITÀ E D'ARTE. Siehe Dalla Negra 1992b, 222–231 Anlage 3.
196 Gemäß Artikel 9 des *RD* Nr. 431. Siehe Dalla Negra 1992b, 218.
197 Gemäß Artikel 43 bis 50 des *RD* Nr. 431. Siehe Dalla Negra 1992b, 220 f.

Gültigkeit hatten, entstanden zwischen 1907 und 1915. Sie betrafen die Regulierungen des Kultur- und Denkmalschutzes nach Art der Objekte und ihre jeweilige Zuständigkeit nach Ländergrenzen bzw. Regionen. So sollte es ab 1907 in jeder Region drei *Soprintendenze* geben. Ihre Zuständigkeit nach Regionsgrenzen wurde jedoch nicht unverzüglich umgesetzt, denn bis einschließlich 1907 war die Verwaltung des archäologischen Bereichs noch stets mit derjenigen des Zeitraums von 1860 bis 1874 vergleichbar (Taf. XVI Abb. 29). Und auch nach dem Gesetzesentwurf Nr. 386 vom Juni 1907 reichte die archäologische Zuständigkeit der *Soprintendenza* von der Toskana mit Standort in Florenz noch weit nach Umbrien und Latium hinein (Taf. XVI Abb. 30).

Die *Soprintendenze* unterstanden direkt dem Ministerium für Öffentliche Bildung. Ihnen gingen Denkmalkommissionen und Inspektoren helfend zur Hand. Schließlich wurden ab 1907, 46 Jahre nach der Vereinigung Italiens, beide Sektoren, Archäologie und Schöne Künste, gleichgewichtig beachtet. Weil die *Soprintendenze* aus ihrem jeweiligen *Ufficio regionale* bzw. *Commissariato* hervorgegangen waren, sind diese vorzugsweise den Nationalmuseen zugeordnet. Diesem Umstand ist zu verdanken, dass die Aufgaben eines archäologischen Museums weit über das Sammeln, Bewahren und Vermitteln der Exponate hinausgehen. Das Nationalmuseum war bis 2016 zugleich Standort der *Soprintendenza* und Forschungszentrum. Vor diesem Hintergrund liegt die Auswahl der Museen bewusst auf den Vorreitern dieses Museumskonzepts: dem *Museo di Antichità* von Turin (seit 1723), dem *Museo archeologico nazionale* von Neapel (seit 1777, *Museo di Napoli/Museo reale borbonico*), dem *Museo archeologico nazionale* von Florenz (seit 1870, *Museo etrusco*) und dem *Museo nazionale romano* von Rom (seit 1889, *Terme di Diocleziano* und *Villa Giulia*). Insbesondere die archäologischen Nationalmuseen von Florenz und Rom konnten mit königlicher und parlamentarischer Unterstützung ihre Aufgaben, Verantwortung und Zuständigkeiten effektiv wahrnehmen. Ihre Ausgangsituation war dabei mitentscheidend.

I.2 Sonderstellung der archäologischen Nationalmuseen

Das Altertum ist nachweislich vor wie nach der Vereinigung Italiens von kulturpolitischer Bedeutung. Die Sonderstellung der archäologischen Nationalmuseen leitet sich von der Verwaltungsstruktur antiker Kulturgüter ab. Im Vergleich zu anderen Museen oder privaten Sammlungen werden die archäologischen Nationalmuseen fester und wichtiger Bestandteil der staatlichen Verwaltung. Unabhängig von ihrer vorhergegangenen Sammlungstradition stehen sie als Hüter antiker Kunstschätze auf der königlich staatlichen Agenda. Sie werden zu einem wesentlichen Akteur der regionalen Administration. Indem ihnen in Anlehnung an das

neapolitanische Modell die Verwaltung der Ausgrabungen obliegt, garantiert ihnen die Regierung zugleich die stete Erweiterung ihrer Sammlungen durch Grabungsfunde. Diese Entwicklung fußt auf der jeweiligen kulturpolitischen Situation vor der Vereinigung Italiens.

I.2.1 Tradition als Maßstab

Das Königreich von Sardinien-Piemont war durch seine Stellung als gesamtitalienisches Königshaus tonangebend bei der kulturpolitischen Gewichtung auf antike Kulturgüter. Von Beginn an verschrieb sich der junge Nationalstaat den Schätzen des Altertums. Auch wenn die Finanznot ihn an radikalen Veränderungen hinderte, so machte er sich doch Vorgängerstrukturen zusammen mit deren Sammeltradition selektiv und temporär zu Nutze. Ein frühes Bewusstsein hinsichtlich der Bedeutung der antiken Schätze zeichnete sich nicht nur in Sardinien-Piemont ab, sondern auch im Königreich beider Sizilien, und auch im Kirchenstaat gab es eine lange Tradition von Lizenzbedingungen für Ausgrabungen, von Ausfuhrverboten, der Inventarisierung von Kunstgütern und Sammlungen archäologischer Funde.

Bereits im Jahr 1729 kam es im Königreich Sardinien-Piemont zu einer Regelung, nach der alle Kulturgüter, alle archäologischen Objekte in Museen oder ähnlich auch alle diejenigen, die sich noch unter der Erde befanden, als Eigentum des Königreichs definiert wurden und Ausgrabungen ausschließlich mit einer Lizenz des Königs gestattet waren. Knapp ein Jahrhundert später bewirkte König Carlo Alberto (1831–1849) die Inventarisierung aller Kunstgüter und ihr Ausfuhrverbot. Die Folge waren gezielte Grabungsunternehmungen und im Jahr 1832 die Gründung eines Beirats mit Sitz in Turin zum Schutz und zur Bewahrung der Altertümer. Ein erstes archäologisches Kabinett des Königreichs Sardinien-Piemont gab es bereits 1800 in Cagliari auf Sardinien. Ihm folgte zeitgleich zum Turiner Beirat der Aufbau des *Museo di Antichità* von Turin. Es basierte auf einem ägyptischen Sammlungskern von 1723 und vereinte schließlich die ägyptische mit der römisch-griechischen Sammlung im Palazzo dell'Accademia delle Scienze in Turin[198].

Im Königreich Neapel (1282–1816) bestimmte Karl III. von Spanien bereits 1755 den Schutz der antiken Kulturgüter. Auf diese Weise sollten die Ausgrabungen, die in Herculaneum seit 1709 und in Pompeji seit 1748 stattfanden, reguliert werden. Die Regelungen, die bis 1807 gültig waren, betrafen vor allem die Ausfuhr von Kulturgütern. Im selben Jahr wurden unter Bonaparte die Ausgrabungen und das *Museo di Napoli* an die neu gegründete *Accademia Reale di Storia e di Antichità* angegliedert. Ziel war es, vorerst weitere Grabungen zu

[198] Musacchio 1994, 26–28. 49; Dalla Negra 1987a, 10. 49; ORDINE DELLA REGIA SEGRETERIA DI STATO, COMUNICATO ALLA REALE INTENDENZA. Siehe Dalla Negra 1987a, 55 Anlage 4.

unterbinden, um den aktuellen Stand der Grabungsstätten erfassen und dokumentieren zu können. Das *Museo di Napoli*, 1777 gegründet, wurde 1816 feierlich als *Museo reale borbonico* eröffnet. Es beherbergte neben den herrschaftlichen Sammlungen daher auch über Jahrzehnte ans Licht gebrachte Ausgrabungsstücke aus Herculaneum und Pompeji[199].

Die Region Latium stand von 754 bis 1870 unter päpstlicher Verwaltung. Hier galten seit 1802 das Doria-Pamphili-Edikt und seit 1820 zusätzlich das Pacca-Edikt. Ersteres verbot den Export von Kulturgütern, während das Pacca-Edikt die Inventarisierung aller kirchlichen Güter – öffentlich wie privat – forderte, darüber hinaus galt eine Meldepflicht bei deren Verkauf[200]. Die im Jahr 1471 gegründeten Kapitolinischen Museen waren bereits ab 1734 der Öffentlichkeit zugänglich, wobei sich ihre Antikensammlung sukzessiv um Grabungsfunde erweiterte.

Neben bereits früher angewandten Maßnahmen zur Regulierung und zum Erhalt antiker Kulturgüter konnten die Regierungen nun auch zwischen verschiedenen und lang erprobten musealen Verwaltungsstrukturen wählen. So waren Museen und Galerien im Großherzogtum Toskana und im habsburgisch besetzten Venetien vollkommen autark und frei von jeder universitären oder akademischen Einflussnahme im Gegensatz zum Königreich Sardinien-Piemonte. Denn hier waren Sammlungen und museale Strukturen an die Universitäten bzw. Akademien gebunden. So wurde das archäologische Kabinett von 1800 unter König Carlo Alberto der Universität von Cagliari unterstellt und das *Museo di Antichità* der Universitätsverwaltung von Turin, obwohl erst 1860 ein entsprechender Lehrstuhl eingerichtet wurde[201]. Im Königreich beider Sizilien war trotz des Verbunds zwischen *Accademia reale* und der *Sovrintendenza generale e Direzione del Museo e degli Scavi di Antichità* vor allem das *Museo reale borbonico* für die Ausgrabungen und die Fundaufnahme zuständig. Dies galt aber ausschließlich für das Festland und nicht für Sizilien. Auch wenn in Latium ähnliche Regelungen zwischen Grabungen und Museen existierten, stand die Verwaltung unter päpstlicher Gewalt und musste deshalb neu besetzt werden. Die neue Regierung übernahm zunächst die musealen Strukturen der *Sovrintendenza* von Neapel und versuchte bis Ende des 19. Jahrhunderts, diese zu optimieren. Sie bestand seit 1860 aus einem *Sovrintendente*, einem Verwaltungssekretär, der über die Korrespondenzen verfügte, und zwei Inspektoren. Ein Inspektor war zusammen mit einem Architekten und Gehilfen für das Inventar und für die Instandhaltung des Museums zuständig. Der zweite Inspektor war hingegen für archäologische Aufgaben verantwortlich. Er musste die Ausgrabungen in

199 Dalla Negra 1987a, 37–39. 41.
200 Barbanera 2015, 79 f.; Barbanera 1998, 7 f.
201 Musacchio 1994, 18 f. 27 f.

Pompeji und Herculaneum kontrollieren und dokumentieren. Für diese Aufgaben wurde er von zwei Architekten, einem Zeichner, einem Vorsteher, Wärtern und Arbeitern unterstützt. Den Architekten oblag es, Grundrisse zu erstellen, Tagesberichte zusammenzustellen und zerstörte Mauerstrukturen mittels Ergänzungen aus Gips zu rekonstruieren[202].

Am leichtesten jedoch konnte die junge Nation Verwaltungsorganisationen im Großherzogtum Toskana erproben. Im Gegensatz zu den bereits genannten Regionen ließ sich hier keine organisierte Sammelungstradition für antike Objekte feststellen. Hier griff lange Zeit ein vom Großherzog Pietro Leopoldo erlassenes Dekret, nach dem jeder von 1780 bis 1859 lizenzfrei graben und das Gefundene behalten durfte. Da das Großherzogtum archäologisches Material weder beanspruchte noch Grabungen regulierte, mussten hier folglich keine Verwaltungsstrukturen adaptiert werden. Stattdessen schuf die Regierung schrittweise neue Organe, wie die 1862 gegründete *Consulta per l'ordinamento ed incremento dei Musei e la conservazione dei Monumenti antichi*[203]. Dieser Beirat war für den Erhalt antiker Denkmäler und für die Regelung und den Zuwachs archäologischer Museen zuständig. Sein selbst ernannter Auftrag lautete, „den Mythos Italien zu nähren"[204]. Im Jahr 1870 wurde die *Deputazione per la conservazione e l'ordinamento dei Musei e delle Antichità etrusche* gegründet. Diese Institution war nun gezielt für den Erhalt und die Ordnung der Museen und etruskischen Antiken zuständig. Ein Jahr später war sie durch das *RD* Nr. 246 als *Deputazione per i Musei e le Antichità etrusche* auch für die Erforschung der etruskischen Kultur verantwortlich. Als ein erstes erfolgreiches Projekt gründete sie ein etruskisches Museum, das spätere *Museo archeologico nazionale* von Florenz[205]. Aufbauend auf Vorgängerstrukturen und Konventionen entstanden so in Florenz als neuer Reichshauptstadt (1864/65–1871) die Anfänge einer national ausgerichteten Archäologie.

I.2.2 Museen des Altertums auf der staatlichen Agenda

Als im Jahr 1875 die Einrichtung der *Direzione centrale degli Scavi e Musei d'antichità* beschlossen wurde[206], waren die Museen des Altertums Teil der staatlichen Agenda. Aufgabe der Zentraldirektion waren der Schutz und die Aufsicht antiker Objekte aus der Zeit bis 476 n. Chr. Unter ihrer Leitung standen die staatlich geförderten Grabungsunternehmungen, die Exportnormen und die Finanzkontrolle öffentlicher und privater Einrichtungen[207]. In Aufsicht

202 Musacchio 1994, 51–55.
203 *RD* Nr. 1039 vom 12. November 1862. Siehe Fußnote 86.
204 Musacchio 1994, 36 f.
205 Musacchio 1994, 40.
206 R. DECRETO 28 MARZO 1875 N. 2440 COL QUALE VIENE ISTITUITA UNA DIREZIONE CENTRALE DEGLI SCAVI E MUSEI DEL REGNO. Siehe Dalla Negra 1987b, 280. 301 f. Anlage 2.
207 Musacchio 1994, 60–66; Dalla Negra 1987b, 280–282.

und Leitung eingeschlossen waren außerdem die Museen des Altertums. Die Uniformierung der archäologischen Museen wurde zur selbsternannten Aufgabe.

I.2.2.1 Uniformierung der Museen des Altertums

In diesem Sinne sollten ab 1875 die Museen des Altertums umstrukturiert werden. Um Institutsautonomien zu unterbinden, war beabsichtigt, den Personalapparat, die Anstellungsregelungen und Regelwerke zu vereinheitlichen. Bislang stand ein Großteil der Kunstsammlungen dem universitären Lehrbereich zur Verfügung. So fanden sich Gemäldesammlungen vor allem in Akademien der Schönen Künste, in Pinakotheken oder in Universitäten. Letztere fühlten sich besonders in der Verantwortung für archäologische Sammlungen. Das Betätigungsfeld der staatlichen Museen konzentrierte sich, bedingt durch ihre vorhergegangenen Verwaltungsaufgaben, ausschließlich auf die Städte, dabei agierten sie vollständig autonom[208]. In Mailand übernahmen vor allem intellektuelle Autoritäten der Stadt die kommunalen Aufgaben und verhinderten zugleich die Entstehung einer modernen Verwaltungsorganisation. Sie waren es, die lange Zeit die Aufsicht über Restaurierungsarbeiten führten. So hütete die Akademie der Schönen Künste von Brera die entsprechenden Kunstschätze sowie die Relikte des Altertums wie ein Monopol[209]. Und auch in der Emilia-Romagna begünstigte die Hegemonie der Dozenten ihre zeitgleiche Beschäftigung in den städtischen Bildungseinrichtungen. Im Besitz kostbarer lokaler Sammlungen zeigten sich die Akademie von Parma sowie andere Lokalbehörden wenig kooperativ – jede Anfrage der Zusammenarbeit verlief ins Leere. Durch diese Monopolisierungstendenzen blieben zahlreiche Örtlichkeiten vom Kulturgüterschutz ausgeschlossen[210]. Die nationale Museumslandschaft litt deshalb gleichermaßen unter Organisationsschwächen und dem Mangel an sachkompetentem Personal. Indem die unterschiedlichen Institutionen autonom handelten, schufen sie ihre eigenen, ausschließlich selbstbezogenen Regelungen, obwohl sie alle direkte finanzielle Unterstützung von der Regierung bekamen. Der jeweilige Betrag richtete sich nach Bedeutung und Größe der Sammlung und sollte die Kosten für Personal, Forschungs-/Untersuchungsmaßnahmen und Objektanschaffungen decken[211]. Hauptaufgabe der Zentraldirektion war daher die museale Vereinheitlichung unterschiedlicher lokaler Gegebenheiten.

Innerhalb von drei Jahren wurden nach dem *RD* Nr. 4254 vom 3. Januar 1878 und dem *RD* Nr. 4359 vom 18. April 1878 Personalapparat, Anstellungsregelungen und Regelwerke

208 Musacchio 1994, 72 f.
209 Musacchio 1994, 28.
210 Musacchio 1994, 33.
211 Musacchio 1994, 18 f.

bestimmt. Der Personalapparat wurde wie folgt beschlossen: Gemäß Artikel 1 des *RD* Nr. 4359 war der leitende Museumsdirektor für die Beaufsichtigung von Institutionen und Verbänden, die Quellenverwaltung und die Vergrößerung der Sammlung zuständig. Gemäß Artikel 3 und 4 des *RD* Nr. 4359 waren Museumsinspektoren für die korrekte Ausführung der Direktion verantwortlich und verwalteten die Schlüssel des Museums und des Magazins. Die Denkmalpfleger standen unter direkter Befehlsgewalt der Inspektoren und sorgten für den Zustand und Schutz der Funde, für die sie persönlich verantwortlich waren, genauso wie für die Museumsführungen. Als Anstellungsvoraussetzung galt, dass Kommissare, Direktoren, Vizedirektoren und Inspektoren nach Ermessen des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*) ernannt wurden. Denkmalpfleger, Vizesekretäre und Helfer konnten sich hingegen mit ihren Abschlusszertifikaten bewerben. Dagegen wurden Amtshelfer, Türsteher und Dienstboten direkt vom Institutsleiter bestimmt. Gleichzeitig wurde das Regelwerk der Museen festgesetzt. Dieses verbot u. a. die Einfuhr von Funden aus dritter Hand. Zwei Inventarlisten sollten dieses Verbot garantieren, wobei eine Liste vom Inspektor geführt wurde. Er musste für jedes Objekt eine Rangnummer vergeben und eine Beschreibung anfertigen, welche die Herkunft, das Datum der Bestandsaufnahme sowie die betreffende Sammlung benannte. Die zweite Liste führte der Direktor. Er vergab ebenfalls eine Rangnummer, darüber hinaus eine Inventarnummer und fertigte eine Objektbeschreibung an[212].

Sieben Jahre später wurden die Museen durch das *RD* Nr. 678 vom 13. März 1882 direkt der Generaldirektion unterstellt, wodurch sie endgültig dem universitären Bereich entzogen wurden. Zugleich wurden die Museen gegenüber anderen Behörden autonom und bestimmten eigenständig ihre Personalbesetzung. Diese Regelung betraf alle Museen und Galerien[213]. Auf diese Weise sollte die Einmischung von Institutionsautonomien (Universitäten, Akademien, kleine Institute oder Verbände) in Verwaltung und technische Ausführungen endgültig unterbunden werden.

I.2.2.2 Museen des Altertums als Akteure der Regionalverwaltung

Neben der Uniformierung der Museen widmete sich die Generaldirektion den nicht-staatlichen archäologischen Sammlungen mit dem Ziel, in Zusammenarbeit mit den Regionen, Provinzen und Kommunen das nationale archäologische Erbe zu ermitteln und zu schützen. Zu diesem Zweck wurden nationale und regionale Verwaltungsorganisationen ausgebaut. Im Jahr 1875 war das Verwaltungsgebiet der Generaldirektion in fünf Zonen

[212] Musacchio 1994, 72 f.
[213] Musacchio 1994, 75.

unterteilt: *Italia settentrionale* (Emilia und Toskana eingeschlossen), *Italia centrale* (Latium, Umbrien und Marche), *Italia meridionale*, *Sicilia* und *Sardegna*. Diese fünf Zonen wurden ab 1876 teilweise mit einem *Commissariato per gli Scavi e Musei* und einem *Ufficio tecnico* ausgestattet. Bis 1889 gab es vier Kommissariate, die insgesamt sechs Regionen abdeckten: das *Commissariato per gli Scavi e Musei della Sicilia* (Sitz in Palermo), das *Commissariato per gli Scavi e Musei della* Sardegna (Sitz in Cagliari), das *Commissariato per gli Scavi e Musei dell'Emilia e delle Marche* (Sitz in Bologna) und das *Commissariato per gli Scavi e Musei della Toscana e dell'Umbria* (Sitz in Florenz). Gemäß Artikel 5 und 6 des *RD* Nr. 3660 befanden sich die Kommissariate in Zentren der Wissenschaft und verwalteten bedeutende Museen oder umfangreiche Ausgrabungsstätten. Im besten Fall waren ihre Büros in Museen untergebracht, da sie im engen Verbund mit der Denkmalpflege und den laufenden Ausgrabungsprojekten standen. Die Kommissare beschäftigten Fach- und Wachpersonal, das wiederum in einem *Ufficio tecnico* unmittelbar an den Ausgrabungsstätten untergebracht war. Die Vermittlerrolle zwischen Kommissar und Fachabteilung oblag dem Inspektor[214]. Obwohl das Dekret nicht explizit belegt, dass Funde automatisch ins Museum gelangt wären, ist spätestens nach diesem Beschluss klar, dass die Generaldirektion eine museale Verwaltungsstruktur nach neapolitanischem Vorbild anstrebte. Die Museen des Altertums erfuhren erstmals 1877 eine administrative Unterstützung durch die Kommissariate. In der Toskana hatte dies zur Folge, dass die *Deputazione per i Musei e le Antichità etrusche* durch ein Kommissariat ersetzt wurde.

Trotz entsprechendem königlichen Beschluss korrespondierte die Anzahl der Kommissariate nicht mit der Anzahl der *Uffici tecnici*. Insgesamt gab es nur zwei, das *Ufficio tecnico per gli Scavi di Antichità di Roma* (Sitz in Rom) und das *Ufficio tecnico per gli Scavi di Antichità per le province meridionali* (Sitz im *Museo nazionale* von Neapel). Im Jahr 1877 war das *Ufficio tecnico* von Rom für Ausgrabungen in ganz Italien zuständig. In Neapel war das *Ufficio* tecnico (ehemals *Sovrintendenza*), das noch 1877 für Ausgrabungen im ganzen Land zuständig gewesen war, ausschließlich in Pompeji und Herculaneum aktiv, da es nicht in der Lage war, zusätzlich das Umland zu verwalten. Das *Ufficio tecnico* von Rom wurde acht Jahre später, 1885, weiter ausgebaut, nachdem das *Ufficio tecnico* von Neapel 1881 durch die *Direzione degli Scavi e Monumenti delle Province napoletane* ersetzt worden war und ihre Leitung auf die neapolitanische Verwaltung überging. Grund für diese Umstellung war der Mangel an kompetenten Arbeitskräften[215]. Im Gegensatz zu den *Commissariati* und *Uffici*

214 R. DECRETO 18 GENNAIO 1877 N. 3660 COL QUALE È APPROVATO IL REGOLAMENTO PEL SERVIZIO DEGLI SCAVI DI ANTICHITÀ. Siehe Dalla Negra 1987b, 310–316. 307 Anlage 7.
215 Musacchio 1994, 65.

tecnici konnte zumindest die Generaldirektion einen regional breit gefächerten Pool an Inspektoren einsetzen und ihn jährlich erweitern.

Eine weitere für die Museen wichtige Entscheidung war die Gründung der *Commissariati per le Antichità e Belle Arti* im Jahr 1889, die zeitgleich die *Commissariati per gli Scavi e Musei* ersetzten. Dies geschah sehr effektiv, denn die Anzahl der ursprünglichen Kommissariate wurde verdreifacht. Insgesamt zwölf Kommissariate deckten nun die Regionen Piemont, Toskana, Latium, Ligurien, Lombardei, Venetien, Emilia-Romagna, Umbrien, Marken, Sizilien, Sardinien und die *province meridionali* (Kampanien, Abruzzen und Molise, Apulien und Basilicata-Kalabrien) ab. Trotz der kurzzeitigen Erweiterung der Zuständigkeit der Kommissariate auf den Bereich der Schönen Künste erfuhren die Museen des Altertums eine allgemeine Aufwertung, spätestens, als die *Commissariati per le Antichità e Belle Arti* 1891, drei Jahre später, wieder aufgelöst wurden. Dadurch erhielten die archäologischen Museen von Florenz, Palermo und Cagliari als Standort der ehemaligen *Commissariati per gli Scavi e Musei* ihre administrative Bedeutung zurück. Andere Museen gewannen hingegen dadurch an Bedeutung, dass sie ihr jeweiliges Kommissariat ersetzten und deren Aufgaben übernahmen, soweit sie das Altertum und die Archäologie betrafen[216]. Nicht jede Region verfügte jedoch über ein archäologisches Museum, so dass, wie schon zu Beginn der Einrichtung der *Commissariati per gli Scavi e Musei*, manches Museum für mehrere Regionen zuständig war. Zum Beispiel übernahm das *Museo di Antichità e Scavi dell'Emilia e delle Marche* Aufgaben des Kommissariats in den Marken. Das Gegenbeispiel dazu stellten das *Museo nazionale* von Neapel und das *Museo nazionale* von Tarent dar. Sie teilten sich zu zweit die Aufgaben des *Commissariato per le Antichità e Belle Arti per le province meridionali*. Das *Museo di Antichità* von Turin, das *Museo centrale dell'antichità etrusca* von Florenz, das *Museo nazionale romano* von Rom, das *Museo archeologico* von Venedig, das *Museo nazionale* von Palermo und das *Museo di Antichità* von Cagliari waren dagegen jeweils allein für ihre Region zuständig. Umbrien, Ligurien und die Lombardei waren von diesen Maßnahmen dagegen ausgeschlossen.

Ab 1877 wurden die Museen des Altertums fester administrativer Bestandteil der Generaldirektion. Auch wenn ihre Institutionen, die sie beherbergten, einer steten Namensänderung unterworfen waren, so blieben sie dennoch an ihrem Standort und mit ihren Aufgaben kontinuierlich bestehen. Sie waren die eigentlichen Akteure, die Nutzen aus den zum Teil interregionalen Zuständigkeitsregelungen zogen.

216 Dalla Negra 1992a, 72–78.

I.2.2.3 Nationalmuseen mit wissenschaftlichem Forschungsanspruch

Weil die Generaldirektion auch für die Verbesserung der Forschungsmittel und Forschungsmethoden zuständig war, versuchte sie, den Mangel an fachkompetenten Arbeitskräften zu beheben. Sie schuf nach dem Vorbild der 1866 gegründeten *Scuola di archeologia* zwei neue Abteilungen in Rom und Athen. Die dortigen Plätze waren ausschließlich Geisteswissenschaftlern vorbehalten. Im Bemühen um eine archäologische Berufsausbildung wurde die *Scuola di archeologia* 1878 der Universität von Rom (Sapienza) zugeordnet. Der Ausbau entsprechenden Fachpersonals kam wiederum dem allgemeinen Anspruch des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*) zu Gute[217]. Bereits dem amtierenden Minister für Öffentliche Bildung Bonghi (1874–1876) war vor allem daran gelegen, den Export von Kulturgütern besser zu kontrollieren. Im Vordergrund stand der Anspruch, die landeseigenen Kulturgüter zu schützen und zu wahren, anstatt sie durch Gipskopien zu ersetzen oder zu ergänzen. Im Rahmen der Sammlungserweiterungen sollten daher die Ausgrabungen auch wissenschaftlich betreut werden[218]. Den Anfang machte eine Projektarbeit zwischen Turin und Florenz, die sich 1870 der Ermittlung und Bestimmung von antiken Objekten verschrieb. Ein Jahr später wurde mit dem Ausbau der *Consulta* zur *Deputazione per i Musei e le Antichità etrusche* die Erforschung der Etrusker zum nationalen Auftrag, weshalb auch andere Institutionen, wie zum Beispiel das deutsche *Instituto di Correspondenza archeologica* von Rom, einbezogen wurden[219].

Spätestens nachdem die archäologischen Museen 1882 aus dem akademisch/universitären Sektor ausgegliedert worden waren, erfuhren sie nicht nur eine Steigerung ihrer administrativen Bedeutung, sondern wurden auch um weitere Häuser ergänzt. Es fand jedoch nicht nur ein quantitativer Ausbau der Museumslandschaft statt, beabsichtigt waren auch qualitative Veränderungen. So sollten das *Museo archeologico nazionale* von Florenz und das *Museo nazionale romano* von Rom zu Hauptforschungszentren der archäologischen Kultur werden. Dabei dienten die Ausgrabungen in ihrem Zuständigkeitsbereich der Anreicherung ihrer Sammlungen, so dass die Funde in ihren Herkunftsgebieten verblieben[220]. Das Ministerium für Öffentliche Bildung (*MPI*) kam dabei fast vollständig einem Vorschlag der Denkmalpflegekommission von Ancona von 1864 nach, ein städteweites museales Netzwerk zu schaffen, das sich der Erhaltung von Objekten auf dem entsprechenden geografischen und

217 Musacchio 1994, 66.
218 Dalla Negra 1987b, 272–276.
219 Musacchio 1994, 40 f.
220 Bencivenni 1992a, 14–23.

kulturellen Gebiet verschreiben sollte[221]. Tatsächlich wurde es zur Regel, dass kleine Museen ihre Schätze an die großen Nationalmuseen abzutreten hatten, wie im Fall von Umbrien, das seine lokalen Funde an das *Museo nazionale romano* abgeben musste[222]. Das 1889 gegründete Spezialbüro zur Erstellung der sogenannten *Carta archeologica d'Italia* trug im Übrigen zur Sammlungserweiterung bei. Indem die verschiedenen Ausgrabungsstätten geografisch dokumentiert wurden, ließen sich Grabungskampagnen planen und geplant erweitern. Außerdem erhielten die archäologischen Nationalmuseen nicht nur fachmännisches Personal, sondern standen selbst in der Verantwortung, die Fundobjekte wissenschaftlich aufzubereiten.

I.2.2.4 Nationalmuseen als Standort der Soprintendenza

Die Voraussetzungen der musealen Verwaltung, die bis 2016 Gültigkeit hatten, entstanden zwischen 1907 und 1915. Kulturgüterschutz wurde demnach regional durch eine von drei *Soprintendenze* garantiert, die je nach Epoche und inhaltlicher Ausrichtung in dem jeweiligen Nationalmuseum untergebracht waren. Bis 2016 war das Nationalmuseum zugleich Standort der *Soprintendenza* und Forschungszentrum. Die archäologischen Nationalmuseen erhielten spätestens 1903 ihren offiziellen Forschungsauftrag, als die *Soprintendenza per i Musei e gli Scavi di Antichità* für jede Region eingesetzt wurde[223]. Hierdurch verloren die archäologischen Nationalmuseen jedoch nicht ihre Aufgaben und Zuständigkeiten. Im Gegenteil, sie wurden zum Teil Standort der *Soprintendenza per i Musei e gli Scavi* und standen daher in unmittelbarer Beziehung zu ihrer regionalen *Soprintendenza* und auf zentraler Ebene unter der *Direzione generale di Archeologia*.

Diese Entwicklung ist war entscheidend für die Museumsauswahl der vorliegenden Untersuchung: das *Museo di Antichità* von Turin, das *Museo archeologico nazionale* von Neapel, das *Museo archeologico nazionale* von Florenz und das *Museo nazionale romano* von Rom. Als jeweiliger Standort der *Soprintendenza* erfuhren diese Nationalmuseen einen Vorrang in der Verwaltung von Fundstücken – andere archäologische Museen mussten ihre Funde an sie abtreten. Vor diesem Hintergrund ergaben sich für sie besondere Möglichkeiten, Sammlungen zu gestalten und Funde auszustellen. Ihnen wurde deshalb auch eine außerordentliche Aufmerksamkeit zuteil.

Bis zum Frühjahr 2016 hatte diese Struktur – wie folgt – Bestand: das *Museo archeologico nazionale* von Neapel als Teil der *Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli*

221 Musacchio 1994, 42 f.
222 Musacchio 1994, 45.
223 Dalla Negra 1992b, 184–186.

e Pompei, das *Museo di Antichità* von Turin als Teil der *Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del Museo Antichità Egizie*, das *Museo archeologico nazionale* von Florenz als Teil der *Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana*, das *Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia* (bis 1939 dem *Museo nazionale romano* zugehörig) als Teil der *Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale* und die Diokletiansterme als Teil der *Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma*[224]. Seit den ministeriellen Dekreten Nr. 43 und 44 vom 23. Januar 2016 fallen alle archäologischen Nationalmuseen nicht mehr unter die Verwaltung der *Direzione generale di Archeologia*, sondern sind entsprechend ihrer Institution Teil der *Direzione generale dei Musei*[225]. Nach gut hundert Jahren werden schließlich die *Soprintendenze* ausgegliedert und die Museen in all ihren Aspekten als autonome Institutionen betrachtet.

I.2.3 Exkurs: Archäologische Stadtmuseen

Die Sonderstellung der Nationalmuseen gilt es, den archäologischen Stadtmuseen gegenüberzustellen, denn das junge Königreich weist keineswegs eine homogene Entwicklung der Administration in der Museumslandschaft auf. Der folgende Exkurs soll dies exemplarisch demonstrieren.

Die vor der Einigung Italiens entstandenen städtischen Museen waren vor allem in Norditalien und insbesondere in den vom habsburgischen Reich besetzten Gebieten zu finden[226]. Ihr Gründungsprozess wurde laut Andrea Cardone in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch eine Reihe legislativer Entscheidungen begünstigt. Zu ihnen zählt er die Säkularisierung (1805–1815) unter Napoleon Bonaparte und die Maßnahmen der habsburgischen Zentralkommission. Besonders Letztere unterstützten die Städte und Kommunen in ihrem patriotischen Bestreben nach historischem und wissenschaftlichem Bewusstsein, indem sie die lokalen Gegebenheiten als Chance erkannten und unabhängig von Direktiven und Vorgaben förderten[227]. Diese Entwicklung hatte zur Folge, dass in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts die Sammlungen der städtischen Museen vermehrt Studienzwecken dienten und als wichtige lokale Zeugnisse betrachtet wurden, so dass sie den Regionalstolz bestärkten und intensivierten. Mit der Einigung Italiens waren die Kommunen mehr denn je auf die Eigenständigkeit ihrer städtischen Museen bedacht und betonten ihre lokale Bedeutung[228]. Die italienische Zentralregierung konnte hier nur bedingt über die

224 DGA 2014 (IV.2 Online-Quellen).
225 MiBAC 2016 (IV.2 Online-Quellen).
226 Cardone 2013, 141.
227 Cardone 2013, 137.
228 Cardone 2013, 138.

Denkmalpflegekommissionen Einfluss ausüben, weil die Verwaltung der städtischen Museen zunächst an lokale Autoritäten und Persönlichkeiten gebunden war – diese handelten aus Eigeninitiative und förderten aus Lokalstolz fortwährend bestehende Museen, ebenso wie sie neue gründeten – und dies auch blieb[229]. Vor allem aber wurden viele städtische Museen nach 1861 aus der Not geboren, das lokale Kulturgut schützen zu wollen. Denn da eine nationale Gesetzgebung bzw. Regelung zum Schutz der Kunst- und Kulturgüter zu Beginn fehlte, florierte vermehrt der Markt für Kunst und Antiken[230]. Die Zentralregierung überließ insbesondere in den ersten beiden Jahrzehnten den Kommunen und Gemeinden die Verantwortung über das lokale Kunst- und Kulturgut und auch die Erlaubnis, zu ihrem Zweck städtische Museen einzurichten[231]. Als Ergebnis entwickelte sich eine Art dezentralisierter Verwaltungsstruktur, die eine florierende städtische Museumslandschaft begünstigte und die Pflege des historischen, künstlerischen, archäologischen und natürlichen Erbes förderte[232]. Produkt dieser Entwicklung sind u. a. die beiden archäologischen Stadtmuseen, das *Museo patrio archeologico* von Mailand und das *Museo civico archeologico* von Bologna.

I.2.3.1 Museo patrio archeologico von Mailand

Das von der Akademie der Schönen Künste initiierte *Museo patrio archeologico* von Mailand wurde 1862 per königlichem Dekret beschlossen und im Palazzo di Brera 1867 als Museum für Archäologie, Kunst und Heimatgeschichte feierlich eröffnet[233]. Das Museum, das der Akademie der Schönen Künste angegliedert war, erhielt für den Erhalt und die Finanzierung einen permanenten Beirat. Dieser wurde zwar vom Minister für Öffentliche Bildung bestätigt, seinen Vorsitz hatte jedoch stets der Syndikus von Mailand inne und seine Mitglieder rekrutierten sich aus der Kommune und der Akademie[234]. Der Beirat war zudem dreigeteilt und betreute jeweils archäologische, kunsthistorische und heimatgeschichtliche Studien. Die Sammlung des Hauses sollte sich neben Objekten und Monumenten, die dem Land gehörten, auch aus Schenkungen der Gemeinde und von Einzelpersonen zusammensetzen[235]. Die Sammlung war jedoch keineswegs auf eine bestimmte Kulturepoche reduziert, so beherbergte das Haus beispielsweise neben ägyptischen, griechischen, etruskischen und römischen Werken auch renaissancezeitliche Skulpturen aus der Lombardei[236]. Das Attribut

229 Cardone 2013, 142.
230 Cardone 2013, 16.
231 Cardone 2013, 139; Pellati 1922, 60.
232 Cardone 2013, 139.
233 Cardone 2013, 184 f.; Musacchio 1994, 28 f.; Tizzoni 1984, 548; Caimi 1873, 3. 9.
234 Tizzoni 1984, 547; Pellati 1922, 60.
235 Cardone 2013, 184 f.; Tizzoni 1984, 547; Caimi 1873, 3. 9.
236 Caimi 1873, 17–19.

„archäologisch“ beschränkt sich im Mailänder Museum keineswegs auf die Antike, sondern umfasst ebenso Fundstücke des Mittelalters und der Renaissance, denen nach eigener Aussage größeres künstlerisches Interesse als den antiken Fundstücken beigemessen wird[237]. Außerdem verstand sich das Museum als wichtige Anlaufstelle für Forschungen, da es wichtige Kulturzeugnisse bewahre[238]. Ab 1874 informierte der Beirat im Jahrestakt im *Bollettino della Consulta Archeologica* über seine Aktivitäten, über neue Sammlungsobjekte für das Museum, über Ausgrabungen, Entdeckungen und Restaurierungsmaßnahmen[239]. Mit der staatlichen Einführung der *Commissioni conservatrici* 1876 verlor er seine Zuständigkeit für den Denkmalschutz und kümmerte sich fortan nur noch um das Museum[240]. 30 Jahre später (1897) zog die gesamte Sammlung in das Castello Sforesco, und mittels einer Vereinbarung von 1903 zwischen der Gemeinde und der Regierung wurden sämtliche Objekte, die das Museum im Auftrag der Regierung gesammelt hatte, dem Museum vollständig überlassen. In gleicher Weise wurde fünf Jahre später mit lombardischen Ausgrabungsstücken verfahren[241].

Das archäologische Stadtmuseum erhielt administrative Zugeständnisse und Kompetenzen, wie sie für ein Nationalmuseum galten. Diese Sonderstellung ist allein auf die spezifische administrative Entwicklung des Kunst- und Kulturgüterschutzes in der Lombardei zurückzuführen. Auch die Kompetenzausrichtung, die – nicht auf die Antike begrenzt – alle Kulturepochen umfasste, lässt sich auf die regional spezifische Entwicklung zurückführen. Das Stadtmuseum besaß außerdem keinen explizit definierten Forschungsauftrag, so dass es sich gleichermaßen dem künstlerischen und kulturellen Gesamtspektrum seines Umlands zuwenden konnte. Die Verwaltungsform war zwar von der Regierung vorgegeben, wurde aber in der Quintessenz von den Personen vor Ort beeinflusst und gesteuert, so dass sich die langjährige Handhabung der Denkmalpflege in der Lombardei (siehe Kap. I.1.1.2 u. I.1.2.2) bis 1910 ohne nennenswerte Veränderungen fortsetzen konnte.

I.2.3.2 Museo civico archeologico von Bologna

Während in Mailand die Akademie der Schönen Künste das *Museo patrio archeologico* initiierte, war es die *Deputazione di Storia Patria*[242] von Bologna, welche die Gründung eines archäologischen Stadtmuseums vorantrieb[243]. Dieses entstand wesentlich später und seine

237 Pellati 1922, 61.
238 Caimi 1873, 24.
239 Tizzoni 1984, 548.
240 Musacchio 1994, 29; Tizzoni 1984, 549.
241 Pellati 1922, 60.
242 Siehe Fußnote 87.
243 Morigi Govi et al. 2001, 665 f. 669; Tovoli 1984, 303.

archäologische Sammlung basierte u. a. auf Ausgrabungsfunden von privaten Förderern des Museums und der Sammlung des bolognesischen Antikensammlers, Künstlers und Hofmalers Carlo Albertos Pelagio Palagi[244].

Obwohl der Wunsch nach einem Zusammenschluss der Sammlungen Palagis mit dem Universitätsmuseum für Altertümer bereits 1863 bestand, wurde zunächst ein Stadtmuseum im Palazzo della Morte im Oktober 1871 eröffnet. Dieses zeigte auf vier Räumen die Sammlungen Palagis und etruskische Fundobjekte, die im Rahmen von Ausgrabungen des *Ufficio tecnico* innerhalb des Kartäuserordens, der sogenannten *Certosa* von Bologna, 1869 ans Licht getreten waren[245]. Der gewünschte Zusammenschluss des Universitätsmuseums mit dem Stadtmuseum wurde erst 1878 beschlossen und drei Jahre später umgesetzt. Als das *Museo civico archeologico* im Jahr 1881 feierlich eröffnet wurde, wurden die Sammlungen statt in den ursprünglich vier nun in 24 Räumen des Palazzo della Morte präsentiert[246]. Wie das Mailänder Museum, war die Sammlung des städtischen Museums nicht allein auf das Altertum beschränkt, sondern besaß neben der Antikensammlung eine Abteilung für mittelalterliche und moderne Kunst. Neben der Hauptleitung erhielt jede Abteilung eine eigene Direktion[247]. So stand der Antikensammlung ab 1876 der Universitätsprofessor für Archäologie Edoardo Brizio vor und betreute neben den lokalen Fundobjekten, darunter Architekturfragmente, Terrakotten, Inschriften und Funde aus Nekropolen auch ägyptische, griechische, italisch-etruskische und römische Denkmäler[248].

Der 1860 gegründeten *Deputazione di Storia Patria* von Bologna stand als Präsident zunächst Gozzadini vor, der 1875 zum *Ispettore agli Scavi e Monumenti*, 1877 sogar zum *Commissariato pei Musei e Scavi* der Emilia-Romagna und 1881 zum Direktor des Museums ernannt wurde[249]. Das Beispiel Bolognas ist insofern interessant, als dass der offiziellen Laufbahn Gozzadinis von ihm selbst durchgeführte Grabungen auf seinem Privatbesitz und dem anderer Privateigentümer zwischen 1853 und 1855 vorausgingen und er auf diese Weise eine stattliche Privatsammlung angehäuft hatte[250]. Aus diesem privaten Engagement resultierten seine berufliche Qualifikation und Position. Das Bologna-Beispiel demonstriert zudem einen Kompetenzstreit zwischen der *Deputazione* und dem *Ufficio tecnico* der Kommune: Während die *Deputazione* noch bis 1871 in Grabungsunternehmungen involviert

244 Cardone 2013, 171; Morigi Govi et al. 2001, 667; Morigi Govi 1984, 259; Tovoli 1984, 191 f.; Pellati 1922, 130 f.
245 Körner 2009, 131; Morigi Govi et al. 2001, 670 f.; Pellati 1922, 130; Gozzadini 1881, 4 f. 9.
246 Morigi Govi et al. 2001, 672; Bermond Montanari 1984, 55; Pellati 1922, 130; Gozzadini 1881, 4 f. 9.
247 Gozzadini 1881, 6.
248 Morigi Govi et al. 2001, 672; Brizio 1882, 3–21.
249 Morigi Govi et al. 2001, 672; Tovoli 1984, 303; Vitali 1984, 231.
250 Morigi Govi et al. 2001, 667; Morigi Govi 1984, 259.

war, wurde sie von den durch das *Ufficio tecnico* durchgeführten Grabungen in der *Certosa* (1869) nicht mehr in Kenntnis gesetzt[251]. Aus diesem Disput resultierten neben dem Vorläufer des Stadtmuseums auch parallele Grabungsaktivitäten einerseits des *Ufficio tecnico*, verkörpert durch den Bauingenieur Antonio Zannoni, und andererseits der *Deputazione*, verkörpert durch Gozzadini[252]. Letzterer stand spätestens 1875 dem *Ufficio tecnico* vor und konnte schließlich frei von Kompetenzstreitigkeiten über die Funde und ihren Verbleib im städtischen Museum entscheiden.

Im Gegensatz zu Mailand gingen hier die Kompetenzen des Museums weit über das Sammeln, Bewahren und Vermitteln hinaus, so war es in wissenschaftliche Untersuchungen und in die archäologischen Forschungen involviert. Dieser Umstand wurde außerdem durch die Tatsache begünstigt, dass der Antikensammlung ein Archäologieprofessor vorstand. Das *Museo civico archeologico* von Bologna sticht daher besonders aus zwei Gründen hervor: Die Gründung des Stadtmuseums ist auf das Engagement einer Privatperson (Gozzadini) zurückzuführen, das zugleich Qualifikation und Voraussetzung für die darauffolgende administrative Verpflichtung dieser Person ist. Die zweite Auffälligkeit ist die Einbeziehung universitärer Kompetenz (Brizio) in die Leitung der Antikensammlung. Der Fall von Bologna ist wie schon bei Mailand das Ergebnis der bereits vor der Vereinigung Italiens bestehenden Verwaltungssituation, nur mit dem wesentlichen Unterschied, dass hier zentrale Instanzen (*Deputazione, Ufficio tecnico, Ispettore*, *Commissariato*) greifen. Gleichzeitig bestätigt die Situation in Bologna, dass die Zentralregierung dringend auf Fachpersonal angewiesen ist und deshalb jede verfügbare Person mit Fachkompetenzen einbeziehen muss. Dies mag auch der Grund sein, warum das *MPI* Gozzadini nach seinem Ermessen walten ließ und die Gründung eines archäologischen Stadtmuseums bestätigte. Bologna ist damit eines von vielen Beispielen[253], bei denen Privatleute[254] zugleich verantwortlich für die Gründung eines Museums und dessen Sammlungserweiterung waren – ein Zustand, der nur noch bis 1909 mit dem Einsatz der *Sovrintendenze* toleriert wurde.

I.2.3.3 Resümee

Schließlich sind archäologische Stadtmuseen des 19. Jahrhunderts das Ergebnis einer vorerst fehlenden Zentralverwaltung, besonders in Norditalien. Dieses Vakuum wurde durch Kommunen kompensiert, die ihre geschaffenen Instanzen und Behörden über die Jahre fest etablieren und festigen konnten. Trotz unterschiedlicher Schirmherrschaften hatten sie vor

251 Morigi Govi et al. 2001, 666. 670.
252 Morigi Govi et al. 2001, 671.
253 Musacchio 1994, 17.
254 Die Bezeichnung soll in klarer Abgrenzung zu Personen stehen, die im staatlichen Auftrag handeln.

allem lokale Sammlungserweiterungen im Sinn und konnten aus ihrer starken Verhandlungssituation heraus staatliche Maßnahmen mitbestimmen bzw. in Teilen sogar lenken. Anhand dieses Exkurses lässt sich die unterschiedliche in Italien jedoch symptomatische Entwicklung von National- und Stadtmuseen aufzeigen: Während Erstere zentral gefördert wurden, entstanden Letztere in Folge lang etablierter Institutionen oder mittels Ambitionen lokaler Persönlichkeiten[255]. In beiden Fällen verfügte der Staatsapparat noch nicht über die entsprechenden Mittel und das Fachpersonal, diese zu kontrollieren, so dass sie in ihren Aktivitäten zwangsläufig toleriert wurden. Zugleich wird jedoch deutlich, dass archäologische Stadtmuseen in der Regel keinen offiziell geförderten und staatlichen Forschungsauftrag besaßen. Doch auch wenn ihre Verwaltung in städtischer Hand blieb, waren sie in der Folgezeit den *Soprintendenze* Rechenschaft schuldig und mussten in manchen Fällen sogar Objekte an sie abtreten[256].

Der Exkurs verdeutlicht schließlich die heterogene Entwicklung der staatlichen Administration. Eine Mischung aus zentral und dezentral ausgerichteter Leitung ist der Grund für eine unterschiedlich geartete Entwicklung innerhalb der Museumslandschaft, in der sich archäologische National- und Stadtmuseen mit zum Teil vergleichbar ausgestatteten Kompetenzen in der Anfangszeit gegenüberstehen[257].

I.3 Zusammenfassung

Vor und nach der Vereinigung Italiens 1861 wird den archäologischen Museen die Aufgabe zugewiesen, nicht nur Ausgrabungen zu betreuen, sondern auch die Verantwortung dafür übertragen, die Funde zu bewahren und zu präsentieren. Vorbild ist dabei das *Museo nazionale* von Neapel, das während der Vereinheitlichung der Verwaltungsorganisation

255 Zu vergleichbaren Beispielen zählen u. a. das *Museo civico archeologico Antonio Santarelli* von Forlì (Emiglia-Romagna) und das *Museo archeologico regionale Paolo Orsi* von Syrakus (Sizilien).

256 So im Fall der archäologischen Stadtmuseen von Umbrien, die Exponate an das neu gegründete *Museo nazionale romano* im Jahr 1889 abgeben mussten. Siehe Musacchio 1994, 45; L'Italia meridionale. *Giornale politico quotidiano*, 12. November 1876 (ACSR, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 244, fasc. 112, 15); *Il Pungolo. Giornale della sera*, 18. März 1876, N. 76 (ACSR, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 244, fasc. 112, 18-1-1).

257 Die Museumsattribute/-kriterien in Italien wie *nazionale*, *statale*, *regionale*, *provinciale* und *civico* sind zugleich kulturpolitisch wie administrativ bedingt. Vor allem die Attribute *civico*, *nazionale* und *statale* gehen aus der italienischen Geschichtsentwicklung hervor. So entsteht im Zuge der europäischen Nationalstaatenbildung im 19. Jahrhundert eine Vielzahl an Nationalmuseen. Die italienische Museumslandschaft tritt insofern hervor, als dass aufgrund der langjährigen österreichischen Besetzung Norditaliens eine Parallelentwicklung von städtischen (*civico*) und nationalen (*nazionale*) Museen existiert, die sich im Wesentlichen durch das jeweils individuell gewichtete Bestreben nach dezentraler bzw. zentraler Verwaltung/Administration unterscheidet. In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts löst vor allem das Attribut *statale* die nationale Bezeichnung ab. Es gibt jedoch ausschließlich eine Bezeichnungspräferenz wieder und nicht eine faktisch abweichende Verwaltungsorganisation. Verwaltungstechnisch betrachtet sind diese beiden Begrifflichkeiten synonym. Die Attribute *regionale* und *provinciale* bezeichnen dagegen ausschließlich die hierarchische Organisation der Museumsverwaltung. Je nach Attribut werden die Museen entweder von den Kommunen (*civico*), den Provinzen (*provinciale*), den Regionen (*regionale*) oder national (*nazionale/statale*) verwaltet und subventioniert. Siehe hierzu DGM 2019; Asa 2018; Jalla 2015 (IV.2 Online-Quellen).

kontinuierlich an Ausgrabungen beteiligt ist. Es wird zum Modell für andere Häuser, wie zum Beispiel das *Museo archeologico nazionale* von Florenz. Zunächst wird es 1870 als *Deputazione per la conservazione e l'ordinamento dei musei e delle antichità etrusche* gegründet, dann zehn Jahre später 1880 als das *Commissariato per gli Scavi e Musei della Toscana e dell'Umbria* geführt und im Jahr 1889 schließlich als eigene autonome Instanz als *Museo centrale dell'antichità etrusca* bezeichnet, das ab 1907 die *Soprintendenza agli scavi e musei archeologici di Firenze* beherbergt. Diese Entwicklung lässt sich ebenfalls für das *Museo di Antichità* und das *Museo nazionale romano* feststellen.

Der junge Staat macht sich in seiner Frühzeit Vorgängerstrukturen zu Nutze. Er übernimmt Regelungen für den Umgang mit dem antiken Kulturgut, die auf dem neapolitanischen Modell beruhen, und schafft darauf aufbauend erste Pilot-Verwaltungsstrukturen im Großherzogtum Toskana, wo es zunächst an jeglicher administrativer Organisation in Zusammenhang mit archäologischen Materialien mangelt. Daher ist er kontinuierlich und strategisch darum bemüht, die Regionalverwaltungen zu vereinheitlichen und vorhandene Strukturen zu übernehmen bzw. zu ersetzen. Der gesamte Sektor der *tutela* fällt dabei unter die Zuständigkeit des Ministeriums für Öffentliche Bildung und besitzt auf diese Weise einen gewissen Bildungsanspruch. Die *tutela* betrifft jedoch von 1860 bis 1875 ausschließlich die oberste und damit formale Verwaltungsebene. Der Finanznot ist es geschuldet, dass nationale Bemühungen nach der administrativen Vereinheitlichung nicht radikal umgesetzt werden können. Außerdem wird eine direkte Befehlsgewalt des *Ministero della Pubblica Istruzione* (*MPI*) auf die *tutela* lange Zeit nicht allgemein akzeptiert, weil diese bislang als Aufgabe von Bürgermeistern und Präfekten galt[258]. Auch die Archäologie stellt lange Zeit einen eigenen, von der Regierung unabhängigen Bereich dar, der von Universitäten oder Privatpersonen betreut und gefördert wird. Die nationale Museumslandschaft leidet gleichermaßen an Organisationsschwächen und kulturpolitischen Beziehungsproblemen sowie unter Personalmangel. Überall im Land handelt man autonom und schafft eigene Regelungen[259]. Bis einschließlich 1880 versucht die Regierung daher, primär den Bereich des Altertums, d. h. die Ausgrabungen und archäologischen Museen, zu normieren und scheut im Gegensatz zum Sektor der Schönen Künste keine Kosten. Eine langsame administrative Angleichung beider Sektoren erfolgt erst ab 1880. Ab diesem Zeitpunkt kommt es zur Kartografierung des archäologischen Italiens, zur Entwicklung von Modellen einer archäologischen Ausbildung und zur Entstehung archäologischer Forschungszentren in Florenz und Rom. Die administrative Trennung zwischen der Archäologie und den Schönen Künsten erübrigt sich

258 Musacchio 1994, 24 f.
259 Musacchio 1994, 18 f.

1891 endgültig, als man dem Misswirtschaften zwischen Zentral- und Regionalverwaltung Einhalt gebietet. Bis zu diesem Zeitpunkt finden staatliche Anstrengungen nur im Bereich des Altertums statt. Angesichts der historischen Entwicklung Italiens nach seiner Vereinigung, der Bestimmung von Turin und Florenz als provisorische Hauptstädte und des schwelenden Interessenkonflikts zwischen Kurie und römischer Stadtverwaltung, der noch viele Jahre, bis ins erste Drittel des 20. Jahrhunderts, andauern wird, benötigt die junge Nation Konnotationen mit Symbolcharakter, die weiter reichen als die Urbs Roma. *Etruria antica* bietet sich hierfür aus dreierlei Gründen an: In Florenz kann sich eine *Deputazione per la conservazione e l'ordinamento dei Musei e delle Antichità etrusche* aufgrund der lange Zeit unzureichenden archäologischen Verwaltungsstruktur ohne Konkurrenz erfolgreich zu dem bis 1889 einzigen etruskischen Forschungszentrum Italiens entwickeln. Nachweislich antiker Schriftquellen gehen die Etrusker den Römern zeitlich voraus, und ihr föderales System besitzt Vorbildcharakter für die sich bildenden Nationalstaaten im 18. und 19. Jahrhundert. Bei der Entwicklung der musealen Verwaltungsorganisation dient daher vor allem das Bild des Etruskers als Medium für die nationale Geschichtsvermittlung.

> „ ‚Die etruskischen Überreste', die der Minister für öffentliche Bildung Correnti als ‚das älteste Geschichtszeugnis, als den ersten Titel der zivilen Hochkultur Italiens bezeichnet', bilden somit die ersten Geschichtsfragmente des italischen Volkes. ‚Es gibt dort unter unseren Füßen eine Geschichte auszugraben, die Teil unserer Tradition ist'; sie ans Licht zu bringen, bedeutet die Wurzeln einer verlorenen Identität einer Nation wiederzufinden [...]."[260].

In dieser Aussage kommt ein wesentlicher Aspekt der Kulturpolitik des jungen italienischen Nationalstaates zum Tragen: Bereits mit der Vereinigung Italiens stand der Schutz der antiken Kulturgüter ganz oben auf der staatlichen Agenda. Das Ministerium für Öffentliche Bildung setzte 1862 einen Beirat für den Erhalt antiker Denkmäler und für die Regelung und den Zuwachs archäologischer Museen ein – ihr selbsterklärter Auftrag: „den Mythos Italien nähren"[261]. Knapp zehn Jahre später (1870) sollte daher speziell das etruskische Kulturgut geschützt werden, das als das ursprünglich italienische verstanden wurde. Zu diesem Zweck wurde die *Deputazione per la conservazione e l'ordinamento dei musei e delle antichità etrusche* ins Leben gerufen. Durch königliches Dekret erhielt sie 1871 ihren Amtssitz in Florenz und war dafür zuständig, alle etruskischen Kulturgüter zu sammeln, zu katalogisieren und zu illustrieren. Die Erforschung und die Erhaltung der etruskischen Kultur wurden somit zum nationalen Auftrag, an dem sich auch das in Rom ansässige, inzwischen deutsche *Instituto di Corrispondenza Archeologica* beteiligte[262]. Staatlich geförderte Grabungsunternehmungen konzentrierten sich damit auf das eigene Land – auf Italien.

II.1 Etruskologie – Etruscheria/Etruscomania

Um die kulturpolitischen Maßnahmen zum Erhalt der etruskischen Kultur bewerten zu können, soll zunächst geklärt werden, was die Etruskologie von der Etruscheria unterscheidet, worin das Besondere der etruskischen Kultur besteht, wie weit ihre Rezeptionsgeschichte zurückreicht, und vor allem, ob das nationale Interesse an der etruskischen Kultur mit einem wissenschaftlichen Anspruch konform geht.

[260] Anlässlich der Gründung und Eröffnung des *Museo etrusco*, dem Vorläufer des archäologischen Nationalmuseums von Florenz, März 1870. Siehe Andriulli et al. 1982, 45. Originaltext: „ ‚Le reliquie etrusche', che il Ministro della Pubblica Istruzione Correnti definisce ‚il più antico diploma storico, il primo titolo della nobilità civile d'Italia' costituiscono dunque i primi frammenti della storia del popolo italico. ‚V'è sotto i nostri piedi una storia da diseppellire, che è parte della nostra tradizione'; portarla alla luce significa ritrovare la radice dell'identità dispersa di una nazione […]."

[261] Musacchio 1994, 36 f.

[262] Musacchio 1994, 41.

II.1.1 Definition: Etruskologie – Etruscheria/Etruscomania

Die Begriffe „Etruskologie“ und „Etruscheria“ bzw. „Etruscomania“ sind streng zu differenzieren: Während „Etruskologie“ eine eigene und selbstständige Forschungsdisziplin bezeichnet, die es noch vor Kurzem ausschließlich in Italien gab[263] und die „im übrigen Europa und in den USA einen Teilbereich der klassischen Disziplinen Archäologie, Philologie, Geschichte oder Linguistik“[264] darstellt, bezeichnen „Etruscheria“ bzw. „Etruscomania“ den toskanischen Lokalpatriotismus vom 16. bis 18. Jahrhundert, der die Etrusker zur ältesten Hochkultur Italiens erhebt[265]. Diese semantische Differenzierung vollzieht sich jedoch erst mit der Einführung des Lehrstuhls für Etruskologie an der Universität von Rom „La Sapienza“ im Jahr 1926 unter der Leitung von Alessandro Della Seta[266]. Bis dahin werden die Begriffe sehr beliebig verwendet. Das betrifft vor allem die Sicht auf das 19. Jahrhundert.

II.1.2 Ursprung der sogenannten Etruscheria

Da es hier vordergründig darum geht, inwieweit der junge Nationalstaat Italien sich die Wissenschaft zu eigen macht, wird im Folgenden ausführlich auf die sogenannte Etruscheria eingegangen – ein Begriff, der vor allem vom Professor der Etruskologie Massimo Pallottino geprägt wurde. Hierin spiegelt sich auch die Vorstellung des Ministers für Öffentliche Bildung Cesare Correnti wider, durch die Erforschung der etruskischen Kultur ein Gesamtbild der italienischen Entstehungsgeschichte vermitteln zu können.

Ein sehr frühes und vermutlich sogar permanentes Bewusstsein für die Identifizierung der Toskaner mit den Etruskern fußte auf ihrem Namen, der seit der Antike präzise und konstant verwendet wurde. So nannten die Griechen sie „Tyrsener“ oder „Tyrrhener“, die Römer „Tusci“ oder „Etrusci“[267]. Das von ihnen besiedelte Land wurde demnach als „Tuscia“ (Synonym zu *Etruria* und namensgebend für die Region Toskana und die Kommune Tuscania)[268] bezeichnet. Das Gebiet der Etrusker, Etrurien, war jedoch nicht auf das Großherzogtum der Toskana begrenzt. Weite Teile der etruskischen Kulturlandschaft reichten auch bis in den benachbarten Kirchenstaat. Auf diese Weise waren sowohl die Auseinandersetzung mit der Kulturtradition des Großherzogtums Toskana als auch ein

263 Seit 2014 besitzt die Universität Wien einen eigenen Lehrbereich für Etruskologie und Italienische Altertumskunde.
264 Prayon 2010, 11.
265 Harari 2012, 25; Pallottino 1980, 3; Pallottino 1961, S. XXXII.
266 Barbanera 2015, 218; Haack 2015, 11.
267 Bartoloni 2012b, 1.
268 Ascani 2000 (IV.2 Online-Quellen); Hülsen 1907, 59–64. 720.

pontifikales Interesse an der etruskischen Kunst und damit einhergehend Konflikte zwischen den beiden Regionen vorprogrammiert.[269]

Der Quell des toskanischen Lokalpatriotismus ab dem 16. Jahrhundert liegt in den, wenn auch bruchstückhaften Darstellungen antiker Autoren und der stetig anwachsenden Zahl von Fundstücken, die Zeugnis über die Etrusker und deren Kunstfertigkeit ablegten.

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass die eigentliche Blütezeit der Etrusker (7.–5. Jh. v. Chr.) nur beiläufig von griechischen Autoren erwähnt wird. Eine eigene Abhandlung zu ihrer Geschichte und Kultur gibt es nicht[270]. Aber sie werden in literarischen Zeugnissen[271] erwähnt, zum Beispiel in der Geschichtsschreibung, in Hymnen oder Epen, die sich mythologischen oder vorgeblich historischen Ereignissen widmen. So heißt es in der homerischen Hymne an Dionysos:

> „Von Dionysos fing ich, der herrlichen Semele Sohne, Bekund, wie er erschien am Gestad' ödwogender Meerflut, Auf vorspringendem Ufer, dem Jüngling gleichend von Ansehn, Welcher heranreift; und es umwallten ihn herrliche Locken Dunkelen Haars; und es hüllte der Purpurmantel die starken Schultern ihm ein; bald kamen jedoch auf trefflichen Schiffen Schnell Seeräuber, Tyrrhener, in purpurdunkeler Meerflut Segelnd heran; doch führte Verderben sie; aber sie winkten, Jenen erblickend, einander und lauerten; dann ihn ergreifend Brachten sie hurtig ihn aufs Schiff, sich im Innersten freuend, Denn sie vermutheten, daß er vom göttlichen Stamme der Herrscher Sey, und sie trachteten ihn mit beschwerlichen Fesseln zu binden."[272].

Wie Friedhelm Prayon festhält, war der Ausgangspunkt entweder das den Griechen Fremdartige an der Kultur der Etrusker oder aber historische Ereignisse mit deren Beteiligung aus dem Blickwinkel griechischer Interessen. Dagegen seien Äußerungen römischer Autoren insbesondere auf eine positive Darstellung der Geschichte Roms bedacht und daher häufig tendenziös[273]. Wie schon Homer, stellt auch der griechische Historiker Diodor die Etrusker

[269] Die Stadt Orvieto ist ein Musterbeispiel für diesen Konflikt. Siehe Della Fina 2011, 371. 374. 376 f.
[270] Prayon 2010, 12.
[271] Um das Verständnis der relevanten Zeit gegenüber den Etruskern am besten zu beleuchten, werden im Folgenden Übersetzungen der antiken Schriftquellen vor allem aus dem 19. Jahrhundert bevorzugt zitiert.
[272] Homer, h. 7. Siehe Schwend 1825, 173 f.
[273] Prayon 2010, 12.

als eine Seemacht dar – „Herrn des Meeres“[274]. Danach wären sie ein kriegerisches Volk gewesen, zum Beispiel über „viele bedeutende Städte“ [275], das über einen hohen Zivilisationsstandard und Expansionskultur verfügte[276].

Auch Herodot unterstreicht ihren kämpferischen Seemachtcharakter. Er nennt außerdem eine weitere Eigenschaft der Etrusker, nämlich den Sinn für zweckdienliche Bündnisse:

> „Und als sie nach Kyrnos gekommen, wohnten sie zusammen mit denen, so früher dahingekommen, an fünf Jahr, und richteten sich Tempel auf und trieben Seerauberei wider alle ihre Nachbarn. Da verbanden sich die Tyrrhener und die Karchedonier mit einander und zogen wider sie, beide mit sechszig Schiffen. [...] und sie hielten eine Seeschlacht wider einander und die Fokäer erlitten eine unerhörte Niederlage.“[277].

Titus Livius, der in der Umbruchzeit der römischen Staatsverfassung lebte, als die Republik vom Prinzipat abgelöst wurde, betont u. a., dass die Etrusker die Monarchie als Regierungsform rigoros abgelehnt hätten[278]. Und Vergil ist derjenige, der Aeneas zum Urvater der Römer und Anführer der Etrusker erhebt[279].

Über die Herkunft der Etrusker geben die antiken Schriftquellen ganz unterschiedliche Meinungen wieder, anhand derer Luisa Banti drei unterschiedliche Thesen herausarbeitet[280]. Die erste These, basierend auf Herodot (um 500 v. Chr.) und Vergil (70–19 v. Chr.), geht von

[274] Diod. 5, 40. Siehe Wurm 1831, 548–550: „Nun haben wir noch von den Tyrrhenern zu sprechen. Sie zeichneten sich ehmals durch Tapferkeit aus, machten viele Eroberungen; auch erbauten sie viele bedeutende Städte. Ihre Seemacht war ebenfalls beträchtlich, und lange Zeit waren sie Herrn des Meeres; daher erhielt von ihnen das Meer an Italien den Namen: das Tyrrhenische. Bei den Landtruppen trafen sie bessere Einrichtungen. Sie sind die Erfinder der, ebendarum sogenannten, Tyrrhenischen Trompete, die im Krieg sehr gute Dienste thut. Den Oberbefehlshabern verschafften sie ein größeres Ansehen, indem sie dem Anführer Lictoren, einen elfenbeinernen Stahb und ein mit Purpur verbrämtes Gewand gaben. Auch erfanden sie die Vorhallen an den Häusern, welche den Zweck haben, daß man nicht nur durch die aufwartende Volksmenge beunruhigt wird. Die meißten dieser Einrichtungen haben die Römer nachgeahmt und, in größerer Vollkommenheit, in ihrem Staat eingeführt. Die Wissenschaften, die Naturfunde und die Götterlehre sind von den Tyrrhenern weiter gefördert worden; [...] Da sie ein fruchtbares Land bewohnen und es fleißig bebauen, so haben sie Früchte im Ueberfluß, nicht blos zum notdürftigen Unterhalt, sondern so, daß sie in reichen Genüssen schwelgen können. [...] Einen sehr vorzüglichen Boden hat nämlich das Land Tyrrhenien; es zieht sich in weiten Ebenen hin; Feuchtigkeit hat es hinreichend blos in den Wintermonaten, sondern auch zur Sommerzeit.“

[275] Wurm 1831, 548–550.

[276] Wurm 1831, 548–550.

[277] Hdt. 1, 166. SieheLange 1824, 92.

[278] Liv. 5, 1. Siehe Langenscheidt 1885, 381 f.: „Während anderwärts der Friede errungen war, standen die Römer und Vejenter unter den Waffen mit solchem Haß und solcher Erbitterung, daß offenbar den Besiegten völliger Untergang bevorstand. Die Wahlversammlungen bei beiden Völkern wurden in ganz verschiedem Sinne gehalten. Die Römer vermehrten die Zahl der Kriegsobersten mit Consulargewalt, es wurden acht gewählt [...] Die Vejenter dagegen, überdrüssig der alle Jahre wiederkehrenden Bewerbung, welche bisweilen Ursache von Zwietracht war, wählten einen König. Dies beleidigte die Völker Etruriens, welche eben so sehr den König als das Königthum haßten. [...] daher das Volk [...] beschloß, den Vejentern die Hülfe zu verweigern, so lange sie unter einem König ständen. [...] Wenn nun schon die Römer friedliche Nachrichten aus Etrurien erhielten, so wurden dennoch, weil nach den Berichten dieser Gegenstand in Versammlungen Etruriens verhandelt wurde, eine doppelte Reihe von Verschanzungen gebaut, dass sie nach zwei Seiten hin, theils gegen mögliche Hülfe aus Etrurien mit der Stirnseite gerichtet waren.“

[279] Verg. Aen. 6, 769–891, v. a. 791–800. Siehe Neusser 1830a, 192 f. – Verg. Aen. 8, 493–496. Siehe Neusser 1830b, 247 f.

[280] Banti 1962, 133–136.

einer lydischen Herkunft aus[281]. Beachtet man die weit auseinanderliegenden Lebzeiten beider Autoren, so könnte man von einer gewissen Kontinuität dieser Auffassung sprechen. Jedoch stören zwei weitere Herkunftstheorien diesen Kontinuitätsfaden: Titus Livius (60 v. Chr. – 17 n. Chr.) nennt eine Herkunft der Etrusker aus Gebieten nördlich der Alpen[282] und Dionysos von Halikarnassos (54–7 v. Chr.) verortet die Etrusker von Anbeginn ihrer Existenz in Italien. Im Gegensatz zu den anderen antiken Autoren führt Dionysos als einziger alle gängigen Meinungen zur Herkunft der Etrusker auf, stellt sie gegenüber, wägt sie argumentativ ab und begründet seine These mit dem Argument, die etruskische Kultur sei mit keiner anderen vergleichbar. Ein eingewandertes Volk hätte auf seiner Wanderung kulturelle Spuren in anderen Ländern hinterlassen oder kulturelle Ähnlichkeiten mit seinem Ursprungsland vorzuweisen. Beides lasse sich jedoch nicht nachweisen[283].

Anhand dieser Befunde lässt sich feststellen, dass es bereits in den antiken Schriftquellen keine Einigkeit über die Herkunft der Etrusker gibt, während jedoch zu ihren Eigenschaften und ihrer Namensgebung breiter Konsens herrscht.

[281] Hdt. 1, 94. Siehe Bähr 1868, 86 f.: „Es haben die Lyder dieselben Gebräuche, wie die Hellenen […] wie die Lyder selbst versichern, ihre Erfindung; und zwar wären dieselben zu der Zeit bei ihnen erfunden worden, als sie eine Kolonie nach Tyrhenien (d. i. Etrurien) sendeten, worüber sie Folgendes erzählen. Unter der Regierung des Atys, des Sohnes des Manes, sei ein großer Mangel an Getreide durch ganz Lydien entstanden: die Lyder hätten zwar eine Zeitlang ausgehalten, […] Als aber die Noth nicht nachließ, sondern immer mehr drängte, da hätte ihr König alle Lyder in zwei Theile gesondert und sie unter einander loosen lassen, so daß der eine Teil bleiben, der andere aus dem Land ausziehen sollte; demjenigen Theile, der nach dem Loos bleiben sollte, habe der König sich selbst zugesellt, dem auswandernden Theile aber seinen Sohn, mit Namen Tyrhenos, beigegeben. Dann hätten sie geloost und der eine Theil sei aus dem Lande gezogen und an's Meer nach Smyrna gelangt, wo sie sich Schiffe verschafften, in welche sie alles brauchbare Hausgeräthe hineinbrachten und dann abschifften, um sich einen Lebensunterhalt und ein Land zu suchen: so fuhren sie an vielen Völkern vorbei, bis sie zu den Umbriern kamen, wo sie Städte anlegten und bis auf diese Zeit wohnen; den Namen der Lyder änderten sie aber nach dem Sohn des Königs, der sie dahin geführt hatte, und ließen sich nun Tyrhener nennen; […]." – Verg. Aen. 8, 488. Siehe Neusser 1830b, 247: „Nicht gar ferne von uns, auf alten Felsen gegründet, Wird die Stadt Agylla bewohnt, wo ein lydisches Wolk einst, Noch im Kriege berühmt, die etruskischen Hügel besetzte."

[282] Liv. 5, 33. Siehe Langenscheidt 1885, 422 f.: „[...] Denn die Gallier sind etwa zweihundert Jahre früher, ehe sie Clusium belagerten und die Stadt Rom eroberten, nach Italien herübergekommen, und nicht mit diesen Etruskern zuerst, sondern lange vorher mit denen, welche zwischen den Apenninen und den Alpen wohnten, haben oft gallische Heere gestritten."

[283] Dion. Hal. Ant. 1, 30. Siehe Schaller 1827, 53 f.: „Diesem Vernunftsschlusse nach, halte ich die Pelasger und Tyrrhener von einander verschieden. Ich glaube nicht einmal, dass Letztere Kolonisten der Lyder waren, denn sie haben weder einerlei Sprache mit ihnen, noch kann man sagen, daß sie sich einer ähnlichen Sprache nicht mehr bedienen, sondern es erhalten sich unter ihnen vielmehr gewisse Spuren ihres Mutterlandes. Sie haben weder gemeinschaftliche Götter mit den Lydern, noch ähnliche Gesetze und Gebräuche, sondern weichen sogar hierin mehr von den Lydern als von den Pelasgern ab. Daher scheinen mir die, welche sie für ein eingebornes und nicht für ein angekommenes Volk halten, sich mehr der Wahrheit zu nähern. Denn, wie man findet, sind sie sehr alten Ursprungs, allein weder irgend einem andern Stamme an Sprache, noch an Sitten gleich. Dass die Griechen ihnen diesen Namen, mag er von ihren Wohnungen in Thürmen, oder auch von irgend einem andern Mächtigen herrühren, gegeben haben, verschlägt nichts. Die Römer nennen sie noch mit andern Namen; einmal vom Landt, das sie ehmals bewohnten und das Etruria heißt, Etrusker; dann ob ihrer Kenntniß in gottesdienstlichen und Religionssachen, worin sie einen Vorzug vor Andern haben, jetzt zwar etwas undeutlich, Thusker; ehmals aber drückten sie den Namen genauer aus und nannten sie, wie die Griechen thun, Thyoskoer (Opferschauer). Sie selbst nennen sich nach dem Namen eines ihrer Herrführer, der Rasena hieß."

II.1.3 Die Etrusker in der Renaissance und Folgezeit

Die antiken Quellen wurden in der Renaissance und im Humanismus produktiv aufgegriffen. So war das Wiederaufleben des etruskischen Mythos in der italienischen und europäischen Kultur dem Domenikanermönch Annio da Viterbo (1432–1502) zu verdanken. In seinem Werk *Antiquitatum variarum volumina XVII* (1438) versuchte er, die antiken Zeugnisse mit dem biblischen Geschehen in Verbindung zu bringen[284]. Auf diese Weise wurden die Etrusker erstmalig in die moderne Geschichtsschreibung eingebunden.

Als die großformatigen etruskischen Bronzestatuen, die Minerva (1541), die Chimäre (1553) und der sogenannte Arringatore (1566), im 16. Jahrhundert im Großherzogtum Toskana entdeckt wurden, schien die „Utopie des Vergangenen“[285] konkrete Formen anzunehmen. Hatte die in den antiken Quellen behauptete Kunstfertigkeit der Etrusker mit dem Fund der Bronzestatuen reale Züge angenommen, warum sollten die Äußerungen über die einstige Seemacht, den Wohlstand und die föderative Expansionspolitik sowie über die italische Herkunft der Etrusker – älter als diejenige eines Aeneas – nicht ebenfalls real sein? Vor allem das Haus Medici machte sich diese Idee, die Toskaner seien die legitimen Nachfolger der Etrusker als ältestes italisches Kulturvolk, zu Nutze und förderte eine intensive Auseinandersetzung mit den antiken Schriftquellen, die vor allem darin bestand, die antiken Äußerungen auf die eigene Zeit zu beziehen und Denkmuster für die Optimierung der eigenen Situation zu finden. Cosimo I. de Medici betitelte sich seit Ende des 16. Jahrhunderts als *Magnus Dux Tusciae* bzw. *Etruriae*. Im Auftrag seines Enkels Cosimo II. verfasste Thomas Dempster zwischen 1616 und 1619 sein Werk *De Etruria regali*, das jedoch mit dem Schwinden des großherzoglichen Interesses für den Ursprung der Etrusker zunächst nicht veröffentlicht wurde[286]. Erst ein Jahrhundert später fand Dempsters Werk von Thomas Coke auf seiner Grand Tour Beachtung[287] und wurde in zweifacher Auflage 1720 sowie 1730 veröffentlicht[288].

II.1.3.1 Literarische und künstlerische Rezeption

An Dempsters Vorbild anknüpfend, sah auch der florentinische Wissenschaftler Giovanni Targioni Tozzetti (1712–1783) in Etrurien ein Beispiel für Wohlstand, auf das man als Vorbild für die Gegenwart blicken könne, in der ein friedvoller Bund autonomer Städte ebenfalls möglich wäre. Neben Tozzetti und dem Literaten Giovanni Maria Lampredi (1731–

284 Colivicchi 2000, 508.
285 Harari 2012, 23. Originaltext: „utopia del passato“.
286 Colivicchi 2000, 507.
287 Harari 2012, 24.
288 Cristofani 1978, 577.

1793) betonte außerdem der italienische Historiker Carlo Denina (1731–1813) den positiv ausgeprägten föderativen Charakter des etruskischen Volkes. In seiner Abhandlung *Delle rivoluzioni d'Italia* (1797) beschreibt er die Geschichte Italiens von den Ursprüngen bis zu seiner Zeit. Die vorrömische Epoche schildert er als diejenige einer harmonievollen Gesellschaft, die in einem föderativen System von einem vom Volk gewählten König verwaltet wurde[289]. Dempsters Werk findet schließlich auch internationale Begeisterung, von Montesquieu bis Voltaire. In der umfangreichen Abhandlung zum Glanz des antiken Königreichs Etrurien, das man mit der Toskana der Medici gleichsetzte, wurde dieses als traditionelles Statut einer Monarchie aufgefasst, mit dem sich auch jedes weitere Herrschergeschlecht in der Toskana schmückte, wie zum Beispiel das Haus Habsburg-Lothringen ab 1814[290].

Das Interesse am etruskischen Volk blieb jedoch nicht auf die philosophisch-politische Ebene beschränkt. Es wurden neben politisch orientierten Texten auch Beiträge mit umfangreichen Illustrationen zur etruskischen Kunst verfasst. Antonio Francesco Gori (1691–1757), Mitbegründer der wissenschaftlichen Accademia colombaria, war ein Liebhaber der etruskischen Kunst und brachte unterschiedliche Katalogbände heraus – in zwölf Bänden *Museum Florentinum* (1731–1762) und in drei Bänden *Museum Etruscum* (1736–1746) –, in denen er die vorwiegend etruskischen Kunstschätze auflistet und beschreibt[291]. Außerdem unternahm er selbstständig Grabungen in Volterra, wobei er die Funde der Gemeinde übergab, um sie der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen[292]. Gori war in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) schreibt den Etruskern das Primat bei der Bildung der römischen Kultur und einen sich in ihrer Kunst widerspiegelnden kollektiven Gustus zu. Letztere Aussage war stark von Anne-Claude Philippe Caylus (1692–1765) und seinem *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, greques et romaines* (1752–1764[293]) geprägt. Beide Autoren, Piranesi und Caylus, stehen auf diese Weise im vermeintlichen Kontrast zum Wiederaufleben und Erheben der antiken griechischen Kunst durch Johann Joachim Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764)[294]. In ihren Werken zur etruskischen Kunst wird eine Vielzahl an Darstellungen abgebildet, die als Deklarierung eines sogenannten Etruskischen Stils europaweit Verbreitung fanden[295]. So

289 Colivicchi 2000, 509.
290 Körner 2009, 128; Colivicchi 2000, 507–508.
291 Gori 1737; Gori 1736.
292 Colivicchi 2000, 508.
293 1767 erschien ein Supplementband.
294 Winckelmann 1764. Siehe Colivichi 2000, 509.
295 Siehe u. a. Caylus 1766; Piranesi 1761 u. 1769.

verbreitete sich der Dekor „all'etrusca" u. a. in englischen Herrenhäusern genauso wie in verschiedenen Palazzi Piemonts.

Stil „all'etrusca"

Bei der von Piranesi geprägten Bezeichnung „all'etrusca" handelt es sich um einen eklektizistischen Stil, der griechische, römische und wenige bis gar keine etruskischen Elemente aufweist. Zu diesem Zeitpunkt war man davon überzeugt, dass alles, was aus etruskischen Gräbern stamme, tatsächlich von den Etruskern hergestellt worden sei, eine andere Herkunft, zum Beispiel ein griechischer Ursprung der Vasen, wurde nicht in Betracht gezogen[296]. Dies geschah erst wesentlich später, als 1806 Luigi Lanzi in seinem Werk *De'vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi* die vermeintlich etruskische Vase als Irrtum aufdeckte, indem er die Lettern auf den Gefäßen als griechische Buchstaben identifizierte[297]. Piranesi selbst schuf den Stil „all'etrusca" als bewusste Abgrenzung zum bisher vorrangig (griechisch) hellenistischen Geschmack seiner Zeit. Mit einer Mischung aus vermeintlich etruskischen und ägyptischen Elementen wollte er ein alternatives Programm entwickeln[298]. Als typisch etruskischer Stil fand diese Kreation internationale Resonanz.

Unter den internationalen Rezipienten befand sich der englische Architekt Robert Adam, der auf seiner Grand Tour (1754–1758) mit Piranesi in Kontakt trat. Von ihm beeinflusst, brachte Adam den Stil „all'etrusca" nach England[299]. In seinen Zeichnungen, die zweisprachig mit „Etruscan taste" und „dans le gôut Etrusque" betitelt[300] sind, lässt er sich in sechs englischen Herrenhäusern in London, Cumberland und Yorkshire nachweisen: Derby House, Osterley Park, Apsley House, Byram House, Cumberland House und Newby House. Bei allen sechs Objekten handelt es sich um die Gestaltung des Interieurs, Wände und Mobiliar eingeschlossen[301]. Zu Beginn schmückt Adam die Ankleidezimmer der Damen „all'etrusca", später findet sich der Stil ebenfalls im Schlaf- und Esszimmer sowie sogar im Vestibül. Anhand dieser sukzessiven Ausweitung des Dekors lässt sich ein gesteigert repräsentativer Charakter des Stils erkennen, von streng privaten bis hin zu öffentlichen Räumen.

Der Kunstaustausch zwischen Italien und Großbritannien beeinflusste auch die lokale Kunstproduktion Großbritanniens. Der britische Unternehmer Josiah Wedgwood (1730–1785) ließ ab 1769 griechische, etruskische und pompejanische Vasen in dem von ihm neu gegründeten Dorf und der Produktionsstätte *Etruria* nachbilden. Er wurde angeleitet von

296 Mandolesi – Ambrosio 2012, 175.
297 Mandolesi – Ambrosio 2012, 175; Sannibale 2011, 492.
298 Mandolesi – Ambrosio 2012, 175.
299 Works in Architecture 2006, S. V.
300 Works in Architecture 1779/1901, beispielsweise Taf. VII.
301 King 1991, 27; Stillman 1966, 18.

William Hamiltons Zeichnungen von Vasenbildern, die zwischen 1766 und 1767 in verschiedenen Bänden, zum Beispiel in den *Antiquités Etrusque, Greques et Romaines*, erschienen waren[302].

Die Beispiele Adam und Wedgwood führen vor Augen, wie die vermeintlich etruskische Kunst international rezipiert und umfassend geschätzt wurde, so dass man die italienische Bezeichnung *etrusco* in die jeweilige Landessprache übersetzte, obwohl selbst die lateinische Bezeichnung bekannt war, wie das Beispiel der Wedgwood-Stadt *Etruria* zeigt.

Der Stil „all'etrusca" war nicht weniger bedeutend und repräsentativ für Italien, insbesondere für das savoyische Herrschergeschlecht. Bei Turin im Castello di Masino befindet sich in den Wohnräumen des Vizekönigs Carlo Francesco II. Valperga das *Gabinetto etrusco*. Als ein Raum mit öffentlichem Charakter zeigt es Wanddekor, der dem etruskischen sogenannten *Tomba del Cardinale* (erstmals 1699 ausgegraben, 1780 wiederentdeckt) nachempfunden ist. Der Auftraggeber und die ausführenden Künstler sind unbekannt. Es gibt jedoch einen Eintrag zum *Gabinetto etrusco* im Inventar von 1794, der darauf schließen lässt, dass es in diesem Zeitraum entstanden sein muss (Taf. XVII Abb. 31)[303]. Als ein weiteres italienisches, speziell piemontesisches Beispiel gilt der Vorraum zu einem Festsaal im Palazzo Grosso ebenfalls bei Turin, „gemalt nach etruskischem Geschmack mit entsprechenden Möbelstücken"[304] und 1786 bei den Brüdern Giovanni Antonio und Giuseppe Antonio Torricelli in Auftrag gegeben (Taf. XVII Abb. 32)[305]. Wie schon in England, beschränkt sich der Stil „all'etrusca" nicht auf die Wandmalerei, sondern bezieht auch das Mobiliar ein. Als Beispiele seien eine Aquarellzeichnung des französischen Künstlers Jean-Démosthène Dugourc von 1790[306] und ein Sofa „all'etrusca" des Italieners Giuseppe Maria Bonzanigo um 1794/1795 für den Vorraum des Palazzo Grosso genannt[307]. Unter König Carlo Alberto, Vater des ersten Königs von Italien Vittorio Emmanuele II, lebte schließlich der Stil „all'etrusca" vollkommen neu auf. Der Prinz beauftragte den Antikensammler und Künstler Pelagio Palagi als seinen Hofmaler mit der Ausgestaltung verschiedener Residenzen im Königreich Sardinien[308]. Darunter fallen das sogenannte *Gabinetto etrusco* in der Familienresidenz Castello di Racconigi bei Turin, der *Sala degli Svizzeri e del consiglio* und der *Sala da ballo* des Palazzo Reale in Turin und das Mobiliar des *Gabinetto etrusco*, das vom Künstler Gabriele Capello

302 Steingräber 2011, 388; Jenkins – Sloan 1996, 306 f; Ramage 1990, 71–90; Daniel 1982, 16 f. – Noch heute befinden sich dort die Wedgewood-Keramikwerke. Siehe Dupree 1998, 55.
303 Levi Momigliano 2015, 52.
304 Tomiato 2008, 77. Originaltext: „dipinta sul gusto etrusco co' mobili corrispondenti".
305 Mandolesi 2011, 115 f.
306 Verlet 1963, 179. 181.
307 Mandolesi 2011, 117.
308 Mandolesi 2011, 119; Maccabruni 2009, 37; Tovoli 1984, 191.

stammt[309]. Basierend auf Piranesis Arbeiten, erweiterte Palagi den Stil „all'etrusca" und schuf seinen eigenen eklektischen Stil. Das *Gabinetto etrusco* als Raum für politische und administrative Angelegenheiten gab Alberto 1833 in Auftrag. Er folgt auf diese Weise dem historisch-ideologischen Programm, die antike Einheit gründe auf der etruskischen Kultur[310]. Die Ausschmückungen des Kabinetts erfolgten zwischen 1833 und 1838 und sind dem sogenannten *Tomba del Barone di Tarquinia* nachempfunden (Taf. XVII Abb. 33 u. 34), das 1827 entdeckt wurde.

Auf diese Weise lebt das Erbe der Etrusker, überliefert durch Grabungsfunden und Schriftquellen, nachweislich im 19. Jahrhundert fort. Ihre Rezeption beeinflusst nun auch die Kunstproduktion. Der Stil „all'etrusca" wird zum europaweiten Repräsentationsstil, der sich nicht allein auf das savoyische Königsgeschlecht als Rezipient beschränkt. Im ausgehenden 18. Jahrhundert lässt sich somit kein schwindendes Interesse an den Etruskern feststellen, im Gegenteil, ihre Rezeption erweitert sich auf verschiedene Kunst- und Kulturbereiche. Die künstlerische und literarische Rezeption der Etrusker bedingen schließlich im gegenseitigen Wechselspiel das Sammeln, den An- und Verkauf sowie auch die Grabungsunternehmungen der Folgezeit.

II.1.3.2 Florierende Geschäfte mit etruskischen Gütern

Entgegen Pallottinos zeitlicher und räumlicher Begrenzung der sogenannten Etruscheria auf das 16. bis 18. Jahrhundert und die Region Toskana lebte die Idee der Etrusker als italienisches Ursprungsvolk im 19. Jahrhundert fort und fand starken Widerhall auf künstlerischer, nationaler und internationaler Ebene sowie während des Entstehens der italienischen Nation. Das Sammeln und der An- und Verkauf vermeintlich etruskischer Kunst sowie Grabungen in der *Etruria antica* fanden am Ende des 18. und vor allem zu Beginn des 19. Jahrhunderts verstärkt statt. Die Funde gelangten vorwiegend in Privatbesitz. Nekropolen von Chiusi, Tarquinia, Vulci usw. auf toskanischem und pontifikalem Terrain wurden erheblich von Grundbesitzern, Kunsthändlern und Räubern auf mehr oder weniger legalen Wegen geplündert und ausgeschachtet[311]. Als prominenteste Beispiele sind hier u. a. Luciano Bonaparte, Fürst von Canino, und der Bankier Giovanni Pietro Campana zu erwähnen, die Ausgrabungen durchführten, um ihre eigenen Sammlungen systematisch zu bereichern und später zu veräußern. Hiervon ist ein großer Teil der Objekte ins Ausland gelangt und bildet heute den etruskischen Sammlungskern des Louvre, des British Museum und vieler weiterer

309 Mandolesi 2011, 111. 114.
310 Mandolesi 2011, 111.
311 Buranelli 2000, 511.

europäischer Museen[312]. Der Kirchenstaat erließ zwar am 7. April 1820 das Pacca-Edikt und drohte den Rechtsbrechern bei nicht genehmigter Grabungsaktivität und Fundausfuhr mit Strafverfolgung[313], konnte aber den florierenden Handel mit Antiken auf europäischer Ebene nicht regulieren und kontrollieren. Denn eine vor der Zeit der Vereinigung Italiens ausgestellte Grabungserlaubnis bedeutete, dass man den Fund behalten durfte und lediglich zur Berichterstattung über dessen Verbleib verpflichtet war[314].

Der prosperierende Antikenhandel fand außerdem Unterstützung durch diverse Zeichnungen, die im Rahmen der neuen Gräberfunde angefertigt wurden und internationale Verbreitung fanden, wie zum Beispiel das Werk James Byres, *Hypogaei, or Sepulchral caverns of Tarquinia, the capital of ancient Etruria* (1842)[315]. Der Austausch auf internationalem Niveau hatte schließlich die ersten öffentlichen etruskischen Sammlungen in Turin, Rom und London in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Folge.

Erste öffentliche etruskische Sammlungen: Turin, Rom und London

In dieser Zeit wurde – ganz im Sinne Goris – der Bildungsanspruch lauter, die Fundstücke der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen[316]. Diesem folgte zunächst das *Museo di Antichità* in Turin. Besaß die savoyische Sammlung noch zuvor unter Carlo Emanuele III. (1701–1773) einen ägyptisch-orientalischen Schwerpunkt, wuchs zum Ende des 18. Jahrhunderts das Interesse, die antike Geschichte Piemonts zu rekonstruieren[317]. Nach der französischen Besatzung kam es zu archäologischen Unternehmungen in Piemont. Im Jahr 1820 gewann die Idee einer Museumskonzeption,[318] die nicht ausschließlich Studienzwecken diente, sondern auch der breiten Öffentlichkeit zugänglich war, immer mehr Gewicht[319]. Bis zu diesem Zeitpunkt war die ägyptische Sammlung weitaus größer sowie bedeutender und wurde auch im Gegensatz zur griechisch-italischen Antikensammlung an exponierter Stelle gezeigt[320]. Dank Luigi Moschini kam es 1824 zum Ausbau dieser Antikensammlung, und 1832 entstand auf königliches Dekret das *Museo di Antichità* unter der neuen konzeptionellen Maßgabe, ägyptische und griechisch-italische Sammlungen gemeinsam zu zeigen[321]. Im selben Jahr veranlasste der savoyische König Carlo Alberto außerdem die Gründung eines Ausschusses für Altertumskunde und Schöne Künste, der für die Recherche und Erhaltung antiker Objekte

312 Pallottino 1980, 6.
313 Buranelli 2000, 511.
314 Paolucci 2014, 7–12. 46.
315 Byres 1842. Siehe Steingräber 2011, 388.
316 Paolucci 2014, 99–106; Bruni 2011, 181–283.
317 Romagnani 2009, 18.
318 Romagnani 2009, 20.
319 Micheletto 2009, 89.
320 Micheletto 2009, 88 f; Fabretti 1872, 34.
321 Micheletto 2009, 88; Romagnani 2009, 20; Fabretti 1872, 29 f.

zuständig war[322]. Dazu gehörten um 1846 auch Ausgrabungen in der Umgebung von Luni, einer ursprünglich etruskischen Stadt[323]. In den folgenden Jahrzehnten, besonders nach der Vereinigung Italiens, wurde die Antikensammlung unter dem Leiter des Museums Ariodante Fabretti um eine Vielzahl etruskischer Objekte erweitert. Es handelte sich vor allem um Sammlerstücke zum Beispiel Bonapartes, der diese zwischen 1828 und 1829 bei Ausgrabungen in der Toskana und Latium entdeckt hatte[324].

Auch die Kurie hatte Interesse am etruskischen Kulturgut und eröffnete feierlich mit dem neuen Amtsträger auf dem Petrusstuhl, Gregor XVI., am 2. Februar 1837 das *Museum Gregorianum ex monumentis Hetruscis* bzw. *Museo gregoriano etrusco*. Auch hier lässt sich ein Stil „all'etrusca" nachweisen. Obwohl es ursprünglich nicht als ein etruskisches Museum konzipiert war[325], zeigt es sowohl etruskische Grabrekonstruktionen in der Ausstellungsfläche als auch Wanddekor im entsprechenden Stil[326]. Nichtsdestominder wurde der Großteil der Objekte ohne topografischen Kontext und zum Teil schutzlos im Freien nach ästhetischen Kriterien gezeigt[327].

Auf internationaler Ebene scheinen öffentliche Ausstellungen weniger einem Bildungs- als vielmehr einem Verkaufsanspruch nachzugehen. Im Zeichen einer ungebrochenen Etrusker-Rezeption steht die von Privatleuten organisierte Ausstellung in der Pall Mall 121 gegenüber dem Theatre of Opera in London im Jahre 1837. Die Eröffnung des *Museo gregoriano etrusco* und die Ausstellungseröffnung Campanaris in London finden 1837 zeitgleich statt[328]. Gegenüber dem damals größten Schauspielhaus Englands wurden, auf zwölf Räume verteilt, erstmals etruskische Grabrekonstruktionen gezeigt. Alle waren namentlich benannt und topografisch verortet. Die unter den Brüdern Carlo, Domenico und Secondiano Campanari inszenierte Ausstellung diente neben dem Öffentlichkeitscharakter dem reinen Verkaufsmotiv. Und in der Tat erwarb das British Museum die gezeigte Sammlung vollständig[329]. Vom Kauf ausgeschlossen waren die Faksimiles der Wandmalerei, die den sepulkralen Charakter der Ausstellungsstücke kontextuell untermalten. Wenn auch ihr genauer Standort und ihr Besitzer heute unbekannt sind, so fand diese Faksimile-Sammlung

322 Maccabruni 2009, 37; Musacchio 1994, 26.
323 Musacchio 1994, 24; Mühlestein 1969, 91; Liv. 41, 13, 4–5.
324 Fabretti 1872, 35.
325 Sannibale 2011, 477. 490.
326 Sannibale 2011, 490.
327 Sannibale 2011, 494.
328 Sannibale 2011, 477 f.; Colonna 1999, 37 f.
329 Sannibale 2011, 477 f.; Colonna 1999, 37 f.

Nachahmung: Der Bayrische König Ludwig I. gab die Nachbildung der Londoner Faksimiles in Auftrag, und ebenso findet sich eine ähnliche Sammlung in den Vatikanischen Museen[330]. Schließlich bedingten sich auf internationalem Niveau öffentliche Ausstellungen, Grabungsunternehmungen und Antikenhandel gegenseitig. Diese Wechselbeziehung besaß patriotischen wie kommerziellen Charakter[331]. Zum Beispiel wurden Grabungsunternehmungen zumeist von Dritten, beispielsweise dem preußischen König, finanziert. Diese machten ihren Besitzanspruch geltend und ließen die Grabungsfunde außer Landes schaffen. Einen positiven Nebeneffekt sieht Giovanni Colonna in diesen Aktivitäten: Der Kenntnisradius habe sich verbreitet, und die kommerziellen Interessen hätten Gewinnstreben und Einflussnahme auf den Kunstmarkt gesichert[332]. Das Londoner Beispiel bestätigt ihn. Darüber hinaus verstärkte das florierende Geschäft mit den etruskischen Gütern die ideologische Komponente der Etrusker-Rezeption.

II.1.3.3 Ideologische Komponente als literarische Inszenierung

Wie schon der Stil „all'etrusca" sich im ausgehenden 18. Jahrhundert als ein repräsentatives Motiv entwickelt, das unter Alberto auf das historisch-ideologische Programm des Etruskers als bindendes Element baut, entflammt das ideologische Interesse an den Etruskern und an ihrem föderativen Staatengebilde ebenso auf literarischer Ebene im frühen 19. Jahrhunderts neu. Dieses Interesse spiegelt sich u. a. in den Werken Giuseppe Micalis[333] wider, aber auch in Simonde de Sismondis *Storie delle Repubbliche Italiane dei secoli di mezzo* (1818) oder auch in Lorenzo Pignottis *Storia della Toscana* (1820)[334]. Micali setzt sich in seinen Werken, insbesondere in *L'Italia avanti il dominio dei Romani* (1810) mit der Rolle der italischen Urvölker, Etrusker wie Latiner mit einbezogen, auseinander. Nach Paolo Desideri können Giovan Battista Vico mit seinem Werk *De antiquissima Italorum sapientia* (1719), Mario Guarnacci mit *Sulle origini italiche* (1767) und Sismondi mit seiner früheren französischen Fassung von *Storie delle Repubbliche Italiane dei secoli di mezzo* (*Histoire des Républiques italiennes du Moyen Age,* 1807) Micali beeinflusst haben. Denn alle drei Werke erheben ein föderatives Staatengebilde zum Systemideal und Micali war mit allen drei Werken in Berührung gekommen[335]. Außerdem erschließt Vico aus den antiken Schriftenquellen die Etrusker als älteste Hochkultur Italiens und ist der Überzeugung, die römischen Wurzeln

330 Colonna 1999, 50 f.
331 Delpino 2001, 624; Colonna 1999, 37.
332 Paolucci 2014, 13.
333 Micali 1810; Micali 1832a; Micali 1832b; Micali 1844.
334 Mandolesi – Ambrosio 2012, 176.
335 Desideri 2011, 10.

lägen in der Toskana. Aus dieser Erkenntnis und unterstützt von den Auslegungen der römischen Geschichtsschreiber Cato und Livius kreierte Micali eine neue historische Komponente, die weder auf griechischer noch auf römischer Herkunft basiert, sondern rein italisch ist, und schafft auf diese Weise eine neue Identitätswahrheit [336] . Eine Identitätswahrheit, die man sich vor allem während des Risorgimento zu Nutze machte. So steigerte sich das nationale, internationale und kirchliche Interesse an den Etruskern mit der Nationalbewegung in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Vor allem verschiedene besetzte Regionen Italiens strebten während des Risorgimento (1815–1870) danach, als Teil der neuen italienischen Nation zu gelten. So wurden in Nizza Werke des 17. Jahrhunderts irrtümlich als etruskische Originale ausgegeben, um sich gegen die französische Besatzung zu wehren[337]. In Palermo, wo es nachweislich nie etruskische Siedlungen gegeben hatte, wurden enorme finanzielle Anstrengungen unternommen, um die Sammlung Casuccini aus Chiusi – neben Campana eine der größten etruskischen Sammlungen – zu erwerben und auf diese Weise zumindest eine etruskische Sammlung, wenn schon nicht etruskische Fundplätze zu besitzen[338].

Giosuè Carducci (1835–1907) zählt zu einem der spätesten Rezipienten des etruskischen Föderalismus im 19. Jahrhundert. Als Dichter vertritt er in seinen Werken vor allem Giovanni Gozzadinis zeitliche Verortung der Etrusker und betont ihre italienische Vorreiterrolle, so waren für ihn Dante Alighieri und Giacomo Puccini weder römischen noch italienischen, sondern etruskischen Ursprungs[339]. Nach seiner Auffassung kamen die Etrusker als Krieger und Siedler, die eine Zivilisation schufen, welche sich zu beiden Seiten der Alpen ausbreitete und deshalb Italien eine politische und kulturelle Einheit noch vor den Römern besaß.[340] Carducci beeinflusste eine gesamte Generation von Intellektuellen mit seinem poetischen Beitrag zum prähistorischen Wiederaufleben. Das lässt sich noch 1912 bei Albert Grenier nachweisen, der seine Studien zu *Bologne Villanovienne et Etrusque* mit Carduccis Gedicht einleitet[341].

Die etruskische Herkunft wird in der Mitte des 19. Jahrhunderts schließlich regelrecht inszeniert, und es gilt im Folgenden zu klären, inwieweit sich staatliches und wissenschaftliches Interesse decken. An dieser Stelle sei Philipp L. Kohl zitiert:

336 Desideri 2011, 12; Delpino 2001, 624.
337 Colonna 2011, 31. 35.
338 Colonna 2011, 35 f.
339 Körner 2009, 133; Braccesi 1984, 47.
340 Körner 2009, 134.
341 Körner 2009, 135.

> „[...] es ist wichtig, die nationale von der nationalistischen Archäologie zu unterscheiden. Erstere bezieht sich auf die archäologischen Aufzeichnungen, die in bestimmten Staaten zusammengestellt wurden. Letztere bezieht sich nicht nur auf diese Aufzeichnung, sondern auch auf die Politik des Staates, die Archäologen und ihre Daten für nationale Bildungszwecke nutzt und solche Strategien können über die Grenzen des Staates hinausgehen. Nationalistische Archäologie ist häufig an der Schaffung und Ausarbeitung nationaler Identitäten beteiligt, Prozesse, die nicht nur innerhalb eines Staates stattfinden, sondern auch wenn Staaten sich ausdehnen und mit anderen Staaten interagieren.“[342].

II.1.4 Bild der Etrusker – Schwierigkeit des 19./20. Jahrhunderts

Lässt sich eine kontinuierliche und internationale Rezeption der Etrusker nachweisen, so wird deren Darstellung ab dem Anfang des 19. Jahrhunderts sehr differenziert in der Forschungsliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts präsentiert. Diese ist von der jeweiligen Forschungsdisziplin und den Forschungsinteressen der einzelnen Autoren[343] abhängig. Außerdem wird die Betrachtung des 19. Jahrhunderts durch die retrospektive Selbstdarstellung des modernen Studienfachs Etruskologie[344] und durch das Fehlen einer aussagestarken universitären Archäologie in Italien im 19. Jahrhundert erschwert[345]. Weil Deutschland als Vorreiter der Archäologie gilt und Italien diese Entwicklung verfolgt und sich später an ihr orientiert, wird im Folgenden stets der Vergleich zur deutschen archäologischen Forschung des 19. Jahrhunderts gesucht.

II.1.4.1 Studium der Altertumswissenschaften

An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert veränderten sich die Altertumswissenschaften grundlegend, angefangen bei Winckelmann bis hin zu Giovanni Antonio Battista Visconti, Carlo Domencio Francesco Ignazio Fea, Luigi Canina, Karl Otfried Müller und Barthold Georg Niebuhr, weil die Forscher neue Impulse durch den direkten Kontakt zwischen Okzident und Orient erhielten. Zur selben Zeit entstand außerdem unter Karl Wilhelm Friedrich Schlegel und Franz Bopp die komparative Linguistik, nach der fast alle europäischen Sprachen einem einheitlichen indoeuropäischen Sprachstamm angehören.

342 Kohl 1998, 226. Originaltext: „[…] it is important to distinguish national from nationalist archaeology. The former refers to the archaeological record compiled within given states. The latter refers more inclusively not only to that record also to policies adopted by the state that make use of archaeologists and their data for national building purposes, and such policies may extend beyond the borders of the state. Nationalist archaeology is frequently involved in the creation and elaboration of national identities, processes that occur not only within states also as states expand and interact with other states.“

343 Im musealen Kontext: Santagati 2004; Torelli 2000. Siehe hier v. a. Buranelli 2000, 510–513; Colivicchi 2000, 506–509.

344 Siehe u. a. Bartoloni 2012a, S. VII; Harari 2012, 19–46; Pallottino 1984; Pallottino 1961, S. XXVII–XXXVIII; Prayon 2010, 9–14.

345 Capasso 2013. Siehe hier v. a. Benedetto 2013, 113–180; Cambiano 2013, 181–206; Cracco Ruggini 2013, 249–268; Elefante 2013, 343–362; des Weiteren Prayon 2010, 11; Barbanera 1998.

Dementsprechend wurden die etruskische Kultur, Kunst und Sprache nun unter historischen, archäologischen und philologischen Gesichtspunkten betrachtet[346].

Die Geschichte der Etruskologie als Wissenschaft beginnt mit der Person Lanzis (1732–1810). Dieser trat erstmalig in Erscheinung, als er mit der Neuordnung und der Systematisierung der Uffizien betraut wurde. In der beträchtlichen Antikensammlung befand sich eine Vielzahl von etruskischen Objekten, die Lanzi nun studieren und an denen er wissenschaftliche Methoden zur ihrer genauen Bestimmung entwickeln konnte[347]. Er erkannte die Bedeutung der griechischen Kolonialpolitik für die Besiedlung des antiken Italiens sowie die Abhängigkeit der etruskischen Religion, Mythologie, Ikonografie, der Sitten und ihres Alphabets von den Griechen. Lanzi ging daher von einer griechischen Abstammung der Etrusker aus.[348]

Ein wichtiger Schritt für allgemein archäologische Studien ist in diesem Zusammenhang auch die Gründung des *Instituto di Corrispondenza Archeologica* in Rom im Jahre 1829[349]. Unter der schützenden Hand des Kronprinzen von Preußen

> „[…] ermittelt [es] als europäischer Verein von Gelehrten, Künstlern, Kunstfreunden und Beobachtern das Verständnis der gesamten antiquarischen Denkmälerkunde. [...] Italien rühmt den Einfluß des Instituts darum, weil es nächst ungewohnten Belehrungen über Ausländisches und Einheimisches die Regsamkeit seiner Mitbürger an den vaterländischen Boden und an die Spuren seiner Vergangenheit zu knüpfen weiß; [...].“[350].

So war auch das *Instituto di Corrispondenza Archeologica* in den folgenden Jahrzehnten intensiv an Untersuchungen und Grabungen in Etrurien beteiligt und publizierte Studien zu Topografie und Monumenten. Durch eine Reihe von Untersuchungen und Veröffentlichungen von internationalen Reisenden, Archäologen und Architekten erweiterte sich der Wirkungskreis der Altertumsforschung bedeutend. Vor allem in den Bereichen der Epigrafik und Sprachwissenschaft setzte man sich mit den Etruskern auseinander und publizierte darüber hinaus Kataloge zu einzelnen Objektklassen. Als vermehrt prähistorische Funde ans Licht kamen, stellte man sich schließlich erneut die Frage nach der Herkunft der Etrusker[351].

Zur vermeintlichen Herkunft der Etrusker

Ausschlaggebend war die Entdeckung eines Grabes prähistorischer Zeitstellung in der Umgebung von Bologna durch Conte Gozzadini – später bekannt geworden als Villanova-

346 Pallottino 1980, 6.
347 Colivicchi 2000, 509; Pallottino 1961, S. XXXI.
348 Pallottino 1961, S. XXII–XXXIII.
349 Pallottino 1980, 6.
350 Wegner 1951, 206 f.
351 Pallottino 1980, 7 f. 11.

Kultur, die mit den Etruskern in Verbindung gebracht wurde[352]. Entgegen Lanzis Theorie von einer griechischen Abstammung der Etrusker erhielt die ‚italische' Fraktion, die von einer genuin italischen Herkunft ausging, neuen Auftrieb. Nach 1853 war die Villanova-Kultur Ausgangspunkt neuer Debatten und Spekulationen zur vorrömischen Zeit[353]. So kam Gozzadini in Hinblick auf die Ausgrabungen von Villanova und Marzabotto zu dem Schluss, dass die Etrusker bis in die Villanova-Kultur zurückzuverfolgen und somit in zwei zeitlich unterschiedlichen Kulturepochen vertreten seien, wodurch sie die älteste Hochkultur Italiens darstellten[354]. Dieser Annahme widersprach Edoardo Brizio, der ab 1876 den Lehrstuhl für Archäologie in Bologna bekleidete[355]. Er wertete Gozzadinis Befunde neu aus und sah darin Herodots Aussage einer orientalisch-asiatischen Herkunft (*provenienza orientale asiatica*) der Etrusker bestätigt. Brizio sah außerdem in der Verbreitung der etruskischen Funde eher eine etruskische Einflussnahme auf die italischen Völker, als dass sie als deren Nachbarn oder Vorgänger bzw. Nachfolger klar definiert wären. Seine Annahme stützte sich dabei auf den Vergleich der Fundsituation mit den Kelten[356]. Danach entstammen nicht die Etrusker, sondern die Umbrer der Villanova-Kultur und die Umbrer seien die Nachfahren der Eisenzeit[357]. Brizio war zudem der Überzeugung, dass Gozzadinis Herangehensweise, sich allein auf die Umgebung Bolognas zu beschränken, schwierig sei in Bezug auf Funde andernorts. Betrachte man Gesamtetrurien (Chiusi, Tarquinia, Vulci, Caere, Bomarzo), so fänden sich dieselben Bräuche und Sitten in Villanova und Felsina, es handle sich daher wahrscheinlich um dasselbe Volk. Für eine eindeutige Aussage schlug Brizio eine Vergleichsstudie mit den Stücken des *Museo gregoriano etrusco* vor. Dabei war er der Überzeugung, dass man das prähistorische Altertum in Bezug zum klassischen stellen müsse[358].

Aufgrund dieser Überlegungen des 19. Jahrhunderts ist Guido Achille Mansuelli entgegen Pallottino der Meinung, dass nicht das 18. Jahrhundert das Jahrhundert der Entdeckung der Etrusker ist, sondern das 19. Jahrhundert, bestimmt durch die Grabungen Gozzadinis. Damit nehme die Etruskologie ihren Anfang in Bologna und sei Anstoß für Florenz und Rom[359]. Ob dem wirklich so ist, sei dahingestellt, Fakt ist, dass sowohl die Grabungsaktivitäten in und um Bologna sowie die Ausstellung der etruskischen Funde im *Museo civico archeologico* von

352 Barbanera 1998, 8 f.; Pallottino 1980, 6.
353 Körner 2009, 137.
354 Körner 2009, 137; Braccesi 1984, 47; Vitali 1984, 232.
355 Morigi Govi et al. 2001, 671; Vitali 1984, 231.
356 Morigi Govi et al. 2001, 676; Braccesi 1984, 47.
357 Mansuelli 1984, 44.
358 Morigi Govi et al. 2001, 677.
359 Mansuelli 1984, 42.

Bologna Vorbildfunktion für das erste archäologische Nationalmuseum in Florenz hatten[360]. Doch auch wenn Archäologie und Museologie in Bologna große Errungenschaften erzielt haben, waren sie noch nicht in der Lage, die archäologischen Funde kritisch zu hinterfragen, sondern standen noch in der Tradition der Altertumswissenschaften unter Visconti und Winckelmann[361]. Hier lohnt sich jedoch ein allgemeiner Blick auf den archäologischen Austausch des 19. Jahrhunderts.

Entstehung der Vorgeschichte und ihre (Miss)Deutung

Die Zeitabfolge in Kulturperioden – am Anfang Ägypter, dann Phönizier, Etrusker, frühe Griechen usw. –, wie sie bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert Gültigkeit hatte[362], musste durch die stetig neuen Entdeckungen – gerade was prähistorische Funde anbelangt – neu überlegt werden. Funde ohne eine Schriftentradition mussten datiert werden können. Die Entwicklung der Archäologie wurde begünstigt durch die Methodik der stratigrafischen Analyse zur Zeitbestimmung, erkannt von Jacques Boucher de Perthes (1838), oder durch die Erkenntnisse von Pièrre Jean Édouard Desor – heute als ein Vorreiter der Frühgeschichte bekannt –, der bei der Altersbestimmung von Völkern feststellte, dass nicht jedes mit Hilfe der antiken Schriften sich ermitteln bzw. bestätigen ließ[363]. Schließlich ging es um Kulturen, die weitaus älter als die Magna Graecia, das etruskische Königreich oder das archaische Rom waren und keine eigene Schrifttradition aufwiesen[364]. Ein Interesse an der Vorgeschichte war bereits in den Bruderschaften (Abteien) verankert. Hier gab es schon früh erste Sammlungen von Fossilien und Kuriositäten, die mit der Zeit ausgebaut wurden. Es war der dänische Archäologe Christian Jürgen Thomson, der das Dreiperiodensystem, unterteilt in Stein-, Bronze- und Eisenzeit, einführte (1809). Unter seiner Leitung wurde das erste frühgeschichtliche Museum *Kongelige Museum for Nordiske Oldsager*[365] in Dänemark 1819 eröffnet[366]. Es ist das erste Museum, das sich mit der Vorzeit seiner eigenen Region auseinandersetzt[367]. Auf dieses folgten das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg und das Römisch-Germanische Centralmuseum in Mainz 1852[368]. Hier ging es jedoch zunächst weniger um das „Streben nach historischer Erkenntnis“[369] als um das Gestalten der eigenen

360 Delpino 2001, 627. 636.
361 Morigi Govi et al. 2001, 673.
362 Zu ihren Vertretern gehört neben Winckelmann und Caylus u. a. auch Bernard de Montfaucon. Siehe Jenkins 1996, 45.
363 Kaeser 2014, 52. 54.
364 Kaeser 2014, 53.
365 Heute das Dänische Nationalmuseum in Kopenhagen.
366 Gambari 2009, 43 f.
367 Kohl 1998, 228.
368 Böhner 1982, 1.
369 Böhner 1982, 11.

Vergangenheit. So übt laut Kurt Böhner die Idealisierung der Vergangenheit der eigenen Vorzeit, in diesem Fall die Beschäftigung mit den Germanen, einen Einfluss auf das Denken der eigenen Gegenwart aus, so dass

> „[…] man versuchte, sich mit Hilfe eines vergangenen Zeitalters aus den Nöten des eigenen für eine größere Zukunft zu befreien.“[370].

Ein zeitgenössisches Verständnis liefert der Gründer des Römisch-Germanischen Centralmuseums Ludwig Lindenschmit in seinem zusammen mit seinem Bruder herausgebrachten Buch *Das germanische Todtenlager bei Selzen in der Provinz Rheinhessen* (1848):

> „Schon die Ansicht der ersten Fundstücke unseres Todtenfeldes überzeugte mich, dass hier Denkmale derselben Zeit und desselben Volkes zu Tage kommen würden[371], [...]. Die Fülle nämlich der hier gefundenen Uebereinstimmungen in dem Geschmack der Verzierung, den Gefässen und Geräthen, den Waffen und Trachten, den Sitten und Gebräuchen, erlaubt einen sichern Schluss auf ein gemeinsames Zeitalter dieser Alterthümer. Die Bestimmung dieses Zeitalters muss denn auch unabweislich mit zur Lösung der Frage über Nationalität beitragen.“[372].

Danach lässt allein die Summe der Fundübereinstimmungen auf eine gemeinsame Ethnie schließen, interkulturelle Beziehungen und Beeinflussungen wurden hier nur geringfügig in Betracht gezogen. Obwohl Lindenschmit sich der damals begrenzten Möglichkeiten für eine nationale Zuweisung bewusst war, schreibt er dennoch jeden Rohstoff und charakterliche Eigenschaften einer bestimmten Volksgruppe zu:

> „Als man [...] den Germanen die Steinwaffe zugestand, erhielten die Kelten die Bronze und die Römer wurden mit dem Eisen entschädigt[373]. Wie oben bemerkt ist, sind als Urbewohner der Rheinlande keine anderen Völker als nur Germanen genannt[374]. Die eigentlichen Länder- und Menschenräuber waren die Römer, welche in zwei Welttheilen alle Völker bis aufs Blut aussaugten und entnervten. Die Germanen waren ihre Rächer und Befreier[375]. [...] Die Todten unserer Gräber tragen nicht den Charakter reicher Herren über viele Sklaven, [...] sondern es sind wohlhabende, kriegerische Landbewohner, mit Waffen und Werkzeugen des Weinbaues und der Kochkunst ausgestattet, die, nach germanischer Sitte, auf die Pflege ihrer langen Haare hielten, gerne tranken [...]. Dieser Ueberfluss bei Genügsamkeit zeigt uns ein Volk, das den weiten, ersiegten Boden mit eigenen Händen baut.“[376].

370 Böhner 1982, 11.
371 Lindenschmit 1848, 22.
372 Lindenschmit 1848, 29.
373 Lindenschmit 1848, 32.
374 Lindenschmit 1848, 39.
375 Lindenschmit 1848, 45 f.
376 Lindenschmit 1848, 48.

Das Beispiel offenbart den national geprägten Gedankenkult von dem Germanen als genügsamem und bodenständigem Bewohner, der nicht dem Reichtum frönt. In einem solchen Kontext müssen auch Micalis Gedanken oder Andrea Lombardis *Topografia ed antiche città nella Basilicata* (1832) verstanden werden. Lombardi berichtet über die Lukaner als ein in der Region Basilicata angesiedeltes Urvolk. Im Gegensatz zu Micali versuchte Lombardi, seine Region historisch traditionell mit Lukanern statt mit Etruskern aufzuladen. Beide besaßen ein genuines Interesse an den lokalen Altertümern und schrieben in voller Bewunderung über die jeweilige regionale Kultur. Dennoch ließen sie archäologische Zeugnisse während ihrer Beobachtungen außen vor oder selektierten bewusst[377]. Nach Mario Torelli waren außerdem beide Autoren von dem nationalen Einheitsgedanken geprägt, den sie mit ihrer Idee von einem antiken und weit entwickelten Staatengebilde als Modell der aktuellen Situation der *stati preunitari* gegenüberstellten[378].

> „[...] die Annäherung von beiden, wie auch immer man sie sehen mag, erscheint grundsätzlich rhetorisch, so wie das Bild selbst von Italien rhetorisch ist, das von den Personifizierungen der antiken Literatur, über den Weg durch das Italien Petrarcas, bis zu jenen von Foscolo und Leopardi anlangt und folglich in die Zeiten Micalis und Lombardis.“[379].

Torelli erkennt zu Recht literarische Gemeinsamkeiten der Autoren. Denn da sich Micali und Lombardi fast ausschließlich auf literarische Quellen stützen, vermitteln sie einen in der Literaturtradition stehenden ideologischen Wert, keinen wissenschaftlichen. Ähnlich verhält es sich in George Dennis *Cities and Cemeteries of Etruria*, das insgesamt dreimal in England verlegt wurde (1848, 1878 und 1883)[380] und außerdem im Ausland in der jeweiligen Übersetzung, 1852 in Leipzig mit dem Titel *Die Städte und Begräbnisplätze Etruriens* und sehr viel später in verkürzter Ausgabe 1923 in Italien mit dem Titel *Itinerari etruschi* erschien[381]. Hierin beschreibt Dennis malerisch die Kultur und Werke der Etrusker, deren Romantisierung somit noch weit nach der Nationalbewegung und Vereinigung Italiens stattfindet. Danach gelten die Etrusker u. a. als das Musterbeispiel eines föderalen Staates.

377 Torelli 2011, 174. 176 f.
378 Torelli 2011, 177.
379 Torelli 2011, 178. Originaltext: „[...] l’approccio di entrambi, comunque lo si veda, appare fondamentalmente retorico, così come retorica è l’immagine stessa dell'Italia, che dalle personificazioni della letteratura antica, passando attraverso l’Italia petrarchesca, giunge fino a quelle di Foscolo e di Leopardi e dunque ai tempi di Micali e di Lombardi.“
380 Dennis 1878.
381 Steingräber 2011, 382 f.

Wissenschaftliche Konferenzen als Motor der Nationalbewegung

Neben dem literarischen Austausch über die Etrusker begünstigten zusätzlich wissenschaftliche Konferenzen die Nationalbewegung. Bereits im Herbst 1839 entstand als Antwort auf die erfolgreichen Versammlungen der deutschen Wissenschaftler, die stets ausländische Kollegen willkommen hießen, eine erste national italienische Wissenschaftsgemeinschaft. Diese vereinte erstmalig in Pisa die fortschrittsgläubige Bourgeoisie und Anhänger des Risorgimento. Da die wissenschaftlichen Versammlungen alljährlich (1839–1848) in einer anderen Stadt stattfanden[382], förderten sie den nationalen Austausch. Selbst die Kurie nahm in Form der *Sacra Congregazione degli Studi di Roma* aktiv an den Versammlungen teil[383]. Dies lässt sich insofern erklären, als dass noch bis 1846 Papst Pius IX. die Oppositionellen von revolutionären Umtrieben abhalten konnte. Dennoch konnte der erste Unabhängigkeitskrieg im Jahre 1848 nicht verhindert werden, weshalb das habsburgische Reich mit Unterstützung der Kurie die Auflösung der Wissenschaftskongresse veranlasste. Diese wurden erst 1861 wieder aufgenommen. Filippo Maria und Marica Venturino Gambari sehen in der Wissenschaft den besonderen grenzüberschreitenden Charakter, der die nationale Bewegung fördere. Neben der Auseinandersetzung mit der eigenen Vor- und Ursprungsgeschichte oder partiellem institutionellem Austausch, wie im Falle des *Instituto di Corrispondenza Archeologica*, kam es zum internationalen Austausch[384]. Durch die Gründung des *Congresso Internazionale di Paletnologia* (Internationaler Kongress der Palethnologie, 1865 in La Spezia) wurde Italien in den 60er bis 70er Jahren des 19. Jahrhunderts Vorreiter auf dem Gebiet der Frühgeschichte[385]. Die Ausrichtung und Teilnahme an dem Kongress deckte Gesamteuropa ab[386]. Hier wurden internationale Methoden der Frühgeschichte erarbeitet und in Folge dieses Kongresses Zeitschriften herausgebracht: in Frankreich *Matériaux pour l'histoire positive et philosophique de l'homme* (1864), in Deutschland *Archiv für Anthropologie* (1866) und in Italien der *Bullettino di Paletnologia Italiana* (1874/1875)[387].

Die nationale Bedeutung des Kongresses wird deutlich an der Teilnahme des Königs Umberto und des Ministers für Öffentliche Bildung Correnti im Jahre 1871. Zu den Sprechern gehörten die politisch aktiven Archäologen Luigi Pigorini und Giovanni Carlo Conestabile della Staffa. Beide waren wie der Rest (Bartolomeo Gastaldi, Giovanni Spano und Antonio Stoppani

382 Neapel, Pisa, Florenz, Lucca (seit 1847 eigenständig), Turin, Genua, Mailand, Padua und Venedig.
383 Gambari 2009, 46.
384 Tarantini 2014, 25 f.; Gambari 2009, 46.
385 Kaeser 2014, 50.
386 Kaeser 2002, 174.
387 Kaeser 2014, 51; Kaeser 2002, 173.

sowie Bonghi und Correnti) von den Ansichten des Politikers Vincenzo Giobertis (1801–1852) beeinflusst, der den föderalen Staat unter der Führung des Papstes verlangte (*Neoguelfismo*)[388]. Auf den internationalen Kongressen, die vor allem für die mineralischen Studien auf internationalem Niveau relevant waren, setzte man sich in Italien mit der *terremare* und der *civiltà etrusca* auseinander[389]. In diesem Zusammenhang behauptete Pigorini, die nordischen Völker seien mit der italischen Bevölkerung verwandt[390]. Seine Behauptung basierte auf den von Conte Gozzadini entdeckten Gräbern aus der Villanova-Zeit, die als proto-etruskisch deklariert wurden und Gemeinsamkeiten mit den österreichischen Nekropolen von Hallstatt (1846–1863) aufwiesen[391]. Die gefundenen Gräber wurden damals also als proto-etruskisch definiert. Doch was bedeutet das in der Konsequenz?

Verallgemeinerung der italischen Völker

Torelli weist daraufhin, dass gern italische (Ur-)Kulturen mit der etruskischen vermischt wurden, statt die verschiedenen Urvölker Italiens zu differenzieren, sogar als diese erstmals benannt wurden. In Scipione Maffeis *Degli Itali primitivi* (1727), dessen Gedankengänge er bereits nach wenigen Jahrzehnten wieder aufnahm, um sie in seinem *Trattato sopra la nazione etrusca e sopra gli Itali primitivi* (1739) auszubauen, wurden die Etrusker noch klar von den restlichen italischen Völkern getrennt betrachtet[392]. Wider Erwarten fand allgemein italisches Fundmaterial jedoch in den Antiquarien lange Zeit wenig bis gar keine Beachtung[393]. Das liegt nach Torelli an der schriftlichen Überlieferung, nach der sich das Bild des italischen Volkes mit dem etruskischen vermengen konnte, wobei beide Ethnien als vorrömisch angesehen wurden, das etruskische Volk aber als vorherrschende Macht galt[394]:

> „Die Italiker führen als kulturelle Realität ein Schattendasein, vermischt mit dem etruskischen Volk, das in uralter Zeit vor den Römern Italien beherrscht hatte, gemeinsamer Standpunkt der italienischen Literatur, von dem sich keiner der wenigen Autoren trennen wird, die sich in der Phase des Risorgimento mit dem Altertum unserer Halbinsel beschäftigen werden.“[395].

Dabei gab es sehr wohl Zeitgenossen, die auf diese Fehlentwicklung hinwiesen. Zum Beispiel beurteilte Francesco Inghirami, Präfekt des von Guarnacci 1810 in Volterra gegründeten

388 Tarantini 2014, 29–31.
389 Tarantini 2014, 29.
390 Kaeser 2014, 51.
391 Kaeser 2014, 54.
392 Torelli 2011, 167.
393 Torelli 2011, 168.
394 Torelli 2011, 168 f.
395 Torelli 2011, 168. Originaltext: „Gli Italici come realtà culturale sono in ombra, confusi con il popolo etrusco che aveva in epoca antichissima, prima dei Romani, dominato l’Italia, luogo comune della letteratura erudita italiana, dal quale non si distaccherà nessuno dei non molti autori che nella fase risorgimentale si occuperanno delle antichità della nostra penisola.“

Museo etrusco[396], die Teilnahme Micalis am Wettbewerb der *Accademia della crusca* als negativ: Micali behandle ausschließlich bzw. bevorzuge etruskische Kultur, lasse andere Kulturen unberücksichtigt, sehe in den griechischen Werken etruskischen Ursprung, schreibe den Etruskern eine vollkommen selbstständige Mythologie zu, erkenne nicht die wahre Geschichte der antiken italischen Völker – eine Wahrheit, die sich in den Funden widerspiegele –, und konzipiere schließlich eine vollkommen neue italische Kunstgeschichte[397]. Obwohl Inghiramis Meinung von den Juroren des Wettbewerbs unterstützt wurde, fanden die Auffassungen Micalis einen starken Rückhalt, wie sich aus der hohen Auflage seines Werkes und seiner Rezeption bis ins 20. Jahrhundert hinein nachweisen lässt[398].

Obwohl das Studium der Altertumswissenschaften auf drei Betrachtungskomponenten (historisch, archäologisch und philologisch) nach Objektklassen erweitert wurde und sich stets im internationalen Austausch befand, sei es durch das *Instituto di Corrispondenza Archeologica* oder den *Congresso Internazionale di Paletnologia*, scheint der vermeintlich wissenschaftliche Austausch vor allem dem Gestalten und Bestärken der eigenen Vergangenheit zu dienen. Wissenschaftliche Errungenschaften bzw. Erkenntnisse unterliegen im 19. Jahrhundert stets einer nationalen Bewertung und Verallgemeinerung. Das von Micali geprägte Bild, das den Etrusker als Ursprungsitaliener deklariert, kann daher im 19. Jahrhundert unbeirrt fortbestehen. Die Altertumswissenschaften waren auf diese Weise nichts anderes als ein wertender Glaubenssatz ihrer Zeit und keine differenzierte Darstellung von Erkenntnissen und Erfahrungen, die von zeitgenössischen Interpretationen begleitet wurden.

II.1.4.2 Altertumswissenschaft als wertender Glaubenssatz

Die Bewertung und Einordnung der Kulturvölker findet ihre Referenz bereits bei Winckelmann, dem Vater der Klassischen Archäologie. Auch er beurteilt das gesamtitalische Kunstschaffen ausschließlich nach etruskischen und römischen Gesichtspunkten. Dies zieht sich kontinuierlich durch die vor allem deutschen Altertumswissenschaften bis weit in die Fachdisziplin der Klassischen Archäologie. Die Studien des 19. Jahrhunderts zur römischen Kunst sind dabei essenziell durch das negative Urteil Winckelmanns bestimmt, die römische Kunst sei im Vergleich zur griechischen minderwertig, was durch Aussagen antiker Autoren

396 Desideri 2011, 16 f.
397 Desideri 2011, 18.
398 De Francesco 2013, 76. 80. 86. 113. 165; Desideri 2011, 19 f.

gestützt wird[399]. So behauptet zum Beispiel Quintilian, die etruskische Kunst sei viel härter, nicht naturalistisch und somit weniger kunstvoll als die griechische[400]. Hierin spiegelt sich Winckelmanns Idee von dem konkurrenzlosen Kunstschaffen der Griechen wider[401]. Dieses Kunsturteil findet sich noch 1907 in Gustav Körtes Artikel zur Etruskischen Kunst in der *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*:

> „Schon Otfr. Müller hat [...], noch von Winckelmann geteilte Anschauungen erkannt, dass die etruskische Kunst nur als ein Ableger der griechischen auf fremden Boden zu betrachten sei [...]. In der Tat bleibt sie durchaus abhängig von griechischen Vorbildern; in sauberer technischer Kleinarbeit haben die etruskischen Künstler diese zuweilen erreicht, ja übertroffen, aber es fehlt ihnen ein unmittelbares Verhältnis zur Natur, der Sinn für das Organische, sie bleiben Handwerker.“[402].

Danach wäre die Einschätzung von etruskischer und römischer Kunst in der deutschsprachigen Forschung gleichermaßen negativ[403]. Im Gegensatz zu Deutschland gibt es in Italien zu diesem Zeitpunkt noch keine institutionell gefestigte Archäologie in Form von universitären Lehrstühlen und wissenschaftlich gestützten Theorien. Es herrscht Konsens, dass die notwendigen Reformen des italienischen universitären Lehrapparats nur im Austausch mit den Nachbarländern möglich seien und sehr langsam erfolgten. Bei Giuseppe Cambiano ist sogar folgendes zu lesen:

> „In der Kulturpolitik nach der Vereinigung Italiens vergewisserte man sich der grundlegenden Bedeutung des deutschen Universitätsmodells – für die Entwicklung einer nationalen Kultur, die fähig sein sollte, auf internationalem Niveau zu bestehen. [...] Im Jahre 1865 entsandte der Minister für Öffentliche Bildung Domenico Berti Eugenio Ferrai [...] mit dem Auftrag, die europäischen Lehrsysteme zu studieren. [...]

399 Barbanera 1998, 121.

400 Quint. inst. 12, 10, 1 u. 7. Siehe Billerbeck – Henke 1825, 757 f. 760: „Es ist noch übrig, daß ich von der verschiedenen Gattung des Styls handele. Ich hatte ihr in der ersten Eintheilung dieses Werkes den dritten Platz angewiesen; denn ich versprach, von der Kunst, von dem zu bildenden Künstler und seinem Geschäfte zu reden. Das Geschäft der Redekunst und des Redners ist nun der Styl. Es lassen sich aber mehrere Arten derselben, wie ich zeigen werde, angeben, den welchen allen sowohl Kunst als Künstler in Betracht kommt, die aber wiederum unter einander verschieden sind, nicht nur der Gattung nach, wie ein Schild von dem andern, ein Gemälde von dem anderen verschieden ist; sondern auch dem Geschlechte nach, wie Etruskische Statuen von Griechischen, wie der Asiatische Redner vom Attischen. [...]. Eine gleiche Stylverschiedenheit in der Bearbeitung findet sich den Statuen. Kallon und Hegesias machten jene gröberen Stücke, welche den Etruskischen nahe kommen; schon minder steif sind die von Kalamis, und noch zarter als diese die von Myron. An Fleiß und Anstand übertrifft Polykletus Alle. Ihm wird von den Meisten der erste Rang zuerkannt; um aber noch Etwas an ihm auszusetzen, sagt man, es fehle ihm Nachdruck [...].“

401 Harari 2013, 21.

402 Körte 1907, 18–29. 759. Siehe außerdem Müller 1877.

403 Barbanera 1998, 121.

> In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war Deutschland das [Studien]ziel für die italienischen Philosophen und Philologen.“[404].

In Marcello Barbaneras Geschichte der *L'Archeologia degli italiani* findet diese Auffassung ebenfalls Zuspruch. Er verweist auf die im Vergleich zu Deutschland spät entstandene Forschungsdisziplin Archäologie[405]. Andere Autoren wie Giovanni Benedetto und Lellia Cracco Ruggini unterstützen Barbaneras Aussage, dass lange Zeit ein institutioneller Lehrstuhl für Altertumswissenschaften in Italien gefehlt habe[406].

> „In Wahrheit kannte dieses Jahrhundert nur die langsame Entwicklung eines Zyklus, die die Vereinigung Italiens unzureichend beschleunigte und kennzeichnete. Der grundlegende Wendepunkt in den Altertumswissenschaften geschah im Verlauf des frühen 20. Jahrhunderts.“[407].

In Piemont gibt es einen ersten eigenen Lehrstuhl für Altertumswissenschaften und Archäologie seit 1860 in Turin. Gleichzeitig wird ein zweiter in Neapel eingerichtet. Es folgen Gründungen in Bologna in den Jahren 1870/1871, in Rom 1891, in Padua 1901/1902, in Florenz 1911, in Mailand 1924 und schließlich in Pisa 1936[408].
Während die deutschsprachigen Altertumswissenschaften vorrangig archäologisch bzw. epigrafisch [409] dominiert waren, wurden in Italien die *Studi dell'Antichità* bzw. die Archäologie noch lange Zeit als ein Teil der klassischen Philologie verstanden[410].

> „De Sanctis, der schon im Jahr 1845 seine Kurzen Beobachtungen über die Archäologie für die Schulen diktierte, vertrat ‚die Einheit von Philologie und Philosophie und die Unverzichtbarkeit des Studiums der Altertümer, damit sich die Philosophie selbst nicht zu Leere und Pedanterie entwickele‘, und er forderte die Aktualität der klassischen Studien, die Verwirklichung der klassischen Tradition bis

[404] Cambiano 2013, 194. Originaltext: „Nella cultura postunitaria ci si rendeva conto della centralità – per la formazione di una cultura nazionale capace di porsi a livello internazionale – del modello dell'Università tedesca. [...] Nel 1865 il ministro della Pubblica Istruzione Domenico Berti inviava Eugenio Ferrai [...] in missione, a studiare gli ordinamenti scolastici europei. [...] Negli ultimi decenni dell'Ottocento ha luogo l'andata in Germania i filosofi e filologi italiani.“
[405] Barbanera 1998, 120.
[406] Benedetto 2013, 120; Cracco Ruggini 2013, 249.
[407] Cracco Ruggini 2013, 268. Originaltext: „In verità tale secolo conobbe soltanto il lento evolversi di una parabola che l'Unità d'Italia scarsamente accelerò e connotò. La svolta fondamentale negli studi antichistici avvenne nel corso del primo Novecento.“
[408] Cracco Ruggini 2013, 256–261.
[409] Als ein Beispiel wäre die kritische Vergleichsmethode Theodor Mommsens zu nennen, der maßgeblich an der Gründung des *Corpus Inscriptionum Latinarum* beteiligt war, in dem alle lateinischen Inschriften nach Regionen sortiert gesammelt werden, um im Anschluss miteinander verglichen werden zu können, aber vor allem um Zugriff auf die Originalquellen zu haben.
[410] Cracco Ruggini 2013, 249.

> zur neuen Kultur des vereinten Italiens, die Wiedereroberung dessen, was uns gehört [...].“[411].

Interessanterweise schreibt Benedetto, auf Piero Treves Abhandlungen zum klassischen Antikenstudium des 19. Jahrhunderts gestützt[412], dass das Griechische, d. h. die Sprache und Kultur des griechischen Altertums, in der italienischen klassischen Philologie einen schwarzen Fleck, ein absolutes Desiderat, für den Großteil des 19. Jahrhunderts darstelle:

> „Im gefeierten ‚neoguelfischen Studium der Antike‘ waren ‚die wesentliche Ignoranz [gegenüber] dem Griechischen und die weitverbreitete Gleichgültigkeit gegenüber griechischen Dingen verwurzelt‘ [...].“[413].

Hierin spiegelt sich die Haltung von Micali[414] und auch Inghirami[415] wider, deren Thesen den Anspruch auf die Vormacht der italischen Kunst und Kultur erheben. Sie stehen damit aus heutiger Sicht in der Tradition der sogenannten Etruscheria des 16. bis 18. Jahrhunderts.
Durch das Fehlen eines archäologischen Lehrstuhls in Italien gab es im 19. Jahrhundert daher zwei unterschiedliche Hauptpositionen zu den Altertumsstudien, eine ‚fortschrittliche‘ und eine ‚traditionelle‘. Während die eine Seite einen Reformprozess ihrer Studien mittels neuer Methodik anstrebte, verharrte die andere Seite in alten Traditionen der literarischen Quellenanalyse: Die sogenannten Winckelmannianer[416] – die ‚fortschrittliche‘ Fraktion – führten den Ursprung des italischen Schaffens auf Griechenland zurück, während die sogenannten Giobertianer – die ‚traditionelle‘ Fraktion – jegliches Schaffen auf Italien bezogen. Die Vertreter der traditionellen Richtung hatten sich den Thesen von Micali und Inghirami verschrieben[417]. Unter ihnen befanden sich der Politiker Gioberti der in seinen Werken *Del primato morale e civile degli italiani* (1843) und *Del rinnovamento civile d’Italia* (1851) deren Ansichten unterstützt und eine radikale Haltung zur Vormacht Italiens annimmt[418].

411 Elefante 2013, 345. Originaltext: „De Sanctis, che già nel 1845, dettando le sue Brevi osservazioni sull’archeologia considerata rispetto alle scuole, sosteneva ‚l’unità della filologia e della filosofia e l’indispensabilità dello studio delle antichità perché la stessa filosofia non diventasse vacuità e pedanteria‘ e rivendicava l’attualità dello studio dei classici, dell’inveramento della tradizione classica ai fini della nuova cultura dell’Italia unita, della riconquista di ciò che è nostro [...].“
412 Treves 1962, S. XXX.
413 Benedetto 2013, 120. Originaltext: „[...] nel celebrato ‚studio neoguelfo dell’antico‘ allignavano ‚la sostanziale ignoranza del greco e la diffusa indifferenza alle cose greche‘ [...].“
414 Micali 1844; Micali 1832a; Micali 1832b; Micali 1832c; Micali 1810.
415 Francesco Inghirami, *Monumenti etruschi*, 10 Bde. 1821–1826.
416 Barbanera 1998, 123.
417 Pallottino 1980, 5.
418 Cambiano 2013, 182 f.

> „Italien war daher ‚die Synthese und der Spiegel Europas', d. h. es hing von der nationalen antiken Einheit ab, die in jener antiken Weisheit wurzelte und nur mit Hilfe des Papsttums und seiner universalen Mission erneuert werden konnte."[419].

Zu den Giobertianern gehörte außerdem Giuseppe Mazzini, ein der Nationalbewegung angehöriger Revolutionär[420].

> „Auch Mazzini begrüßte aber das ‚alte Thema der italischen Kultur vor der griechischen'. Im Jahrhundert der Nationen war die Schwierigkeit, eine nationale Tradition auch auf philosophischer Ebene wiederzufinden und zu erneuern, wesentlich auch für das neue Italien. In erster Instanz war es nicht schwierig, sich auf den antiken Mythos –von Vico bis Cuoco, Autor von *Platon in Italien* – zu beziehen und ihn zu reaktivieren, auf eine uralte italische Weisheit, die es vor jener griechischen und dann römischen gab."[421].

Auf der Schwelle zum zweiten Unabhängigkeitskrieg von Piemont (um 1849)[422] trugen nach Cracco Ruggini u. a. die Archäologie und die sogenannte Etruscheria zur Erschaffung eines doppelsinnigen Mythos von Italien bei, der sowohl römisch wie antirömisch interpretiert werden konnte. Fernab von wissenschaftlicher Grundlage, sondern allein in politisch-ideologischem Funktionszusammenhang, sieht denn auch der Wissenschaftler Amedeo Angelo Maria Curto Peyron (1785–1870) eine territoriale und politische Expansion Piemonts voraus, jedoch nicht um die gesamte Halbinsel zu einem katholisch-giobertinischen und gar säkular-republikanischen Föderalismus zu vereinen, sondern unter autoritärer Herrschaft in Anlehnung an Alexander den Großen und den Preußenkönig Friedrich II. zusammenzuführen. Er bestimmt vor allem die Archäologie und die Etruscheria als Motoren des Absolutismus[423]. Grund des Disputs zwischen den Traditionellen und den Fortschrittlichen sind zum einen „das Fehlen einer eigenen etruskischen Literatur"[424] und zum anderen der Umstand, dass es bereits in der antiken Schrifttradition keinen Konsens über die Herkunft der Etrusker gab. Die drei Herkunftstheorien, sei es Lydien, Italien oder der Norden Europas als Ursprungsregion, ließen Interpretationsspielraum gerade für italienische Vormachtstellungen und nationale Weltanschauungsmuster.

419 Cambiano 2013, 182. Originaltext: „L'Italia era dunque ‚la sintesi e lo specchio dell'Europa' e ciò dipendeva dall'antica unità nazionale, che si radicava in quell'antica sapienza e poteva essere rinnovata grazie al papato e alla sua missione universale."
420 Feldbauer 2008, 18 f.
421 Cambiano 2013, 181 f. Originaltext: „Anche Mazzini però si era compiaciuto del ‚vecchio tema della civiltà italica anteriore alla greca'. Nel secolo delle nazioni il problema di ritrovare e rinnovare una tradizione nazionale peculiare anche sul piano filosofico era essenziale anche per la nuova Italia. In prima Istanza non era difficile attingere e riattivare l'antico mit – da Vico al Cuoco autore del Platone in Italia – di una antichissima sapienza italica, antecedente a quella greca e poi romana […]."
422 Feldbauer 2008, 31.
423 Cracco Ruggini 2013, 255.
424 Prayon 2010, 12.

Viele subjektiv motivierte Äußerungen – ihrem Zeitgeist entsprechend –, ein reger Kunsthandel mit den etruskischen Antiken und eine Kunst- und Gewerbeproduktion „all'etrusca" hatten ein Phänomen wie die sogenannte Etruscheria überhaupt erst ermöglicht. Hier sei angemerkt, dass sich die terminologische Unterscheidung in „Etruskologie" und „Etruscheria" insofern anbietet, als dass man dadurch ein historisch bedingtes Phänomen von einer wissenschaftlichen Fachdisziplin begrifflich trennen kann. Gerade die Ereignisse des 19. Jahrhunderts zeigen, wie sehr diese beiden Ausprägungen einander bedingten, sich vermischten und daher nur schwer zu trennen sind. Hier sind Wissenschaft und Analytik gefordert. Die sogenannte Etruscheria sollte dabei umso mehr Berücksichtigung finden, als dass sie für die politischen Interessen des 19. Jahrhunderts ein essenzielles Instrument darstellte. Sie war mit ein Grund, warum die Etrusker im 19. Jahrhundert durchgängig ein nationales, internationales sowie auch kirchliches Interesse fanden.

In den geschichtlich-politischen Ereignissen liegt daher das ambivalente Verhältnis zur Wissenschaft begründet. Um ein deutlicheres Bild vom Bewusstsein und der Präsentation der Etrusker in der Öffentlichkeit an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu erhalten, werden daher im Folgenden ausschließlich Primärquellen untersucht. Diese sollen nach Möglichkeit Aufschluss über die kulturpolitische Wahrnehmung Italiens im In- und Ausland geben.

II.2 Präsentation der Etrusker und öffentliches Bewusstsein

In den Kapiteln „Normierung des Museumswesens" und „Etruskologie – Etruscheria/Etruscomania" wurde anhand der Verwaltungsstruktur der Museen, der Rechtslage und der Rezeptionsgeschichte der Etrusker aufgezeigt, dass die staatlichen Organe insbesondere in der Zeit von 1861 bis 1891 ihren administrativen, inhaltlichen und intentionalen Schwerpunkt auf die Antike und die Etrusker gelegt hatten. Ausgenommen von der Rezeptionsgeschichte zeigte die Materialanalyse ausschließlich die innere Intention des jungen Königreichs auf staatlicher Ebene. Um desgleichen die gesellschaftliche Wahrnehmung im In- und Ausland zu erfassen, werden nun Primärquellen aus der Zeitspanne von 1848 bis 1912 untersucht. Für eine inländische Referenz werden Zeitungsartikel von 1871 bis 1912 herangezogen, die vor allem die administrative Konkurrenzsituation zwischen Florenz und Rom betrachten. Stellvertretend für die Wahrnehmung der italienischen Kulturpolitik und der archäologischen Museen im Ausland werden als Quelle hingegen Reiseführer aus dem relevanten Zeitraum genutzt.

II.2.1 Italienische Pressemitteilungen[425]

Aus Zeitungsartikeln, die im zentralen Staatsarchiv von Rom und der *Soprintendenza archeologia della Toscana*[426] archiviert sind, lässt sich die öffentliche Haltung gegenüber den administrativen Veränderungen der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts ableiten. Es handelt sich um Beiträge der politisch wirtschaftsliberalen und gesellschaftskonservativen Tageszeitung *La Nazione*, des liberal-demokratischen Tagesblatts *Il Secolo – Gazzetta di Milano*, des demokratischen Blatts *Il Corriere italiano*, aber auch um populistische Tageszeitungsbeiträge in der *Fieramosca*, im *Fanfulla* und im *Il Pungolo* sowie in der Wochenzeitschrift *Il Marzocco*[427]. Letztere, 1896 gegründet, ist insbesondere durch eine offensichtliche Abneigung gegenüber dem Positivismus und Akademismus gekennzeichnet und strebt u. a. nach Idealen des Individualismus und Nationalismus[428]. In besonders großer Zahl sind im historischen Archiv der *Soprintendenza archeologia della Toscana* die Beiträge der relativ neutralen[429] Tageszeitung *La Nazione* vertreten. Diese, 1859 in Florenz ins Leben gerufen, erreicht mit ihrer Auflage bis 1899 ca. 13% der Einwohner der Stadt[430]. Die *Fieramosca*, ebenfalls ein florentinisches Medienerzeugnis, erscheint bis zu dreimal am Tag und kann sich bis 1913 als populäre Tageszeitung (*Giornale del popolo*) halten[431]. Der *Fanfulla*, 1870 ebenfalls in Florenz gegründet, richtet sich als polemisch und politisch zentral-rechts orientierte Tageszeitung zunächst an eine florentinische Leserschaft, bis 1871 sein Verlag nach Rom wechselt und er sich den römischen Lesern widmet. Als ein wesentliches Charakteristikum arbeitet seine Autorenschaft stets unter Pseudonymen und widmet sich vor allem dem nationalen Bewusstsein seiner Kunst- und Kulturgüter[432]. Der 1862 in Neapel entstandene *Il Pungolo – Il Corriere della sera* erreicht mit seiner Auflage 3% der Neapolitaner[433]. Das mailändische Blatt *Il Secolo – Gazzetta di Milano* zählt hingegen zu den meistverbreiteten italienischen Tageszeitungen[434]. Allerdings finden sich noch 1861 unter hundert Einwohnern bis zu 75 Analphabeten[435]. Themen richten sich deshalb insbesondere

425 Für eine bessere Lesbarkeit wird für die Zeitungsartikel im Abschnitt II.2.1. auf die Autor-Jahr-Zitierweise vollständig verzichtet.
426 Seit 23. Januar 2016 *Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paessaggio*. Teile des Archivmaterials finden sich heute noch im hauseigenen Archiv des *Museo archeologico nazionale* von Florenz.
427 Cacciaglia 2015, 11; Briganti et al. 1996; Pannain Bertone 1987; Fattorello et al. 1933.
428 Cacciaglia 2015, 11.
429 Hambückers 2006, 79.
430 Briganti et al. 1996, 70. 117 f.; Castronovo 1991, 21; Pannain Bertone 1987, 44; Fattorello et al. 1933.
431 Briganti et al. 1996, 43 f. 117 f.; Pannain Bertone 1987, 20; Fattorello et al. 1933.
432 Papi 2008, 143; Briganti et al. 1996, 42. 117 f.; Castronovo 1991, 30; Pannain Bertone 1987, 19; Fattorello et al. 1933.
433 Briganti et al. 1996, 76. 117 f.; Castronovo 1991, 62; Pannain Bertone 1987, 60.
434 Briganti et al. 1996, 96. 117 f.; Castronovo 1991, 14; Pannain Bertone 1987, 64; Fattorello et al. 1933.
435 Castronovo 1991, 8–10.

> „[…] an ein elitäres Publikum, das vor allem aus lokalen Persönlichkeiten best[eht], die sich lediglich für kulturell und politisch anspruchsvolle Fragen interessier[en].“[436]

Dieser Umstand wird nach Martin Hambückers vor allem durch drei Faktoren begünstigt: Seit dem 19. Jahrhundert ist das italienische Pressewesen von der literarischen Herkunft geprägt, die durch einen gehobenen und schwer verständlichen Sprachstil gekennzeichnet ist. Der literarische Herkunftsbezug bedingt zudem eine nicht von Interpretationen und Kommentaren getrennte Informationsvermittlung, so dass der Leser Schwierigkeiten hat, zu geschilderten Ereignissen eine eigene persönliche Meinung zu bilden. Und zusätzlich erschwerend für die eigene Meinungsbildung ist das italienische Pressewesen stets von erzieherischem Charakter[437]. Alle drei Faktoren treffen auf das Artikelkonvolut zu und sind wichtig zu erwähnen, um die im Folgenden geschilderte Debatte richtig einordnen und angemessen bewerten zu können.

II.2.1.1 Archäologische Nationalmuseen als Bildungs- und Forschungsstätten

Bereits ab 1876 gibt es einen breit geteilten Konsens über die Aufgaben eines Museums: Exponate sollen unbewegt an ihrem Standort verbleiben. Für das Studium eines bestimmten Kunstwerks erwarte man daher die Anreise mit einem entsprechenden Hausbesuch. Darüber hinaus sollen Objekte inventarisiert und nach Epochen getrennt an einem Ort zusammengestellt sein[438]. Dieser Wunsch entspringt der Vorstellung, dass das Museum neben seinen musealen Verpflichtungen auch wissenschaftliche Forschung betreiben soll, und gleichzeitig der Überzeugung, Sammlungen dienten Forschungszwecken und seien allein aus pragmatischen und ergebnisorientierten Motiven daher an einem Ort aufzubewahren[439]. Der 1889 angestrebte Verwaltungsapparat geht daher bereits im Vorfeld konform mit der öffentlichen Meinung, dass Museen des Altertums einen Forschungsauftrag besäßen.

II.2.1.2 Museo etrusco[440] als etruskische Forschungszentrale

Diese Maxime führt zur zwangsläufigen Konkurrenzsituation zwischen Florenz und Rom, als im Februar 1889 das *Museo nazionale romano* und das *Museo archeologico nazionale* von Florenz zu archäologischen Forschungszentren bestimmt werden. Hierüber entbrennt eine

436 Hambückers 2006, 85.
437 Hambückers 2006, 75–77.
438 Ohne Titel, in: *Il Pungolo. Giornale della sera*, 18. März 1876, N. 76 (ACSR, MPI, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 244, fasc. 112, 18–1–1); L’Italia meridionale. *Giornale politico quotidiano*, 12. November 1876 (ACSR, MPI, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 244, fasc. 112, 15).
439 *Il Museo archeologico di Firenze*, in: *Fanfulla della Domenica*, 18. Februar 1883 (ACSR, MPI, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 221, fasc. 68, 18).
440 Bei dem *Museo etrusco* handelt es sich bis 1870 um den Vorreiter des archäologischen Nationalmuseums von Florenz und ab 1889 um eine Abteilung des Nationalmuseums. Siehe S. 41 u. 51.

Debatte, die sich an dem von den Ministern Correnti und Bonghi geschaffenen Verwaltungsapparat (siehe Kap. I.1.3) und seiner bisherigen Umsetzung entzündet. Zu dieser Zeit erschweren die geringen finanziellen Mittel und der personelle Mangel eine wirksame Strukturierung der Verwaltung Gesamtitaliens und begünstigen eine länderübergreifende Monopolverwaltung. Auf diese greift u. a. das *Museo etrusco* von Florenz zu, weil es mit der Schaffung der *Deputazione per i musei ed antichità etrusche* im April 1871 nun offiziell für Gesamtetrurien zuständig ist[441]. Damit ist die Stadt Florenz über die Landesgrenze der Toskana hinaus für Teile Liguriens, Umbriens und Latiums (Taf. XVIII Abb. 35 u. 36) zuständig. Diese Sonderstellung währt bis in die 80er Jahre des 19. Jahrhunderts, als unter dem Minister Paolo Boselli die regionale Verwaltungsorganisation nach Ländergrenzen ausgebaut werden soll, was eine Beschneidung von institutionellen Sonderrechten zur Folge hatte. Im konkreten Fall handelt es sich um die Aufteilung der *Etruria antica* auf Basis der aktuellen Grenzen der Toskana und Latiums. Es kommt schließlich zu einem Interessenkonflikt, der Gegenstand einer langjährigen Debatte ist, die bis einschließlich 1912 in der Presse kritisch verfolgt wird.

Interessenkonflikt: Zuständigkeit/Grenzen des wissenschaftlichen Auftrags

Nach der öffentlichen Meinung und der bisherigen gesetzlichen Handhabe ist allein aus Forschungszwecken eine zentralisierte Fundaufbewahrung erwünscht. Dass dies jedoch bereits vor 1889 nicht immer befolgt wurde, belegt der Fall des Grabfunds einer sogenannten Priesterin (*Tomba della detta sacerdotessa*) bei Todi in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts. Dieser Fund ist Grundlage eines intensiven Diskurses und eines fortwährenden Aufrufs zur Einhaltung von gesetzlichen Beschlüssen bezüglich dessen Zuweisung. Ihren Anfang nimmt die Debatte mit einer Artikelreihe unter dem Titel *Il museo etrusco in Firenze*, die in der *La Nazione* ohne Nennung eines Autors in einem Zeitraum vom 31. Dezember 1888 bis 16. Februar 1889 erscheint[442]. Das Anliegen des nicht benannten Autors ist keinesfalls ein Sonderfall. Es erfährt internationale Resonanz und scheint von einem breit geteilten, öffentlichen Interesse zu sein.

[441] *RD* Nr. 246 (9. April 1871), Artikel 4 und 9 (ACSR, MPI, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 219, fasc. 65, 28).
[442] *Il Museo etrusco in Firenze*, in: *La Nazione*, 31. Dezember 1888; *Il Museo etrusco in Firenze I*, in: *La Nazione*, 2. Januar 1889; *Il Museo etrusco in Firenze II*, in: *La Nazione*, 13. Januar 1889; *Il Museo etrusco in Firenze III*, in: *La Nazione*, 22. Januar 1889; *Il Museo etrusco in Firenze IV*, in: *La Nazione*, 10. Februar 1889; *Il Museo etrusco in Firenze V*, in: *La Nazione*, 16. Februar 1889. Alle zu finden unter: SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14.

Das Ministero della Pubblica Istruzione in der Kritik

Ausgehend vom Grabfund in Todi kritisiert der Autor die Handhabe der *Direzione generale di Antichità* als offensichtliches Desinteresse an der Einhaltung ihrer Regularien. Grabungen würden auf Staatskosten finanziert, die Verteilung der Funde sei jedoch privat statt wissenschaftlich motiviert. So heißt es wortwörtlich:

> „[Der Fall] des etruskischen Museums von Florenz ist nichts anderes als ein kleiner Teil einer weitreichenden und schwerwiegenden Frage von Ordnung und allgemeinem Interesse. Dass die etruskischen Altertümer von Arezzo, Orvieto, Talamone, Falleri dem etruskischen Zentralmuseum [von Florenz] entzogen wurden, obwohl sie auf Staatskosten ergraben wurden und damit der Bevölkerung und dem Gebiet des antiken Etruriens angehören, ist eine Konsequenz von schlechter Organisation der Generaldirektion des Altertums, für welche, wenn man sich für das etruskische Museum beklagt, sich gleichfalls für andere Museen beklagen kann, die man als Institution beschloss, um sie dann aus persönlichen Motiven vergessen und vergessen lassen wollte.“[443].

Der Autor sieht vor allem das Problem in der Zersplitterung des Fundmaterials, das ausschließlich in seiner Gesamtheit wissenschaftlichen Aufschluss über Zusammenhänge zwischen dem etruskischen Volk und anderen Stämmen, sei es in Fragen der Abstammung oder der Handelsbeziehungen, geben kann. Stattdessen würden die Funde auf private Institutionen und lokale Museen verteilt und ihr wissenschaftlicher Wert unwiderruflich zerstört. Der Autor begründet diese Form des Missbrauchs eindeutig mit dem Fehlen einer sogenannten *Deputazione superiore archeologica* und nimmt konkreten Bezug auf einen Beitrag Pigorinis vom 1. März 1886 in der *Nuova Antologia* zum Kopenhagener Museum. Dort würden territoriale Unsicherheiten durch eine zentrale Instanz entschieden und konsequent kontrolliert. Eine solche Instanz würde opportunistisch motivierte und private Ambitionen zwischen dem *Ministero della Pubblica Istruzione* (*MPI*) und dem *Municipio di Roma* unterbinden. Konkret meint er das römische Vorhaben der Gründung eines *Museo nazionale romano* in Rom. Dies ist offensichtlich Grund genug, um an die Aufgaben eines Museums und ihre Notwendigkeit für die Wissenschaft zu erinnern und an die Verantwortlichen zu appellieren, so dass der Autor bereits in diesem Artikel eine ausführliche Abhandlung über das *Museo etrusco* für die Folgeartikel ankündigt[444].

[443] *Il Museo etrusco in Firenze*, in: *La Nazione*, 31. Dezember 1888 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Questa del Museo etrusco di Firenze non è del resto che una piccola parte di una larga e grave questione di ordine e di interesse generale. Il fatto che le antichità etrusche di Arezzo, di Orvieto, di Talamone, di Falleri furon tolte al Museo etrusco centrale nonostante che scavate a spese dello Stato e pertinente alla civiltà e al territorio dell’antica Etruria, è una conseguenza del cattivo organamento della Direzione generale di antichità, pel quale ciò che si lamenta per il Museo etrusco può lamentarsi di pari per altri Musei, di cui si è stipulata l’istituzione e poi si son voluti per fini personali dimenticare e far dimenticare.“

[444] *Il Museo etrusco in Firenze*, in: *La Nazione*, 31. Dezember 1888 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14).

Die Museumsgeschichte soll an dieser Stelle nicht berücksichtigt werden. Von wesentlichem Interesse sind aber die Einleitung und der Schluss des Folgeartikels:

> „Das etruskische Museum vom Florenz bot uns in Bezug auf den Grabfund bei Todi im Grab der sogenannten Priesterin eine gute Gelegenheit, um das wichtige Thema der Museen anzufangen zu behandeln und über das Konzept, das ihre Instituierung angeregt hat und anregen muss, über ihre wissenschaftliche Strukturierung und über ihren gemäßen Erhalt, eben gleiches Konzept, weswegen sie gegründet worden sind, zu sprechen. Auf diese Weise haben wir eine wichtige Frage im Interesse der Studien und Forscher gestellt, die von der Generaldirektion für Altertum und Schöne Künste vergessen worden zu sein scheint; und während wir uns vorbereiten, vom römischen Museum und von anderen Nationalmuseen zu sprechen, fangen wir an, die Geschichte des etruskischen Museums zu erzählen, das in Florenz gegründet worden ist.“[445].

Der Autor sieht es als seine Aufgabe an, die *Direzione generale* und den Leser an ursprünglich erdachte Konzepte und die damit vorhandenen Beschlüsse zu erinnern. Allein diese Motivation macht offenkundig, dass den königlichen Dekreten nicht Folge geleistet wird bzw. es an den entsprechenden Umsetzungsorganisationen mangelt. Wichtige Ziele hierbei sind die Gründung eines Museums sowie dessen wissenschaftliche Ausrichtung und sein Erhalt. So zitiert der unbekannte Autor am Ende des Artikels einen Teil des Gründungsdekrets des etruskischen Museums wortwörtlich:

> „Bereits am 17. März 1870 erhielt das etruskische Museum eine autonome Existenz anerkannt per Gesetz und vom König angeordnet, und ebenso wohlweislich wurde mit Königlichem Dekret vom Mai 1871 beschlossen, dass ein archäologisches Komitee mit Sitz in Florenz seine Aufsicht ausdehne „auf Denkmäler, Ausgrabungen und auf Sammlungen von jeder Art, die im antiken Territorium Zentraletruriens vorhanden sind, das derzeit die Provinzen von Florenz, Pisa, Arezzo, Lucca, Livorno, Siena, Grosseto und den diesseitigen Tiberteil der Provinzen Umbrien und Rom umfasst.“ An jenem Tag hätten die Gebeine von Lanzi und Zannoni [, den Urvätern des etruskischen Museums,] in ihren Grab hoch erfreut sein müssen.“[446].

Die wortwörtliche Zitation des königlichen Dekrets zum Zuständigkeitsbereich lässt weiterhin einen indirekten Amtsmissbrauch innerhalb des genannten Grabungsgebiets erkennen. Im

445 *Il Museo etrusco in Firenze I*, in: *La Nazione*, 2. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Il Museo etrusco di Firenze ci ha offerta a proposito della suppellettile trovata a Todi nella tomba detta della Sacerdotessa, un buona occasione per entrare a trattare l’importante argomento dei Musei e a parlare del concetto che ha ispirato e deve inspirare la loro istituzione, del loro ordinamento scientifico e della loro conservazione giusta quel concetto medesimo per cui furono istituiti. Abbiamo cosi sollevata una grave questione nell’interesse degli studii e degli studiosi, che sembrano dimenticati dalla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti; e mentre ci prepariamo a parlare del Museo romano e degli altri Musei nazionali, cominciamo frattanto a narrare la storia di quello Etrusco istituito in Firenze.“

446 *Il Museo etrusco in Firenze I*, in: *La Nazione*, 2. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Già dal 17 marzo 1870 il Museo etrusco ebbe esistenza autonoma riconosciuta per legge e decretata dal Re, e fu altresi saggiamente stabilito con Reale decreto del maggio 1871 che una Deputazione archeologica, avente sede in Firenze estendesse la sua vigilanza ‚su i monumenti, sugli scavi, e sulle raccolte di ogni maniera esistenti nell’antico territorio dell’Etruria centrale, che comprende le attuali provincie di Firenze, di Pisa, d’Arezzo, di Lucca, di Livorno, di Siena, di Grosseto e la parte cistiberina delle Province dell’Umbria e di Roma.‘ In quel giorno le ossa del Lanzi e dello Zannoni debbono avere esultato nella loro tombe.“

abschließenden Satz bestärkt der Autor seine Meinung zu einem Nationalmuseum als Forschungszentrum durch die Nennung Lanzis und Giovanni Battista Zannonis. Indem er sie als Vertreter des 18. Jahrhunderts anführt, verweist er auf die lange Tragweite seines Anspruchs und deklariert ihn gleichzeitig als offenkundiges Grundbedürfnis der Wissenschaft. In allen drei zitierten Artikeln besteht im Januar 1889 die Grundkritik am *Ministero della Pubblica Istruzione* (*MPI*) in Bezug auf den Verstoß der von ihm selbst bestimmten Regularien, nach denen sichtlich verordnete Zuständigkeiten übergangen würden, wodurch der Wissenschaft erheblicher Schaden entstehe.

Betonung der Sonderrolle des Museo etrusco von Florenz

Im Folgeartikel erläutert der nicht benannte Autor die ihm wichtigen Museumsaspekte am Beispiel der Eröffnungsfeier des *Museo etrusco* am 13. März 1871 in der Via Faenza. Zu diesem Zweck zitiert er u. a. einen Teil der Rede des Professors Achille Gennarelli und des Ministers der Öffentlichen Bildung Correnti. Letztere wird sogar im Anschluss an seinen Artikel vollständig abgedruckt.

> „Schließlich als letztes Wort bei dieser höchsten nationalen Feier, die man heute in Florenz für diese nicht florentinische, sondern italienische Institution feiert. Ohne Aussteuer wäre diese Institution versteinert, tot geboren. Angereichert durch die Nation, wird sie in Kürze ihr Stolz werden: Sie wird den Engländern, den Deutschen, den Franzosen und allen Kulturvölkern zeigen, dass die Denkmäler unserer Väter den Kult in den Tempeln der Wissenschaft umgaben, dass die Vorkommen an Kunst und höchstem Vermächtnis hier unerschöpflich sind… Die INSTITUTION ist Italien würdig und antwortet in dem Grade, der ihr in der Geschichte der Zivilisation zukommt: Sie ist wie das Vermächtnis, das das Parlament und die Regierung von Italien der vortrefflichen Großstadt der Toskana zuerkannten, die noch keine Verherrlichung braucht, weil sie bereits nach dem Urteil der Nation mit dem Titel Athen von Italien begrüßt [wurde][...].“[447].

Mit diesen Worten schließt Gennarelli seinen Vortrag. Zusammen mit dem bereits eingangs angeführten Zitat, „[d]ie Geschichte Europas beginnt in Etrurien“[448], werden die Bedeutung und das Verständnis für die Tragweite zunächst einer musealen Forschungsinstitution und letztlich eines etruskischen Forschungszentrums sehr deutlich. Es gehe nicht allein um eine italienische Wertigkeit, sondern das *Museo etrusco* sei besonders bedeutend im Vergleich mit

[447] *Il Museo etrusco in Firenze II*, in: *La Nazione*, 13. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „L’ultima parola poi, pronunziata nell’ultima solennità nazionale che si celebra oggi in Firenze, sia per questa istituzione non fiorentina, ma italiana. Senza dote essa sarebbe istituzione fossile, morta nascendo. Arricchita dalla nazione, diventerà in breve il suo orgoglio: essa mostrerà agli Inglesi, ai Tedeschi, ai Francesi, a tutti i popoli civili che circondarono di culto nei Tempii della Scienza i monumenti dei nostri Padri, che le miniere dell’arte e delle vetuste memorie sono qui inesauribili... La ISTITUZIONE sia degna dell’Italia e rispondente al grado che le spetta nella storia della civiltà: sia come il legato che il Parlamento e il Governo italiano lasciava all’inclita metropoli della Toscana che non ha mestieri di apologie, perché già dal verdetto della nazione salutata col titolo di Atene d’Italia [...].“

[448] *Il Museo etrusco in Firenze (1) II*, in: *La Nazione*, 13. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „La storia dell’Europa incomincia in Etruria; […].“

den übrigen europäischen Nationalstaaten und Kulturnationen. Nur durch seine nationale Förderung sei es in der Lage, zu konkurrieren bzw. sich gar abzuheben. Hier liegen Qualitäten, die es im nationalen Interesse zu fördern und zu nutzen gelte. Etrurien als Kultur unterscheide sich vom Rest Europas und zeichne Italien im besonderen Maße aus, da es als einziges Land Europas über diese Schätze verfüge. Nicht grundlos provoziert Gennarelli mit seiner Behauptung, die Geschichte Europas beginne in Etrurien. Er schafft eine Ebene, die noch weiter zurückreicht als das Römische Reich, die mit dem Forschungskult um die Kelten konkurrieren kann und zugleich adäquaten Hochkulturencharakter wie die antiken Griechen besitzt.

Der Minister für Öffentliche Bildung Correnti übertrifft in seinen Aussagen Gennarelli, indem er u. a. behauptet, die etruskische Kultur sei der Grundstein der italienischen Vereinigung:

> „In Florenz [...] fehlte unter solchem Glanz von künstlerischen und historischen Reichtümern [...] ein etruskisches Museum, in dem die Überreste jener Hochkultur, die der römischen voranging und die vor dreitausend Jahren die ersten Fundamente für die Einigung Italiens legte, würdig bewacht und vernünftig geordnet sichtbar werden.“[449].

Für Correnti ist der Erhalt von vermeintlich italienischen Hochkulturen, die es zu berücksichtigen und zu schützen gilt, ein wesentliches Anliegen. Ein solcher Erhalt würde danach nur durch einen entsprechenden Beirat gewährleistet sein, der als wissenschaftliche Gemeinschaft über Funde berät und entsprechende legislative Unterstützung und Gewichtung erfährt. So stellt Correnti bereits in der Eröffnungsrede zum *Museo etrusco* einen ersten Entwurf für die 1871 beschlossene *Deputazione* vor:

> „Aber etwas kann von diesem Augenblick an in Angriff genommen werden: man kann, ohne Geld in die Hand zu nehmen, den Forschern eine Stimme und einen Vorteil geben, ja, dass jenen gestattet sei zu sehen, zu wissen und unter sich gemeinsam zu tagen und die Möglichkeit zu besitzen, zu beraten, und die Gewissheit zu haben, von der Öffentlichkeit und von der Regierung gehört zu werden. Dies wird mit der Gründung eines Beirats der etruskischen Archäologie, der in Florenz tagt, erlangt. [Das] ist ein kleiner Teil des allgemeinen Konzepts; ein kleiner, aber erster Teil, der allen anderen vorausgeht, weil die Gelegenheit günstig ist und der chronologische Vorrang es gebietet. An Rom muss man dann als letztes denken; an Rom, wo alte und berühmte Konsortien an Forschern, die einen passenden und natürlichen Sitz zwischen den unsterblichen Ruinen gefunden haben, sicherlich neue Lebensinspirationen starten werden, jetzt, da unsere Regierung mit doppeltem Eifer

449 *Il Museo etrusco in Firenze II*, in: *La Nazione*, 13. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „A Firenze [...] mancava fra tanto splendore di ricchezze artistiche e storiche, […] un Museo Etrusco, in cui apparissero degnamente custoditi, e ragionevolmente ordinati gli avanzi di quella vetusta civiltà, che precedette la Romana, e che tremila anni fa pose le prime fondamenta dell’unità d’Italia.“

> Hand anlegt zu erforschen, auszugraben und, neben den großartigen Denkmälern des Christentums, die ruhmreichen Reste der antiken [römischen] Größe zu bewahren.“[450].

Gleichzeitig bestätigt Correnti das Forschungsinteresse an der etruskischen Kultur und Geschichte. Das Etruskische habe nach dieser Aussage nur Vorrang, weil es bisher an administrativen Strukturen gemangelt habe. An Correntis konzeptionellen Vorstellungen lässt sich ablesen, dass vor allem das Schaffen neuer Strukturen höhere Priorität besitzt als die Erneuerung und Modifizierung alteingesessener. Letztere scheinen für ihn weniger notwendig, da vorhandene Institutionen bereits im Namen der Regierung agieren würden – ein Trugschluss, wie die gesamte Debatte der Artikelreihe offenlegt. Statt diesen Strukturen in Rom Einhalt zu gebieten, geschieht offenbar das Gegenteil: Sie scheinen sich nicht im Sinne des *Ministero della Pubblica Istruzione* (*MPI*) zu entwickeln, sondern opportunistisches Handeln zu begünstigen.

Betrachtet man schließlich die Auslegung von Correntis Worten durch den nicht benannten Autor des Artikels aus der *La Nazione*, wird deutlich, wie er dessen Worte und Person glorifiziert:

> „Weder die Konzepte noch die Worte des Ministers waren Konzepte oder Worte der Gelegenheit, die öffentliche Gunst zufrieden zu stellen oder in eitler Selbstgefälligkeit Applaus zu erheischen. Sie waren Konzepte einer hohen und gutwilligen Gesinnung; waren Worte, die aus dem warmen Herzen der Zuneigung entsprangen für alles, was schön, gut und ehrenvoll war. Konzepte, die dann wiederholt und geäußert wurden mit schlichtem, aber schwingendem und wirksamem Wort für den König, das dem Dekret vom April 1871 vorherging, das in Florenz ein Komitee für den Erhalt und die Ordnung der Museen und etruskischen Altertümer gründete [...].“[451].

Die Glorifizierung der Ministerrede durch den Autor bewirkt beim heutigen Lesen genau das Gegenteil. Indem der unbekannte Autor u. a. Correntis Konzepte als gutwillig und selbstlos bezeichnet, belegt er indirekt seine eigene Argumentation mit denselben Konnotationen und

450 *Il Museo etrusco in Firenze II*, in: *La Nazione*, 13. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Ma qualche cosa può fin d'ora avviarsi: si può, senza metter mano a danaro, dar voce e comodità agli studiosi, si che ad essi sia concesso vedere, sapere e indettarsi fra loro e aver agio di consigliare, e certezza di essere ascoltati dal pubblico e dal Governo. Questo si otterrà coll'istituire una Consulta d'Archeologia etrusca che sieda in Firenze. È una piccola parte del disegno generale; piccola parte ma prima, poiché va innanzi alle altre, tanto per opportunità di occasione quanto per precedenza cronologica. A Roma si dovrà poi pensare al resto; a Roma, dove vecchi e celebrati consorzi di studiosi, i quali avevano trovata propria e naturale sede fra quelle ruine immortali, si ravvieranno certamente a nuove ispirazioni di vita, ora che il vostro Governo mette mano con lena raddoppiata a scandagliare, disseppellire e a conservare, accanto ai monumenti trionfali del Cristianesimo, i gloriosi avanzi dell'antica grandezza latina.“

451 *Il Museo etrusco in Firenze II*, in: *La Nazione,* 13. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Né i concetti, né le parole del Ministro erano concetti o parole di occasione per gratificarsi il pubblico favore o per amore vanitoso di applauso. Erano concetti di una mente elevata e volenterosa del bene; erano parole che erompevano dal cuore caldo di affetto per tutto ciò che era bello, buono ed onorevole. Concetti ripetuti di poi ed espressi con parola sobria, ma vibrata ed efficace nella Relazione al Re, che precedeva il decreto dell'aprile 1871 istituente in Firenze una Deputazione per la conservazione e l'ordinamento dei Musei e delle Antichità etrusche, […].“

gibt seinem Anliegen eine ministerielle Tragweite. Dennoch liegt im bisherigen Mangel der entscheidende Grund für die Einrichtung des Museums. Der König, das Ministerium für Öffentliche Bildung, Wissenschaft, Medien und indirekt dadurch auch die interessierte Öffentlichkeit bilden in einstimmiger Geschlossenheit den Garanten für seine wissenschaftliche Ausrichtung. Darüber hinaus und fern von wissenschaftlichen Interessen weckt der Artikel nationales Interesse bzw. hebt die nationale Gemeinschaft hervor.

Beispiele des Amtsmissbrauchs

Unmittelbar vor dem Beschluss von 1889 wird der Autor Ende Januar 1889 in seiner Beschwerde konkret. Er listet eine Vielzahl von Präzedenzfällen für Versäumnisse der Generaldirektion und zeigt Verwaltungsschwächen auf. Diese stünden im absoluten Widerspruch zu den königlich verabschiedeten Anordnungen. Zugesprochene Gelder würden nicht bewilligt, so dass es zur Weiterreichung bedeutender Exponate, so eines Spiegels für 20.000 Lire an das British Museum, oder gar zu deren Verschwinden käme[452]:

> „[...] man könnte an den etruskischen Baum aus Bronze erinnern, der im Meer von Livorno bei Meloria gefunden und für gut 8.000 Lire gekauft wurde, der nach seinem Erwerb im Februar 1873 so wenig beachtet wurde, dass, nachdem man ihn aus den Tiefen des Meeres gefischt hatte, es nicht mehr möglich war, ihn erneut aus den Sammlungen des Museums zu fischen.“[453].

An der Ironie der Aussage lässt sich förmlich die Betroffenheit des Autors über das plötzliche Verschwinden eines wertvollen Exponates herauslesen. In einer Randnotiz der *La Nazione* vom 30. Januar 1889 wird das Rätsel um dieses Verschwinden schließlich gelöst: Anstatt sich in der Sammlung von etruskischen Bronzen zu befinden, ist er Teil der griechisch-römischen Sammlung in einem verschlossenen Saal der Uffizien[454]. Mit diesem Fall bestätigt sich die indirekte Anschuldigung des Autors, dass die *Direzione delle RR. Gallerie* und der *R. Antiquario* bis 1875, als der Posten des königlichen Antiquars aufgehoben wird, in Konkurrenz bzw. in keinem Verhältnis zum *Museo etrusco* und zur *Deputazione* stehen.

> „[...] wir können nicht eine Notiz außer Acht lassen, die vor kurzer Zeit in den Tageszeitungen stand, dass der Minister auf Vorschlag oder Rat des Kommissars für Ausgrabungen in der Toskana, Kommissar Gamurrini, entschieden hat, alle etruskischen Grabfunde an das Städtische Museum von Grosseto zu verschenken, die im Zuge von Baumaßnahmen bei Talamone auf öffentlichem Boden entdeckt wurden, und, wo exakt nahe an der gleichen Stelle, an der etruskische Bronzen gefunden

452 *Il Museo etrusco in Firenze III*, in: *La Nazione*, 22. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14).
453 *Il Museo etrusco in Firenze III*, in: *La Nazione*, 22. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „[...] si potrebbe rammentare l'albero etrusco di bronzo trovato nel mare di Livorno presso la Meloria e pagato ben L. 8000, che dopo l'acquisto fattone nel febbraio 1873, fu così poco curato che dopo averlo pescato nel fondo del mare non fu possibile di ripescarlo tra le collezione del Museo.“
454 *Museo etrusco*, in: *La Nazione*, 30. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14).

> worden waren, die das Ministerium von Vivarelli erwarb. Wir wollen dieser Nachricht nicht allzu sehr vertrauen, denn falls sie wahr wäre, würde sie nicht nur offenbaren, in welch seltsamem Widerspruch sich das Ministerium befinden würde, das für 6.000 Lire Bronzen, die auf Vivarellis Gebiet gefunden wurden, erwarb und sie nun verschenkt, die auf seine Kosten auf öffentlichem Grund ergraben wurden [...].“[455].

Auf der einen Seite werden dem *Museo etrusco* keine Gelder bewilligt, auf der anderen Seite werden Gelder zum Fenster herausgeworfen. Das ärgert den Autor. Weiter im Artikel berichtet dieser von den Plänen des römischen Inspektors Felice Barnabei und des Kommissars Gian Francesco Gamurrini, die eine gleichartige Institution und damit Konkurrenz in Rom schaffen wollen. So beendet der Autor seinen Artikel mit folgenden Worten:

> „Von dem, was hier gesagt wurde, und so viel uns noch bleibt zu sagen, es ist leicht zu urteilen, wie wenig der Königliche Kommissar, Kommissar Gamurrini, dem Königlich Etruskischen Museum von Florenz freundlich gesonnener Freund war und immer noch ist, das ihn zwang, und nicht nur einmal, es einem anderen zu überlassen.“[456].

Ende Januar spitzen sich die Emotionen offenbar so zu, dass es zu persönlichen Anfeindungen und Beschuldigungen kommt, die im Vorfeld stets vermieden wurden. Demnach sieht der Autor die Schuldigen an der Situation in Barnabei und Gamurrini, die seiner Meinung nach nicht nach Maßgabe des *Ministero della Pubblica Istruzione* (*MPI*) agierten.

Kommissar Gamurrini in Erklärungsnot (?)

Auf die konkreten Anschuldigungen des Autors folgt ein regelrechter Schlagabtausch zwischen Gamurrini und ihm. Der Autor bildet Gamurrinis Stellungnahme sowie die des ehemaligen Ministers für Öffentliche Bildung Bonghi vollständig und zusammen mit seiner beschwichtigenden Darstellung des Sachverhalts über mehrere Spalten in der *La Nazione* ab, um die Eskalation einzudämmen[457].

455 *Il Museo etrusco in Firenze III*, in: *La Nazione*, 22. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „[...] non possiamo non tener conto di una notizia data, poco tempo fa, dai giornali, cioè, che il Ministero sulla proposta o sul consiglio del Commissario per gli Scavi in Toscana comm. Gamurrini, abbia deciso di donare al Museo municipale di Grosseto tutta la suppellettile etrusca scoperta nelle opere di fortificazione presso Talamone in terreni spettanti al Governo, e precisamente presso al luogo dove furon trovati i bronzi etruschi che il Ministero acquistò dai Vivarelli. Noi non vorremmo prestar fede a siffatta notizia, la quale, se fosse vera, non solo dimostrerebbe in quale strana contradizione sarebbe caduto il Ministero, che acquistò per 6000 lire i bronzi trovati nei terreni dei Vivarelli e che ora regala quelli scavati a sue spese nei terreni demaniali;[…].“

456 *Il Museo etrusco in Firenze III*, in: *La Nazione*, 22. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Dal fin qui detto e da quanto ci resta ancora da dire è facile il giudicare quanto il R. Commissario, comm. Gamurini sia stato e sia tuttora poco tenero amico del R. Museo Etrusco di Firenze, che gli fu costretto, e non una volta sola, ad abbandonare in mano altrui.“

457 *Il Museo etrusco in Firenze*, in: *La Nazione*, 5. Februar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14).

Im Artikel vom 16. Februar 1889 gibt der Autor erneut ein Schreiben Gamurrinis wieder, in dem ihn dieser als *sig. Direttore* anspricht. Hier gibt es erstmalig einen klaren Hinweis darauf, dass der Direktor des *Museo etrusco* Luigi Adriano Milani selbst hinter der Artikelreihe stehen könnte. Der Schlagabtausch vom Februar 1889 wird erneut aufgenommen und erfährt besonderen Aufwind. So leitet der Autor den Artikel folgendermaßen ein:

> „Herr Gamurrini geruht, uns noch eine weitere Probe seiner erlesenen Prosa zu senden, und wir veröffentlichen sie. Aber weil wir gemäß unserem Anstand eine Sprache mit Herrn Gamurrini verwendet haben, die von gesitteten Personen verwendet wird, auch wenn man sich nicht untereinander einig ist, geben wir nicht den vollständigen Brief wieder, den wir erhalten haben. Herr Gamurrini hat volles Recht auf Richtigstellung, falls er von uns gegebenen Fakten eine von uns unterscheidende Interpretation geben kann; [...] aber er hat nicht das Recht noch den Grund, gegen uns Sätzen noch Worte zu verwenden, die wir niemals mit jemandem gegenüber verwenden und auch niemals mit ihm gegenüber verwendet haben."[458].

Aus der Einleitung geht hervor, dass der Streit zwischen beiden, Autor und Gamurrini, eskaliert ist. Es erscheint nobel, dass der Autor aus Anstand nicht den vollständigen Brief wiedergibt. Gleichzeitig führt er seine Beweggründe in einem solchen Maße aus, dass Gamurrini in jedem Fall negativ dargestellt wird. Ausgangspunkt des Streits ist die Aussage des Autors über den etruskischen Spiegel, der sich jetzt im British Museum befindet. Mit dieser Stellungnahme beginnt der Brief Gamurrinis, der offenbar dem Schreiben zugleich die entsprechende Korrespondenz zwischen Carlo Strozzi und ihm beigelegt hat, da sie ebenfalls im Artikel – wenn auch gekürzt – wiedergeben wird. An Stelle der erwarteten Entschärfung sieht sich der Autor jedoch in seiner Annahme bestätigt, dass Strozzi und Gamurini privaten Profit aus öffentlichem Gut gezogen hätten. Denn selbst wenn der Spiegel früher als behauptet, also bereits 1872 erworben worden sei, stelle sich die berechtigte Frage, warum diese Kaufsumme nicht in den Bilanzen dieses Jahres auftauche. Im Anschluss daran geht der Autor Punkt für Punkt Gamurrinis Behauptungen nach. Besonders pikiert scheint er über dessen Hinweis zu Ländergrenzen:

> „Schließlich erwartet Herr Gamurrini, von uns zu erfahren, welche Museumsordnung wir als vorteilhafter gegenüber jener irrsinnigen ansehen, die aktuell von der Generaldirektion der Schönen Künste und des Altertums angewendet wird. Haben Sie Geduld, und wir werden sie ihm sagen. Derweil können wir ihm jedoch versichern, dass wir keinesfalls das Eigentum an der ausgefallenen Idee des Herrn Gamurrini stehlen, dass die Grabfunde der sogenannten Priesterin nicht ins etruskische

458 *Il Museo etrusco in Firenze V*, in: *La Nazione*, 16. Februar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Il signor Gamurrini si compiace ancora di inviarci un altro brano della sua pregevole prosa, e noi lo pubblichiamo; ma poiché, secondo il nostro costume, abbiamo usato col signor Gamurrini quel linguaggio che si usa dalle persone per bene, anche quando non si trovan tra loro d'accordo, non riportiamo per intiero la lettere che abbiamo ricevuta. Il signor Gamurrini ha tutto il diritto di rettificare, se può, i fatti da noi esposti, di dare ad essi un'interpretazione diversa da quella data da noi; [...] ma non ha diritto, né ragione di usare verso noi frasi e parole che noi non usiamo mai con nessuno e che non abbiamo mai usato con lui."

> Nationalmuseum von Florenz gelangen dürfen, weil Todi in Umbrien und nicht in Etrurien liegt. Um die Wahrheit zu sagen, wir haben diese Lektion von einem Königlichen Kommissar für die Ausgrabungen in Etrurien und in Umbrien nicht erwartet!“[459].

Es folgt eine Auflistung antiker wie aktueller Autoren, die auf die Etrusker Bezug nehmen mit der Absicht zu belegen, wie belanglos Ländergrenzen im Fall von Völkerstudien sind. Nach Meinung des Autors sollten die verschiedenen Völkergruppen, die es in Italien gab, in Museen mit entsprechenden Schwerpunkten präsentiert werden: also ein *Museo umbro* in Bologna, ein *Museo etrusco* in Florenz, ein *Museo romano* in Rom, ein *Museo ligure* in Genova und ein *Museo celtico* in Turin.

> „Das ist, was wir wollen und über das wir zu gegebener Zeit sprechen; und die Konfusion, die Herr Gamurrini zwischen den Kulturen der verschiedenen italischen Völker und den späteren topografischen Aufteilungen macht, [eine] Konfusion, die sich in der gekünstelten territorialen Aufteilung widerspiegelt [...].“[460].

Der Autor beschließt seinen Artikel, indem er sein Desinteresse an einer polemischen Weiterführung der Debatte mit der Person Gamurrini und sein bevorzugtes Interesse an einem weiterführenden Diskurs über kulturgebende Ländergrenzen kundtut.

An Gamurrinis und des Autors Stellungnahme, die geradezu beleidigend ist, lassen sich eindeutig persönliche Differenzen ablesen. Dennoch offenbart der Schlagabtausch eine gewisse Kompetenzkritik, sei es gegenüber dem Kommissar, sei es – den Autor als Milani angenommen – gegenüber dem Museumsdirektor. Als sei nach Auffassung des Autors die Position des Museumsdirektors nicht nur derjenigen des Kommissars ebenbürtig, sondern stehe – in diesem persönlichen Fall – gar darüber. Anders sind seine Ausführungen über den Amtsmissbrauch oder seine offenbare Kränkung über die Abfrage von Grundwissen durch den Kommissar nicht zu erklären. Die Mission des Autors stehe jedoch über persönlichen Differenzen und sei von wissenschaftlicher Bedeutung. Indem der Autor den Kommissar Gamurrini in seiner Position und Funktion diffamiert, versucht er im selben Moment die Bedeutung seines Anliegens und seiner Person zu betonen. Danach sind Museen mit einem Schwerpunkt auf bestimmte regionale Kulturen zentral zu fördern.

459 *Il Museo etrusco in Firenze V*, in: *La Nazione*, 16. Februar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Finalmente il signor Gamurrini aspetta di sapere da noi quale sia l’ordinamento dei Musei che crediamo preferibile a quello erroneo adottato attualmente dalla Direzione generale delle Belle Arti ed antichità. Abbia pazienza e glielo diremmo. Intanto però possiamo assicurarlo che non ruberemo per certo al signor Gamurrini la proprietà dell’idea peregrina che la suppellettile della tomba, detta della Sacerdotessa, non debba venire al Museo Nazionale etrusco di Firenze perché Todi è nell’Umbria e non in Etruria. A dir vero non ci attendevamo questa lezione da un Regio Commissario per gli scavi in Etruria e nell’Umbria!“

460 *Il Museo etrusco in Firenze V*, in: *La Nazione*, 16. Februar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Ecco ciò che vogliamo e di cui parleremo a suo tempo; e la confusione che fa il signor Gamurrini tra le civiltà dei diversi popoli italici e le posteriori divisioni topografiche, confusione che si riflette nella affettata divisione territoriale [...].“

Nationaler und internationaler Aufruf nach Zentralmuseen

Nach Aussage des Autors sollen archäologische Nationalmuseen, es sei denn, sie repräsentieren jeweils unterschiedliche Völkerstämme, nicht aufgesplittert werden, ganz im Sinne des vorangegangenen Artikels:

> „Ein umbrisches Museum muss die umbrische Kultur repräsentieren, ein römisches Museum die römische Kultur, wie jenes etruskische die etruskische Kultur."[461].

Ihre Verwaltung nach aktuellen Ländergrenzen sei daher hinfällig:

> „Man begreift nicht, wie man Elemente, die in der Lage sind, die Geschichte antiker italischer Kulturen zu repräsentieren, sammeln kann, indem man heute auf einer geografischen Karte eine bizarre Linie absteckt, die genau zu den aktuellen Verwaltungsbezirken passt oder sich dazu bequemt, persönliches Interesse oder persönliche Verbohrtheit zu befriedigen."[462].

Aus wissenschaftlichem Interesse sei eine Beschränkung auf aktuelle Ländergrenzen für die Untersuchung eines Volksstammes nachteilig. Dieser Auffassung würden nicht nur italienische, sondern auch internationale Wissenschaftler zustimmen, so dass sein Anliegen auch im Interesse der *Direzione generale* sein sollte[463]. Dass der Autor nicht allein dieser Ansicht ist, zeigen weitere Artikel in der *La Nazione*[464] und der *Fieramosca*[465]. Dort werden u. a. in Hinblick auf das *RD* Nr. 5858 zu Gunsten des *Museo etrusco* Zweifel an der Einrichtung eines weiteren etruskischen Museums in Rom geäußert. Überlegungen in diese Richtung – so der Autor – sollten unterbunden werden, da es ja bekanntlich schon ein *Museo etrusco* in Florenz gebe. Offenbar befürchtet er eine Wertminderung und die weitere Aufteilung von Fundstücken. Auch die Stadt Florenz selbst scheint ein vermehrtes Interesse an ihrem *Museo etrusco* zu finden, darauf deutet ein kurzer öffentlicher Aufruf vom 15. Januar 1889 hin, die Grabungsfunde bei Todi gehörten gemäß Gesetzeslage ins Museum von Florenz[466]. Desgleichen in der populistischen Tageszeitung *Fieramosca* ermahnt der Autor das *Ministero della Pubblica Istruzione* (*MPI*) und den Kommissar, etruskische Funde

461 *Il Museo etrusco,* in: *La Nazione*, 24. Februar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Un Museo umbro deve rappresentare la civiltà umbra, un Museo romano la civiltà etrusca, come quello etrusco la civiltà etrusca."

462 *Il Museo etrusco*, in: *La Nazione*, 24. Februar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Non si concepisce come si possano raccogliere gli elementi capaci a rappresentare la storia delle antiche civiltà italiche, col tracciare oggi sulla carta geografica un linea capricciosa, la quale o si attagli alle presenti circoscrizioni amministrative, o piuttosto si accomodi a soddisfare interesse o puntigli personali."

463 *Il Museo etrusco*, in: *La Nazione*, 24. Februar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14).

464 *La Verità a Firenze. Il Museo etrusco in Firenze*, in: *La Nazione*, 9. Januar 1889; *Museo etrusco*, in: *La Nazione*, 15. Januar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14).

465 *Il Museo etrusco in Firenze*, in: *Fieramosca*, 16. Februar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14).

466 *Museo etrusco*, in: *La Nazione*, 15. Januar 1889 (SAT, MANF, AS b. 62, fasc. D14).

besser nach Florenz zu geben, andernfalls wären die Worte Gennarellis und Correntis bloße Worthülsen gewesen[467].

Die Diskussion um den Fundbesitz ist von öffentlicher und politischer Brisanz, in der die öffentliche und wissenschaftliche Haltung immer mehr Abstand von der administrativen Entwicklung gewinnt, wobei die Verwaltung seit Anfang des Jahres 1889 unter dem *sinistra storica* ausgerichteten Parlament plant, ein regionsgebundenes *Commissariato per le Antichità e Belle Arti* einzusetzen. In der Diskussion kommt es zu einer Positionierung zwischen den Vertretern für zentral und solchen für regional ausgerichtete Nationalmuseen.

II.2.1.3 Internationale Fürsprache für ein etruskisches Zentralmuseum in Florenz

Neuen Auftrieb erfährt die Debatte durch das königliche Dekret vom 7. Februar 1889, das die Gründung eines Nationalmuseums für Altertümer in Rom beschließt. Besonders der folgende Artikel befeuert die Diskussion. Danach heißt es:

> „In Rom wird ein Nationalmuseum gegründet, in dem die Altertümer gesammelt und systematisch geordnet werden, die die Regierung besitzt und jene, die sie dank Ausgrabungen, Erwerbungen oder Schenkungen in der Stadt und in der römischen Provinz erhalten kann. Ebenso werden dort Objekte gesammelt, die aus Umbrien stammen, solange in jener Provinz kein Nationalmuseum gegründet worden ist.“[468].

Sowohl die Zuschreibung der regionalen Zuständigkeit des neuen Nationalmuseums in Rom als auch die Andeutung der Gründung eines weiteren Nationalmuseums in Umbrien ist nicht im Interesse der bereits oben genannten Opposition. Da alle königlichen Dekrete in der *Gazzetta Ufficiale* national publiziert werden, kommt es zur öffentlichen Empörung, die international besonders interessiert verfolgt wird. Die Opposition schätzt die jüngsten administrativen Entwicklungen in Folge der Ereignisse folgendermaßen ein:

> „Um an die Gründung von regionalen Museen in Italien denken zu können, in denen man Denkmäler sammelt, die sich nur deshalb zusammenfinden, weil sie in bestimmten Provinzen ergraben wurden, die heute verwaltungstechnisch aufgeteilt sind, braucht man kein wissenschaftliches Konzept zu haben und die Bedürfnisse der Wissenschaft und der Forscher zu missachten.“[469].

467 *Il Museo etrusco in Firenze*, in: *Fieramosca*, 16. Februar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14).

468 *Museo nazionale in Roma*, in: *La Nazione*, 9. März 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Art.1 È istituito in Roma un Museo nazionale, in cui saranno accolte e sistematicamente ordinate le antichità che il governo possiede e quelle che potrà avere mediante scavi, acquisti o doni tanto nella città che nella provincia romana. Vi saranno pure accolti oggetti provenienti dall'Umbria, finché non sarà fondato in quella provincia un Museo nazionale.“

469 *Il Museo etrusco*, in: *La Nazione*, 27. Februar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Per poter pensare a istituire in Italia dei Musei regionali, in cui si raccolgano monumenti che non abbiano altra ragione di stare insieme oltre quella di essere escavati in certe date provincie, quali sono oggi amministrativamente divise, bisogna non avere un concetto scientifico, e disconoscere le necessità delle scienza e degli studiosi.“

Der/die Autoren scheinen schon im Vorfeld über die Verwaltungsentwicklung beunruhigt zu sein, da sie/er in ihrer Bitte um Einsicht und Einlenken des *Ministero della Pubblica Istruzione* (*MPI*) am Ende ihres Artikels Telegramme von Wissenschaftlern internationalen Rangs abbilden, die sich für den Erhalt des *Museo etrusco* in seiner ursprünglich erdachten Form aussprechen. Unter den vom 25. und 26. Februar 1889 datierten Telegrammen, also ein/zwei Tage vor dem Erscheinen des eigentlichen Artikels, finden sich vor allem Äußerungen deutscher Archäologen wie der Professoren Johann Michael Adolf Furtwängler, Gustav Körte, Heinrich Brunn und Theodor Mommsen.

> „Paris, 26. 10 Uhr: Ich stimme vollkommen [und] wärmstens für ein etruskisches Museum, nicht regionales, sondern zentrales; ein ganzes antikes Volk. Mommsen.“[470].

Unter den Fürsprechern finden sich auch Stimmen aus Paris, London und Pisa, so die Professoren Joseph-Jules Martha, Alexander Stuart Murray und Gherardo Ghirardini[471]. Alle genannten Personen machen sich für ein etruskisches Zentralmuseum in Florenz stark. Die Ende 1888 entbrannte Debatte über die Aufgaben eines Nationalmuseums einem bestimmten Urheber zuzuschreiben oder den Autor zu benennen, ist an diesem Punkt nicht wichtig. Denn spätestens der oben zitierte Artikel in der *La Nazione* vom 27. Februar 1889 zeigt die öffentliche Tragweite solcher am Beispiel des *Museo etrusco* allgemein wissenschaftlich vertretenen Auffassungen zur Struktur und Konzeption archäologischer Museen. Statt von allem alles zu besitzen, wie es noch bisher Mode und Motiv für die Einrichtung einer Gipsothek waren, soll nun forschungsspezifisch gesammelt und ausgestellt werden. Ein Gesetzesentwurf, wie der des Nationalmuseums von Rom, steht zu dieser geforderten Entwicklung aber geradezu im Gegensatz.

Ein Artikel vom 1. März 1889 bestärkt die Debatte, in der auch das Ausland das Konzept eines Zentralmuseums vertritt und sich von einer regional bezogenen Lösung distanziert[472]. Als weitere internationale Referenzen werden die Stellungnahmen der Professoren Georg Theodor Schreiber und Johannes Adolph Overbeck von der Universität Leipzig, Ingvald Undsets, des Konservators des archäologischen Museums von Kopenhagen, Professor Adolf Michaelis von der Universität Straßburg, Wilhelm Deeckes, des Sekretärs des *Istituto germanico di archeologia* (ehemals *Instituto di Corrispondenza Archeologica*) in Rom, und Professor Arthur Milchhoefers von der Universität Münster in Form der entsprechenden Telegramme veröffentlicht. Sie alle votieren ausschließlich für das *Museo etrusco* von

470 *Il Museo etrusco*, in: *La Nazione*, 27. Februar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Parigi, 26 ore 10 ant. Aderisco pienamente caldamente Museo etrusco non regionale ma centrale; Popolo antico intiero. Mommsen.“

471 *Il Museo etrusco*, in: *La Nazione*, 27. Februar 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14).

472 *Il Museo etrusco*, in: *La Nazione*, 1. März 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14).

Florenz. Um jedoch letztendlich zu überzeugen, sieht sich der nicht benannte Autor gezwungen, das florentinische Konzept weiterzuspinnen und auf alle Völkerstämme zu übertragen, ganz im Sinne der bereits geschilderten Artikelreihe. Auch hier ist die Person, die sich hinter dem Verfasser des Artikels verbirgt, irrelevant. Alle Telegramme sind an den Bürgermeister von Florenz adressiert. Allein diese Tatsache zeigt, dass die Debatte weit über ein Institutsinteresse hinausgeht. Das weitere Schicksal des *Museo etrusco* wird schlussendlich nicht nur mit städtischem, regionalem und nationalem, sondern auch mit internationalem Interesse verfolgt.

Am 14. März 1889 wird unter der Rubrik *Cronaca della città* der *La Nazione* das Sitzungsprotokoll des florentinischen Kommunalrats vom 13. März 1889 abgedruckt. Gegenstand der Sitzung ist das am 28. Februar 1889 beschlossene königliche Dekret. Es erhebt das *Museo etrusco* zum *Museo Centrale etrusco* und scheint die Opposition zu besänftigen, indem es die Rechte des Museums im ursprünglichen Sinne erneuert und als Zentralmuseum für die *Etruria antica* mit verwaltungstechnischen Rechten ausstattet, die weit über die regionale Grenze der Toskana hinausreichen. Liest man jedoch den genauen Wortlaut des Dekrets, so nimmt das *Museo etrusco* von Florenz keine Sonderposition gegenüber dem Nationalmuseum von Rom ein:

> „In Anbetracht des Königlichen Dekrets vom 7. Februar 1889, mit dem in Rom ein Nationalmuseum für Altertümer eingerichtet wurde; in der Erwägung, dass Florenz ein Zentralmuseum für etruskische Kultur besitzt, welches wie jenes für die Reichshauptstadt bestimmt ist, eines der wichtigsten Institutionen für archäologische Kultur zu sein; in Erwägung, dass es nützlich ist, deshalb das Gebiet zu bestimmen, in dem die Recherche sich durch Ausgrabungen von wissenschaftlichem Material ausdehnen muss, damit das Museum stets angereichert wird. [...] Wir haben beschlossen und wir beschließen: Art. 1 Im Zentralmuseum für etruskische Kultur, das seinen Sitz in Florenz im Palazzo delle Crocetta hat, werden jene Objekte zusammen mit denen, die der Staat dort besitzt, gesammelt und systematisch geordnet, die man mittels Ausgrabungen im Territorium des antiken Etruriens nach den Grenzen der augusteischen Aufteilung erhalten kann. Eine Ausnahme stellen die in der Nähe von Rom ergrabenen Objekte, dieseits der Gebiete von Corneto-Tarquinia und Viterbo, die nach den vorherigen Bestimmungen dem Nationalmuseum für Altertümer in der Reichshauptstadt zugewiesen werden. Art. 2 Wenn in dem genannten Bereich durch staatlich finanzierte Ausgrabungen etruskische Objekte sich hervortun, die nicht notwendig für die Serien der Altertümer im Nationalmuseum von Rom sind, sind diese dazu bestimmt die Sammlungen des etruskischen Museums von Florenz zu bereichern. Art. 3 Das etruskische Zentralmuseum von Florenz kann seine

> Sammlungen mittels Erwerbungen und Schenkungen von etruskischen Objekten bereichern, von wo auch immer sie entdeckt wurden."[473].

Dem *Museo etrusco* von Florenz wird das ehemalige Gebiet der *Etruria antica* in den augusteischen Grenzen zwar formal zugesprochen, jedoch werden ihm zugleich wichtige etruskische Zentren wie Corneto-Tarquinia oder Viterbo entzogen. Auf der Landkarte grenzt die *Etruria antica* gemäß augusteischer Provinzaufteilung (Taf. XVIII Abb. 36) unmittelbar an die Stadt Rom. Die Ausnahmestädte befinden sich dagegen in direkter Luftlinie ca. 70 km nördlich entfernt von Rom. Das Dekret belegt in keinem Fall, dass das *Ministero della Pubblica Istruzione* (*MPI*) von seinen Verwaltungsplänen und -strukturen abgewichen ist, im Gegenteil: Indem das Ministerium Sonderbestimmungen wie die eben genannte erlässt, kann es an der Realisierung seines regionalorientieren Verwaltungsnetzes festhalten. Danach lässt sich in den Quellen kein weiterer journalistischer Schlagabtausch mehr finden, obwohl das Dekret vom 28. Februar keineswegs die Situation entschärft hat. Am Ende des Jahres beklagt man sich zwar weiterhin in der *La Nazione* und in der *Fieramosca* über den Nichtverbleib der Grabfunde der sogenannten Priesterin bei Todi im *Museo etrusco* von Florenz[474]. Öffentliche Stimmen gegen die Dekrete vom Februar 1889 lassen sich jedoch nicht weiter nachweisen.

Zwei Jahre später, 1891, werden unter dem *Destra storica* orientierten Parlament die *Commissariati per le Antichità e Belle Arti* aufgelöst und ihre Aufgaben von den Nationalmuseen übernommen (siehe Kap. I.1.5.u. Taf. XI Abb. 19). Wenn auch nicht über Pressemitteilungen nachweisbar, so hat die Debatte zur Zeit der Jahreswende 1888/1889 zumindest das Verwaltungskonzept langfristig spürbar beeinflusst und steht in Abhängigkeit von der jeweiligen politischen Ausrichtung. Während die Fraktion *Sinistra storica* ein föderales und dezentralisiertes Verwaltungssystem anstrebt, setzt sich die Fraktion *Destra*

[473] Ohne Titel, in: *La Nazione*, 14. März 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „Visto il R. decreto 7 febbraio 1889 col quale fu istituito il Museo Nazionale delle antichità in Roma: Considerando la necessità che Firenze abbia il Museo centrale della civiltà etrusca, il quale come quello della capitale del Regno, sia destinato ad esser uno dei principali istituti di coltura archeologica; Considerando che giovi in tal fine il determinare il territorio in cui dovrà estendersi la ricerca per mezzo di scavi del materiale scientifico onde sempre più arricchire il Museo. [...] Abbiamo decretato e decretiamo: Art. 1 Nel Museo centrale della civiltà etrusca, che ha sede in Firenze nel palazzo già della Crocetta, saranno raccolti e sistematicamente ordinati, insieme agli oggetti che lo Stato vi possiede, quelli che potrà avere mediante scavi nel territorio dell'antica Etruria, secondo i limiti della partizione augustea. È fatta eccezione per gli oggetti scavati nella zona prossima a Roma al di qua del territorio di Corneto-Tarquinia e di Viterbo, i quali oggetti, per precedenti disposizioni restano assegnati al Museo Nazionale delle antichità nella Capitale del Regno. Art. 2 Se nella zona suddetta in seguito a scavi eseguiti a spese dello Stato, si rimetteranno a luce oggetti etruschi, che non siano necessari per le serie delle antichità nel Museo Nazionale di Roma saranno essi destinati ad arricchire le raccolte del Museo etrusco di Firenze. Art. 3 Il Museo Etrusco Centrale di Firenze potrà arricchire le sue collezioni mediante acquisti e doni di oggetti etruschi ovunque rinvenuti."

[474] *Museo Etrusco di Firenze*, in: *La Nazione*, 23. Dezember 1889 u. *Il Museo Etrusco*, in: *Fieramosca*, 28. Dezember 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14).

storica dafür ein, besonders zentralisierte Strukturen zu schaffen und zu fördern. In der Frage von Zentralmuseen stimmen damit die Wissenschaft und die *Destra storica* überein.

II.2.1.4 Feierliche Eröffnung der Sezione etrusca-topografica in Florenz

Acht Jahre später, 1897, wird in mehr als vier unterschiedlichen Zeitungen von der Eröffnungszeremonie anlässlich der Neugründung der *Sezione etrusca-topografica* des archäologischen Nationalmuseums von Florenz berichtet. Keine der Zeitungen lässt es sich nehmen, die renommierten Gäste einzeln zu benennen. Absoluter Höhepunkt ist die Präsenz des Prinzenpaares. Jeder ihrer Schritte, jede ihrer Gesten, jedes ihrer Kleidungsstücke werden detailliert beschrieben[475]. Die Berichterstattung erscheint nun als offenkundiger Beleg für die geglückte Umsetzung des Dekrets vom 28. Februar 1889.

> „Auch die Prinzessin zeigte nach allen Regeln der Kunst ein starkes Interesse an der Ausstellung. So stieg sie hinab zum Erdgeschoss, begann die Besichtigung der Sezione topografica durch die Säle von Vetulonia, Orvieto, Arezzo, Volterra, Cortona, Chiusi, Luni, Toscanella, Bisenzio, Talamone, Corneto-Tarquinia, Vulci und Vulci Umgebung und schließlich von Florenz und Fiesole.“[476].

Die Aufzählung der einzelnen Säle bestätigt, dass die Regulierung nach *RD* Nr. 6023 vom 28. Februar 1889 nach Artikel 2 befolgt wird. Andernfalls gäbe es keinen nach Corneto-Tarquinia benannten Raum, und auch die Auflistung der einzelnen etruskischen Städte bestätigt die Zuständigkeit des Museums für das gesamte Gebiet der *Etruria antica.* Indem Städte wie Orvieto der Region Umbrien, Luni der Region Ligurien, Toscanella, Corneto-Tarquinia und Vulci Latium zugeordnet werden, bestätigt sich die landesübergreifende Verantwortlichkeit des *Museo archeologico* von Florenz. Im Artikel selbst wird diese Interpretation schließlich endgültig bestätigt:

> „Die Sezione topografica des archäologischen Museums besaß den Vorrang im Jahre 1884 bei systematischen Ausgrabungen von Vetulonia; aber sie hätte sich nicht wirklich entwickeln können, wenn nicht mit dem königlichen Dekret vom 28. Februar

475 *L'Inaugurazione della sezione Etrusca al museo Archeologico*, in: *Il corriere italiano*. Anno XXXIII Nr. 126, 6. Mai 1897; *Inaugurazione della Sezione Etrusca-Topografica al Museo Archeologico*, in: *La Nazione*, 6. Mai 1897; *Inaugurazione della Sezione Etrusca-Topografica al Museo Archeologico*, in: *Fieramosca*. Anno XVII Nr. 126, 6. Mai 1897; *I rea'i, a Firenze*, in: *Il Secolo. Gazzetta di Milano*. Anno XXXII Nr. 11204, 6. Mai 1897; *Un'inaugurazione al Museo archeologicofi*, in: *Corriere della sera*. Anno XXII Nr. 123, 6. Mai 1897. Alle fünf Artikel unter: SAT, MANF, AS, b. 32, fasc. D3.

476 *Inaugurazione della Sezione Etrusca-Topografica al Museo Archeologico*, in: *La Nazione*, 6. Mai 1897 (SAT, MANF, AS, b. 32, fasc. D3). Originaltext: „Anche S.A. la Principessa, mostrò di interesse grandemente della fatta esposizione. Quindi scesi nel pianterreno, cominciò la visita della Sezione topografica attraverso le sale di Vetulonia, Orvieto, Arezzo, Volterra, Cortona, Chiusi, Luni, Toscanella, Bisenzio, Talamone, Corneto-Tarquinia, Vulci e territorio vulcente, e finalmente Firenze e Fiesole.“

> Florenz das Recht zugestanden worden wäre, das etruskische Zentralmuseum zu besitzen.“[477].

Und auch die Folgeentwicklung scheint zu belegen, dass das Konzept des Zentralmuseums überzeugt hat. Acht Jahre später wird ein neuer Bereich des archäologischen Nationalmuseums von Florenz eröffnet, die *Sezione delle tombe etrusche*. Dieser ist Grund für einen erneuten Besuch des nun königlichen Paares. Anders als vor acht Jahren berichten die Medien über diesen Auftritt eher bescheiden. Im *Fieramosca* wird zwar an den damaligen Besuch des Prinzenpaares erinnert, die Rekonstruktion der etruskischen Gräber steht dabei aber eher im Fokus des Interesses und wird genau beschrieben[478]. Am 13. Mai 1903 berichtet *La Nazione* ausführlich über das Königspaar in Florenz mit dem Titel „Die Souveräne in Florenz“[479]. Hier wird u. a. der königliche Besuch des archäologischen Nationalmuseums auf Einladung seines Direktors Milani ausführlich beschrieben[480]. Motiv der Einladung war offenbar, dem Königspaar die fortschrittliche Entwicklung der Institution zu zeigen. Der Verfasser des Artikels ist voll des Lobes für Milanis Grabrekonstruktionen und beschreibt detailliert den Besuch des Königspaares. Seine Darlegung endet mit folgenden Worten:

> „Und Ihre Majestät die Königin ließ sich herab, den Wunsch zu äußern, zu anderer Gelegenheit zurückzukehren, um die kostbaren Sammlungen unseres archäologischen Instituts mit mehr Muße zu besuchen. Als die Souveräne das Museum verließen, gab die Volksmenge, die sich Richtung Straße zusammendrängte, Zeichen von Sympathiebekundungen.“[481].

Anders als beim *Fieramosca* ist hier die Rede von einer feierlich städtischen Resonanz, mit dem der Besuch des Königspaares verfolgt wird. Im Anschluss daran werden noch kurze Informationen gegeben, zum Beispiel der Grund, warum der Minister der Öffentlichen Bildung Nunzio Nasi einen Stellvertreter entsenden musste: Die Arbeit im Parlament und der Regierung bedurfte seiner Präsenz. Nasis Abwesenheit kann jedoch keineswegs als Desinteresse an der Neueröffnung des Gartenbereichs des archäologischen Nationalmuseums von Florenz liegen. Er ist derjenige, der für ein gewisses Zeitfenster der Öffentlichkeit den

477 *Inaugurazione della Sezione Etrusca-Topografica al Museo Archeologico*, in: *La Nazione*, 6. Mai 1897 (SAT, MANF, AS, b. 32, fasc. D3). Originaltext: „La Sezione topografica del Museo Archeologico ebbe principio nel 1884 con gli scavi sistematici di Vetulonia; ma non potendo prender vero sviluppo, se non quando con reale decreto del 28 febbraio fu confermato a Firenze il diritto di possedere il Museo etrusco centrale.“

478 *Il Museo Archeologico. La nuova Sezione delle tombe etrusche*, in: *La Nazione*, Rubrik *In giro per la Città – Note e Notizie*, 1. Mai 1903 (SAT, MANF, AS, b. 57, fasc. D17).

479 Ohne Titel, in: *La Nazione*, 13. Mai 1903 (ACSR, MPI, AA. BB. AA. 3°versamento, II parte, b. 97, fasc. 183, 7). Originaltext: „I Sovrani a Firenze.“

480 *Al R. Museo Archeologico*, in: *La Nazione*, 13. Mai 1903 (ACSR, MPI, AA. BB. AA. 3°versamento, II parte, b. 97, fasc. 183, 7 u. SAT, MANF, AS, b. 57, fasc. D17).

481 *Al R. Museo Archeologico*, in: *La Nazione*, 13. Mai 1903 (ACSR, MPI, AA. BB. AA. 3°versamento, II parte, b. 97, fasc. 183, 7). Originaltext: „E S.M. la Regina si degnò di manifestare il desiderio di volere tornare in altra occasione, per visitare con più agio le preziose raccolte del nostro Istituto Archeologico. Quando i Sovrani uscirono dal Museo, furono fatti segno a una dimostrazione per parte della folla che si accalcava per la strada.“

kostenfreien Besuch der neuen Sektion gestattet – in dem Zeitraum vom 1. bis 19. Mai wird die Öffentlichkeit regelmäßig auf den kostenfreien Eintritt hingewiesen. Den Artikeln zu Folge wird diese Möglichkeit mit großem Interesse wahrgenommen[482]. Ein Jahr später, 1904, holt sein Nachfolger Vittorio Emanuele Orlando den ministerlichen Besuch nach[483].

> „Die Aufmerksamkeit des Ministers richtete sich dann speziell auf das etruskische Zentralmuseum und seine Zukunft [...]. Und es wurde sehr treffend beobachtet, dass diese Entwicklung durch die Verordnung zur Gründung des Museums im Februar 1889 möglich war [...]. Der Zeitmangel hinderte den Minister daran, die oben erwähnte Topografische Sektion ausführlich zu besichtigen [...]."[484]

Orlandos Besuch könnte als Kontrollgang gedeutet werden, denn im Artikel wird mehrfach erwähnt, dass er sich für den Fortgang des Museums interessiert. Es ist unklar, ob die Erwähnung von Milanis mittlerweile 20jährigem Einsatz für das Zentralmuseum nur beiläufig fällt oder ob genau dies der Grund für Orlandos Besuch ist. Fakt ist, dass die offenbar ab 1889 beruhigte Lage nicht von Dauer ist. Mitte 1898 beginnt eine politisch instabile Phase in Italien, in der es innerhalb von zwei Jahren zu einem steten politischen Kurswechsel kommt, der erst 1911 unter der liberalen Regierung zum Erliegen kommt.

II.2.1.5 Grenzen und Schwierigkeiten eines etruskischen Zentralmuseums

Orlandos Besuch kann definitiv als ein Wendepunkt in der Debatte um die Präferenz von Zentral- oder Regionalmuseen gesehen werden. Dies beruht nicht auf einem plötzlichen Desinteresse gegenüber den Etruskern, sondern vielmehr auf der Einsicht, dass die Materialfülle der etruskischen Funde unmöglich von einer einzigen Institution aufgearbeitet werden kann. Allein im Jahr 1906 lassen sich die Etrusker selbst in Kampanien in Pompeji nachweisen. Dort wird im Mai vom Besuch bekannter Archäologen berichtet. Unter ihnen befindet sich Milani, der anhand von Keramiken für Pompeji und Kampanien eine etruskische Herrschaft im 7. Jahrhundert v. Chr. feststellt[485].

[482] *Il Museo Archeologico. La nuova Sezione delle tombe etrusche*, in: *La Nazione*, Rubrik *In giro per la Città – Note e Notizie*, 1. Mai 1903; *Visita gratuita alle tombe del R. Museo Archeolgico*, in: *La Nazione*, 14. Mai 1903; *Al R. Museo Archeologico*, in: *Fieramosca*, 15./16. Mai 1903; *Al R. Museo Archeologico. La visita alle tombe etrusche*, in: *La Nazione*, 19. Mai 1903. Alle vier Artikel unter: SAT, MANF, AS, b. 57, fasc. D17. – *Al R. Museo Archeologico*, in: *La Nazione*, 13. Mai 1903 (ACSR, MPI, AA. BB. AA. 3°versamento, II parte, b. 97, fasc. 183, 7).

[483] *Le visite del Ministro Orlando al R. Museo Archeologico*, in: *La Nazione*, 9. Juni 1904 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14).

[484] *Le visite del Ministro Orlando al R. Museo Archeologico*, in: *La Nazione*, 9. Juni 1904 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14). Originaltext: „L'attenzione del Ministro fu poi specialmente rivolta al Museo Etrusco Centrale e al suo avvenire [...]. E fu osservato molto a proposito che tale sviluppo è stato possibile appunto in forza del decreto d'istituzione del Museo stesso, del febbraio 1889, [...]. La mancanza di tempo impedì al Ministro di visitare minutamente la suddetta Sezione topografica [...]."

[485] *Visite di illustri Archeologi*, in: *Il Pungolo. Giornale della sera*, 12. Mai 1906 (SAT, MANF, AS, b. 68, fasc. C6).

Dennoch wird die administrative Entwicklung nicht mit allgemeiner Begeisterung verfolgt, weil die Dekrete von 1907 und 1908 ein regionales Netz aus *Soprintendenze* vorsehen und das Dekret von 1912 das Gebiet der *Etruria antica* in die Regionen *settentrionale* und *meridionale* aufteilt, für die jeweils das archäologische Nationalmuseum von Florenz und die Villa Giulia in Rom zuständig sind. Das Dekret vom 1912 ist sogar Anlass für einen im selben Jahr verfassten Artikel, der die Entwicklung des archäologischen Nationalmuseums von Florenz seit dessen Gründung rekapituliert[486]. Der Autor sieht insbesondere im Dekret von 1912 eine unerwünschte Konzentration des Kulturfokus, die er, wie folgt, zynisch kommentiert:

> „Aber in dieser archäologischen Episode ist ein weiteres Zeichen unter vielen, die sich zuweilen offenbaren, von einer äußerst lebhaften Tendenz in einem Teil der hohen Sphären, [nämlich] alles in Rom zu konzentrieren. Rom braucht Museen und Galerien, die mit jenen vatikanischen konkurrieren können: jeder Erwerb für die Galerien und Museen im Rest Italiens ist ein Verbrechen von beschädigtem Römertum: Galerien und Museen außerhalb der Urbs sind bereits hinreichend reich, ziehen schon eine beachtliche Zahl an Besuchern an, und es ist nicht mehr nötig, sich mit ihnen weiter zu befassen; sie sind, was sie waren; sie sollen immer sein, was sie sind. Und auch, wenn die verschiedenen Institute autonom geworden sind, so fährt man weiter fort, sich mit hohen Kosten für den Erwerb der Sammlungen Ludovisi Boncompagni und des Museums und der Galleria Borghese zu beladen, ohne sich darum zu kümmern, ob diese Institute mit einer äußerst mageren Zuwendung gezwungen waren, erfolgreich zu wirtschaften, während man in Rom die Dinge alla grande anpackt. Und wenn wir das wollen, dann kann diese Tendenz löblich, sogar bewundernswert sein. In Rom große Galerien und große Museen zu besitzen, ist des dritten Italiens würdig, und in diesem erneuerten Nationalismus würde niemand es wagen, den kleinsten Einwand zu erheben.“[487].

Nach seiner Beobachtung scheinen interregionale Konflikte dem nationalen Interesse und Gemeinwohl gewichen zu sein. Alle kulturpolitischen Ambitionen, seien es finanzielle oder administrative, würden sich nun auf die Hauptstadt Rom richten. Ziel sei es, sich international zu behaupten, indem Sondersammlungen zumindest ansatzweise mit Museen wie South Kensington, dem Louvre oder der National Gallery konkurrieren können. Nach dem Ton zu

[486] *Archeologia e geografia politica*, in: *Il Marzocco*, 22. September 1912 (SAT, MANF, AS, b. 112, fasc. IV).
[487] *Archeologia e geografia politica*, in: *Il Marzocco*, 22. September 1912 (SAT, MANF, AS, b. 112, fasc. IV). Originaltext: „Ma in questo episodio archeologico è un altro dei molti segni che si vanno rivelando ogni tanto, di una tendenza vivacissima in una parte delle alte sfere di accentrare tutto a Roma. Roma ha bisogno di musei e di gallerie che possono rivaleggiare con quelli vaticani: ogni acquisto fatto per le gallerie e musei del resto d’Italia è un delitto di lesa romanità; le gallerie e i musei fuori dell’urbe sono già ricchi abbastanza, attirano già un bel numero di visitatori, e non occorre occuparsene più; sono quello che furono; siano sempre quello che sono. E così, anche quando i vari istituti sono diventati autonomi, si è continuato a gravarli di fortissimi canoni per l’acquisto della collezione Ludovisi Boncompagni e del Museo e della Galleria Borghese, senza badare se questi istituti, con un bilancio magrissimo, erano costretti a fare grandi economie, mentre a Roma si facevano le cose alla grande. E se vogliamo, questa tendenza può essere anche lodabile, anzi ammirabile. Avere in Roma delle grandi gallerie e dei grandi musei è cosa degna della terza Italia, e in questo rinnovato nazionalismo nessuno oserebbe fare la minima obiezione.“

urteilen, macht sich der Autor über diese kulturpolitische Entwicklung lustig und beendet seinen Artikel mit folgenden Worten:

> „Wer aber glücklicherweise mit gleicher Liebe und Leidenschaft die Existenz von allen unseren größten Kunstinstitutionen beschützen kann und muss, kann bestimmte Tendenzen der Konzentration Einhalt gebieten, denn, so lange wir es wiederholen, mögen sie ihre sympathische Seite haben: Ja, es bleibt noch zu hoffen, dass das heutige Dekret nicht das Ende für unser archäologisches Museum bedeutet.“[488].

Für das Jahr 1912 lässt sich schließlich eine Pattsituation der 1888 begonnenen Debatte feststellen. Die regionalen Verwaltungsorganisationen werden im Sinne des *Ministero della Pubblica Istruzione* (*MPI*) über *Soprintendenze* zentral vernetzt. Diese unterbinden jede Form von kommunaler Autonomie und damit auch alle kulturpolitischen Aktionen auf kommunaler Ebene. Die Nationalmuseen werden entsprechend ausgebaut und aufgewertet, ein Sieg für die sich nach regionalen Grenzen orientierende Verwaltungsstruktur. Im Fall des archäologischen Nationalmuseums von Florenz hat das die Aufteilung der Zuständigkeit für die *Etruria antica* auf die Regionen Toskana/Florenz und Latium/Rom zur Folge. Das Konzept der Zentralmuseen wird durch das Konzept der Spezialsammlungen ersetzt. Im Idealfall gibt es also nicht ein Zentralmuseum für eine bestimmte inhaltliche Ausrichtung, sondern die verschiedenen regionalen Nationalmuseen zeichnen sich durch ihre Spezialsammlungen aus. Im Jahr 1912 betrifft das jedoch nicht Gesamtitalien, sondern vor allem die Hauptstadt Rom.

II.2.1.6 Soprintendenze als Ersatz für Zentralmuseen

Betrachtet man den Anspruch an ein archäologisches Nationalmuseum und seine Aufgaben, lässt sich feststellen, dass ab 1876 mit allen Kräften nach einer optimalen Lösung bezüglich der musealen Verwaltung gesucht und diese letztlich auch – zumindest für die nächsten hundert Jahre – gefunden wurde. Danach besitzt jedes Nationalmuseum einen spezifischen Forschungsauftrag, der an die regionalen Grenzen gebunden ist. Städtische Museen sind hiervon ausgenommen. Diese haben ausschließlich den Auftrag zu sammeln, zu bewahren und zu präsentieren und sind dem Nationalmuseum bzw. der *Soprintendenza* zugeordnet[489].
Anhand der vorgestellten Pressemitteilungen lässt sich zudem belegen, dass die Einrichtung einer solchen Verwaltungsstruktur zunächst von Florenz ausgeht, jedoch spätestens 1888

[488] *Archeologia e geografia politica*, in: *Il Marzocco*, 22. September 1912 (SAT, MANF, AS, b. 112, fasc. IV). Originaltext: „Ma fortunatamente chi può e deve tutelare con uguale amore ed affetto l'esistenza di tutti i nostri più grandi istituti d'arte, sa frenare certe tendenze d'accentramento, per quanto, lo ripetiamo, abbiano il loro lato simpatico: si che v'è ancora da sperare che l'odierno decreto non significhi quasi rovina per il nostro Museo Archeologico.“

[489] Ohne Titel, in: *Il Pungolo. Giornale della sera*, 18. März 1876, N. 76 (ACSR, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 244, fasc. 112, 18-1-1); ohne Titel, in: L'Italia meridionale. *Giornale politico quotidiano*, 12. November 1876 (ACSR, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 244, fasc. 112, 15).

maßgeblich von Rom vorgegeben wird. Ganz im nationalen Sinne „packte man in Rom die Dinge alla grande an“[490]. Auch wenn die mediale Berichterstattung fast ausnahmelos aus Sicht und am Beispiel von Florenz dargestellt werden konnte, so gibt sie dennoch ein ungefähres Bild von wissenschaftlichen und interregionalen Interessen. Die Wissenschaft bietet das Hauptargument, territoriale Grenzen zu überwinden. Ein solches Vorgehen funktioniert so lange, wie es von einflussreichen Vertretern unterstützt wird. Setzt sich der Minister für Öffentliche Bildung, Correnti, mit Unterstützung des Königs und des internationalen Forscherkreises für ein etruskisches Forschungszentrum in Florenz ein, so engagiert sich Anfang des 20. Jahrhunderts sein Nachfolger Luigi Credaro mit Unterstützung der *Liberali* vor allem für den Ausbau und die Aufwertung Roms.

Die Auswertung der Zeitungsartikel belegt auf diese Weise nicht nur die administrative Entwicklung innerhalb der Normierung des Museumswesens, sondern zeigt darüber hinaus einerseits eine breit gefächerte Opposition, die sich der Medien erfolgreich bedient: Indem politische Entscheidungsträger öffentlich in die Schranken gewiesen werden, können sich Prestige und Stellung des archäologischen Nationalmuseums länger halten. Andererseits wird aber auch erkennbar, dass das Interesse an den etruskischen Gütern noch lange nach der Vereinigung Italiens fortdauert. Die Etrusker stellen von Beginn einen zentralen Streitpunkt dar, an dem sich in Folge des Verwaltungswechsels von Florenz nach Rom und des administrativen Ausbaus in Rom das nationale Interesse entzündet. Nach Massimo Tarantini ist der Forschungsaspekt dabei politisch motiviert. Vertreter einer föderalen Staatsordnung setzen sich vor allem für Museen ein, die sich prähistorischen Kulturen ohne Schrifttradition widmen, um Interpretationsspielraum für eine nationale Identität zu gewinnen[491], so auch in Florenz. Um dem florentinischen Föderalismus Einhalt zu gebieten, ist die Regierung schon aus Imagegründen gezwungen, das Prestige der Etrusker auch für die Hauptstadt Rom zu beanspruchen. Denn betrachtet man das oben vorgestellte Artikelkonvolut, findet in der Debatte nichts anderes statt, als über das archäologische Nationalmuseum regional politische Interessen kundzutun und für sich zu behaupten. Das bereits im Abschnitt zur Definition von „Etruskologie“ bzw. „Etruscheria/Etruscomania“ aufgezeigte ambivalente Verhältnis zur Wissenschaft bestätigt sich damit auch in der medialen Präsenz.

490 *Archeologia e geografia politica*, in: *Il Marzocco*, 22. September 1912 (SAT, MANF, AS, b. 112, fasc. IV). Originaltext: „a Roma si facevano le cose alla grande“.
491 Tarantini 2014, 23–34.

II.2.2 Internationale Reiseführer

Mit Hilfe von Reiseführern sollen nun historische, kulturhistorische und kulturelle Entwicklungen bzw. Veränderungen in der Wahrnehmung Italiens aufgezeigt und begründet werden. Als Grundlage dieser Untersuchung dienen die führenden Reiseführer des 19. Jahrhunderts, derjenige des Karl Baedeker, des John Murray oder Adolphe Laurent Joanne bzw. Louis Hachette[492].

Wie kulturgeschichtlich erwiesen, richten sich die Reiseführer dieser Zeit an ein wohlhabendes Publikum, das in der Lage ist, Reisen und Bücher mit überdurchschnittlichen Preisen zu finanzieren[493]. Die Reisenden stammen aus dem Bürgertum, „einer professionell heterogenen Gruppe, die sich [...] über kulturelle Werte konstituiert [...]“[494]. Demnach begünstigen Reiseführer die Kulturtätigkeit des Bürgertums in seiner Freizeit[495]. Reiseziele und Inhalte richten sich daher an Bedürfnisse und den Zeitgeschmack ihrer Leser[496].

Wichtige Kriterien für einen Reiseführer des 19. Jahrhunderts sind daher die Gewährleistung von Übersicht, Sachlichkeit und Aktualität, denen insbesondere die Führer von Murray und Baedeker nachkommen[497]. Maßgebend für den Prototyp eines Reiseführers sind in Aufbau und Format die *Red Handbooks* von Murray, die seit 1856 in einem einheitlichen Rot erscheinen[498].

Murrays Verlagshaus ist seit 1812 bekannt und dasjenige, welches die Initiative ergreift, eine Reihe gut recherchierter Reiseführer ins Leben zu rufen, dicht gefolgt von anderen Häusern wie Baedeker oder Joanne/Hachette[499]. Trotz ihrer Konkurrenz pflegen die Verlage Murray und Baedeker einen engen Kontakt. So lange sie jeweils in ihrer Landessprache und für jeweils unterschiedliche Regionen Führer auf den Markt bringen, wird dieses gute Verhältnis weder durch die Entscheidung Baedekers beeinträchtigt, das Format der Murray-Reisehandbücher zu übernehmen, noch durch die sich gegenseitig beeinflussenden formalen Verbesserungen[500]. Murray besitzt ein sehr viel größeres Angebot an Reiseführern, das über Europa hinausgeht, und ist bei der vollständigen Abdeckung Großbritanniens als Reiseland wesentlich schneller als Baedeker im Falle von Deutschland. Murrays Angebot beschränkt

492 In Bezug auf Baedeker, Murray und Joanne wird im Folgenden allein der Verlag und nicht die Person oder das Familienverhältnis aufgeführt. Für nähere bibliografische Informationen sei verwiesen auf: Müller 2012; Mittl 2007; Morlier 2007; Lister 1993.
493 Mittl 2007, 71. 103.
494 Mittl 2007, 7.
495 Mittl 2007, 103.
496 Mittl 2007, 48.
497 Mittl 2007, 47 f. 52.
498 Müller 2012, 36. 38.
499 Müller 2012, 34; Lister 1993, S. VIII.
500 Müller 2012, 34–36; Lister 1993, S. XI f.

sich jedoch auf ein englischsprachiges Publikum [501]. Die Zusammenarbeit beider Verlagshäuser endet daher, als im Jahr 1862 Baedeker einen Reiseführer für London veröffentlicht, der außer Deutsch auch auf Englisch und Französisch erscheint[502]. Zeitgleich nimmt die Qualität der Murray-Reiseführer ab, und John Murray IV. verkauft 1900 die Urheberrechte an den Reiseführern an Edward Standford, die 1915 wiederum an James und Findlay Muirhead übergehen[503]. Joanne als ein weiterer Konkurrent verlegt 1841 erstmalig unter dem Verlag Maison den Vorreiter der Guides Joanne, *Itineraire descriptif et historique de la Suisse.* Im Jahr 1855 verkauft Maison die Rechte an Hachette, das dann eine ganze Reihe von Guides Joanne veröffentlicht[504]. Diese, ebenfalls mit rotfarbigem Einband, richten sich zunächst ausschließlich an ein Französisch sprechendes Publikum und präsentieren ausnahmslos französischsprachige Regionen und Länder [505]. Die Ausnahme bildet der Reiseführer zur Schweiz, der bereits 1841 zusätzlich auf Englisch und Deutsch erscheint[506]. Die Mehrsprachigkeit der Guides Joanne wird jedoch erst Anfang des 20. Jahrhunderts Teil der Geschäftsstrategie. Die zeitgleiche Kooperation zwischen den Verlagshäusern Hachette und Muirhead, letzteres zu diesem Zeitpunkt bereits im Besitz der Rechte von Murrays Reisehandbüchern, erscheint unter dem Aspekt der Mehrsprachigkeit nicht zufällig[507].

Im Unterschied zur Konkurrenz ist Baedeker schon früh an einer schnellen Veröffentlichung mehrsprachiger Führer interessiert und lässt alle deutschen Ausgaben eins zu eins ins Englische sowie ins Französische übersetzen. Darüber hinaus stellt der Verlag immer mehr Experten als Mitarbeiter ein[508], unter ihnen zum Beispiel den Kunsthistoriker Anton Springer und die Archäologen Heinrich Nissen, Wolfgang Helbig und Walther Amelung[509].

Laut Katja Mittl besticht der Baedeker durch seine Gründlichkeit und Zuverlässigkeit und kann sich deshalb auch auf dem internationalen Markt behaupten[510]. So etabliert laut David Bruce

> „(Karl) Baedeker [...] den Standard Reiseführer für die nordeuropäische Mittelklasse in der zweiten Hälfte des ‚langen' 19. Jahrhunderts, das bis zum August 1914 fortwährte. An der Jahrhundertwende wurde das Wort ‚Baedeker' synonym für

501 Lister 1993, S. IX.
502 Müller 2012, 36.
503 Müller 2012, 36 f. 43.
504 Müller 2012, 41 f.; Morlier 2007, 16. 18.
505 Morlier 2011, 4; Morlier 2007, 34–42.
506 Morlier 2011, 5.
507 Müller 2012, 42 f.
508 Mittl 2007, 58.
509 Müller 2012, 175.
510 Mittl 2007, 67.

> ‚Reiseführer'. [...] Die Dominanz der Baedeker Reiseführer in Deutsch, Französisch aber besonders in Englisch ist, was ihm die Statur eines Riesen verleiht."[511].

Die Marktführerschaft betrifft insbesondere die Italienführer, die kontinuierlich in Deutsch, Französisch und Englisch mit hohen Auflagen und demnach für eine vermutlich große Abnehmerschaft neu aufgelegt werden. Das trifft nicht auf die Führer von Murray zu. Ebenso lassen sich für die Guide Joanne die fremdsprachigen Ausgaben schwer fassen. Selbst Hélène Morlier verzichtet in ihrer *Genèse*[512] der Guides Joanne darauf, fremdsprachige Ausgaben aufzuführen[513]. Für die Untersuchung der außeritalienischen Wahrnehmung der italienischen Kulturpolitik und der archäologischen Museen werden daher vorrangig die Italienführer von Baedeker und nur ergänzend die von Murray und Joanne/Hachette berücksichtigt.

II.2.2.1 Baedeker[514]

Der Baedeker-Italienführer zeichnet sich besonders durch schnelle, aktualisierte Neuauflagen aus. Der Gesamtführer zu Italien *Italien von den Alpen bis Neapel* wird insgesamt sechsmal in einem Zeitraum von 18 Jahren verlegt und erscheint in den Sprachen Deutsch, Französisch und Englisch. Das Gleiche gilt für die Teilbände, die mehrfach neu, in jeweils höherer Auflage und ebenfalls in Deutsch, Französisch und Englisch erscheinen: *Erster Theil: Ober-Italien, Ligurien, das nördliche Toskana*, *Zweiter Theil: Mittel-Italien und Rom* und *Dritter Theil: Unter-Italien, Sicilien und die Liparischen Inseln*.

Gesamtführer Italien

Die folgende Betrachtung des Gesamtführers ist auf die Darstellung der Chronologie, der Stadtgeschichte von Turin, Florenz, Rom und Neapel sowie ihr jeweiliges archäologisches Nationalmuseum beschränkt.

Die chronologische Darstellung der italienischen Geschichte beginnt in allen sechs Ausgaben in Form einer Auflistung mit der Gründung Roms im Jahre 754 v. Chr. und der Nennung der

> „[…] [ä]lteste[n] Bevölkerung Italiens: In Mittelitalien: Italiker, umfassend Latiner, Umbrer und Osker (Samniter) und Etrusker; in Unteritalien: Lucaner, Brutier, Siculer, Griechen; in Oberitalien: Ligurer, Gallier, Veneter."[515].

511 Bruce 2010, 93. Originaltext: „(Karl) Baedeker established the standard guidebook for middleclass North European travel in the latter half of the ‚long' nineteenth century, which effectively lasted until August 1914. By the turn of the century the word ‚Baedeker' had become synonymous with ‚guide book'. [...] The dominance of Baedeker guides in German, French but especially English is what gives him his giant's stature."

512 Morlier 2007.

513 Morlier 2007, 8 (Avant-propos).

514 Zu einer Auflistung aller Baedeker-Bände für Italien siehe BDKR 2017.

515 Baedeker 1890, S. XXIII; Baedeker 1895, S. XXV; Baedeker 1899a, S. XXV; Baedeker 1903a, S. XXXVII; Baedeker 1908a, S. XXXVII.

Darauf folgen stichpunktartige Auflistungen wichtiger Ereignisse mit ihren Daten bis zum 15. Jahrhundert. Ab diesem Zeitpunkt wird die Chronologie unterteilt in (a) Rom und die Päpste und (b) Piemont, Mailand, Venedig, Toskana und Neapel und erst ab dem Zweiten Unabhängigkeitskrieg 1859 wieder zusammengeführt[516]. Die Wiedergabe des Altertums ist auf die römische Geschichte reduziert und die der Neuzeit orientiert sich an Regionen, die päpstlicher und nicht-päpstlicher Verwaltung unterstehen. Ein wenig differenzierter werden die ausgewählten Stadtgeschichten präsentiert: Turin und Neapel werden als die einzigen Städte benannt, deren Ursprung nicht auf der römischen Geschichte fußt und die keiner Kunst- und Kulturepoche fest zugeschrieben werden. Turin stand laut Baedeker unter ligurischem und keltischem Einfluss, Neapel ist griechischen Ursprungs[517]. Die Städte Florenz und Rom werden dagegen als exemplarische Vertreter stilprägender Epochen vorgestellt. So schreibt Baedeker:

> „Während im Altertum Italien in Rom aufging, ist der Mittelpunkt seiner geistigen Entwicklung im Mittelalter und in der Neuzeit vorzugsweise in Florenz zu suchen.“[518].

Anders als bei Turin und Neapel finden sich für Florenz und Rom keine älteren Ursprungshinweise als die römischen, ihre Entstehung verdanken diese Städte den Römern, ihr Aufstieg und ihre frühe Entwicklung beginnen unter römischem Einfluss, eine frühere Herkunft wird bis 1903 nicht genannt. Erst in der fünften Auflage des Gesamtführers heißt es:

> „An der Stelle des heutigen Florenz hat, neueren Funden zufolge, schon in sehr alter Zeit eine Ansiedlung bestanden, doch gelangte Florentia erst unter römischer Herrschaft um 200 vor Chr. zu größeren Blüte [...].“[519].

Obwohl Florenz auf eine sehr viel ältere Geschichte verweisen kann, verharrt Baedeker in der Überzeugung, die florentinische Kultur sei den Römern zu verdanken. Diese Auffassung vertritt auch der Folgeband von 1908, wo es heißt:

> „Das etruskische und römische *Florentia* tritt in der Geschichte wenig hervor, obschon die Stadt neueren Funden zufolge nicht unbedeutend gewesen sein kann. Zu Anfang des XIII. Jahrh. schwang sich Florenz, das an der großen Straße aus Oberitalien nach Rom den Übergang über den Arno beherrschte, durch glückliche Kriege und großartige Gewerbtätigkeit (Wolle, Seide, Pelzhandel) zur angesehensten Gemeinde Mittelitaliens auf.“[520].

516 Baedeker 1890, S. XXIII–XXX; Baedeker 1895, S. XXV–XXXI; Baedeker 1899a, S. XXV–XXXI; Baedeker 1903a, S. XXXVII–XXXIII; Baedeker 1908a, S. XXXVII–XXXIV.
517 Baedeker 1890, 36. 298 f.; Baedeker 1895, 37. 306 f.; Baedeker 1899a, 39. 314 f.; Baedeker 1903a, 39. 321 f.; Baedeker 1908a, 44. 332 f.
518 Baedeker 1890, 116; Baedeker 1895, 120; Baedeker 1899a, 125; Baedeker 1903a, 126; Baedeker 1908a, 140.
519 Baedeker 1903a, 126.
520 Baedeker 1908a, 140.

Obwohl durchaus die Kunstfertigkeit von Urvölkern bzw. früheren Volkstämmen anerkannt ist, scheinen diese im Baedeker von wenig Relevanz zu sein, da ihnen kaum Platz eingeräumt wird. Gleiches gilt für die antike Stadtgeschichte Roms, die bis einschließlich der sechsten Auflage von 1908 auf die Antike und die Römer begrenzt ist:

> „*Rom*, lat. und ital. *Roma*, schon im Altertum als die „ewige Stadt" bezeichnet, einst die Hauptstadt des römischen Weltreichs und später der geistlichen Weltherrschaft der Päpste, seit 1871 Hauptstadt des Königreichs Italien, [...]. Die Gründung Roms wird in das Jahr 754 vor Chr. gesetzt, wahrscheinlich aber ist die Stadt viel älter."[521].

Die Begrenzung auf lang erprobte wissenschaftliche Traditionslinien spiegelt sich in gewisser Weise auch im Umgang mit der archäologischen Museumslandschaft wider: Die Museen werden trotz ihrer Fülle an alten, aber vor allem auch an neuen Grabungsfunden kaum berücksichtigt. Und die bisherigen Diskussionen in der politisch-wissenschaftlichen Öffentlichkeit Italiens und Europas um Präsentationsformen, Aufgaben, Zuordnungen und Benennungen dieser Museen gehen am Baedeker spurlos vorbei. In allen Auflagen erhalten die archäologischen Museen mit Ausnahme des Nationalmuseums von Neapel im Vergleich zu langjährigen und traditionellen Häusern wie den Uffizien oder den Vatikanischen Museen wenig bis gar keine Empfehlungssterne. Zu einer der letzteren Klassen ohne Stern zählt das *Museo di Antichità* von Turin, das bis 1899 wegen seiner ägyptischen Sammlung genannt und hervorgehoben wird[522]. Erst 1899 werden seine beiden Abteilungen *Museo egizio* und *Museo di Antichità greco-romane* gleichgewichtig dargestellt[523]. Gleiches gilt für die *Villa di Papa Giulio*. Ohne einen Empfehlungsstern gilt sie bis 1899 ausschließlich wegen ihrer Architektur und Gartenanlage als interessant und erwähnenswert[524]. Erst 1899 wird die Villa Giulia als Museum für nicht-römische Altertümer präsentiert[525]. Einen Stern erhalten nach ihrer Gründung dagegen das *Museo delle Terme di Diocleziano* und das *Museo archeologico nazionale* von Florenz[526], deren Sammlungen ausführlich nach ihrer Raumfolge beschrieben werden[527]. In der Auflage von 1908 wird auch die etruskische Sammlung des archäologischen Nationalmuseums von Florenz hervorgehoben[528]. Vergleicht man jedoch die Empfehlungen für das florentinische archäologische Museum mit denjenigen für das *Museo nazionale del Bargello*, ein Museum für mittelalterliche Kunst, besitzt Letzteres seit seiner Gründung

521 Baedeker 1908a, 209.
522 Baedeker 1890, 36 f.; Baedeker 1895, 38.
523 Baedeker 1899a, 40; Baedeker 1903a, 39 f.; Baedeker 1908a, 44 f.
524 Baedeker 1890, 271; Baedeker 1895, 281.
525 Baedeker 1899a, 289; Baedeker 1903a, 294 f.; Baedeker 1908a, 307.
526 Baedeker 1890, 131; Baedeker 1895, 197. 136; Baedeker 1899a, 203. 142; Baedeker 1903a, 206. 143; Baedeker 1908a, 161.
527 Baedeker 1890, 131 f.; Baedeker 1895, 197 f. 136 f.; Baedeker 1899a, 203 f. 142–144; Baedeker 1903a, 206–208. 143–145; Baedeker 1908a, 161 f.
528 Baedeker 1908a, 161.

(1865) und ganz im Sinne der Epochenzuschreibung zwei Sterne[529]. Das bedeutet, dass sich diese Empfehlungen auf die durch den Verlag vorgenommene Reduzierung der Städte auf deren vermeintliche Glanzzeit beziehen und diese somit beispielhaft untermauern. In diesem Sinne stellen die Uffizi und der Bargello Paradebeispiele für das im Mittelalter blühende Florenz dar.

Das archäologische Nationalmuseum von Neapel erhält als einziges der berücksichtigten Museen zwei Empfehlungssterne und wird wegen seiner Funde folgend angepriesen:

> „Das Museum gehört zu den ersten Sammlungen der Welt. Die pompejanischen Altertümer und Kunstsachen, die Bronzen aus Herculaneum haben nirgends ihresgleichen.“[530].

Für Baedekers Gesamtführer lässt sich Folgendes feststellen: Die kulturpolitische Entwicklung des jungen vereinten Italiens lässt sich hier keineswegs erschließen. Stattdessen bedient Baedeker mit seiner Wiedergabe der Chronologie, der historischen Reduzierung auf Römer und Griechen und der stark eingeschränkten Empfehlung allein traditioneller Sammlungen lang bewährte Stereotypen. Neuheiten bzw. Veränderungen werden zwar erwähnt, ihnen wird jedoch wenig bis gar keine Bedeutung zugemessen. Diese Beobachtung mag dem Überblickscharakter des Gesamtführers geschuldet sein und ist anhand der Teilbände zu prüfen. Fest steht, dass Baedeker in seinem Überblick eher einer traditionellen Rezeptionsgeschichte als einer innovativen Wiedergabe der aktuellen Geschehnisse folgt.

Teilbände: Ober-, Mittel- und Unter-Italien

Die Teilbände von 1861 bis 1911 unterscheiden sich vom Gesamtführer deutlich in markanten Punkten. Die chronologische Darstellung von 1870 bis 1889 beschränkt sich auf die stichpunktartige Auflistung der jüngsten Ereignisse, nämlich von der Wahl Papst Pius IX (1846) bis zur Proklamierung Roms als Hauptstadt Italiens (1870)[531]. Auch die Beiträge zur Geschichte der einzelnen Städte sind detaillierter. So wird ab 1874 die Stadtgeschichte Roms und Neapels in eigenen Kapiteln abgehandelt. Für den ersten Teilband werden sogar ab 1877 zusätzlich die Regionen geschichtlich und topografisch näher beschrieben, bevor es zur eigentlichen Vorstellung ihrer jeweiligen Städte kommt. Außerdem stimmen kunstgeschichtliche Beiträge zu Beginn der Lektüre auf die jeweiligen italienischen Regionen

529 Baedeker 1890, 133; Baedeker 1895, 138; Baedeker 1899a, 145; Baedeker 1903a, 145; Baedeker 1908a, 163.
530 Baedeker 1899a, 323.
531 Oberitalien: Baedeker 1868, S. XXVIII; Baedeker 1870, S. XXVIII; Baedeker 1872a, S. XXVII f.; Baedeker 1877a, S. LXVI; Baedeker 1879, S. XX; Baedeker 1886a, S. X – Mittelitalien: Baedeker 1871, S. XXXVI; Baedeker 1874a, S. XXXIV f. – Unteritalien: Baedeker 1872b, S. XXXII; Baedeker 1874b, S. XXXII.

ein. Sie stammen von dem Kunsthistoriker Springer und dem klassischen Archäologen Reinhard Kekulé von Stradonitz.

Wie beim Gesamtführer, richtet sich die Einzelbetrachtung der Teilbände auf die Darstellung der Chronologie, der Stadtgeschichte von Turin, Florenz, Rom und Neapel und auf ihre archäologischen Museen. Die Beiträge zur Kunstgeschichte von Springer und Kekulé werden jedoch in eigenen Abschnitten betrachtet, da sie zum Teil bandübergreifend genutzt werden. Außerdem lohnt es, ihre Beiträge separat anzuführen und zu analysieren, weil hier eine wissenschaftliche Beschreibung der Kulturgeschichte Italiens vorliegt.

Anton Springer: Zur Kunstgeschichte

Springers Aufsatz dient dem ersten und dem zweiten Teilband als Beitrag zur Kunstgeschichte. Erstmalig erschienen in *Zweiter Theil: Mittel-Italien* (1866), wird er dort nur für die ersten drei Auflagen verwendet und ab 1879 auf die Kunst ab dem Mittelalter beschränkt[532], wohingegen er für den Band *Erster Theil* ab 1872 für 39 Jahre und in kaum abgeänderter Form immer wieder verwendet wird[533].

In der folgenden Analyse wird ausschließlich Springers Beitrag betrachtet, der sich auf die gesamte Kunstgeschichte von der Antike bis zur Moderne bezieht. In *Zur Kunstgeschichte* werden Nord- und Mittelitaliens zusammen behandelt. Über mehrere Seiten beschreibt Springer in chronologischer Abfolge die einzelnen Kunstepochen. Ihm ist bewusst, dass er in diesem Buchformat ein Kunstverständnis, das die Breite der historischen Entwicklung und ihrer Zusammenhänge präsentieren würde, nur im Ansatz zu vermitteln vermag. Daher bezeichnet er zu Beginn seine Ausführungen als „einzelne Winke“[534].

> „Vom Kunstliebhaber zum Kunstkenner ist freilich ein weiter Weg, und so wenig eine einfache Touristenfahrt das Kunstverständnis erschließen kann, so wenig werden auch die Andeutungen eines Reisehandbuches genügen, in die Tiefen der schöpferischen Phantasie einzuführen und über das Schicksal der italienischen Kunst, deren Vergangenheit am meisten anzieht, vollkommen aufzuklären.[…] Gewöhnlich sind es nur zwei durch ein volles Jahrtausend von einander getrennte Perioden, welche die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes in Italien vorzugsweise fesseln: das klassische Alterthum, die Zeit der Römer, und das sechzehnte Jahrhundert, die Blüthezeit der sogenannten Renaissance. Was dazwischen liegt, wird meist mit flüchtigem Blicke

532 Baedeker 1874a, S. LI–LXVIII; Baedeker 1880, S. XLII–LXII; Baedeker 1886b, S. XLII–LXII; Baedeker 1889b, S. XLII–LXII; Baedeker 1893, S. LVII–LXXVII; Baedeker 1896, S. LVII–LXXVII; Baedeker 1903b, S. LIX–LXV; Baedeker 1908b, S. LVIII–LXXVIII.

533 Baedeker 1872a, S. XXIX–LXVIII; Baedeker 1877a, S. XXIII–LXV; Baedeker 1879, S. XXI–LVIII; Baedeker 1886a, S. XXVII–LXII; Baedeker 1889a, S. XXVII–LXII; Baedeker 1894, S. XXXI–LXVI; Baedeker 1898, S. XXXI–LXVI; Baedeker 1906, S. XXIX–LXVI; Baedeker 1911, S. XXXIII–LXVIII; Baedeker 1866a, S. XXXIX; Baedeker 1869a, S. XXXVII–LXXVI; Baedeker 1871, S. XXXVII–LXXVI.

534 Baedeker 1866a, S. XXXIX; Baedeker 1869a, S. XXXVII; Baedeker 1871, S. XXXVII; Baedeker 1872a, S. XXIX; Baedeker 1877a, S. XXIII; Baedeker 1879, S. XXI; Baedeker 1886a, S: XXVII; Baedeker 1889a, S. XXVII; Baedeker 1894, S. XXXI; Baedeker 1898, S. XXXI; Baedeker 1906, S. XXIX; Baedeker 1911, S. XXXIII.

> übergangen; mit grossem Unrechte, da es die Lücken zwischen den genannten Perioden wirksam ausfüllt, die eine nachklingen lässt, die andere vorbereitet. Aber auch die Ansicht bedarf einer Correktur, als ob das Wesen der antiken Kunst nur in Italien vollkommen erschaut werden könnte. Diese Meinung stammt aus jenen Tagen, in welchen man zwischen griechischer und römischer Kunst nicht scharf unterschied, bei jener den Zusammenhang mit dem besonderen Boden und Volke, bei dieser die Ansätze zu selbstständigen Schaffen übersah."[535].

Erschwerend für die qualitative Einschätzung italienischer Kulturgüter kommt hinzu, dass Springer im Sinne Winkelmanns die griechische Kunst als das Ideal der Antike überhöht. So rühmt er das British Museum für seine griechischen Kunstschätze und lobt Italien lediglich wegen seiner Nähe zu Griechenland:

> „Aehnlich ist auch die reichste Sammlung in Italien bewahrter Sculpturen nicht im Stande, die gleiche Einsicht in das griechische Kunsttreiben zu gewähren, wie die Parthenonsculpturen und die anderen Fragmente griechischer Tempelplastik im britischen Museum. [...] So lange Reisen nach Griechenland und Kleinasien zu den seltenen Glücksfällen des Individuum's gehören werden, wird die Wanderung durch Italien am besten über die Lebensbedingungen der antiken Kunst aufklären."[536].

Weiter heißt es:

> „Die Abhängigkeit von Griechenland schränkt sich nicht auf einen einzigen, überdies untergeordneten Kunstzweig ein, sondern umfasst allmählich die ganze künstlerische Wirksamkeit des alten Italiens, unterwirft sich auch das Gebiet der monumentalen Architektur und Plastik. In doppelter Weise bereitet sich die Herrschaft des griechischen Geistes in Italien vor. […] Bleiben auch in der ästhetischen Wertschätzung die römischen Kunstwerke der Kaiserzeit gegen die griechischen zurück, [...]."[537].

Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass Springer von einem griechischen Einfluss in Italien überzeugt ist und diesen über die römische Kunst stellt. Auf diese Weise wird im Baedeker ein wissenschaftliches Meinungsspektrum präsentiert, das die in Deutschland damals verbreitete tonangebende Auffassung von antiker griechischer Kunst wiedergibt. Von den italienischen Städten stellt er besonders Rom, Venedig und Florenz heraus, wobei er letztere als die „[w]ie im 14. [...] auch im 15. Jahrhundert […] tonangebende Hauptstadt Italiens

535 Baedeker 1866a, S. XXXIX f.; Baedeker 1869a, S. XXXVII f.; Baedeker 1871, S. XXXVII f.; Baedeker 1872a, S. XXIX f.; Baedeker 1877a, S. XXIII f.; Baedeker 1879, S. XXI f.; Baedeker 1886a, S. XXVII f.; Baedeker 1889a, S. XXVII f.; Baedeker 1894, S. XXXI f.; Baedeker 1898, S. XXXI f.; Baedeker 1906, S. XXIX f.

536 Baedeker 1866a, S. XL; Baedeker 1869a, S. XXXVIII; Baedeker 1871, S. XXXVIII; Baedeker 1872a, S. XXX; Baedeker 1877a, S. XXIV; Baedeker 1879, S. XXII; Baedeker 1886a, S. XXVIII; Baedeker 1889a, S. XXVIII; Baedeker 1894, S. XXXII; Baedeker 1898, S. XXXII; Baedeker 1906, S. XXX.

537 Baedeker 1866a, S. XLI; Baedeker 1869a, S. XXXIX; Baedeker 1871, S. XXXIX; Baedeker 1872a, S. XXXI; Baedeker 1877a, S. XXV; Baedeker 1879, S. XXII f. (leicht abgeändert, diese Version gilt auch für die darauffolgenden Auflagen); Baedeker 1886a, S. XXVIII f.; Baedeker 1889a, S. XXVIII f.; Baedeker 1894, S. XXXII f.; Baedeker 1898, S. XXXII f.; Baedeker 1906, S. XXX f.; Baedeker 1911, S. XXXIV.

[...]“[538] bezeichnet. Griechische Überlegenheit und die Dominanz von Florenz besteht bis 1911, 39 Jahre lang, unverändert fort. Dagegen bleibt seine Aufmerksamkeit gegenüber den Etruskern deutlich reduziert und dies, obwohl die dortigen Grabfunde immer üppiger werden und wissenschaftliche Erkenntnisse deren Qualität erschließen. Er nennt sie zwar bereits 1866 beiläufig, spricht ihnen aber zugleich jede Kunstfertigkeit ab:

> „Wer nicht Fachmann ist und besonderen gelehrten Studien nachgeht, wird sich schwerlich bei den Werken der künstlerischen Vorzeit, [...] oder der Kunstthätigkeit des räthselhaften *Etruskervolkes* (Grabanlagen, Aschenkisten, Metallgeräthe, Wandmalereien) eine grössere Aufmerksamkeit zu wenden. [...] Sind auch die Fundorte der meisten Vasen etruskischer Gräber, so stammen sie doch nicht alle aus italienischen Werkstätten, sondern wurden aus Griechenland importirt, hier in den ältern Zeiten wahrscheinlich in Korinth, später in Athen (Vasen mit rothen Figuren) fabrikmässig gearbeitet.“[539].

Für den Wissenschaftler Springer bleiben die Etrusker ein rätselhaftes Volk, das nur für wert erachtet wird, an einer einzigen Stelle seiner Kunstgeschichte erwähnt zu werden. Während er die griechische Einflussnahme auf die römische Kunst wiederholt thematisiert, bleibt das Verhältnis zwischen Römern und Etruskern offen. Die Etrusker ebenso wie die Völker der Ur- und Frühzeit stellen für ihn im doppelten Sinn nur eine Randnotiz dar. Und spätestens nach 1877 fallen die Etrusker vollkommen aus Springers Beitrag heraus. Sie werden auch nicht mehr im Index unter „Die Kunst des Alterthums: Griechen, Römer“ aufgeführt. Erst wieder in der 17. Auflage (1906), 27 Jahre später, finden die Etrusker in der Auflistung des Archäologischen Museums von Florenz erneute Beachtung:

> „Weit mehr als die reichen Funde aus vorgeschichtlicher Zeit, welche die Museen von Bologna, Este, Turin, Mailand, Verona, Parma u. a. O. bergen, und mehr als die etruskischen Altertümer, die im Archäologischen Museum zu Florenz viele Räume füllen, fesselt in Italien gewöhnlich das klassische Altertum, die Zeit der Römer, die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes.“[540].

Es bleibt bei diesem einen Hinweis auf die Etrusker und trifft auch auf die darauffolgende Auflage (1911) zu [541]. Hier wird zwar im Vorwort darauf hingewiesen, dass der kunstgeschichtliche Beitrag überarbeitet und angereichert wurde:

538 Mittelitalien: Baedeker 1866a, S. LVIII; Baedeker 1869a, S. LIII; Baedeker 1871, S. XX – Oberitalien: Baedeker 1872a, S. XLV; Baedeker 1877a, S. XL; Baedeker 1879, S. XXXIII.; Baedeker 1886a, S. XXXVIII; Baedeker 1889a, S. XXXVIII; Baedeker 1894, S. XLII; Baedeker 1898, S. XLII; Baedeker 1906, S. XL; Baedeker 1911, S. XLIII.
539 Mittelitalien: Baedeker 1866a, S. XLI; Baedeker 1869a, S. XXXVIII f.; Baedeker 1871, S. XXXVIII – Oberitalien: Baedeker 1872a, S. XXX f.; Baedeker 1877a, S. XXIV.
540 Baedeker 1906, S. XXIX; Baedeker 1911, S. XXXIII.
541 Baedeker 1911, S. XXXIII.

> „Der langjährige Bearbeiter des Handbuchs, Dr. phil. Friedrich Propping, hat das Buch wieder mit gewohnter Sorgfalt erneut. Im kunstgeschichtlichen Teile wurden die letzten Jahrhunderte mehr als bisher berücksichtigt.“[542].

Der Hinweis auf die Etrusker bleibt jedoch auch in dieser Auflage unverändert kurz.

Im Vergleich zum Gesamtführer drängen sich unweigerlich Parallelen in der kunsthistorischen Darstellung auf. Springers Einschätzungen, Bewertungen und Urteile, die er in den ersten beiden Teilbänden getroffen hat, scheinen in komprimierter Form auch maßgebend für das kunstgeschichtliche Urteil des Gesamtführers zu sein. In beiden Fällen gehen zum einen vor allem die Griechen und die Römer als Vertreter des Altertums hervor und zum anderen findet auch unter Springer am Beispiel Florenz eine Stadt-Epochen-Zuschreibung statt. Ebenso finden die Etrusker unter Springer nur mäßige bis geringwertige Beachtung.

Reinhard Kekulé von Stradonitz: Zur Geschichte der Antiken Kunst

Kekulés Beiträge zur *Geschichte der antiken Kunst* unterscheiden sich in den Teilbänden für Mittel- und Unteritalien in der lokalen Auswahl der Kunstobjekte, die er beschreibt[543]. Seine Grundaussage ist in beiden Fällen jedoch dieselbe und gründet auf einer langen und sich wiederholenden Lobrede auf die Griechen und Winckelmann: die Griechen, weil er sie für den Ursprung des künstlerischen Schaffens hält, und Winckelmann, weil er dies als erster erkannte[544].

In seinem Beitrag zu Mittelitalien, im Kontext des *Museo gregoriano etrusco*, nennt er die Etrusker wie schon Springer vor ihm „räthselhaft“[545]; ihre Kunstfertigkeit sei dem griechischen Einfluss geschuldet[546]. Diese Formulierungen bestehen über die 14 untersuchten Auflagen hinweg und damit bis 1908 unverändert. In seinem Beitrag zu Unteritalien werden die Etrusker mit keinem Wort erwähnt, stattdessen betont er in seinen Ausführungen zu Pompeji,

542 Baedeker 1911, Vorwort.

543 Mittelitalien: Baedeker 1874a, S. XXXVI–L; Baedeker 1880, S. XXVIII–XLI; Baedeker 1886b, S. XXVIII–XLI; Baedeker 1889b, S. XXVIII–XLI; Baedeker 1893, S. XLII–LVI; Baedeker 1896, S. XLII–LVI; Baedeker 1903b, S. XLIV–LVIII; Baedeker 1908b, S. XLIII–LVII. – Unteritalien: Baedeker 1874b, S. XXXIII–LII; Baedeker 1887, S. XXVII–XLVIII; Baedeker 1892, S. XXIX–XLVIII; Baedeker 1899b, S. XXVII–XLVI; Baedeker 1902, S. XXXI–LI.

544 Mittelitalien: Baedeker 1874a, S. XXXVI–L; Baedeker 1880, S. XXVIII–XLI; Baedeker 1886b, S. XXVIII–XLI; Baedeker 1889b, S. XXVIII–XLI; Baedeker 1893, S. XLII–LVI; Baedeker 1896, S. XLII–LVI; Baedeker 1903b, S. XLIV–LVIII; Baedeker 1908b, S. XLIII–LVII – Unteritalien: Baedeker 1874b, S. XXXIII–LII; Baedeker 1887, S. XXVII–XLVIII; Baedeker 1892, S. XXIX–XLVIII; Baedeker 1899b, S. XXVII–XLVI; Baedeker 1902, S. XXXI–LI.

545 Baedeker 1874a, S. XLVII; Baedeker 1880, S. XXXIX; Baedeker 1886b, S. XXXIX; Baedeker 1889b, S. XXXIX.

546 Baedeker 1874a, S. XLII. XLVII; Baedeker 1880, S. XXXIII. XXXIX; Baedeker 1886b, S. XXXIII. XXXIX; Baedeker 1889b, S. XXXIII. XXXIX.

Herculaneum und dem Nationalmuseum von Neapel den griechischen Ursprung und Einfluss auf Unteritalien:

> „Aber schon unter den Mamorwerken verrathen manche durch Fülle und Weichheit einen besonderen, den Anwohner des Golfs, über welche die Natur ihr Füllhorn von Glück und Genuss ausgeschüttet hat, eigenen Geschmack. Die schönen griechischen Münzen erinnern daran, dass wir in dem Lande sind, das einst eine blühende und beneidete Stätte griechischer Cultur war; die Unzahl von Dreifüssen, Candelabern, Lampen, Feuerbecken, Töpfen, Kannen, Kästchen, Spangen, Nadeln […], die vielen grossen und kleinen Bronzefiguren, vor allem die in der Welt einzig darstehende stattliche Reihe von vielen Hunderten von Wandgemälden weisen greifbar genug darauf hin, dass sich hier die Ergebnisse von Ausgrabungen ansammeln, die mehr als sonst das antike Leben in einem vollen und reichen Bilde spiegeln, dass wir in nächster Nähe der vom Vesuv begrabenen Städte, Pompeji, Herculaneum, Stabiae sind.“[547].

Die Wertschätzung des griechischen Erbes setzt sich noch bis in die 15. Auflage (1911) fort. Die Vermutung, das damals vorherrschende Kunsturteil habe die kunsthistorische Darstellung des Gesamtführers bestimmt, lässt sich durch die Ausführungen Springers und Kekulés erhärten. Beide konzentrieren sich auf die Griechen als Vertreter eines Altertums, in dem die Etrusker, wenn überhaupt, dann nur als unscharfer Nebendarsteller auftreten.

In Baedekers Gesamtführer spiegelt sich folglich eine Forscherhaltung wider, die eine deutsche Auffassung des Altertums vertritt. Diese wird über die Jahrzehnte hinweg entweder in den Teilbänden reduzierter oder im Gesamtführer auf einzelne Textpassagen verstreut wiedergegeben. Dies trifft auch auf die fremdsprachigen Ausgaben zu, die trotz redaktioneller Betreuung eins zu eins übersetzt werden. Eine Auseinandersetzung mit landesspezifischen Forschungsergebnissen und Forschermeinungen findet nicht statt. Es liegt daher nahe, dass eine solche Haltung auch die Stadt- und Museumsbeschreibungen dominiert. Dies soll im Folgenden für jeden der drei Teilbände untersucht werden.

Stadtgeschichte

Für den Band *Erster Theil: Ober-Italien* beschränkt sich die Untersuchung auf die Regionen Piemont und Toskana bzw. auf die Stadtgeschichte von Turin und Florenz, für den Band *Zweiter Theil: Mittel-Italien* auf die Region Latium bzw. auf die Stadtgeschichte von Rom und für den Band *Dritter Theil: Unter-Italien* auf die Stadtgeschichte Neapels. Die Untersuchung soll u. a. klären, inwieweit sich hier formulierte Aussagen mit der deutschen Forschermeinung decken oder ob hier ein anderer Ansatz besteht bzw. gar ein anderer Schwerpunkt in der Darstellung gesetzt wird.

547 Baedeker 1874b, S. XXXIII; Baedeker 1887, S. XXVII; Baedeker 1892, S. XXIX; Baedeker 1899b, S. XXVII; Baedeker 1902, S. XXXI.

Oberitalien: Turin und Florenz

In der Darstellung der Stadtgeschichte von Turin und Florenz fällt auf, dass die geschichtliche Bedeutung beider Städte von ihren römischen Anfängen abgeleitet wird[548]. Diese Auffassung ändert sich im Laufe der Zeit, denn in der Auflage von 1868 wird die Stadtgründung Turins den Taurinern zugeschrieben[549]. Florenz wird dagegen von Beginn an als Stadt des Mittelalters und der Neuzeit bestimmt. Die Formulierung, wie sie sich bereits im Gesamtband (siehe dazu den Abschnitt „Gesamtführer Italien") manifestierte, wird hier erstmalig übernommen und für weitere 46 Jahre beibehalten[550]. Ebenso konzentriert sich der Blick auf die Errungenschaften der Medici. Dennoch wird für Florenz bzw. für die Toskana frühzeitig auf die etruskische Kultur hingewiesen. Die hierzu getroffenen Aussagen decken sich nicht nur mit der antiken Rezeptionsgeschichte, wie sie in Kapitel II.1 dargelegt wurde:

> „Toscana bewahrt noch jetzt den Namen seiner ersten Bewohner, der Tusker oder Etrusker (griechisch Tyrrhener). […] tyrrhenische Erzarbeit war in Athen nicht minder geschätzt, als, wie wir aus zahlreichen Funden entnehmen können, bei unseren deutschen Vorfahren. Damit geht die Ausbildung der Schifffahrt Hand in Hand: die älteste Seeschlacht im westlichen Mittelmeerbecken, von der die Überlieferung meldet (592 v. Chr.), wird um den Besitz Corsicas zwischen Griechen und Etruskern geschlagen, siegreich behaupten die letzteren die Herrschaft über das Meer, das noch immer den Namen des tyrrhenischen trägt. Vom Fuss der Alpen bis an den Golf von Neapel dehnte sich der etruskische Städtebau aus, er vermittelte den italischen Stämmen nicht blos Fertigkeiten und technische Erfindungen, sondern mit der Schrift zugleich die höheren Elemente der Cultur; selbst Rom und Latium haben sich diesem Einfluss nur theilweise zu entziehen vermocht. In Florenz bietet das etruskische Museum dem Fremden zuerst Gelegenheit die künstlerische Thätigkeit dieses alten Volkes in Erz- und Thonarbeit näher kennen zu lernen, in die düstere realistische Sinnesweise desselben einzudringen. In Fiesole wird sein Blick auf die gewaltigen Steinmassen gelenkt, welche die Etrusker zum Schutz ihrer Grenze gegen die räuberischen Ligurer im Apenin errichteten. […] den klassischen Boden Alt-Etruriens betritt er erst südlich von den Grenzen, die diesem Theil des Handbuchs gesteckt sind."[551]

Darüber hinaus findet die etruskische Kultur sogar breite Anerkennung und Bewunderung, ebenso wie das *Museo archeologico nazionale* von Florenz bereits in der Einleitung zur Region Toskana erwähnt und empfohlen wird:

> „In Florenz bietet das etruskische Museum dem Fremden zuerst Gelegenheit die künstlerische Thätigkeit dieses alten Volkes in Erz- und Thonarbeit näher kennen zu lernen, in die düstere realistische Sinnesweide desselben einzudringen."[552]

548 Baedeker 1861, 253; Baedeker 1863, 229; Baedeker 1865, 245. 367.
549 Baedeker 1868, 87
550 Stets verwendet in Baedeker 1911.
551 Baedeker 1877a, 290.
552 Baedeker 1877a, 290.

Nichtsdestominder erfährt diese Bewunderung eine besondere Einschränkung durch einen historisch berechtigten Hinweis:

> „Der Höhepunkt der etruskischen Macht fällt in das 6. Jahrh. v. Chr. Bei dem Mangel eines festen staatlichen Zusammenhangs vermochte die weit verzweigte Confoederation auf die Dauer sich nicht zu behaupten. Wie die Kelten den gesamten Norden, die Samniten (424) Campanien erobern, so dringen gleichzeitig von der unteren Tiber Römer und Latiner vor, in langwierigen Kämpfen dem Bunde eine Stadt nach der anderen entreissend. Ganz Etrurien muss sich im 3. Jahrh. der centralisirten Herrschaft Roms unterwerfen.“[553].

Unabhängig davon, ob und wann die Etrusker den Römern unterlagen, wird im Jahr 1911 das hohe Alter der florentinischen Stadtgeschichte anerkannt:

> „Grabstätten einer voretruskischen Völkerschaft beweisen, dass die Besiedelung an der Stelle des heutigen Florenz auf eine sehr alte Zeit (um das J. 1000 v. Chr.) zurückgeht. Das von Faesulae (Fiesole) aus etwa um 200 v. Chr. gegründete etruskische Florenz, welches etwas stromaufwärts an einem jetzt verschwundenen Arm des Arno zwischen der heutigen Piazza Beccaria (Porta della Croce) und dem Kloster S. Salvi lag, wurde im J. 82 vor Chr. durch Sulla zerstört.“[554].

Die zu Beginn den Römern zugeschriebene Stadtgeschichte wird im Laufe der Zeit also revidiert bzw. korrigiert. Andere frühere Stämme erfahren spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts Erwähnung und zumindest eingeschränkte Wertschätzung. Turin wird außerdem ab 1877 vermehrt gewürdigt, was mit der politischen Bedeutung der Stadt während des Risorgimento mit der deutschen Herkunft des sabaudischen Königs- und Herrscherfamilie zusammenhängt[555]. So heißt es:

> „Die Geschichte des Landes ist eng mit derjenigen seiner Dynastie verwachsen. Das *Haus Savoyen (casa Sabauda)*, deutschen Ursprungs – *sein* Stammbaum wird sogar auf Karls des Grossen Gegner, den Sachsen Wittekind, zurückgeführt –, taucht um das J. 1000 unter dem hochburgundischen Adel auf.[556] [...] Turin ist der Mittelpunkt der nationalen Bestrebungen gewesen, welche die Einheit Italiens schufen; es hat durch die Tüchtigkeit seiner Bürger die schweren Verluste, welche die Verlegung der Residenz im Gefolge hatte, überwunden.“[557].

Der Geschlechterbezug auf Wittekind entfällt erst 1898, trotzdem bleibt der niedersächsische Bezug zur *casa sabauda* bestehen[558]. Zudem wird im Baedeker die Hauptstadtdebatte indirekt verfolgt. Sie lässt sich daran erkennen, dass Formulierungen – wenn auch nicht frei von subjektiver Bewertung – in direktem Bezug zu politischen Veränderungen modifiziert werden: Turin und Florenz werden jeweils ab der Vereinigung Italiens als provisorische

553 Baedeker 1877a, 291; Baedeker 1879, 311; Baedeker 1886a, 312; Baedeker 1898, 374; Baedeker 1906, 430.
554 Baedeker 1911, 563.
555 Baedeker 1879, 53. 56.
556 Baedeker 1879, 53.
557 Baedeker 1879, 56.
558 Baedeker 1898, 24.

Hauptstädte bezeichnet. So heißt es bereits 1863: „Turin [...], jetzt einstweilen Hauptstadt des Königreichs Italien, Residenz des Königs [...]“ [559]. Und für Florenz wird 1865 Folgendes formuliert:

> „Florenz [...] provisorische Hauptstadt des Königreichs Italien, früher des Großherzogthums Toscana, gehört mit Rom, Neapel und Venedig zu den sehenswerthesten Städten Italiens, welche sowohl als Reiseziel, wie als Aufenthaltsort besonders in Betracht kommen. Während im Alterthum Italien in Rom aufging, ist der Mittelpunkt seiner geistigen Entwicklung im Mittelalter und der Neuzeit vorzugsweise in Florenz zu suchen.“[560].

Baedeker äußert sogar Zweifel, ob sich eine Stadt wie Florenz als Hauptstadt eigne, die er an ihrer unzureichenden Größe und Geschichte festmacht, so heißt es:

> „Ob die Verlegung der Capitale mit den grossen projectirten Erweiterungen im Stande sein wird, ihn in einen grossstädtischen umzuwandeln, ist abzuwarten. Auf hohes Alter kann die Stadt keinen Anspruch machen.“[561].

Eine Ausgabe weiter ist Baedekers Skepsis gegenüber der Größe und Kapazität der Stadt einer Wertschätzung gewichen. So heißt es 1865:

> „Der Character der Stadt ist im Ganzen still; doch hat die Verlegung der Capitale mit den grossen Erweiterungen im Gefolge ihr bereits einen gewissen grossstädtischen Anstrich gegeben.“[562].

Und 1868 steht geschrieben:

> „Florenz ist seit der Verlegung der Hauptstadt von Turin hierher in bedeutenden Aufschwung begriffen; hatte es früher mehr den Character einer stillen Provinzialstadt, so nimmt es jetzt völlig den einer modernen Grossstadt an, [...]. Die Einwohner [...] von jeher bekannt wegen [...] ihrer aussergewöhnlichen Begabung zu künstlerischem Schaffen, und noch jetzt zeigt sich die höhere Bildung der Toskaner schon äusserlich in der besseren Bekleidung gegenüber Genua und den grösseren Städten der Lombardei.“[563].

Obwohl Florenz die Hauptstadt von Italien ist und sich stetig vergrößert, befindet sich die königliche Residenz weiterhin in Turin: „Turin [...], von 1859 bis 1865 Hauptstadt des Königreichs Italien, Residenz des Königs und Sitz einer Universität“[564]. Spätestens in der nächsten Ausgabe von 1870, gleichsam mit dem Umzug der Hauptstadt, kann Rom als die von allen lang ersehnte Hauptstadt Italiens vorgestellt werden. Im Baedeker verlieren ab diesem Zeitpunkt Turin und Florenz ihre Bezeichnung als provisorische Hauptstädte und erhalten die

559 Baedeker 1863, 229.
560 Baedeker 1865, 366.
561 Baedeker 1865, 367.
562 Baedeker 1865, 296.
563 Baedeker 1868, 295.
564 Baedeker 1863, 245; Baedeker 1865, 87; Baedeker 1868, 79.

genauen Eckdaten ihrer ehemaligen Hauptstadtexistenz. Es fehlt auch nicht der Hinweis, dass die königliche Residenz von Turin nach Rom gewechselt ist[565].

Im Vergleich zum Gesamtführer fällt auf, dass im Teilband die politische Entwicklung Italiens sehr wohl beachtet und berücksichtigt wird, allerdings nicht, ohne auf den deutschen Anteil hinzuweisen, wie das Beispiel der Herkunft des italienischen Königshauses belegt. Auf diese Weise wird ein Signal an den deutschen Leser gesendet, dass an dieser entscheidenden Phase der Geschichte Italiens ein altes deutsches Adelsgeschlecht beteiligt war. Auch die kulturpolitische Einschätzung des Baedeker erfährt eine Veränderung. Obwohl die Etrusker weiterhin im Gesamtführer und in den Urteilen Springers und Kekulés den antiken Römern unterlegen sind, werden sie im Teilband zu Oberitalien stets erwähnt und ihre Leistungen zumindest eingeschränkt bewundert. Dies im Zusammenhang mit der Wiedergabe der Hauptstadtdebatte belegt, dass im Baedeker eine kulturpolitische Entwicklung Italiens durchaus wahrgenommen wird, wenn sie auch anders als von den Italienern und eher zu Gunsten Deutschlands interpretiert wird.

Mittelitalien: Rom

Die Stadtgeschichte Roms wird erst ab der vierten Auflage (1874) behandelt, dort heißt es bis 1908 einleitend:

> „In dem Dunkel, welches die ältere Geschichte Italiens bedeckt, entzieht sich auch die Entstehung Roms jeder näheren Kunde. Die Tradition hat erst in verhältnismässig später Zeit die bekannte Legende von Romulus und Remus ausgebildet und das Gründungsjahr auf 754 vor Chr. fixiert. Aber aller Wahrscheinlichkeit nach war Rom eine viel ältere Stadt. Hierfür führen nicht bloss eine Anzahl alter Sagen, sondern auch die in den letzten Jahren in Latium gemachten Funde aus der Steinzeit, durch die das geschichtliche Leben Italiens über eine ganz unbestimmte Urzeit ausgedehnt wird [...]. Erst mit dem Verfall der etruskischen Macht bekommt Rom Luft. Nach langen Kämpfen gelingt es, die mächtige Nebenbuhlerin Veji zu erobern und zu zerstören (396), womit die römische Herrschaft über Süd-Etrurien bis zum Ciminischen Wald begründet war.“[566].

Entgegen den bisherigen Aussagen wird den Etruskern hier eine Wertschätzung zuteil. Zum ersten Mal unterliegen sie nicht dem bisherigen Kunsturteil, das sie als Nachahmer griechischer Kunst oder durch abwertende Attributen als „merkwürdig“, „rätselhaft“ oder „düster“ einstuft, sondern als kampfesstarke Gegner den Römern gleichstellt. Die kunstgeschichtlichen Beiträge beeinflussen in diesem Fall also nicht die Darstellung der Stadtgeschichte. Wenn auch nach dieser Einleitung die Etrusker keine weitere Erwähnung

565 Baedeker 1870, 70. 314.

566 Baedeker 1874a, 95 f.; Baedeker 1880, 116; Baedeker 1886b, 120. 122 (Zitat getrennt auf Seiten verteilt); Baedeker 1893, S. XXVII. XXIX; Baedeker 1896, S. XXVII. XXIX; Baedeker 1903b, S. XXIX. XXXI; Baedeker 1908b, S. XXVIII. XXX.

innerhalb der Stadtgeschichte finden, so ist die römische Geschichte jedoch nicht auf den Römer allein reduziert.

Unteritalien: Neapel

Liest man Baedekers Stadtgeschichte zu Neapel, so fällt schnell auf, warum sich der kunsthistorische Beitrag allein auf die Antike beschränkt. Dort heißt es nämlich:

> „Neapel ist die volksreichste Stadt Italiens (nicht ganz 500,000 E.), und seine Umgebung einer der schönsten der Erde. Von jeher hat dieser wunderherrliche Golf die stärkste Anziehung auf die Menschen geübt und wie im Alterthum, so strömen auch jetzt alljährlich Tausende aber Tausende herbei, um an seinen Gestaden Erquickung und Genuss zu finden. [...] Griechen, Osker, Römer, Gothen, Byzantiner, Normannen, Deutsche, Spanier haben hier nach einander geherrscht, aber nie, sei es in politischer oder litterarischer und künstlicher Beziehung eine hervorragende oder anhaltende Bedeutung gewinnen können. Wer in Florenz den Mittelpunkt der italienischen Renaissance, in Rom die Hauptstadt einer untergegangenen Welt gesehen, wer in Venedig und Genua, ja selbst in Pisa und Siena die Blüthe der mittelalterlichen Republiken betrachtet hat, fühlt sich in Neapel schmerzlich enttäuscht. Die Armuth an schönen oder bedeutenden Bauwerken wie an Kunstschätzen ist gross und vermag nicht durch die herrlichen Funde aus Pompeji und Herculaneum, welche die Erkenntnisse des antiken Lebens von einer neuen Seite erschliessen, ersetzt zu werden.“[567].

Baedeker sieht den künstlerischen und literarischen Wert allein im antiken Neapel. Wie schon im Beitrag Kekulés wird wiederholt besonders der griechische Ursprung dieser Stadt betont. Der Reichtum des Altertums gibt sich seiner Meinung nach jedoch eindeutig in den Ausgrabungsstätten Herculaneum und Pompeji zu erkennen. Die unterschiedlichen Kultureinflüsse lassen sich hingegen sehr wohl im Stadtbild Neapels wiederfinden:

> „Alterthümer aus der griechisch-römischen Zeit in der Stadt selbst sind spärlich verstreut. Dagegen sind von mittelalterlichen Bauwerken ausser den Kirchen die 5 Castelle […] und 2 Thore […] vorhanden.“[568].

Diese Beschreibung der Stadt währt mit kleinen Korrekturen bis 1903 – Unteritalien ist und bleibt auf das griechische Altertum beschränkt.

Im Vergleich zum Gesamtführer und den Kunsturteilen innerhalb der Teilbände fällt auf, dass Städte oder Regionen inhaltliche Korrekturen erfahren, sobald sie markante Veränderungen vorweisen. In diesen Fällen werden selbst lang tradierte Positionen überdacht und revidiert. In der Konsequenz verharren dagegen Ansichten, die weder kulturell noch politisch beeinflusst werden, in ihrer Überlieferung unverändert.

567 Baedeker 1866b, 40 f.
568 Baedeker 1869b, 41.

Museumsgeschichte

Für den Band *Erster Theil: Ober-Italien* beschränkt sich die Untersuchung auf die Museumsdarstellung des *Museo d'Antichità* von Turin und *Museo archeologico nazionale* von Florenz, für den Band *Zweiter Theil: Mittel-Italien* auf das *Museo nazionale romano* (Diokletiansthermen und Villa Giulia) in Rom und für den Band *Dritter Theil: Unter-Italien* auf das *Museo archeologico nazionale* von Neapel. Auch hier soll die Untersuchung u. a. klären, inwieweit sich Aussagen mit der deutschen Forschermeinung decken oder ob andere Schwerpunkte in der Darstellung gesetzt werden.

Oberitalien: Museo di Antichità und Museo nazionale archeologico

Die Aussagen zum *Museo di Antichità* von Turin und *Museo archeologico nazionale* von Florenz sind deckungsgleich gegenüber den Aussagen im Gesamtführer. Hier lassen sich keine auffälligen Abweichungen feststellen. Der Fokus richtet sich beim Turiner Museums von 1861 bis 1877 ausnahmslos auf die ägyptische Sammlung. Ab 1879 werden jedoch die ägyptischen und die griechisch-römischen Altertümer gleichberechtigt besprochen, und in der Auflage von 1889 werden der griechisch-römischen Sammlung auch etruskische Fundstücke zugeordnet[569]. Die Gleichbehandlung der Sammlungen wird in der Ausgabe von 1911 gewissermaßen auch organisatorisch vollzogen, weil die Aufteilung in *Museo egizio* und *Museo di Antichità greco-romano* endgültig aufgehoben wird und beide Museen nun zusammen unter der Bezeichnung *Museo di Antichità* von Turin geführt werden[570].

Für Florenz lässt sich eine gewisse Übereinstimmung feststellen, wenn auch zeitlich verzögert, weil die etruskische Sammlung erst nach langwierigen Anstrengungen aus den Uffizien abgezogen und mit der ägyptischen Sammlung zusammengebracht werden kann. Ab der Auflage von 1865 werden zunächst die etruskische Sammlung in den Uffizien und ausschließlich die ägyptische Sammlung in der Via Faenza nur kurz erwähnt[571]. Dagegen wird der Bargello von Beginn seiner Gründung als besonderes Nationalmuseum angepriesen, weil er im Gegensatz zu den anderen oben genannten Museen der funktionalen und zeitlichen Festlegung Baedekers, vor allem aber auch der Epochenzuweisung Springers exemplarisch entspricht, wonach Florenz eine maßgebende Rolle im Mittelalter und in der Renaissance einnahm:

> „[…] *il Bargello (Pl. 39) genannt, [...]. Der imposante Bau, welcher seit dem 16. Jahrh. Gefängniss geworden und im Innern gänzlich herabgekommen war, wurde 1865 bei Gelegenheit der Danteausstellung hergestellt, und darauf zur Aufnahme des

569 Baedeker 1889a, 39.
570 Baedeker 1911, 47.
571 Baedeker 1865, 377; Baedeker 1868, 305; Baedeker 1870, 304.

> neuen *National-Museums für italien. Cultur- und Kunstgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit bestimmt.“[572].

Ab der Auflage von 1872 teilen sich das ägyptische und etruskische Museum einen gemeinsamen Standort in der Via Faenza, und im Gegensatz zu Turin wird hier vor allem die etruskische Sammlung hervorgehoben [573] . Ab der zwölften Auflage werden beide Sammlungen zusammen als archäologisches Museum in der Via Colonna präsentiert. Anders als der Bargello wird diesem Museum von Baedeker kein ‚nationaler‘ Stellenwert zugesprochen, obwohl es einen solchen ab 1881 de facto besitzt! Erst in den Folgeausgaben erfährt es eine stärkere Gewichtung, so dass in den Ausgaben ab 1906 sogar ein Grundriss abgebildet wird[574] Vergleicht man ab diesem Zeitpunkt die Angaben zum Inhalt und zum Umfang des archäologischen Museums mit dem Bargello, lässt sich die bessere Empfehlung für den Bargello nicht mehr nachvollziehen. Im Gegenteil, diese erscheint nun gekünstelt und deckt sich mit den Beobachtungen im Gesamtführer: Der Baedeker verfolgt zwar die Entwicklung des *Museo di Antichità* und des *Museo archeologico nazionale* und gibt substantielle Veränderungen zeitnah wieder. Dennoch bleibt er der bisher vorherrschenden Epochenzuteilung verhaftet und hebt die einschlägigen Musterbeispiele einer Epoche, so wie im Fall des Bargello, unverdrossen weiter hervor.

Mittelitalien: Museo nazionale romano (Diokletiansthermen und Villa Giulia)

Die Geschichte des *Museo nazionale romano* beginnt im Vergleich zu den anderen archäologischen Museen am spätesten, nämlich erst im Jahr 1889[575]. Von 1866 bis 1886 wird jedoch bereits die Anlage der Thermen erwähnt. Dort heißt es:

> „Dem Bahnhof gegenüber liegen die Diocletiansthermen (Pl. l 25). Sie waren die grössten Roms und sind von Maximian und Diocletian zu Anfang des 4. Jahrh. gebaut, wie man sagt, durch Frohndienste thuende Christen, die den Ziegeln ein Kreuz aufgedrückt hätten.“[576].

In der neunten Auflage (1889) werden schließlich beide Abteilungen des *Museo nazionale romano*, das Thermenmuseum und die Villa Giulia, vorgestellt, wenn auch gesondert und nicht unter einer gleichnamigen Bezeichnung:

> „R. neben der Kirche, den Bogen mit dem Kreuz oben durchschreitend, dann durch die Thür im Hofe l. mit der Überschrift „Ospedale Margherita per i poveri ciechi“, gelangt man zu dem neuen *Museo delle Terme, welches in mehrere aus dem

572 Baedeker 1870, 311; Baedeker 1872a, 333; Baedeker 1877a, 344.
573 Baedeker 1872a, 350.
574 Baedeker 1906, 516. 518.
575 Siehe u. a. Moretti Sgubini 2000a, 35.
576 Baedeker 1866a, 157; Baedeker 1869a, 138; Baedeker 1871, 139; ab den folgenden Auflagen 1874a, 1880, 1886b wird die Beschreibung um die Funktion der Anlage als Gefängnis und Klosteranlage ergänzt.

> Klosterhof abgetrennten Cabinetten und in einem Theile des Kreuzganges zusammengestellt wird [...]. Auf dem bei Acqua Acetosa r. nach der Stadt zu laufenden Wege erreicht man, zwischen Vignen hindurch immer geradeaus, in 20 min. einen langen überwölbten Thorweg (Arco Oscuro) und durch diesen einen freien Platz, wo l. die von Vignola für Julius III. erbaute Villa di Papa Giulio liegt, lange verwahrlost, 1888 zur Aufstellung interessanter Funde aus Falerii eingerichtet.“[577].

Trotz der kurzen Beschreibung erhält das neue Thermenmuseum bereits 1889 einen Empfehlungsstern. Baedeker erkennt schon frühzeitig seine Bedeutung, wenn er auch nicht die Debatte zum *Museo nazionale romano* aufgreift. Zwei Auflagen später umfasst die Beschreibung des Thermenmuseums bereits mehrere Seiten inklusive Grundriss und zwei Empfehlungssternen. Obwohl Thermenmuseum und Villa Giulia bis einschließlich der 14. Auflage (1908) im Baedeker gesondert aufgeführt und beschrieben werden[578], kommt dennoch langsam die Idee des *Museo nazionale romano* zum Tragen.

> „[…] **Museo nazionale delle Terme Diocleziane […], das hauptsächlich Funde auf staatlichem Boden innerhalb des Stadtgebietes enthält. Die bedeutendsten Stücke stammen bis jetzt vom Palatin und von den Erdarbeiten bei der Regulierung des Tiberbettes. Da häufig neue Gegenstände hinzukommen, so finden auch öfter Veränderungen in der Aufstellung statt[579]. [...] Auch die Altertümer in Villa di Papa Giulio (S. 183) verdienen Beachtung[580]. […] erbaut, ist seit 1888 als Museum für nichtrömische Altertümer eingerichtet[581]. [...] An den Wänden Kopien von Gemälden aus etruskischen Gräbern und von einem Sarkophag in Florenz.“[582].

Das *Museo nazionale romano* soll inner- wie außerstädtisches Fundmaterial beherbergen. Letzteres bezieht sich vor allem auf etruskische Kulturgüter, die jedoch von Baedeker nur als Teil des allgemeinen Sammlungsbestands der Villa Giulia aufgeführt werden. Die Villa Giulia gilt noch nicht als Museum für explizit etruskische Kunst und erhält auch in den Folgejahren bis 1908 keinen Empfehlungsstern[583]. Baedeker gibt keinen Hinweis auf kulturpolitische Debatten und museale Umorientierungen in Rom, stattdessen verharrt er, wie schon im Teilband zu Oberitalien, in der Bevorzugung traditioneller Sammlungen, wie der Vatikanischen oder Kapitolinischen Museen, die von der ersten Ausgabe an ausführlicher beschrieben werden als das *Museo nazionale romano*. Also kann der Teilband für Mittelitalien in keiner Weise als innovativer Reiseführer gelten.

577 Baedeker 1889b, 164. 335.
578 Baedeker 1903b, 174. 198. 203 f.; Baedeker 1908b, 182. 213.
579 Baedeker 1896, 157.
580 Baedeker 1896, 177.
581 Baedeker 1896, 183.
582 Baedeker 1896, 184.
583 Baedeker 1903b, 174. 198. 203 f.; Baedeker 1908b, 182. 213.

Unteritalien: Museo nazionale von Neapel

Im Sinn der Stadtbeschreibung fällt auch die Schilderung des Nationalmuseums von Neapel entsprechend positiv aus. In den von Baedeker veranschlagten zehn Tagen für einen Neapelbesuch wird es u. a. als „das Museum“[584] aufgelistet und von Beginn an im Teilband für Unteritalien kontinuierlich mit zwei Empfehlungssternen ausgezeichnet. So heißt es:

> „[…] erhebt sich das **Museo Nazionale, früher Museo Reale Borbonico, auch gli Studj genannt. Es ward 1586 von dem Vicekönig Herzog von Ossuna als Reitercaserne errichtet, 1615 von dem Grafen Lemos für die Universität bestimmt, welche sich dort befand, bis sie 1780 in den Gesù vecchio versetzt wurde. Seit 1790 wurde das Gebäude für die königliche Sammlung der Alterthümer und Gemälde eingerichtet, welcher Ferdinand I. 1816 den Namen Museo Reale Borbonico gab. Die ganze Geschichte desselben wird durch 12 neuerdings eingelassene Marmortafeln in der Vorhalle berichtet[585]. […] Es vereinigt in sich die verschiedenen älteren und neueren Sammlungen der Krone Neapel, die aus Rom und Parma stammende Farnesische, so wie jene aus den Palästen von Portici und Capodimonte, und die Ergebnisse der Ausgrabungen von Herculaneum, Pompeji, Stabiä, Cumä, und gehört zu den ersten Sammlungen der Welt. […] Der gegenwärtige Director der Anstalt, Commendatore Giuseppe Fiorelli, lässt die Sammlungen zwecksmäßig anordnen; es finden daher in einzelnen Abtheilungen Veränderungen in der Aufstellung statt die das Auffinden der Einzelheiten augenblicklich noch immer schwierig machen. Ein Catalog ist bis jetzt leider nur für die Münzen, Waffen und Inschriften erschienen.“[586].

Diese Einleitung wird in den folgenden Auflagen nur minimal abgewandelt. Veränderungen sind allein der Aktualisierung der formalen Angaben, nicht jedoch der Inhalte geschuldet. Das Nationalmuseum von Neapel ist das einzige Museum, das keiner klaren Epochenzuweisung unterliegt. Die Beschreibung der Sammlung, die an die allgemeinen Angaben zum Museum anschließt, ist nach der Raumfolge ausgerichtet und setzt keinen Schwerpunkt. Dennoch wird sie in der Stadtbeschreibung als eine Musterstätte des Altertums angepriesen und somit von Beginn an auf die Antikensammlung reduziert. Museums- und Stadtgeschichte gehen daher konform mit den Aussagen Kekulés.

Anders als im Fall der Stadtbeschreibungen werden museale Veränderungen nur dann vermerkt, wenn es um Informationen zur Leitung oder zum Standort geht. Eine neue Beurteilung oder Bewertung der Museen erfolgt nicht. Stattdessen werden koninuierlich traditionsträchtige Häuser vorgestellt. Die Diokletiansthermen erscheinen als Ausnahme. Doch vor dem Hintergrund, dass Baedeker nicht die Verbindung zwischen den Diokletiansthermen und der Villa Giulia erwähnt, erscheint seine Empfehlung als von anderer Stelle motiviert. Schließlich gibt es im Vergleich zum Gesamtführer hinsichtlich der

584 Baedeker 1866b, 41.
585 Baedeker 1866b, 76; Baedeker 1869b, 64; Baedeker 1872b, 62; Baedeker 1874b, 62.
586 Baedeker 1874b, 62.

Kunsturteile eine Gemeinsamkeit: über lange Zeit tradierte Ansichten sind trotz Wandels korrekturresistent, sofern sie Museen betreffen.

Zusammenfassung

Schließlich zeigt die Untersuchung der Baedeker-Reiseführer, dass sich an ihnen nur bedingt die kulturpolitische Entwicklung des jungen vereinten Italiens ablesen lässt. Trotz der mehrsprachigen Ausgaben wird vor allem die deutsche Forscherhaltung zum Verständnis vom Altertum in Italien und zur italienischen Kunstgeschichte wiedergegeben. Empfehlungen oder Epochenzuschreibungen sind von lang bewährten Stereotypen geprägt, zum Beispiel Florenz als Perle des Mittelalters und der Renaissance. Diese Konnotationen werden trotz historischer Veränderungen beibehalten. Aktualisierungen betreffen ausschließlich geo- und topografische Angaben. So werden Veränderungen der Museumslandschaft oder neue archäologische Erkenntnisse zwar berücksichtigt, ihre Bedeutung wird jedoch verkannt. Baedeker folgt daher traditionellen Rezeptionsmustern, keinesfalls einer innovativen Tendenz oder gar einer Neuinterpretation aktueller Geschehnisse.

II.2.2.2 Murray's Handbook[587]

Murrays *Handbook for Travellers* erscheint für Italien ausschließlich in Teilbänden für Nord-, Zentral- und Süditalien. Für Florenz und Rom gibt es Sonderausgaben, die sich auf die Stadt und ihre Umgebung beziehen[588]. Einen Band zu Gesamtitalien gibt es nicht, ebenso wenig eine Übersetzung der Bücher[589].

Anders als der Baedeker, richtet sich Murrays Reisehandbuch ausschließlich an ein englischsprachiges Publikum. Auch Murray verwendet wie Baedeker Empfehlungssterne, um besondere Sehenswürdigkeiten zu markieren. In Form und Struktur gibt es, wie bereits zuvor angedeutet (siehe Kap. II.2.2), gewisse Parallelen zwischen beiden Buchkonzepten: Ihre Darstellung der Stadtgeschichte von Florenz, Rom und Neapel ist fast identisch. Dennoch existieren große Unterschiede in den inhaltlichen Konstrukten und Vermittlungen des Altertums. An Stelle eines separaten Beitrags zur Kunstgeschichte, der mehrere Jahrhunderte und Kulturepochen zugleich abdeckt, wird im Murray jede Volksgruppe, die für Italien

587 Als Standardwerk zu *Murray's Handbook for Travellers* gilt Lister 1993; hier finden sich Informationen zu Geschichte, Format, Aufbau und Auflistungen des Länder- und Auflagespektrums. Für die folgende Analyse wurden Reisehandbücher stichpunktartig für die Zeitspanne zwischen 1843 und 1897 herangezogen.

588 Norditalien: Murray 1860; Murray 1866; Murray 1869a; Murray 1873a; Murray 1874a; Murray 1877; Murray 1891/1897/1903. – Mittelitalien: Murray 1864; Murray 1867a; Murray 1874b; Murray 1875a; Murray 1880; Murray 1889; Murray 1900. – Süditalien: Murray 1862; Murray 1865; Murray 1868; Murray 1873b; Murray 1878/1883; Murray 1890. – Florenz und Umgebung: Murray 1865/1867; Murray 1874c. – Rom und Umgebung: Murray 1867b; Murray 1869b; Murray 1871; Murray 1872; Murray 1875b; Murray 1881; Murray 1887/1888; Murray 1894. – Rom und Kampanien: Murray 1899; Murray 1908.

589 Lister 1993, S. XXI.

kulturprägend ist, in einem eigenen Kapitel näher erläutert. So findet sich bereits ab 1843 konsequent ein Kapitel zu „Pelasgic Architecture, Cyclopean Architecture, The Etruscans [and] The Romans“[590]. Die Etrusker werden durchgehend erwähnt und in ihrer kulturellen Einflussnahme geschätzt[591]. Im gleichnamigen Kapitel werden Aussagen direkt in Bezug zu den etruskischen Fundsituationen und zum -material gesetzt. Es wird sogar die Rezeptionsgeschichte der Etrusker während der Renaissance und der Neuzeit in Ansätzen aufgegriffen. Auch hier folgen die Urteile der deutschen Forschermeinung, die Etrusker und ihre Kunstfertigkeit seien von den Griechen beeinflusst. Und auch hier werden sie als „wunderbares“ und „rätselhaftes Volk“ bezeichnet[592]. Doch anders als im Baedeker stehen Aussagen in kontextuellem Bezug, zum Beispiel in der Hinsicht, dass die etruskische Sprache noch nicht entschlüsselt und deshalb auch eine Zuweisung zu einer bestimmten Sprachfamilie bisher nicht möglich sei[593]. Zudem – liest man ein Kapitel weiter – wird die Kunstfertigkeit der Römer nicht allein auf die Griechen, sondern auch auf die Etrusker zurückgeführt[594]. Dass damit den Römern eine gewisse Originalität abgesprochen wird, deckt sich mit der Einschätzung von Springer und Kekulé, allerdings formulieren beide Reiseführer diese Aussage unter dem Vorbehalt, dass die Römer die Glanzpunkte ihres Schaffens den Griechen verdankten[595]. Diese Haltung gilt auch für die Folgezeit, in welcher der Beitrag zu den Etruskern nur leichte Veränderungen erfährt[596]. Im Teil zu Süditalien wird zwischen den Volksgruppen „Marsi, Samnites, Bruttii, Lucanians, Calabri [and] Greeks“[597] differenziert. Auch wenn den Griechen der dominante Einfluss zugesprochen wird, ist dieser doch wesentlich differenzierter dargestellt. Abweichend wird auch die italienische Museumslandschaft präsentiert: Sterne werden vergeben, Empfehlungen ausgesprochen, jedoch findet sich keine Äquivalenz in der Ausrichtung der Stadtgeschichte auf eine Kulturepoche mit der Hervorhebung eines bestimmten Museums. Im Fall von Florenz zum Beispiel erhalten beide, das *Museo nazionale di Bargello* und das *Museo archeologico nazionale*, zwei Sterne, und[598] auf diese Weise erfahren mittelalterliche und antike Kunst eine gleichwertige Anerkennung. Auch das *Museo di Antichità* in Turin erhält einen Stern und ausführliche Erläuterungen[599]. Ebenfalls beim

590 Murray 1843, S. XVIII–XXV.
591 Murray 1843; Murray 1857; Murray 1867a; Murray 1889.
592 Murray 1843, S. XXIII. Originaltext: „wonderful [...] mysterious people“.
593 Murray 1843, S. XXIII.
594 Murray 1843, S. XXIII; Murray 1857, S. XXI f.; Murray 1867a, 255 f.; Murray 1889, 240–243.
595 Murray 1843, S: XXIII; Murray 1857, S. XXII; Murray 1867a, 256; Murray 1889, 243.
596 Murray 1889, 240–243.
597 Murray 1862, S. XXV f.; Murray 1878, S. XXIV.
598 Murray 1889, 1. 90–98.
599 Murray 1897, 18–20.

Museo archeologico nazionale von Neapel wird hier frühzeitig auf die etruskische Sammlung hingewiesen[600].

Schließlich mag es Parallelen zwischen dem Baedeker und Murray in ihren Ausführungen geben, dennoch ist Murray stets um eine differenzierte Aussage bemüht. Diese zeichnet sich besonders dadurch aus, dass er Äußerungen stets in einen Kontext stellt und Verallgemeinerungen meidet. Aufgrund der Stichproben lässt sich außerdem feststellen, dass Inhalte sich über Jahrzehnte wenig bis kaum verändern. Die konsequent identische Darstellung der Etrusker mag dem steten Festhalten an Formulierungen geschuldet sein. Dies lässt zudem keine aufmerksame Beobachtung und Teilnahme an politischen und kulturpolitischen Vorgängen in Italien erkennen. Obwohl Standortveränderungen der Museen relativ zeitnah angepasst werden, bleiben manche Neuerungen unbeachtet, zum Beispiel besteht seit 1889 eine administrative Verbindung der Diokletiansthermen mit der Villa Giulia, die Murray scheinbar entgangen ist. Murrays Reisehandbuch kann daher nur bedingt stellvertretend für eine Bewusstseinsbildung für die Geschichte und die Kultur der Etrusker im Ausland stehen.

II.2.2.3 Guide Joanne/Hachette[601]

Als reine Italienreiseführer sind Hachette/Joannes Gesamtführer[602] zu Italien und Sizilien, sein Führer zu Mittelitalien[603] und sein Museumsführer[604] zu Italien erschienen, wobei diese sämtlich ausschließlich für ein französischsprachiges Publikum ausgelegt sind. *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile* bildet auch die Textgrundlage für den Italienbeitrag im zweifach erschienenen Europaführer *Guide du voyaguer en Europe*[605].

Die Hachette-Reihe überzeugt durch objektive und zeitnahe Bewertung. Dies trifft in mehrfacher Hinsicht zu: So vergibt sie keine Empfehlung nach Sternen. Die Darstellung der Geschichte und Chronologie ist wesentlich komplexer, da sie entweder zwischen Ober-, Zentral- und Süditalien oder einzelnen Regionen differenziert. Auf eine Gesamtübersicht wird verzichtet. Ebenso wenig werden Städte oder Regionen auf eine Kunst- bzw. Kulturepoche

600 Murray 1878/1883, 145.

601 Die Bezeichnung „Joanne/Hachette" bezieht sich zugleich auf Verleger und Autor bzw. Verantwortlichen der Italienführer. Als Standardwerk zu den Guide Joanne gilt Morlier 2007; hier finden sich Informationen zu Geschichte, Format, Aufbau und Auflistungen des Länder- und französischsprachigen Auflagespektrums. Für die folgende Analyse wurden die Guide Joanne in der Zeitspanne zwischen 1859 und 1893 herangezogen.

602 Du Pays 1855; Du Pays 1859; Du Pays 1863; Du Pays 1865; Du Pays 1877.

603 Du Pays – Joanne 1859.

604 Viardot 1842; Viardot 1852; Viardot 1859. Da es nach 1859 keine Auflage mehr gibt und nur eines der betrachteten Museen, das Archäologische Nationalmuseum von Neapel, enthalten ist, wird dieser Museumsführer nicht berücksichtigt.

605 Joanne 1860; Joanne 1867. Dazu siehe Morlier 2007, 266. 307–321.

reduziert. Die Kunstgeschichte des Altertums wird in ihrer Komplexität wiedergegeben. Außerdem werden Veränderungen der italienischen Museumslandschaft zeitnah vermittelt.
Ab 1859 lässt sich zum Beispiel der stete Hinweis finden, Italien sei vielseitiger zu betrachten, und nicht nur auf die Renaissance zu reduzieren. Exemplarisch steht hierfür folgendes Vorwort:

> „Eben der Kunst verdankt das Italien der Renaissance seinen hauptsächlichen Glanz. Aber diese Pracht, vor deren Hintergrund das moderne Italien glänzte, erleuchtete auch das antike Italien; und aufgrund eines einzigartigen Schicksals wurde zu beiden Zeiten, [Zeiten] die sich im Hinblick auf die Religion, die politischen Institutionen und die Sitten derart unterscheiden, die Saat, die dazu bestimmt war, diese fruchtbare Erde zu befruchten, aus Griechenland eingeführt. Im antiken Italien nahm die Kunst drei unterschiedliche Formen an: die griechische Kunst, die etruskische Kunst und die römische Kunst, alle drei mehr oder weniger tiefgreifende Variationen der hellenischen Kunst. Indem griechische Kolonien sich im südlichen Italien etablieren, bringen sie sämtliche Traditionen der hellenischen Welt mit sich wie es ihr Name Groß-Griechenland andeutet. […] Im Vergleich zu dieser griechischen Kunst, die eben entlang der Golfküsten von Tarent, Paestum und Neapel Fuß gefasst hat, manifestiert sich nördlich davon, im späteren Latium, die etruskische Kunst, die vom tyrrhenischen Volk entwickelt wurde [...].“[606].

Im Guide Joanne setzt sich das Altertum aus Etruskern, Griechen und Römern zusammen, die in gegenseitiger Einflussnahme stehen. Anders als beim Baedeker, der stets den griechischen Einfluss auf die etruskische und die römische Kunstfertigkeit betont, sind Griechen und Etrusker wie schon bei Murray die Völker, die das römische Kunstschaffen besonders beeinflusst haben[607]:

> „[…] sowohl auf dem Gebiet der Kunst als auch auf dem der Literatur, ist sie [sc. die Stadt Rom] die Schülerin Griechenlands. Die in Rom eingeführte griechische Kunst hingegen, wenn sie diese Schönheit, diese Reinheit, diese Einfachheit verloren hat, welche aus ihr einen göttlichen Typus gemacht hatte, so erlangte sie vor allem im Bereich der Architektur eine reichhaltige Entwicklung der Ornamentik, eine grandiose Pracht und zugleich eine praktische Zweckdienlichkeit und Solidität, die den Werken des königlichen Volkes einen ganz eigenen Fingerabdruck verleihen. Jedoch lehnte

606 Du Pays 1877, S. XXXIX; es folgt eine verkürzte Rezeptionsgeschichte zu den Etruskern (vgl. Kap. II.1.1.3) bis S. XL. Originaltext: „C’est à l’art que l’Italie de la Renaissance doit sa principale splendeur. Mais cet éclat dont a brillé l’Italie moderne illumina aussi l’Italie ancienne; et, par une destinée singulière, à chacune de ces deux époques, si différentes par la religion, les institutions politiques et les mœurs, c’est de la Grèce qu'est apporté le germe destiné a fructifier dans cette terre féconde. Dans l’Italie antique, l’art revêt trois formes différentes: l’art grec, l’art étrusque et l’art romain, toutes le trois des modifications plus ou moins profondes de l’art hellénique. Des colonies grecques, en venant s’établir dans le midi de l’Italie, apportent avec elles toutes les traditions du monde hellénique, comme le signale son nom de Grande-Grèce. […] En regard de cet art grec, qui vient s’implanter sur les rivages des golfes de Tarente, de Paestum, de Naples, se place, au nord de ce qui fut plus tard le Latium, l’art étrusque, développé par le peuple tyrrhénien […].“
607 Joanne 1893, 103.

> sich die römische Architektur nicht direkt an diese Griechenlands an: Ihre ersten Vorbilder übernahm sie aus dem benachbarten Etrurien.“[608].

Die Etrusker erfahren im Guide Joanne von Beginn an eine konsequente Wertschätzung, so dass sie neben dem Mittelalter und der Renaissance als ebenso historisch bedeutsame Kulturepoche für die Toskana genannt werden:

> „Die Toskana war zu zwei unterschiedlichen Zeiten die bevorzugte Kunstgegend Italiens: während der Antike, als sie von den Etruskern besiedelt wurde; während des Mittelalters, und zur Zeit der Renaissance [...].“[609].

Außerdem werden die Etrusker nicht explizit auf eine bestimmte Region reduziert, sondern die Hinweise, Beschreibungen und Erläuterungen richten sich nach den Orten und Gegenden, in denen Funde nachgewiesen wurden. Das trifft selbst auf Kampanien zu: Während im Baedeker, auch im Beitrag Kekulés, grundsätzlich der griechische Ursprung unbestritten bleibt, berücksichtigt der Guide Joanne auch alle anderen wichtigen Einflüsse, die dort nachweisbar sind, also neben den griechischen auch etruskische und pelasgische:

> „Von den architektonischen Monumenten, die aus der Zeit vor der Gründung Roms stammen, besitzt das Königreich Neapel etruskische Ruinen in verschiedenen kampanischen Städten und einige der bemerkenswertesten Überreste pelasgischer Architektur, die es derzeit in Europa gibt und die von einigen Altertumsforschern als zyklopische Architektur bezeichnet werden.“[610].

Die vielschichtige Darstellung des Altertums hat Gültigkeit sowohl für Überblickswerke wie den Europaführer bis hin zu Teilbänden wie demjenigen für Zentralitalien. Eine vielschichtige Darstellung ist daher nicht dem Format geschuldet, in dem es erscheint – ganz anders ist der Eindruck hingegen beim Baedeker.

Betrachtet man die Darstellung der italienischen Museumslandschaft im Guide Joanne im Vergleich zum Baedeker und Murray, so fällt am Beispiel Roms auf, dass der Guide Joanne sich in seiner Orientierung an zeitgenössischen Ereignissen wesentlich von seiner Konkurrenz unterscheidet: Er ist der einzige der drei Reiseführer, der den administrativen und inhaltlichen

608 Du Pays 1865, 90. Originaltext: „[…] dans l’art aussi bien que dans la littérature, elle est l’élève de la Grèce. Mais l’art grec, transporté a Rome, s’il perdit cette beauté, cette pureté, cette simplicité, qui en forment un type divin, acquit, pour l’architecture principalement, un riche développement d’ornementation, une magnificence grandiose, en même temps qu’un caractère d’utilité pratique, de solidité, qui donnent une empreinte toute particulière aux oeuvres du peuple roi. Toutefois l’architecture romaine ne s’inspira pas directement de celle de la Grèce: elle emprunta ses premiers modèles à l’Etrurie, qui était voisine.“

609 Du Pays 1859, 267 f.; Joanne 1893, 103; Joanne 1860, 879. Originaltext: „La Toscane a été, à deux époques différentes, la terre privilégiée de l'art en Italie: dans l’antiquité, quand elle était habitée par les Etrusques; au moyen âge, et à l’époque de la Renaissance [...].“

610 Du Pays 1865, 317. Originaltext: „Parmi les monuments d'architecture antérieurs à la fondation de Rome, le royaume de Naples possède des restes étrusques dans quelques cités de la Campanie, et quelques-uns des restes les plus remarquables d’architecture pélasgique qui soient maintenant en Europe, désignée par quelques antiquaires sous le nom d’architecture cyclopéenne.“

Zusammenhang des *Museo nazionale romano* – hier als *Musée National d'Antiquités* – zwischen den Diokletiansthermen und der *Villa di Papa Giulio* erkennt[611]. Im Guide Joanne steht das *Museo archeologico nazionale* von Florenz außerdem gleichwertig neben dem *Museo nazionale di Bargello*[612]. Diese wertfreie Darstellung ist möglich, weil in der Geschichtsdarstellung keine städtischen Epochenzuteilungen erfolgen. So wie das Zeitalter der Etrusker, das Mittelalter und die Renaissance gleichwertig gewichtet werden, erhalten auch die Museen als Repräsentanten unterschiedlicher Kulturepochen gleiche Wertschätzung. Das ist nicht der Fall im Baedeker!

Der Guide Joanne zeichnet sich daher durch seine facettenreiche und unvoreingenommene Darstellung Italiens aus. Im Vordergrund stehen hier mehr die Anreise und Reise selbst. Indem er explizite Empfehlungen vermeidet, überlässt er es allein dem Leser, welche Sehenswürdigkeiten er besuchen möchte. Dasselbe Prinzip gilt für die historische und kunsthistorische Darstellung Italiens, in der eine Fülle von Informationen und ein breites Spektrum unterschiedlich gelagerter Aspekte angeboten werden. Durch sein umfangreiches Format ermöglicht er dem Französisch sprechenden Publikum, ein differenziertes und multiperspektivisch angelegtes Bild über die Geschichte und die kulturellen Leistungen der Etrusker zu gewinnen.

II.2.2.4 Zusammenfassende Feststellung

Der Vergleich aller drei Reiseführer zeigt eine Kongruenz zwischen der Forschungs- und Rezeptionsgeschichte, die in denjenigen Ländern dominiert, in denen sie primär erscheinen. Wie bereits in Kapitel II.1. nachgewiesen, gibt es in Frankreich und England ein frühes Bewusstsein für die Existenz und die Bedeutung der Etrusker, das sogar so weit reicht, dass man sich mit diesem Volk schmücken möchte. Es entsteht im 18. Jahrhundert eine eigene Stilsprache unter dem gleichnamigen Begriff: „all'etrusca", „dans le gôut etrusque" oder „Etruscan taste". Künstler lassen sich vom Stil „all'etrusca" noch bis Mitte des 19. Jahrhunderts inspirieren. Vor diesem Hintergrund scheint es unabdingbar, dass die Etrusker in englisch- und französischsprachigen Reiseführern thematisiert werden. Informationen über sie beziehen sich einerseits auf ihren kultur- sowie kunstgeschichtlichen Wert für Italien und andererseits auf etruskische Originalfunde, sei es in Sammlungen oder auch an etruskischen Grabungsstätten. Ein Bewusstsein für das Volk der Etrusker lebt daher in Frankreich und England seit Entdeckung der ersten aufsehenerregenden Grabfunde fort.

611 Joanne 1893, 469. 497.
612 Joanne 1893, 165–170. 163–165.

Anders liegt der Fall in Deutschland. Hier lässt sich bisher kein Pendant zu „all'etrusca", „dans le gôut etrusque" oder „Etruscan taste" nachweisen. Dass schon 1866 etruskische Funde im Baedeker erwähnt werden, könnte mit der etruskischen Sammlung, die in Teilen bereits 1803 für das Alte Museum von Berlin erworben wurde, und mit dem 1844 eröffneten Etruskischen Kabinett ebendort zusammenhängen[613]. Davon unabhängig, fällt die Lücke von mehr als 30 Jahren, in der die Etrusker gänzlich unerwähnt bleiben bzw. nur eingeschränkt berücksichtigt werden, markant auf. Gründe hierfür lassen sich aus den Reiseführern nicht ableiten. Dass der Baedeker sich wieder im Jahr 1894 der Etrusker erinnert, könnte mit der Presseresonanz und der Zuständigkeitsdebatte im Zusammenhang stehen, welche die Grabfunde der sogenannten Priesterin bei Todi in Italien ausgelöst haben. Immerhin befinden sich, wie die Zeitungsartikel vom 27. Februar und 1. März 1889 belegen, unter den europaweiten Fürsprechern für ein etruskisches Zentralmuseum in Florenz auch deutsche Wissenschaftler von hohem Rang. Ganz eindeutig lässt sich die Lücke daher nicht erklären.
Während es in Frankreich und England ein erkennbares und kontinuierliches Bewusstsein für die Etrusker gibt, lässt sich für Deutschland eine Griechen-Euphorie nachweisen. Diese beruht auf einer langen Winckelmann-Rezeption. Erfolgreiche Grabungen deutscher Archäologen in Olympia, die zeitgleich zur Gründung des deutschen Nationalstaates stattfinden, verstärken das schon lange währende Interesse für die Griechen. Sie gelten als Ursprung allen Kunstschaffens. Und die Deutschen sind die ersten erfolgreichen Archäologen in Griechenland. Warum also nicht die Antike auf die Griechen reduzieren und den Römern ihre Originalität absprechen? Schließlich gilt es, während der Nationalstaatenbildung bestimmte Bilder und Vorstellungen zu kreieren und diese zu verteidigen. Vor einem solchen Hintergrund erklären sich Baedekers konservative Epochenzuweisungen und traditionelle Museumsempfehlungen. Zugleich zeigen die Themeninhalte und Bewertungen eine gewisse Ignoranz oder gar Resistenz gegenüber den kulturpolitischen Ereignissen und Veränderungen in Italien. Auf negative Weise sticht damit der Baedeker als öffentliches und das deutsche kulturelle Bewusstsein aufgreifendes Medium gegenüber den englischen (Murray) und französischen (Guide Joanne) Reiseführern hervor: Er verkennt als einziger der drei Reiseführer die Bedeutung des etruskischen Erbes in Italien.

II.3 Wandel kulturpolitischer Interessen und die Mostra archeologica

Der erste Teil dieser Arbeit zur Normierung des Museumswesens hat bereits gezeigt, dass sich der italienische Staat schon in seinen Anfängen vorrangig für das Altertum und weniger

613 Calov 1969, 124; Antike Skulpturen 1891, S. IX.

für die Schönen Künste interessiert. Dass er sich dabei vor allem um das etruskische Erbe bemüht, erscheint vor dem Hintergrund der sogenannten Etruscheria besonders nachvollziehbar. Die Auswertung der Medien und Reiseführer bestätigt nicht nur eine fortwährende Rezeptionstradition in Zusammenhang mit den Etruskern, sondern vor allem ein anhaltendes Bestreben, das Bewusstsein für ihre Kulturleistungen im In- und Ausland zu erhalten und zu fördern – ein Bestreben, das auch vorbehaltlos von wissenschaftlicher Seite unterstützt wird. Daraus lassen sich, um die Definition Kohls wiederaufzugreifen, zugleich nationale Ansätze, aber auch Anzeichen einer bereits nationalistisch ausgerichteten Archäologie ableiten. Letztere deuten sich in mehreren Punkten der Länderbeziehungen an: in Baedekers Darstellung vom Altertum, im Studium der Altertumswissenschaften, in Wissenschaftskongressen und nicht zuletzt in der Rezeption und Bewertung der etruskischen Geschichte und Kultur. Am Beispiel Baedekers lassen sich geradezu exemplarisch die unterschiedlichen Präsentationskonzepte mit ihren ideologischen Komponenten zwischen Deutschland und Italien aufzeigen: Indem der Baedeker besonders das griechische Kunstschaffen hervorhebt, betont er indirekt die deutschen Errungenschaften und die Erfolge ihrer archäologischen Grabungen in Griechenland und mindert zugleich die italienischen Kulturleistungen, die nach seiner Auffassung – und das bedeutet auch nach der Auffassung der deutschen Wissenschaftsmeinung – den griechischen um Längen nachstehen. Aus derselben Motivation heraus, aus welcher von deutscher Seite die italienische Originalität negiert wird, spielt das griechische Altertum im italienischen Verständnis und im Studium der Altertumswissenschaften zunächst keine Rolle. Die griechische Sprache und Kultur werden erst im Jahr 1888, 27 Jahre nach der italienischen Vereinigung, Teil des archäologischen Studiums**.** Stattdessen steht die Altertumswissenschaft in Italien lange Zeit in der Tradition der Antiquare, die besonders die italische Kunst und Kultur als Vormacht betonen. Kulturattribute, mit denen sich die Länder schmücken, dienen also der nationalen Identifizierung im Sinne einer eigenständigen Betonung nationaler Besonderheiten und damit auch zugleich der nationalen Distanzierung und bewussten Abgrenzung gegenüber den historisch-politischen Ansprüchen anderer Länder. Ob diese Bezüge sich wissenschaftlich belegen lassen, ist im 19. Jahrhundert zunächst nicht von Belang. Bestes Beispiel dafür sind die wissenschaftlichen Kongresse, die während des Risorgimento in Italien abgehalten werden. Dort werden unter dem Deckmantel der Wissenschaft nationale Gemeinsamkeiten und Besonderheiten gegenüber den Nachbarländern betont, um die nationale Bewegung im Zeichen der etruskischen Kultur voranzutreiben und sich mit ihrer Hilfe vom Rest Europas abzugrenzen. Hierfür stehen exemplarisch die Aussage des Archäologen Gennarelli, die

Geschichte Europas beginne in Etrurien (1870), sowie die Inszenierung einer etruskischen Herkunft für Nizza (1872). Beide Beispiele resultieren aus der langen und europaweiten Rezeptionstradition der Etrusker. Die enormen Grabungsaktivitäten des 19. Jahrhunderts in der *Etruria antica*, der internationale Handel mit den etruskischen Antiken und der hohe ‚Output' an literarischen und künstlerischen Werken beeinflussen die künstlerisch, historisch und politisch interessierten Eliten in ganz Europa. Die fehlende Schrifttradition der Etrusker und die unterschiedlichsten Herkunftstheorien bieten unbegrenzten Raum für Interpretations- und Auslegungsansätze, so dass sich die Etrusker als das ideale Identifikationsmodell für die Nationalbildung des italienischen Staates erweisen. Damit greift der Staat einerseits bestimmte Werte und Konzepte wieder auf, die sich international bereits vor der italienischen Vereinigung fest etabliert hatten: die Etrusker als ausgewiesenes Modell des kulturellen Wohlstands und als einprägsames Motiv eines herrschaftlichen Repräsentationsstils. Andererseits bedient er sich der Konzepte, die die nationale Identität betonen: die Etrusker als die älteste italienische Kultur, auf der die antike Einheit des Landes gründet. Alle diese Aspekte weisen sinnstiftende, aber wohl auch ideologische und nationalistische Tendenzen auf, die von Staat und Wissenschaft bewusst gefördert werden.

Die sogenannte Etruscheria ist keinesfalls nur ein Phänomen der Rezeptionsgeschichte, sondern prägt die kulturpolitischen Ereignisse bis spätestens 1911. Bis 1889 wird sie gemeinsam von Staat und Wissenschaft getragen. Sie lässt sich auch schon sehr früh als kulturelles und politisches Werkzeug des Hauses Savoyen nachweisen: König Carlo Alberto nutzt den Stil „all'etrusca" in der Ausstattung seiner Residenzen, um ihn historisch-ideologisch neu auszurichten, demzufolge die Etrusker nun symbolisch für die antike Einheit stehen. Dieser Tradition folgen seine Nachfolger Vittorio Emanuele II. und Umberto I., die beide die Erforschung der *Etruria antica* mittels königlicher Dekrete fördern. Damit gehen sie konform mit den längst erprobten Zielsetzungen von Staat und Wissenschaft. Zunächst ist es vor allem der Staat, der die wissenschaftliche Ausrichtung beeinflusst, indem er erstmalig eine archäologische Verwaltungsinstanz in der Toskana einsetzt, die für regional- und nationalpolitische Interessen genutzt werden kann. Dass dieser Schritt auch allgemein mit Begeisterung aufgenommen und verfolgt wird, zeigt die positive nationale und internationale Resonanz der Wissenschaftler. In dem Zeitfenster von 1870 bis 1889 agieren Staat, repräsentiert durch die savoyischen Könige und das Ministerium für öffentliche Bildung (*MPI*), und Wissenschaft einträchtig in die gleiche Richtung. Diese Zusammenarbeit währt so lange, wie die Regierung zentral ausgerichtet ist, also bis zum Jahr 1876. Danach kann die

Sinistra storica im Parlament für 15 Jahre (bis 1891) ihre Vorstellungen verwirklichen, die Verwaltung regional auszurichten und Regionen, Provinzen sowie Kommunen mit größeren Kompetenzen auszustatten, so dass trotz öffentlichen Drucks mit dem *Museo nazionale romano* ein Pendant zum *Museo archeologico nazionale* von Florenz geschaffen werden kann. Als dieses zeitnah sein Zuständigkeitsgebiet für Ausgrabungen vergrößert und so neben Rom auch Gebiete in der *Etruria meridionale*, Sabina und in Umbrien erfasst[614] entwickelt sich ein erster bedeutsamer Interessenkonflikt zwischen Florenz und Rom um den Besitz von etruskischen Fundobjekten. Er wird 1939 endgültig mit einer klaren regionalen Aufteilung der Zuständigkeiten in eine *Soprintendenza archeologica della Toscana* und eine *Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria meridionale di Roma* gelöst[615]. Dieser Konflikt offenbart jedoch zugleich das zielstrebige Bemühen der Regierung, das Prestige der Etrusker auch für die aufblühende Hauptstadt Rom zu beanspruchen und zu nutzen. Staat und Wissenschaft gehen hier nur bedingt Hand in Hand. Während sich die nationale und internationale Öffentlichkeit ausschließlich aus Forschungszwecken für ein etruskisches Zentralmuseum in Florenz ausspricht, macht sich der Staat die Forschung zu Nutze, um seine eigenen politischen und kulturpolitischen Interessen zu fördern. Denn mit Rom als Reichshauptstadt ergeben sich für ihn erweiterte Möglichkeiten, mit denen er sich offensiv und konstruktiv von der Kirche abgrenzen kann. Der Bezug zur etruskischen Ursprungsgeschichte liefert ihm die archäologisch nachprüfbare und offensichtlich unwiderlegbare Legitimation, um die nationale Einheit Italiens in der vorrömischen Antike weit vor der Gründung des Kirchenstaates ansetzen zu können. Die Etrusker stellen auf diese Weise ein hervorragendes propagandistisches Instrument dar, das sich in enger Verbindung mit dem Sitz der Reichshauptstadt als förderlich für die gesamtnationale Entwicklung des italienischen Königreichs erweisen soll.

Spätestens seit der regionalen Kompetenzaufteilung der *Etruria antica* im Jahre 1889 kommt es zu einem gegenläufigen Verhältnis von Staat und Wissenschaft. Fördert der Staat noch bis 1939 eine regionale Lösung der Verwaltung Etruriens, schwindet zugleich sein Image-Interesse an den Etruskern, und das Bewusstsein für die historische Leistung des Imperium Romanum gewinnt an Bedeutung. Während das Interesse an den Etruskern mit der Einrichtung des Studienfachs Etruskologie im Jahre 1926 eine neue wissenschaftliche Bereicherung erfährt, wird also zum 50jährigen Jubiläum der Monarchie auf der *Mostra archeologica* 1911 vor allem das römische Erbe zelebriert – sie kennzeichnet den kulturpolitischen Wandel in Italien.

614 Delpino 2004, 42.
615 Minto 1944, 394 f.

Die Mostra archeologica in den Diokletiansthermen (1911)

Der kulturpolitische Wandel in Italien lässt sich zeitlich am eindeutigsten an den Festlichkeiten der internationalen Ausstellung im Jahre 1911 zum Anlass des 50jährigen Bestehens des vereinigten Italiens ablesen. Austragungsort der Feierlichkeiten sind die ehemaligen Reichshauptstädte Turin und Florenz sowie die aktuelle Reichshauptstadt Rom. Florenz wird in diesem Rahmen eine eher nebensächliche Rolle im Programm zugewiesen. Während sich in Rom die Kundgebungen an Themen der Archäologie, Geschichte und Kunst ausrichten und in Turin die Industrie, Arbeit und Technik gefeiert wird, ist Florenz Schauplatz einer internationalen Blumenausstellung. Rom und Turin besitzen damit eindeutig Themen mit aktuell größerer Brisanz. Die Idee, den 50. Jahrestag der nationalen Einheit mit einem umfangreichen Programm an Ausstellungen und Kundgebungsfeiern in Turin, Florenz und Rom zu begehen, wird erstmalig dem Parlament im Januar 1878 vorgelegt, aber erst 1905 in der oben beschriebenen Form bewilligt; drei Jahre später wird ein Festtagskomitee bestimmt[616]. Rom bietet zugleich fünf verschiedene Austragungsorte für die feierlichen Kundgebungen. So zeigen der Palazzo delle Belle Arti zeitgenössische Skulptur und Malerei, die Engelsburg dekorative Künste, die Piazza d'Armi eine Ausstellung zur italienischen Ethnografie und das 1911 eingeweihte Nationaldenkmal zur Ehren Vittorio Emanueles II. eine Ausstellung zum Risorgimento und zu Garibaldi. In den Diokletiansthermen schließlich wird die *Mostra archeologica* präsentiert[617], das umfangreichste und ehrgeizigste Projekt der Feierlichkeiten, denn es ließ sich nur mit erheblichen Bau- und Umbaumaßnahmen verwirklichen[618].

Die Diokletiansthermen, deren Bau im Jahre 298 begonnen wurde, bildeten den größten Thermalkomplex des antiken Rom. Ihre bauliche Weiterverwendung in nachrömischer Zeit reicht weit ins Mittelalter und in die frühe Neuzeit, als Teile davon privat genutzt und zum Refugium für Klostermönche wurden, vor allem aber als u. a. im 16. Jahrhundert auf Veranlassung des Kartäuserordens von Michelangelo der Kirchenkomplex S. Maria degli Angeli in den Ruinen errichtet wurde. In den 30er Jahren des 19. Jahrhundert fielen außerdem neue Abschnitte des Thermenkomplexes dem Städtebau, zum Beispiel der Schaffung der Piazza Termini, zum Opfer. Um die *Mostra archeologica* in den Thermen präsentieren zu können, musste ein langer gesetzlicher Prozess in Gang gesetzt werden. Innerhalb von vier Jahren wurden die benötigten finanziellen Mittel (450.000 Lire) und Enteignung und Abriss der Privatbauten genehmigt. Die Baumaßnahmen sowie die bewilligte Summe zeigen, welch

616 Polverini 2013, 263; Palombi 2009, 74 f.; Mancioli 1983a, 29.
617 Gilson 2009, 88; Mancioli 1983a, 29.
618 Gilson 2009, 87 f.

wichtiges Projekt die *Mostra archeologica* in den Augen der Veranstalter und Zeitgenossen war[619]. Die Freilegung und neue Nutzung der Thermen beginnen unter dem Minister für Öffentliche Bildung Paolo Boselli, der Rodolfo Amedeo Lanciani mit der Leitung der Baumaßnahmen und der Organisation der Ausstellung betraute. Lanciani war zu diesem Zeitpunkt mehr als 40 Jahre an den Ausgrabungen und am Stadtbau in Rom beteiligt[620]. Ihm wurde zusätzlich ein Komitee zur Seite gestellt, gemeinsam entschieden sie sich für eine thematische und topografisch ausgerichtete Präsentation des römischen Erbes, um so der Öffentlichkeit ein geordnetes, differenziertes und umfassendes Bild der römischen Tradition und Zivilisation (*civiltà romana*) zu vermitteln[621]. Ihnen ging es allerdings nicht darum, mit Hilfe der Exponate die Entwicklung künstlerischer Stile und Fertigkeiten aufzuzeigen, sondern vorrangig die römische Expansion darzustellen. Mit Hilfe von Architekturfragmenten, Inschriften, Gipsabgüssen, welche die Sammlung vervollständigen und ihre im Ausland befindlichen Originale ersetzen sollten, aber auch unter Einsatz von maßstabsgetreuen Modellen, Fotografien und Architekturzeichnungen wurden in 21 Sektionen, die auf 13 Räume verteilt waren, die römische Zivilisation und ihr Einfluss auf die von ihr befriedeten Provinzen[622] gezeigt[623]. Modelle von Kriegsmaschinen, Fotografien von öffentlichen Bauten wie Aquädukte, Bäder und Basiliken sowie reproduzierte Artefakte sollten nicht nur den hohen technischen Standard antiker Produktion bezeugen, sondern auch das hohe aktuelle italienische Know-how, das derartige Leistungen erbringen und präsentieren konnte[624].

In Anwesenheit des italienischen Königpaares und des deutschen Kronprinzenpaares wurde die *Mostra archeologica* am 8. April 1911 feierlich eröffnet[625]. Als Leiter des Ausstellungskomitees erkannte Lanciani von Beginn an das Potential der Mostra archeologica, sie in einem eigenen Gebäude als Dauerausstellung zu installieren. Seine Idee mündete 1929 in die Gründung des *Museo dell'Impero romana* (heute *Museo della civiltà romana*)[626]. Eingeleitet wurde die *Mostra archeologica* in den ersten drei Sälen mit der Präsentation der Personifikation der ewigen Stadt Rom, des Imperium Romanum und des

619 Bruni – Paris 2014, 150; Fioravanti 1983, 50; Mancioli 1983a, 31; Mancioli 1983b, 33 f. 37. 39.
620 Gilson 2009, 88; Mancioli 1983a, 31.
621 Bellón – Tortosa 2010, 206; Mancioli 1983c, 52.
622 In der Ausstellung ab Raum 4: Illyricum – Noricum – Pannoniae – Dacia superior, Raum 5: Dacia inferior et Moesiae, Raum 6: Germania, Raum 7: Gallia, Raum 8: Hispania, Raum 9: Laurentum, Raum 10: Monumenti cretesi, Raum 11: Graecia, Raum 12: Galleria dei tesori, Raum 13: Aegyptus, Raum 14: Numidia – Mauretania, Raum 15: Asia, Raum 16: Britannia, Raum 17: Helveti, Raum 18: Belgica, Raum 19: Batavi et Frisi, Raum 20: Ara pacis – Pydna – Platorini, Raum 21; Ancyra. Siehe hierzu Bellón – Tortosa 2010, 207; Gilson 2009, 93.
623 Barbanera 2013, 35; Gilson 2009, 103; Barbanera 2008, 173; Mancioli 1983c, 53. 55.
624 Gilson 2009, 105 f.
625 Bellón – Tortosa 2010, 206; Palombi 2009, 82; Mancioli 1983c, 52.
626 Barbanera 2013, 37–39; Barbanera 2008, 174; Mancioli 1983c, 60 f.

vergöttlichten Augustus[627], was die Kernaussage unterstrich, dass die Römer und ihre Herrscher die barbarischen Völker unterworfen, befriedet, zivilisiert sowie das mächtige Imperium geschaffen hatten. Diese überdeutliche Vergegenwärtigung der römischen Eroberungs- und Besatzungsleistungen sollte zudem auf aktuelle Bestrebungen hinweisen, wie sie im politischen Klima der Kolonialisierungspolitik der damaligen eroberten Großmächte auch durch den italienischen Ministerpräsidenten Giovanni Giolitti gefördert wurde. So deklarierte Italien im Jahr 1911 mit der Einnahme von Tripolis Libyen als italienische Kolonie[628]. Außerdem begannen italienische Archäologen 1899 auf Kreta zu graben. Statt jedoch die ergrabenen Objekte in der *Mostra archeologica* als Zeugnisse der kretischen Kultur zu präsentieren, diente ihre Zurschaustellung allein dem öffentlichen Besitzanspruch[629]. Mit den Ausgrabungen auf Kreta und in Ankara zu Beginn des 20. Jahrhunderts vermochte der italienische Staat eindeutig Fortschritte auf dem Gebiet der Archäologie und ihrer wissenschaftlichen Aufwertung zu erzielen, die entscheidend dazu beitrugen, sich von der deutschen Archäologie endgültig zu emanzipieren[630]. So demonstriert die *Mostra archeologica* nach Patricia Ann Gilson nicht nur die einstige antike Hegemonie Roms über Europa und den Mittelmeerraum, sondern stellt zugleich neue Vormachtansprüche[631].

Nach Leandro Polverini gehört die *Mostra archeologica* allein wegen der Maßnahme, die Thermen großflächig freizulegen, um sie als Austragungsort nutzen können, zu der bedeutendsten Kundgebungsveranstaltung anlässlich der 50jährigen nationalen Einheit[632]. Er sieht in der Feier des 50. Jahrestags ein dialektisches Zusammentreffen von Jung und Alt, das in zwei Perspektiven bedeutsam sei. In einer synchronen Perspektive zeige es in ideeller Weise auf, wie sich das ‚dritte Rom' (*terza Roma*) mit dem ‚ersten Rom' (*prima Roma*) verbinden möchte und dabei von dem Bedürfnis getragen wird, dem neuen Italien inklusiver seiner Errungenschaften und Bestrebungen eine angemessene historische Tiefe zu verleihen und es als Erbe und Bewahrer des römischen Italiens zu proklamieren. Während das *prima Roma* durch das römische Italien des 2. Jahrhunderts v. Chr. bis zum Jahre 6 n. Chr. versinnbildlicht werde, markiere die Proklamation des Königreichs Italien den Beginn der zweiten einheitlichen gesellschaftlichen und politischen Erfahrung im Laufe der 3000jährigen italienischen Geschichte. Weil die römische Geschichte den einzigen Präzedenzfall eines

627 Barbanera 2013, 35; Bellon – Tortosa 2010, 207; Gilson 2009, 93; Barbanera 2008, 173; Mancioli 1983c, 55.
628 Barbanera 2013, 37–39; Gilson 2009, 89 f.; Palombi 2009, 93; Barbanera 2008, 174.
629 Gilson 2009, 107 f.; Barbanera 1998, 79.
630 Dubbini 2010, 152 f.
631 Gilson 2009, 116.
632 Polverini 2013, 268.

vereinten Italiens darstelle, habe 50 Jahre nach der Verkündigung des vereinten italienischen Königreichs diese Tatsache noch Relevanz, sei sie auch mehr von ideellem und rhetorischem als von historisch-politischem Wert. In diachroner Perspektive finde das für die *Mostra archeologica* gesammelte und aufbereitete Material 16 Jahre später (1927) in der Errichtung eines *Museo dell'Impero romano* einen geeigneten und dauerhaften Ausstellungsort[633]. Es folgt zwischen 1911 und 1927 der politische Umbruch, der ab 1926 von den Faschisten bestimmt wird. Weil sie sich gegen didaktische Konzepte wenden, in denen das Römische im direkten Vergleich Nicht-römischem gegenübergestellt werden soll, zeigt das Museum fortan ausschließlich römische Komponenten, kein einziger der von Lanciani im Jahre 1911 konzipierten Vergleiche wird übernommen[634]. Die Sammlung verschmilzt zehn Jahre später (1927) mit derjenigen der *Mostra Augustea della Romanità* im *Palazzo delle Esposizioni* anlässlich des 2000. Geburtstages des Kaisers Augustus, auf den sich Mussolini als Gründer des Kaiserreichs in direkter Nachfolge bezieht[635].

Beide Autoren, sowohl Gilson als auch Polverini, sind davon überzeugt, dass die *Mostra archeologica* mit ihrer geschichtlichen Verzahnung von Vergangenheit und Gegenwart zukunftsweisende Perspektiven eröffnet und damit einen kulturpolitischen Wandel in Italien eingeleitet hat. Insofern stellt das Jahr 1911 einen markanten Wendepunkt dar.

633 Polverini 2013, 269 f. Siehe auch Silverio 2014, 48 f.
634 Barbanera 2013, 37–39; Barbanera 2008, 174.
635 Polverini 2013, 270; Barbanera 2013, 33 f., Barbanera 2008, 172.

III PRÄSENTATION VON ANTIKER KUNST

Auf administrativer, kulturpolitischer und öffentlich-gesellschaftlicher Ebene sind bis auf Ausnahme des Stils „all'etrusca" vor allem basierend auf Textgrundlagen die Wahrnehmung und Vermittlung von antiker Kunst in Italien untersucht worden. Im nun abschließenden Kapitel über die Präsentation von antiker Kunst wird dargelegt, wie das antike und etruskische Erbe visuell in den archäologischen Nationalmuseen erfahrbar gemacht worden ist. Hierzu wird zunächst das Quellenmaterial, bestehend aus Reiseführern, Museumskatalogen und Museumsführern sowie Fotografien, auf seine Funktion als Bildträger und Instrument der Museumsvermittlung überprüft, da es eine wichtige Quelle bildet, um die damaligen Ausstellungssituationen zu rekonstruieren. Die Auswahl und anschließende Untersuchung der vier archäologischen Nationalmuseen beruhen hingegen auf zwei wesentlichen Fragestellungen:

(1) Inwieweit äußert sich die administrative Entwicklung der archäologischen Nationalmuseen im Ausstellungsraum? (2) Und inwieweit beeinflusst die kulturpolitische Situation die Präsentation und Vermittlung des Altertums? In Kapitel III.2 wird anhand des *Museo di Antichità* von Turin und des *Museo archeologico nazionale* von Neapel der ersten Frage nachgegangen, während sich Kapitel III.3 unter Hinzuziehung des *Museo archeologico nazionale* von Florenz und des *Museo nazionale romano* – Villa Giulia und Diokletianstherme – der zweiten Frage widmet. Alle vier bzw. fünf Häuser sind dabei auf Sammlungsbeschaffenheit, Ausstellungskriterien, (Raum)Inszenierung und Vermittlung hin untersucht worden.

III.1 Quellenmaterial[636]

Die Materialgrundlage für die Untersuchung der Präsentation von antiker Kunst bilden Reiseführer[637], Museumsführer[638], Museumskataloge[639] und Fotografien[640]. Alle vier Medien

636 In Kapitel III bezeichnet das Wort „Zeichnung" alle grafischen Medien.

637 Baedeker 1861; Baedeker 1866b; Baedeker 1872a u. b; Baedeker 1887; Baedeker 1889a; Baedeker 1890; Baedeker 1895; Baedeker 1896; Baedeker 1898; Baedeker 1899a u. b; Baedeker 1902; Baedeker 1903a u. b; Baedeker 1908a u. b; Baedeker 1911; Murray 1862; Murray 1867a; Murray 1878; Murray 1889; Murray 1897; Joanne 1860; Du Pays 1865; Du Pays 1877; Joanne 1893.

638 Für Turin: Barocelli 1931; Farino 1931a. – Für Neapel: Pesce 1932a; Pesce 1932b; Ruesch 1925; Ruesch 1911a; Ruesch 1911b; Ruesch 1908; Monaco 1915; Monaco 1907; Monaco 1906a; Monaco 1906b; Migliozzi – Monaco 1899; Migliozzi 1892; Migliozzi 1882; Migliozzi 1878; Migliozzi 1876; Monaco 1900; Monaco 1897; Monaco 1884b; Monaco 1879b; Monaco 1875; Monaco 1874; Guida Napoli 1882a; Guida Napoli 1882b; Guida Napoli 1882c; Guida Napoli 1871; Bonucci – Verde 1832; Bonucci – Verdi 1831. – Für Florenz: Farino 1931b; Milani 1923; Milani 1912a; Milani 1912b. – Für Rom: Farino 1958; Paribeni 1928; Paribeni 1920; Paribeni 1911; Mariani – Vaglieri 1905; Guida Terme 1896; Stefani 1934; Della Seta 1918.

werden in den entsprechenden Abschnitten bezüglich der Charakteristika des betrachteten Zeitraums vorgestellt. Dieses Verfahren soll Vor- und Nachteile des jeweiligen Mediums bei der Rekonstrurierung von Ausstellungsflächen aufzeigen.

III.1.1 Reiseführer

Wie sich aus Reiseführern des 19. Jahrhunderts kulturpolitische Wahrnehmungsunterschiede zwischen verschiedenen Ländern Europas für italienische Städte und Institutionen ableiten lassen, ermöglichen sie auch, die Ausstellungsräume der Museen zu rekonstruieren. Zu diesem Zweck wird eine Auswahl der einschlägigen Reiseführer des 19. Jahrhunderts, die den Zeitraum von 1860 bis 1911 umfassen, auf folgende Eigenschaften hin untersucht: Abbildungen, Grundrisse, Anordnung und Aufzählung (siehe Anh. 2).

Die Gegenüberstellung von insgesamt 27 Reiseführern zeigt, dass in der Regel auf Abbildungen verzichtet wird. In nur einem Fall lässt sich die Zeichnung eines Exponats, der ‚Françoisvase' des archäologischen Nationalmuseums von Florenz, nachweisen[641]. Die Vermittlung des Ausstellungsraums basiert also ausschließlich auf Beschreibungen. Diese orientieren sich am Anfang der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts vor allem an Gattungskriterien oder sind nach Sammlungen getrennt. Raumangaben sind dagegen wenig bedeutsam[642]. So heißt es zum Beispiel im Baedeker:

> „Die kleinen Alterthümer befinden sich in demselben Flügel, vier Treppen (98 Stufen) hoch, Mumien, Papyrus-Schriften, Statuetten, Scarabaeen, Schmuck, Gefäße u. dgl."[643].

Räumliche Bezüge in Form von Geschoss-, Raum- oder Grundrissangaben bilden die Ausnahme und sind stets der Gliederung nach Sammlungen untergeordnet[644]. So ist zum Beispiel bei Murray das Museum grundsätzlich nach Sammlungen aufgeteilt, die in Klammern eine Ortsreferenz enthalten:

639 Für Turin: Fabretti 1888; Fabretti 1883; Fabretti 1882; Fabretti 1881; Fabretti 1872. – Für Neapel: Conforti 1889a; Conforti 1889b; Monaco 1884a; Monaco 1879a; Gargiulo 1873a; Gargiulo 1873b; Gargiulo 1873c; Gargiulo 1869; Fiorelli 1873; Fiorelli 1871; Fiorelli 1870a; Fiorelli 1870b; Fiorelli 1869; Fiorelli 1867a; Fiorelli 1867b; Fiorelli 1866a; Fiorelli 1866b; Fiorelli 1866c; Alvino 1841. – Für Florenz: Schiaparelli 1887; Milani 1898. – Allgemein: Pellati 1922.

640 Fotothek der *Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma*, des Deutschen Archäologischen Instituts (DAI), Abteilung Rom (siehe DAI 2016 [IV.2 Online-Quellen]), der *Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli*, der *Soprintendenza per i Beni Archeolgici della* Toscana und der *Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del Museo Antichità* (die Recherche fand noch vor dem *DM* Nr. 43 und 44 am 23. Januar 2016 statt) sowie die Fotoarchive der American Academy, der British School, des Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) in Rom und des Alinari-Archivs in Florenz.

641 Murray 1889, 95.

642 Baedeker 1861, 258 f.; Joanne 1860, 840. 920 f.

643 Baedeker 1861, 258.

644 Du Pays 1865, 348–369; Murray 1862, 133–164.

> „II. Galerie der Mosaike, Inschriften und Fresko-Ornamente (1. Tür zur L[inken]) [...] III. Sammlung der ägyptischen Altertümer (2. Tür zur R[echten]) [...] IV. Sammlung antiker Skulpturen (2. Tür zur L[inken])."[645]

Kontextuelle Bezüge in Form einer numerischen Raumabfolge sind erst ab den späten 60er Jahren nachweisbar. Hier bestimmt in den meisten Fällen der Raum die Reihenfolge der Beschreibungen[646]. In seltenen Fällen wird von der Sammlung oder der Gattung auf den Raum geschlossen[647]. Weil Geschosse und Räume numerisch aufgezählt werden, wird indirekt der Umfang der Sammlung und des Ausstellungsraums vermittelt. Eine Identifikation der Exponate mittels einer Inventarnummer wird dagegen in der Regel vermieden und bildet eine Ausnahme[648]. Stattdessen tragen die Exponate allgemein geläufige Titel, wie zum Beispiel „farnesische[r] Stier[...]"[649] mit einer kurzen markanten Beschreibung:

> „Die Gruppe des ****farnesischen Stiers***, ein berühmtes Werk der rhodischen Künstler *Appolonios* und *Tauriskos*, das im Besitz des Asinius Pollio war, wurde 1546 ebenfalls in den Caracallathermen gefunden, und zwar vielfach verstümmelt; die Restauration überwachte Michelangelo. Amphion und Zethos rächen ihre Mutter Antiope an der Dirke, welche jene Jahre lang mit ausgesuchter Grausamkeit gequält hat, und binden sie an die Hörner eines wilden Stiers. Der Aufbau der Gruppe ist kühn und lebendig, wirkt aber durch die Überladung an Motiven verworren; die Ausführung ist ziemlich roh; sehr viele Teile sind ergänzt (vergl. S. XXXIII/XXXIV)."[650]

Zu diesem Zeitpunkt dienen also Objekttitel und Kurzbeschreibung zur Wiedererkennung des Exponats. Ab den 80er Jahren wird schließlich die Erschließung der Museumssammlung nach numerischen Geschoss- und Raumangaben zur Regel[651]. Orientierungsvorgaben nach Sammlungsgesichtspunkten entfallen vollkommen. Außerdem kommt es nun zum vermehrten Einsatz von Grundrissen, die spätestens am Anfang des 20. Jahrhunderts zum festen Bestand eines Reiseführers werden. Danach kann der Besucher sich anhand von Geschoss-, Raum- und Grundrissangaben im Museum orientieren. Für die Wiedererkennung der Objekte sorgen weiterhin ein Objekttitel und eine Kurzbeschreibung, wobei es sich hier stets nur um eine Auswahl der herausragendsten Exponate handelt. Sammelobjekte werden dagegen nur mit einer Überschrift und ein bis zwei Begleitsätzen präsentiert.

Aus dem Vergleich der Reiseführer über einen längeren Zeitraum lassen sich auch Veränderungen in der Wertigkeit von Exponaten ableiten und sogar Ausstellungsräume

645 Murray 1862, 138 f. Originaltext: „II. The GALLERY OF MOSAICS, MURAL INSCRIPTIONS, AND FRESCO ORNAMENTS. (1st door on the l.) [...] III. The COLLECTION OF EGYPTIAN ANTIQUITIES. (2nd door on the rt.) [...] IV. The COLLECTION OF ANCIENT SCULPTURE (2nd floor on the l.)."

646 Murray 1867a, 18–20; Murray 1878, 144–178; Du Pays 1877, 414–437; Baedeker 1872b, 73 f. 350.

647 Baedeker 1872a, 62–77.

648 Ausnahme sind bei Baedeker 1898, 57–59. 63–68. 69 f. 55–79 zu finden.

649 Baedeker 1898, 60.

650 Baedeker 1898, 60.

651 Baedeker 1889a, 39 f.; Murray 1889, 94–96; Baedeker 1890, 36 f. 131 f. 307–318; Joanne 1893, 165–170. 470 f. 497 f.; Baedeker 1896, 157–161. 183 f.

rekonstruieren. Dabei helfen folgende Fragstellungen: Werden einzelne Exponate kontinuierlich genannt oder entfallen sie in Folgeauflagen? Welche Sammlungen befinden sich in bestimmten Räumen, und werden diese Ausstellungsgrundsätze beibehalten oder verändert? In jedem Fall erweisen sich die Reiseführer im Zusammenhang mit den Museumsführern als hilfreiche Referenz.

III.1.2 Museumskataloge und Museumsführer

Museumskataloge und Museumsführer spielen eine wesentliche Vermittlungsfunktion zwischen Besucher, Exponat und Ausstellungsfläche. Anhand beider Medien lässt sich zum einen ableiten, wie das Objekt dem Besucher bzw. Leser präsentiert, und zum anderen, wie dem Besucher die Ausstellungsfläche erschlossen wird. Beide Medien werden daher einer Anlayse unter folgenden Kriterien unterzogen: (1) Verwendung von Abbildungen in Form von Zeichnungen oder Fotografien, (2) Anordnung der Objekte und speziell für den Museumsführer die Verwendung von Grundrissen. Die Untersuchungsgrundlage bilden insgesamt 63 Museumskataloge und Museumsführer der archäologischen Nationalmuseen in Neapel, Turin, Florenz und Rom, darunter 24 Kataloge und 39 Museumsführer (siehe Anh. 3).

III.1.2.1 Verwendung von Zeichnungen und Fotografien

Der Aspekt „Verwendung von Abbildungen“ wird in die Kategorien „unbebildert“, „teilbebildert“ und „großzügig bebildert“ untergliedert. Dabei fällt auf, dass die jeweilige Kategorie sowohl für den Museumskatalog als auch für den Museumsführer zeitlich bedingt ist. Betrachtet man den Museumskatalog, findet sich das früheste Beispiel für einen unbebilderten Katalog 1866 [652] und das späteste Beispiel 1887 [653]. Den frühesten teilbebilderten Katalog gibt es erst 1881 [654]; das späteste Beispiel von 1899 [655] lässt die Schlussfolgerung zu, dass dieses Konzept sich nicht durchsetzen konnte. Großzügig bebilderte Kataloge lassen sich bereits für 1869 [656], aber auch nur bis 1884 [657] nachweisen. Bebilderte Kataloge weisen ausschließlich Zeichnungen auf, keiner von ihnen eine Fotografie. Die Verwendung von Abbildungen im Museumsführer steht in keinem zeitlichen Bezug zum Musemskatalog. Unbebilderte Führer lassen sich bereits von 1831 [658] bis 1907 [659] fassen,

652 Fiorelli 1866b.
653 Schiaparelli 1887.
654 Fabretti 1881.
655 Conforti 1899a.
656 Gargiulo 1869.
657 Monaco 1884.
658 Bonucci – Verde 1831.
659 Monaco 1907.

teilbebilderte hingegen zeitlich wesentlich später, von 1882[660] bis 1923[661]. Und großzügig bebilderte Museumsführer setzen erst im 20. Jahrhundert ein, 1912[662] bis 1958[663]. Ebenfalls im Unterschied zum Museumskatalog bedient sich der Museumsführer sowohl der Zeichnung als auch der Fotografie.

Betrachtet man die Verwendung von Zeichnungen und Fotografien, fällt auf, dass sie für einen langen Zeitraum parallel herangezogen werden, nämlich von 1896 bis 1915. Während die Zeichnungen sich von 1869[664] bis 1915[665] belegen lassen, wird die Fotografie nachweislich zwischen 1896[666] und 1958[667] verwendet. In keinem der Fälle werden Zeichnungen und Fotografien gemeinsam abgebildet. Es herrscht ein Entweder-oder-Prinzip. In der Präsentation der Exponate lassen sich keine Unterschiede in den beiden Medien feststellen, denn beide geben ausschließlich das Objekt, isoliert von räumlichen Kontexten, wieder. Am Beispiel des *Toro Farnese* lässt sich sogar über einen Zeitraum von 46 Jahren, nämlich von 1869 bis 1915, derselbe Betrachterblick auf das Objekt belegen, der bis ins Jahr 1719 zurückreicht (Taf. XIX u. XX Abb. 37–40)[668]. In dem Sammlungskatalog *Collection of the most remarkable Monuments of the National Museum* von Raphael Gargiulo 1869 wird der *Toro Farnese* zugleich aus vier verschiedenen Perspektiven zeichnerisch wiedergegeben. Hier ist anzumerken, dass Gargiulos Sammelbände sich ausschließlich der zeichnerischen Wiedergabe der Sammlung des archäologischen Nationalmuseums von Neapel widmen. Sie enthalten keinen Textbeitrag. Die erste Zeichnung gibt den Toro Farnsese in Vorderansicht wieder (Taf. XIX Abb. 38). Der Betrachter steht nicht genau frontal, sondern etwas seitlich versetzt zum Postament der Skulptur. Auf gleicher Kopfhöhe mit dem Stier, ist die frontale Blickachse auf die Stirn des Tieres ausgerichtet. Durch diese Ausrichtung werden sechs von insgesamt sieben direkt beteiligten Figuren zugleich in ihrer Größe, Haltung und Bewegung vom Betrachter erfasst. Bis auf die Vorderbeine des Stieres, die Gewandfalten und Haare der Personen sind die figürlichen Körper nur umrissen – ihre Glieder und Muskeln werden nicht im Detail erfasst. Die Vorderansicht des Stieres wird in der Folgezeit zeichnerisch und fotografisch eins zu eins übernommen. Die zweite Zeichnung stellt den *Toro* ebenfalls als Umrisszeichnung von hinten dar. Die letzten beiden Zeichnungen geben dagegen die Gestaltung der Skulpturenbasis als Detailansicht wieder. In Domenico Monacos

660 Guida Napoli 1882a; Guida Napoli 1882b; Guida Napoli 1882c.
661 Milani 1923.
662 Milani 1912a; Milani 1912b.
663 Farino 1958.
664 Gargiulo 1869.
665 Monaco 1915.
666 Guida Terme 1896.
667 Farino 1958.
668 de Montfaucon 1719, Taf. CCXXV.

Museumsführer von 1915 findet sich die Zeichnung des *Toro Farnese* mitten im Text (Taf. XIX Abb. 39). Der Bildunterschrift, „pag. 21 Inv. 6002“[669], ist zu entnehmen, dass der *Toro Farnese* erst schriftlich vorgestellt wird, bevor seine visuelle Präsentation erfolgt. Seine zeichnerische Wiedergabe setzt im Gegensatz zur Version von Gargiulo deutlich auf Konturen und Kontraste der einzelnen Figuren. Ihren Körpern wird mit Hilfe von Straffuren ein energischer Ausdruck verliehen, so dass die Figuren in Bewegung scheinen. Dennoch ist der Blickwinkel auf den *Toro Farnese* bei beiden Darstellungen identisch: Der Stierkopf dient als Ausrichtung für die Frontalansicht. In Arnold Rueschs Museumsführer zeigt sich eine ähnliche Präsentation (Taf. XX Abb. 40), der Fotografie geht hier ebenfalls die Textbeschreibung des Objekts voraus. Obwohl hier nun eine Fotografie den Stier wiedergibt, ist seine perspektivische Wiedergabe unverändert geblieben – der Betrachterblick ist identisch mit den beiden Zeichnungen. Während die Zeichnungen auf eine räumliche Wiedergabe des *Toro Farnese* verzichten, sorgt für die Isolierung bzw. Herausstellung der Skulptur in der Fotografie ein schwarzer Hintergrund.

Schließlich lässt sich für die Verwendung von Zeichnungen und Fotografien feststellen, dass bebilderte Führer bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts existieren. Hier handelt es sich noch ausschließlich um Zeichnungen, die spätestens in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts vollständig von der Fotografie abgelöst werden. Beide Medien geben allein das Einzelobjekt ohne kontextuellen Raumbezug wieder. Teilbebilderte Museumskataloge und Museumsführer erscheinen vergleichsweise spät und können sich auch nur kurzzeitig halten. Unbebilderte Museumsführer überdauern dagegen weit bis ins 20. Jahrhundert hinein.

III.1.2.2 Anordnung der Objekte

Die Objektwiedergabe in Museumskatalogen erfolgt in der Regel nach ihren Gattungen getrennt, zum Beispiel „Griechische Münzen“[670], „Antike Rüstungen“[671] oder „Epigrafische Sammlung“[672]. Diese Ordnung lässt sich für den Zeitraum von 1866[673] bis 1899[674] belegen. Eine numerische Auflistung bzw. Wiedergabe der Objekte, sei es anhand ihrer Inventarnummer oder einfach in Form einer Aufzählung, ist dagegen nicht die Regel. Hierfür gibt es nur jeweils einen einzigen Nachweis von 1879[675] sowie 1888[676]. Eine Wiedergabe

669 Monaco 1915, 22.
670 Fiorelli 1866. Originaltext: „Monete greche“.
671 Fiorelli 1869. Originaltext: „Armi antichi“.
672 Fiorelli 1867a. Originaltext: „Raccolta epigrafica“.
673 Fiorelli 1866a; Fiorelli 1866b; Fiorelli 1866c.
674 Conforti 1899a u. b.
675 Monaco 1879a; Monaco 1879b.
676 Fabretti 1888.

nach Räumen oder nach einer bestimmten Sammlung stellt ebenfalls eine absolute Ausnahme dar[677]. Um die Objekte im Museum wiederzufinden, scheint daher eine genaue Objektbeschreibung auszureichen.

Bei den Museumsführern lässt sich dagegen eine andere Entwicklung erkennen: Dort sind die Exponate bereits seit 1831[678] nach Objektnummern gereiht und getrennt nach Räumen und Sammlungen aufgeführt. Dieses Ordnungsprinzip wird bis 1958[679] beibehalten. Eine Anordnung nach Gattungen erfolgt erst 1871[680], ab diesem Zeitpunkt finden alle vier Kriterien als Anordnungsprinzip der Exponate Anwendung.

Ab 1874[681] werden die Museumsführer zusätzlich mit einem Grundriss ausgestattet, der ab diesem Zeitpunkt die Regel zu werden scheint. Grundrisse lassen sich noch bis 1958[682] nachweisen. Schließlich lässt sich feststellen, dass die Museumsführer spätestens 1874 einen Index besitzen, der die Sammlung in einer Art Rundgang nach nummerierten Räumen abhandelt. An ihm ist auch die Beschreibung der Sammlung ausgerichtet. Mit Hilfe des Grundrisses als zusätzliche Orientierung kann der Besucher auf diese Weise jederzeit seinen Standort im Museum nachvollziehen.

Bereits Anfang des 19. Jahrhunderts lassen sich die Museen dank der Angaben in ihren Museumsführern räumlich erschließen. Allerdings geben sie bis 1873/1874 dem Besucher die Laufrichtung vor, während sie ihm ab 1874 ein Gesamtverständnis vom Museum vermitteln, in dem er sich frei, aber keinesfalls orientierungslos bewegen kann. Sie sind es auch, die schließlich eine Rekonstruierung der Ausstellungsfläche erleichtern. Nachdem mit Hilfe des Grundrisses der Raum verortet wurde, lassen sich unter Hinzuziehung der Objektbeschreibungen, die ebenfalls in der Regel einer bestimmten Reihenfolge unterworfen sind, zum Teil sogar die einzelnen Objekte im Raum positionieren. Außerdem können anhand der Anordnung der Exponate unterschiedliche Kriterien, nach denen die Ausstellung konzipiert wurde – so etwa typologische, topografische oder chronologische – ermittelt werden; darüber hinaus kann erschlossen werden, ob beispielsweise eine Sammlung einem Raum oder Geschoss fest zugeschrieben ist.

III.1.3 Fotografie

Die Fotografie wird in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts systematisch genutzt, um Kunstbestände zu erforschen und zu sichern. Denn schon seit der zweiten Hälfte dieses

677 Milani 1898.
678 Bonucci – Verde 1831.
679 Farino 1958.
680 Guida Napoli 1871.
681 Monaco 1874.
682 Farino 1958.

Jahrhunderts werden europaweit Kunstdenkmäler für die Inventarisierung fotografiert mit dem Ziel, sich einen Überblick über den eigenen Kunst- und Kulturbestand zu verschaffen und dessen Erhaltungszustand zu dokumentieren. Das gilt für die allgemeine Denkmalpflege genauso wie für die Museumsarbeit[683]. Im Folgenden soll daher aufgezeigt werden, inwieweit Fotografien am Ende des 19. Jahrhunderts bei der Rekonstruierung von musealen Ausstellungsflächen behilflich sein können, inwieweit sie verwendet werden können und welchen Aussagewert sie besitzen. Anhand der drei folgenden Aspekte sollen diese Fragen beantwortet werden: (1) wesentliche Charakterisika der Fotografie im Museum an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, (2) das Museum als Abnehmer oder gar möglicher Auftraggeber der Fotografien und schließlich (3) die Fotografie als Ergänzung zum Museumsführer.

III.1.3.1 Wesentliche Charakteristika der Fotografie im Museum

Zu einem wesentlichen Charakteristikum der Fotografie zählt der Umstand, dass es in ihren Anfängen noch keine institutionell oder staatlich festgesetzten Richtlinien für ihren Einsatz als Dokumentations- oder Vermittlungsmedium für Kunstreproduktionen gibt. Zum Beispiel lässt sich in Italien die dokumentarische Bedeutung der Fotografie an den gesetzlich geregelten Denkmalpflegevorschriften ablesen: Dort wird die Fotografie im Jahr 1877 noch wahlweise gegenüber der Zeichnung aufgeführt, während sie 20 Jahre später verbindlich vorgeschrieben ist[684]. Weil die Erstellung qualitativ hochwertige Aufnahmen bis in die 80er Jahre des 19. Jahrhunderts sehr aufwändig und anspruchsvoll ist[685], sind es daher gesellschaftlich etablierte Privatpersonen und Privatunternehmen, die sich zunächst der Fotografie widmen und sie erproben. Zu den international agierenden Fotografen gehören u. a. die Fratelli Alinari, Giorgio Sommer (1834–1914) und Domenico Anderson (1854–

683 Peters 2013, 51; Matyssek 2009, 157. 184. – REGOLAMENTO PER IL SERVIZIO DEGLI UFFICI REGIONALI PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI E NORME PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI. Siehe Dalla Negra 1992a, 111–120. 188 Anlage 21, Abschnitt 7 u. 9 der *Norma per la conservazione dei monumenti*.

684 REGIO DECRETO 18 GENNAIO 1877 N. 3660 COL QUALE È APPROVATO IL REGOLAMENTO PEL SERVIZIO DEGLI SCAVI DI ANTICHITÀ. Siehe Dalla Negra 1987b, 307–316 bes. 313 (Artikel 79) Anlage 7. – R. DECRETO 20 GIUGNO 1889 N. 6197 CHE ISTITUISCE UN COMMISSARIATO PER LE ANTICHITA' E BELLE ARTI IN DIVERSE REGIONI DEL REGNO E NE APPROVA IL REGOLAMENTO. Siehe Bencivenni 1992a, 60–63 bes. 62 (Artikel 14) Anlage 18. – R. DECRETO 28 FEBBRAIO 1889 SUL MUSEO CENTRALE DELL'ANTICHITÀ ETRUSCA IN FIRENZE. Siehe Bencivenni 1992a, 65 f. Anlage 21, Artikel 4. – CIRCOLARE 11 SETTEMBRE 1891 N. 1028 SULLE NORME PER LA CATALOGAZIONE DEGLI EDIFICI MONUMENTALI. Siehe Dalla Negra 1992a, 109–111 Anlage 20. – REGOLAMENTO PER IL SERVIZIO DEGLI UFFICI REGIONALI PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI E NORME PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI. Siehe Dalla Negra 1992a, 111–120. 188 Anlage 21, Abschnitt 7 u. 9 der *Norma per la conservazione dei monumenti*.

685 Matyssek 2009, 76.

1938)[686]. Sie erfassen systematisch über Landesgrenzen hinaus Kunst- und Kulturgüter im Außenbereich ebenso wie Sammlungen in Galerien und Museen[687]. In Italien sind neben den bereits genannten Fotografen noch Giacomo Caneva (1813–1865), James Anderson (1813–1877), die Brüder Brogi (Giacomo 1822–1881, Carlo 1850–1925) und Robert MacPherson (1834–1914) zu ergänzen[688]. Besonders die Fratelli Alinari katalogisieren systematisch die Fotografien und folgen einem strengen handwerklichen Programm, das auf die hohe Wiedergabetreue des Objekts setzt[689]. Sie sind es auch, die der ministeriellen Forderung vorausgreifen und ein großes Bildarchiv gründen[690]. Bis heute lässt sich diese Systematik in ihrem hauseigenen Archiv nachweisen. Fotografien von Caneva, MacPherson, Brogi, Anderson und Sommer sind dagegen heute auf unterschiedliche Institutionen[691], staatliche Archive[692] und Museen/Soprintendenze[693] verteilt. Ihre unternehmerische Leistung ist anders als im Fall der Fratelli Alinari auf ihre Lebenszeit beschränkt. Bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts sind es solche ‚freischaffenden' Fotografen ohne wissenschaftlichen Hintergrund, die sowohl Privatpersonen als auch öffentliche Einrichtungen und staatliche Behörden mit fotografischen Kunstreproduktionen bedienen. Sie sind es auch, die zunächst den Fotostandard setzen. Danach wird der Betrachterblick auf das Objekt ausgerichtet und gleichzeitig werden hierfür entsprechende Konventionen entwickelt[694]. Es gilt mehr und mehr, die ‚Kunst' im Foto zu reproduzieren, sei es mit Hilfe von Frontal-, Seiten-, Fern-, Nah-, Unter- und Oberansichten oder mit Hilfe von Licht- und Schatteneffekten[695]. Für den wissenschaftlichen Anspruch genügt es bislang, das Objekt vor einem monochromen und dunklen Hintergrund abzulichten, um Konturen und Bewegung der Plastik einzufangen bzw. zu betonen. Für die Inventarisierung von Fundmaterial und Museumsobjekten wird dagegen bevorzugt auf die frontale Kameraposition auf gleicher Höhe zum abgelichteten Objekt

686 Adams 1983, 67. – Zu Lebzeiten und Wirkungsorten der genannten Fotografe siehe u. a. Cartier-Bresson – Maffioli 2015, 237 (Fratelli Alinari); 238 (James u. Domenico Anderson); 242 (Carlo u. Giacomo Brogi); 249 (Robert MacPherson); 255 (Giorgio Sommer); Mißelbeck 2002, 32 (Adolphe Braun); 223 (Giorgio Sommer); Edwards 1988, 6 f. (Fratelli Alinari); 11 f. (James Anderson); 78–80 (Adolphe Braun); 84 (Giacomo Brogi); 104 (Giacomo Caneva); 343 f. (Robert MacPherson); 496 f. (Giorgio Sommer); Becchetti 1978, 64 (Fratelli Alinari); 65 (Giacomo Brogi); 86 f. (Giorgio Sommer); 93 f. (James Anderson); 95 f. (Giacomo Caneva); 105 f. (Robert MacPherson).

687 Matyssek 2009, 79; Alexandridis – Heilmeyer 2004, 13.

688 Alexandridis – Heilmeyer 2004, 13.

689 Zannier 1988, 12.

690 Sesti 1988, 20 f.

691 So u. a. die American Academy in Rome, British School at Rome, Archivio Alinari und Deutsches Archäologisches Institut.

692 So u. a. das Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD).

693 So u. a. die Fotothek der *Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma*, der *Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli*, der *Soprintendenza per i Beni Archeolgici della* Toscana und der *Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del Museo Antichità* (die Recherche fand noch vor dem *DM* Nr. 43 und 44 am 23. Januar 2016 statt).

694 Matyssek 2009, 248

695 Alexandridis – Heilmeyer 2004, 10.

gesetzt[696], wie es beispielsweise bei Gargiulos Zeichnung vom *Toro Farnese* schon 1867 erfolgt ist (Taf. XIX Abb. 38). Bis weit in die 1920er Jahre werden daher als ein weiteres Charakterikum der Fotografie an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert Plastiken isoliert vor einem schwarzen Hintergrund fotografiert und/oder anschließend einer Konturenretusche unterzogen. Als Belege dienen hierfür gleich mehrere Aufnahmen, die im Folgenden unter unterschiedlichen Gesichtspunkten als Fallbeispiele präsentiert werden und symptomatisch für das Rechercheergbnis der Arbeit stehen.

Isolierte Objektfotografie: Fallbeispiele Apoll von Belvedere und Laokoon

Als erstes Fallbeispiel dienen zwei Aufnahmen des Apoll von Belvedere, der sich in der Antikensammlung der Vatikanischen Museen befindet (Taf. XXI Abb. 41 u. 42). Die erste Aufnahme wurde von Anderson um 1852 erstellt (Taf. XXI Abb. 41). Ungeachtet der Körperrotation und Ponderation ist der Blickfokus auf die Frontalansicht des Torso ausgerichtet, so dass das viereckige Postament der Skulptur nicht parallel zum Betrachter steht, sondern schräg auf ihn zuläuft. Weil die weiße Marmorskulptur vor einem dunklen monochronen Hintergrund abgelichtet wurde, setzt sie sich markant vom Hintergrund ab. Betrachtet man die rechte obere sowie untere Bildecke der Aufnahme, lassen sich gut Textilstrukturen erkennen. Statt die Skulptur in ihrem räumlichen Kontext wiederzugeben, nimmt der Fotograf Stoffleinen zur Hilfe, um den monochronen Hintergrund aufrecht zu erhalten. Betrachtet man nun die zweite Aufnahme des Apoll von Belvedere (Taf. XXI Abb. 42), welche die Fratelli Alinari zwischen 1893 und 1903 angefertigt haben, so fällt auf, dass hier die Körperrotation und Ponderation ebenfalls unberücksichtigt bleiben und die Aufnahme für einen frontalen Blickwinkel sich an der linken Schulterpartie des Apoll orientiert. Perspektivisch befindet sich der Betrachter auf gleicher Höhe zur Skulptur. Während bei Anderson durch eine leichte Froschperspektive die Körperkonturen und der Faltenwurf besonders kontrastiert werden, finden sich in der Aufnahme der Fratelli Alinari weichere Konturen. Doch auch die Fratelli Alinari arbeiten mit einem schwarzen Hintergrund und lichten den Apoll räumlich isoliert ab. Gleiches lässt sich für zwei Aufnahmen des Laokoon in der Antikensammlung der Vatikanischen Museen feststellen (Taf. XXI Abb. 43 u. 44). In Andersons Fotografie um 1853 lässt sich der dunkle monochrome Stoff besonders gut erkennen (Taf. XXI Abb. 43). Ebenfalls in Sommers Aufnahme, die nach 1865 entstand (Taf. XXI Abb. 44), ist der Laokoon frontal vor einem dunklen Hintergrund abgelichtet.

Betrachtet man nun die Aufnahmeart und Datierung aller vier Aufnahmen, so lassen sich Fotografien, die Plastiken vor einem dunklen monochronomen Hintergrund isoliert ablichten

[696] Matyssek 2009, 235; Hübner 2004, 92.

und darstellen, für einen Zeitraum von 1852, also von der Mitte des 19. Jahrhunderts, bis unmittelbar nach der Jahrhundertwende nachweisen. Wie der Vergleich zeigt, handelt es sich dabei nicht etwa um eine Eigenart der Fotografen, sondern um einen Aufnahmestandard ihrer Zeit, dem sie folgen. Damit bestätigt sich die am Ende des Kapitels III.1.3.1 getroffene Aussage über charakteristische Merkmale der Fotografie dieser Zeit.

Kontextuelle Objektfotografie: Fallbeispiel Toro Farnese

Im absoluten Gegensatz zur bisher aufgezeigten Aufnahmekonvention steht dagegen die Fotografie des *Toro Farnese* der Fratelli Alinari[697] im archäologischen Nationalmuseum von Neapel (siehe online Alinari Archiv, ID ACA-F-011026-0000). Die Fotografie, zwischen 1890 und 1895 entstanden, zeigt den *Toro Farnese* in der Raumflucht der *Galleria lapidaria* des Museums, der eindeutig im Bildfokus steht. Anders als bei den vorherigen Beispielen ist der Raumkontext der Skulptur mit abgebildet. Durch die großzügig lange Fluchtachse können nicht nur die gesamte Skulptur und ihre Größe abgeschätzt, sondern auch die gesamte Dimension der *Galleria lapidaria* inklusive ihrer Präsentation erfasst werden. Gemäß eines Lapidariums des 19. Jahrhunderts sind Inschriftentafeln fest in die Wand eingebracht. Sie schmücken sozusagen, geordnet nach ihrer topografischen Herkunft, die Wände der Galerie. Fotografien wie diese lassen sich für den untersuchten Zeitraum schwer finden, weil sie wahrscheinlich erst im ausgehenden 19. Jahrhundert angefertigt werden. Auch ist die Art ihrer Verwendung unklar. Mit Ausnahme eines Führers von Luigi Adriano Milani zur topografischen Abteilung[698] des archäologischen Nationalmuseums von Florenz und der folgenden Beispiele retuschierter Objektfotografie kann eine solche Aufnahmeart für Museumskataloge und Museumsführer bis weit in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts ausgeschlossen werden.

Retuschierte Objektfotografie: Fallbeispiel Florenz

Im Archiv der Fratelli Alinari und im Fotoarchiv des Nationalmuseums von Florenz lässt sich zwar kontextuelle Objektfotografie für die Jahrhundertwende nachweisen. Im Abgleich mit dem Museumsführer von 1912[699] fällt jedoch auf, dass für die Verwendung in Museumskatalogen und Museumsführern weiterhin die isolierte Objektfotografie bevorzugt wird. Zu diesem Zweck wird die kontextuelle Objektfotografie einer Retuschierung

697 Fratelli Alinari, *La Grande Sala, con il Toro Farnese, all''interno del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, ca. 1900. Siehe Alinari 2019d (IV.2 Online-Quellen); Milanese 2009, 129.
698 Milani 1898.
699 Milani 1912b.

unterworfen. So gibt es eine Aufnahme von Carlo Brogi um 1900[700], die einen Grabstein mit Hieroglyphen – umgeben von weiteren ägyptischen Inschriftentafeln – zeigt, die alle an der Wand befestigt sind (siehe online Alinari Archiv, ID BGA-F-010714-0000). Derselbe Grabstein erscheint in derselben Aufnahmeperspektive isoliert und von seinem Kontext befreit als Tafel III im Museumsführer von 1912 (Taf. XXII Abb. 45). Gleiches lässt sich für eine Aufnahme eines unbekannten Fotografen aus dem florentinischen Fotoarchiv (Taf. XXII Abb. 46) aufzeigen, dessen Fotokarton ausschließlich Angaben zur Herkunft, zum Gegenstand, zur Negativ- und Raumnummer und zum Aufnahmezeitpunkt (1903) macht[701]. Die Fotografie zeigt einen geöffneten Vitrinenschrank, in dem diverse Grabbeigaben, bestehend zum überwiegenden Teil aus Geräten und Schmuck, zur Schau gestellt werden. Außerdem lässt sich auf dem Foto erkennen, dass auch auf der Schrankvitrine Gegenstände präsentiert werden. Vergleicht man nun die Tafel LXIV des Museumskatalogs (Taf. XXII Abb. 47), kann man eindeutig feststellen, dass der Bildausschnitt auf die Schrankvitrine beschränkt ist. Alle Informationen über Exponate auf der Vitrine sind somit verloren. Für diese Handhabung lassen sich noch viele weitere Beispiele aus dem hauseigenen Fotoarchiv des florentinischen Nationalmuseums finden. Unglücklicherweise fehlen jedoch in den meisten Fällen Angaben zum Fotografen und zum Erstellungsdatum. Die eben genannten Beispiele sollen als Beleg dafür ausreichen, dass um 1900 sehr wohl räumlich-kontextuelle Fotografien existieren. Entsprechend dem damaligen Verständnis werden diese jedoch von ihrem Raumbezug befreit und gezielt als isolierte Objektfotografien verwendet.

Es gibt schließlich drei Arten von Fotografien zur Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert: die kontextuelle, die isolierte und die retuschierte Objektfotografie. Die letzteren beiden scheinen von Museen bevorzugt worden zu sein. Hier ist zu klären, inwieweit das Museum Abnehmer und Auftraggeber von Fotografien ist.

III.1.3.2 Das Museum als Abnehmer und Auftraggeber von Fotografien

Um Museumsobjekte fotografieren zu können, bedarf der Fotograf einer Erlaubnis des Museums, der sogenannten *permessi di riproduzioni fotografiche*. Dieser Vergabeprozess lässt sich heute in den hauseigenen Archiven der Museen nachvollziehen: Zum Beispiel bittet der Königliche Kommissar im Juni 1879 das *Provveditorato artistico* um Bestätigung der Aufnahmeerlaubnis im Fall Alinari:

700 Giacomo Brogi, *Lapidi con iscrizioni di epoca egizia. Museo Archeologico, Firenze*, ca. 1900. Siehe Alinari 2019j (IV.2 Online-Quellen).
701 SAT, MANF, AF, A-XVI-18/32.

> „Die Fratelli Alinari, Fotografen von Florenz, haben mich um die Lizenz gebeten, den Merkur von Giam Bologna im Nationalmuseum fotografisch zu reproduzieren. Ich glaube, dass diese Anfrage mit Wohlwollen akzeptiert werden kann, [...].“[702].

Anhand der Vergabe lässt sich für den betrachteten Zeitraum allerdings nicht erschließen, ob ein Abzug auch dem Museum als Gegenleistung für die Erlaubnis gewährt wird. Erst das *RD* Nr. 447 vom Juni 1906 schreibt nach Artikel 17 bezüglich der Reproduktionen von Objekten des Altertums und von Kunst im staatlichen Besitz vor, dass eine von drei Positivkopien, welche die Fotografen verpflichtend abgeben müssen, an die Generaldirektion für Altertum und Schöne Künste versendet werden muss. Ein Rundschreiben des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*) von 1907 zeigt jedoch, dass dieser Regelung nicht Folge geleistet wird, da die Direktoren solche Abzüge weder behalten noch an die Generaldirektion weiterleiten würden[703]. In seinem Aufruf heißt es genau:

> „Wie es der Art. 17 des Königlichen Dekrets vom 28. Juni 1906 Nr. 447 bzgl. der Reproduktionen von Objekten des Altertums und von Kunst im staatlichen Besitz vorschreibt, muss eine von drei Positivkopien, die die Fotografen verpflichtet sind abzugeben, an die Generaldirektion für Altertum und Schöne Künste versendet werden. Weil es sich derzeit ergibt, dass nicht alle Institutsleiter immer dieser Anordnung folgen, beharre ich nachdrücklich darauf, ihr strikt Folge zu leisten. Gleichzeitig weise ich daraufhin, dass die von den Fotografen abzugebenden Fotoabzüge nicht auf carta aristotipica gezogen werden dürfen, die schnell verbleicht, und dass sie immer, ob gedruckt oder geschrieben, die notwendigen Hinweise für die Identifikation des reproduzierten Objekts tragen müssen.“[704].

Beide Schreiben, insbesondere das von 1907, belegen, dass es Anfang des 20. Jahrhunderts noch keine einheitliche bzw. konsequent befolgte Handhabe der Museen für Fotoabzüge gibt. Dies erklärt auch die geringe Anzahl an Aufnahmen aus dieser Zeit in den Fototheken der Museen und deckt sich mit der Aussage Angela Matysseks, dass sich erst um 1900 Museen um den Erwerb und das Sammeln von Fotografien bemühen[705]. Unter Vittorio Alinari, dem Sohn von Leopoldo Alinari, finden ab 1900 gezielt erste Aktivitäten in Zusammenhang mit Museen statt, die deren Sammlungen und Ausstellungssituationen fotografisch erfassen

[702] ACSR, MPI, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 215, fasc. 60, 2. Originaltext: „I fratelli Alinari fotografi di Firenze mi hanno chiesto licenza di riprodurre in fotografia il Mercurio del Giam Bologna esistente nel Museo Nazionale. Io credo che la domanda stessa possa essere accetta con favore, [...].“

[703] SAT, MANF, AS, b. 79, fasc. D2.

[704] SAT, MANF, AS, b. 79, fasc. D2. Originaltext: „Come dispone l’art. 17 delle istruzioni al R. Decreto 28 giugno 1906, n. 447, sulle riproduzioni di oggetti di antichità e di arte di pertinenze dello Stato, una delle tre copie positive, che i fotografi hanno l’obbligo di consegnare, deve essere inviata alla Direzione Generale per le antichità e belle arti. Or poichè risulta, che non tutti i Capi degli istituti osservano sempre tale disposizione, faccio viva insistenza ch’essa sia rigorosamente applicata. Avverto, nello stesso tempo, che le copie fotografiche da consegnarsi dai fotografi non debbono essere tirate in carta aristotipica, che si scolora rapidamente, e debbono recare sempre, o stampate o scritte, le indicazioni necessarie per la identificazione dell’opera riprodotta.“

[705] Matyssek 2009, 157.

sollen[706]. Noch nach 1900 sind es stets selbstständige Unternehmer, wie das Fotoatalier der Fratelli Alinari, die von italienischen Museen für die fotografische Ablichtung ihrer Sammlungen engagiert werden und ihre fotografischen Reproduktionen an öffentliche und/oder staatliche Einrichtungen verkaufen. Denn erst 1908 wird die Forderung des Generaldirektors Corrado Ricci nach institutseigenen Fototheken der *Direzione generale per le Antichità e Belle Arti* lauter. Seit 1892 gab es zwar das *Gabinetto fotografico nazionale*[707], das im Auftrag der *Direzione generale* fotografische Reproduktionen italienischer Künstler und Sammlungen erwirbt.[708] Doch anstatt Fotografien nur zu erwerben und zu sammeln, sollten sie nach Ricci auch selbst angefertigt werden[709]. Seiner Forderung kommt man erst elf Jahre später nach, als im Jahr 1919 das *Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte* gegründet wird[710]. Diese historisch bedingte Entwicklung erschwert zugleich die heutige Recherche nach Fotografien in den öffentlichen Einrichtungen.

III.1.3.3 Fotografien als Ergänzung zum Museumsführer

Auch wenn sich heute datierte, räumlich-kontextuelle Fotografien schwer finden lassen, so können die wenigen Aufnahmen in Ergänzung zu Museumsführern sehr hilfreich sein, um eine ehemalige Ausstellungsfläche zu rekonstruieren. Wie in Kapitel III.1.1 und III.1.2 aufgezeigt, ist den Museums- und Reiseführern gemein, dass sie spätestens in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts Sammlungen nach aufsteigender Raumnummer abhandeln und im besten Fall sogar einen Grundriss der Ausstellungsfläche aufweisen, der dieser Nummerierung folgt. Auf diese Weise können im Abgleich mit der Fotografie und den Raumangaben der Führer die Fotografien im Museum verortet werden. Zum Beispiel gibt es eine weitere Aufnahme zur Schrankvitrine der *tomba del Tridente* des archäologischen Nationalmuseums von Florenz (Taf. XXIII Abb. 48). Auf dem Fotokarton finden sich Angaben zur Datierung, 1903, und die Raumnummer, *Sala* VI[711]. Auf der Aufnahme selbst wird der Raum auch topografisch benannt. In großen Lettern steht VETVLONIENSES auf dem Türsturz. Vergleicht man nun die Bildangaben mit dem Grundrissplan des Museumsführers von 1912, sind die Räume I bis VI den Grabungsfunden bei Vetulonia (Grosseto) gewidmet[712]. Mit Hilfe des Grundrisses

706 Maffioli 1988, 15.
707 Der ehemalige Bestand des *Gabinetto fotografico nazionale* ist heute Teil des ICCD in Rom. Siehe Donvito 2006, 62.
708 Taglietti 2013, 131.
709 INTERROGA TORI DEL COMM.CORRADO RICCI RESI ALLA R.COMMISSIONE D'INCHIESTA PER LA PUBBLICA ISTRUZIONE. Siehe Dalla Negra 1992b, 237–243 Anlage 7; für nähere Informationen bezüglich der *Direzione generale* siehe Kapitelabschnitt I.
710 INASA 2017 (IV.2 Online-Quellen).
711 SAT, MANF, AF, A-XVI-18/34.
712 Milani 1912a, 350.

lässt sich nun feststellen, dass sich die *Sala* VI im Erdgeschoss des Museums befindet (Taf. XXIII Abb. 49).

III.1.4 Zusammenfassung

Letztlich bestätigt sich die folgende Aussage:

> „[Ist] das 19. Jahrhundert eines des gedruckten Kunstbuchs im Wort, so das 20. ein Jahrhundert der Bildbände [...]."[713].

Trotz des vermehrten Einsatzes von Zeichnungen und Fotografien wird im 19. Jahrhundert vor allem am Text festgehalten[714]. Für die Identifizierung eines Exponats ist eine Objektbeschreibung ausreichend und scheint allgemeine Konvention, wie sich anhand der frühen Reiseführer und Museumskataloge belegen lässt. Ein Ordnungsprinzip der Exponate mittels numerischer Zählweise, wie es sich in einem Museumsführer bereits 1831 nachweisen lässt, scheint hingegen zum Modell für Reiseführer geworden zu sein. Gleiches gilt für die Wiedergabe von Grundrissen. Diese werden ab den 70er Jahren für Museumsführer die Regel und spätestens am Ende des 19. Jahrhunderts für Reiseführer. Allgemein gültige Konvention für die Orientierung innerhalb einer Sammlung scheint dagegen die Darstellung einer numerischen Raumabfolge zu sein. Sie lässt sich sowohl zuerst für die Reiseführer als auch kurz darauf für die Museumsführer feststellen. Im Gegensatz zu den Museumskatalogen lassen sich daher mit Hilfe der Reise- und Museumsführer Exponate im Ausstellungsraum verorten, denn die Funktion von Abbildungen beschränkt sich weiterhin auf die bildliche Wiedergabe und Bestätigung des Beschriebenen. Sie ist Textbeiwerk[715]. Ausnahmen stellen hier Zeichnungsmappen dar, wie die *Collection of the most remarkable Monuments of the National Museum*, die sich ausschließlich auf die visuelle Wiedergabe der Sammlung beschränken. Im 19. Jahrhundert ist man stets davon überzeugt, dass die Unterscheidung und das Wiedererkennen eines Objekts allein durch seine detaillierte Beschreibung gewährleistet werden kann[716]. So lassen sich auch unbebilderte Reiseführer, Museumskataloge und Museumsführer verstehen. Das Wort wiegt mehr als das abgebildete Objekt, weil Letzteres vor Ort selbst betrachtet werden kann. Der Anspruch auf visuelle Erinnerung und damit auf bebilderte Museumsführer etabliert sich im ausgehenden 19. Jahrhundert[717]. Im Gegensatz zu den Reiseführern, die sich ausschließlich auf die Wiedergabe von Museumsgrundrissen beschränken, steht die Entwicklung der Museumskataloge und Museumsführer in

713 Alexandridis – Heilmeyer 2004, 11.
714 Diese Bebobachtung bestätigt Matysseks Aussagen. Siehe Matyssek 2009, 86.
715 Diese Beobachtung bestätigt Hübners Aussagen. Siehe Hübner 2004, 87.
716 Matyssek 2009, 104.
717 Matyssek 2009, 103.

unmittelbarem Zusammenhang mit derjenigen der Fotografie. Sie verändern sich bis auf wenige Ausnahmen [718] von ursprünglich rein textbasierten zu verstärkt bebilderten Objektkatalogen. Dabei sind Zeichnungen und Fotografien lange Zeit nebeneinander vertreten, bis die Fotografie spätestens in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts die Zeichnungen ablöst. Trotz des neuen Bildmediums bleibt die Darstellung der Exponate unverändert. In der Tradition der Stichwerke des 18. Jahrhunderts werden die Objekte vor einem neutralen monochromen und dunklen Hintergrund in Frontalansicht abgebildet[719]. Sie bilden die deutliche Mehrheit der Fotografien im Museum zur Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Nach damaliger Konvention scheint jegliches Raum- und Aufstellungsverständnis für Skulpturen nicht von Interesse zu sein. Aufnahmen, die Sammlungen systematisch von Raum zu Raum erfassen, gibt es kaum, höchstens in der Spätphase, aber auch dann noch stellen sie eine Ausnahme dar. Hier liegt in den meisten Fällen der Bildfokus auf einem herausragenden Objekt im Raum wie im Fall des *Toro Farnese*. Das macht Fotografien nur bedingt für eine Rekonstruktion von Ausstellungsflächen dieser Zeit brauchbar. Außerdem fehlen bei den wenigen räumlich-kontextuellen Aufnahmen sehr häufig Angaben zum Fotografen und Erstellungsdatum, so dass sich diese Bilder in den meisten Fällen kaum zur Analyse eignen. Darüber hinaus verfährt jedes Museum mit fotografischen Abzügen sehr unterschiedlich, und häufig fehlen Auftragsinformationen zur Fotografie. Erst in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts kommt es zu einer einheitlichen Lösung. Die bruchstückhafte Dokumentationssituation der Fotografien verhindert daher ebenfalls eindeutige Aussagen über ihren Einsatz und Verwendungszweck. Es lassen sich in den Archiven zahlreiche Reproduktionsanfragen finden, während die Suche nach Aufträgen von Seiten der Museen ergebnislos bleibt. Die wenig dokumentierten räumlich-kontextuellen Fotografien sind jedoch eine gute Ergänzung zu den Reise- und Museumsführern. Weil ihre Beschreibungen einer Raumabfolge folgen, lassen sich mit Hilfe der beschriebenen Rundgänge zum einen Repräsentationskriterien der Exponate ableiten und zum anderen zusammen mit den wenigen räumlich-kontextuellen Fotografien Ausstellungsräume rekonstruieren.

[718] Dazu u.a. Gargiulo 1873a; Gargiulo 1873b; Gargiulo 1873c.
[719] Alexandridis – Heilmeyer 2004, 14.

III.2 Tradition im Aufbruch

Dieses Kapitel behandelt die Entwicklung der italienischen Museumslandschaft seit der nationalen Einflussnahme durch die Generaldirektion am Beispiel traditioneller Häuser wie des *Museo di Antichità* von Turin und des *Museo archeologico nazionale* von Neapel. Beide basieren hauptsächlich auf einer herrschaftlichen Sammlung, sind in einem städtischen Palazzo untergebracht, unterliegen bis spätestens 1877 der universitären Verwaltung und werden im Zuge der Vereinigung Italiens vermehrt mit Fundstücken ausgestattet. Vor der Darstellung dieser Entwicklung soll geklärt werden, ob und inwieweit sich der administrative Einfluss auf die Präsentation von antiker Kunst auswirkt. Zu diesem Zweck werden beide Museen getrennt auf ihre Sammlungsbeschaffenheit, Ausstellungskriterien, (Raum)Inszenierung und Vermittlung untersucht. Besonders der Vermittlungsauftrag beider Häuser soll anhand offizieller Dokumente[720] dargelegt werden. Dabei handelt es sich beim Turiner Museum noch um eine universitäre Leitung und in Neapel schließlich um die Leitung durch das Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*).

III.2.1 Museo di Antichità von Turin

Das *Museo di Antichità* von Turin ist eines der älteren unter den vier archäologischen Nationalmuseen. Es ist im Jahr 1835 im Erdgeschoss und ersten Obergeschoss des *Palazzo della R. Accademia delle Scienze* untergebracht und beherbergt ab diesem Zeitpunkt die Sammlungen der griechisch-römischen und ägyptischen Altertümer[721]. Es liegen daher zwei unterschiedliche Sammlungsgrundstöcke vor: Der erste basiert auf königlichen Schenkungen an die Universität von Turin am Ende des 18. Jahrhunderts und im Jahr 1828. Er enthält griechisch-römische Objekte, griechisch-italische und etruskische Vasen und einen bedeutend geringeren Anteil an ägyptischen Objekten[722]. Die heute weltbekannte ägyptische Sammlung wird dagegen im Jahr 1824 von König Carlo Felice für 300.000 Lire vom Cavaliere Bernadino Drovetti erworben und unmittelbar im Palazzo della Accademia delle Scienze untergebracht[723]. Im Jahr 1835 werden beide Sammlungsgrundstöcke zusammengelegt und unter der Direktion von Francesco Barucchi systematisiert. Von da an wird die Sammlung auch um Fundobjekte aus der Region und aus Erkundungsreisen nach Ägypten bereichert[724]. Enthält das Museum in den Jahren von 1852 bis 1855 noch u. a. syrische, ägyptische,

720 Fiorelli 1873; Fabretti 1872.
721 Curto 1990, 3. 77; Pellati 1922, 22.
722 Curto 1990, 41 f.; Pellati 1922, 22; Fabretti 1872, 35.
723 Curto 1990, 46; Fabretti 1872, 13 f.
724 Pellati 1922, 22; Fabretti 1872, 35.

griechische, etruskische, italisch-griechische und römische Objekte[725], führt es nach eigenen Angaben im Jahr 1872 nur noch drei Kulturepochen, die ägyptische, etruskische und römische[726].

Die Erweiterung der Sammlungsbestände hat zur Folge, dass das *Museo di Antichità* mehreren Veränderungen unterliegt, die zu einem Ausbau des Palazzo dell'Accademia delle Scienze um weitere Ausstellungräume führen. Das betrifft vor allem die Zeit unter der Leitung von Ernesto Schiaparelli, dem Museumsdirektor zwischen 1894 und 1928[727], und hier insbesondere das Jahr 1913. Die Rekonstruktion der damaligen Situation bezieht sich allerdings auf einen etwas früheren Zeitpunkt unter dessen Vorgänger Ariodante Fabretti. Dieser ist stark durch die kulturpolitische Situation zwischen 1860 und 1880 beeinflusst und erwirbt etruskische Objekte[728]. Nach seiner Aussage befinden sich zum Beispiel die wenigen in Italien erhaltenen etruskischen Vasen, die aus Grabungen von Luciano Bonaparte bei Vulci (1828–1829) stammen, seit 1871 in Besitz des Museums[729].

Die Sammlung besitzt schließlich zwei kulturelle Schwerpunkte, die äyptische und die klassische Archäologie, und setzt sich aus Schenkungen, Ankäufen und Grabungsfunden zusammen. Ihre Präsentation und Anordnung wird im Folgenden für den Zeitraum von 1871 bis 1894 rekonstruiert.

III.2.1.1 Rekonstruktion der Ausstellungsfläche

Seit der Fusionierung beider Sammlungsgrundstöcke im Jahr 1835 dienen das Erd- und das erste Obergeschoss des Palazzo als Ausstellungsfläche. Dies ist im Jahr 1882 unverändert der Fall. Nach einem Grundriss aus dieser Zeit (Taf. XXIV Abb. 50) sind drei der fünf Säle im Erdgeschoss (*Sala* III–V) dem römischen und zwei Säle auf demselben Stockwerk (*Sala* I und II) dem äygptischen Altertum zugewiesen.

Von den Sälen III bis V ist sowohl eine Zeichnung als auch eine Fotografie erhalten. Die Zeichnung wird dem Künstler Demetrio Cosola (1851–1895)[730] zugeschrieben und soll aus dem Jahr 1880 stammen (Taf. XXIV Abb. 51)[731]. Diese offenbart durch ihre räumliche Perspektive einen Einblick in alle drei Säle zugleich. Danach erkennt man eindeutig die im Grundriss in Reihe geschalteten Säle wieder. Nach der Perspektive und Raumdarstellung zu urteilen, hatte der Zeichner seinen Standpunkt am Zugang zum Saal III zur Seite des

725 Fabretti 1872, 30 f.
726 Fabretti 1872, 61.
727 Curto 1990, 20.
728 Barocelli 1931, 4; Fabretti 1872, 35.
729 Fabretti 1872, 35.
730 Dalmasso 1984 (IV.2 Online-Quellen).
731 Curto 1990, 13. 114.

Innenhofes des Palazzo und blickte leicht schräg in die Räume. Ebenfalls wie im Grundriss belegt, öffnen sich die Säle zu beiden Seiten in Form von zwei hohen Arkaden. Diese befinden sich bei allen drei Sälen auf einer einzigen Blickachse. Die Wandgestaltung ist sämtlich polychrom angelegt, wobei jeder Raum auf halber Höhe farblich abgesetzt ist. Während Decken und obere Wandhälften in einer hellen Farbe gehalten sind, setzt sich die untere Hälfte im dunklen Kontrast ab. Vor diesem Teil der Wand werden auch ausschließlich die Objekte präsentiert. Im Saal III stehen auf einer Anrichte an der rechten Wand Büsten in einer Reihe und daneben auf gleicher Höhe Relief- und Wandmalereifragmente. Unterhalb davon lassen sich Skulpturenfragmente auf einem zur Wand länglich parallel verlaufenden Podium erahnen. Diesem rechteckigen Podium ist mit einem Abstand dazu ein weiteres vorgesetzt, auf dem großfigurige Skulpturen und Skulpturenfragmente stehen. Das vordere Podium wird mit etwas Abstand zu beiden Seiten von jeweils einem steinernen Thron auf einem niedrigen Podest gesäumt. Alle Objekte sind zum Innenhof ausgerichtet. Der großzügige Platz zwischen den Podien und Podesten erlaubt dem Besucher ein Hindurchschreiten und eine nähere Betrachtung der Objekte – und zumindest im Fall der ersten Skulpturenreihe – auch ein Betrachten der Rückseite der vollplastischen Skulpturen. Zwischen den Arkaden zum Saal IV sind an den Wänden Architekturfragmente angebracht: drei Fragmente eines Kymas auf gleicher Höhe und mittig darunter ein Kapitell. Saal IV und V scheinen, nach der Zeichnung zu urteilen, dagegen vor allem an den Wänden angebrachte Inschriften und Architekturfragmente zu präsentieren, die sich selbst mit Hilfe von Reiseführern nicht näher bestimmen lassen. Nach dieser Abbildung scheinen die Objekte des klassischen Altertums gattungsübergreifend gezeigt zu werden.

Eine Fotografie von Carlo Brogi, die um das Jahr 1890 datiert (siehe online Alinari Archiv, ID BGA-F-003762-0000)[732], gibt eine ähnliche perspektivische Aufnahme der Räume III bis V wieder, die auch hier für alle drei Säle die Aufstellung nachvollziehbar macht: Raumarchitektur und Wandgestaltung sind identisch. Die Exponate beschränken sich im Saal III auf vollplastische Skulpturen, die als dreidimensional erfahrbare Objekte präsentiert werden, und auf Inschriften, Fresken sowie Reliefs, die – bis auf eine monumentale Inschrift in Raum III – als zweidimensionale Objekte an der Wand innerhalb der dunklen Wandzone angebracht sind. Eine ähnliche Aufstellung deutet sich auch für die Räume IV und V an. Im Gegensatz zur Zeichnung besitzt jede einzelne Skulptur ein eigenes Postament von gleicher Höhe und – nach den Raumrelationen zu urteilen – auf Bauchhöhe des Besuchers, jedenfalls soweit es sich um stehende Skulpturen handelt. Durch eigene Postamente können die

[732]Carlo Brogi, *La prima galleria del Museo di Antichità di Torino. Nella sala sono raccolte opere scultoree d'epoca greca e romana*, ca. 1890. Siehe Alinari 2019h (IV.2 Online-Quellen).

Skulpturen beliebig und großzügig verteilt werden, dennoch folgt ihre Aufstellung einer gewissen Symmetrie. Danach sind sie in drei Reihen versetzt zueinander gestellt, so dass ein Besucher mit dem Rücken zum Fenster alle Exponate, deren Vorderseite wie schon in der Zeichnung zum Innenhof ausgerichtet ist, auf einen Blick erfassen kann. Der Besucher bekommt so jedoch nicht nur einen Überblick über die Werke, sondern hat auch die Möglichkeit, zwischen den Objekten umherzugehen und diese von allen Seiten zu betrachten. Außerdem fällt in der Fotografie auf, dass offenbar kein Objekt, weder auf dem Postament noch auf seiner Basis, eine Inventarnummer oder Bezeichnung trägt. Ihre Identifizierung setzt entweder eine gewisse Kunstkenntnis des Besuchers voraus oder verlangt nach einem entsprechenden Katalog oder Führer.

Anders als im Fall der Zeichnung sind in der Fotografie Brogis die Exponate nach einem klaren Gattungskriterium aufgestellt. Geht man bei der Zeichnung von einer naturgetreuen Wiedergabe aus, wäre innerhalb von zehn Jahren eine Umstellung erfolgt. Diese lässt sich jedoch weder anhand der Kataloge noch der Reiseführer nachvollziehen [733]. Viel wahrscheinlicher scheint es, dass die Zeichnung auf einen sehr viel früheren Zeitpunkt als auf das von Silvio Curto ohne Argumente angegebene Jahr 1880 datiert werden muss[734].

Von den Sälen I und II sind ebenfalls eine Zeichnung bzw. ein Stich und eine Fotografie erhalten. Der Stich wird dem Lithografen Carlo Chiappori zugeschrieben, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tätig war [735]. Er gibt die erste Anordnung der ägyptischen Sammlung im rechten Flügel wieder und wird auf das Jahr 1852 datiert (Taf. XXV Abb. 52)[736]. Anders als bei der vorangegangenen Zeichnung und Fotografie fällt hier eine genaue Raumzuordnung schwer, da der Stich keine Durchgänge erkennen lässt, die eine Zuordnung auf Basis des Grundrisses von 1882 ermöglichen. Nach der Deckengestaltung und in Abgleich mit einem Grundriss Giovanni Bagliones, der für Saal I runde und für Saal II spitze Stichkappen verzeichnet[737], muss es sich bei dem auf dem Stich wiedergegebenen Raum um den Saal II handeln. Dieser wird in frontaler Raumflucht wiedergeben, so dass er in seiner vollständigen Länge erfasst werden kann. Danach füllen ihn die Exponate entlang seiner Längsseiten sowie seiner Mittelachse. Hierbei handelt es sich um monumentale ägyptische Skulpturen und Architekturfragmente, wie sich aus der Darstellung von Besuchern im Raum erschließen lässt. Da sich auch eine Glasvitrine am rechten unteren Bildrand findet, scheint hier eine gattungsübergreifende Anordnung zu herrschen.

[733] Curto 1990; Fabretti 1872; Baedeker 1879, 59; Baedeker 1886a, 35 f.; Baedeker 1898, 29.
[734] Curto 1990, 13.
[735] Peyrot 1965, 895.
[736] Curto 1990, Fig. 22.
[737] Curto 1990, Fig. 62.

Im Fall einer Fotografie fehlt jeglicher Bildnachweis (Taf. XXV Abb. 53)[738]. Im Abgleich mit einer Fotografie[739] der Fratelli Alinari von 1915 bis 1920 (siehe online Alinari Archiv, ID ACA-F-014773-0000) muss sie jedoch davor entstanden sein. Bei Alinari lassen sich weder der Gipsabguss des Obelisken noch die bis 1897 nachweisbaren[740], im Boden eingelassenen Mosaike feststellen[741]. Die Fotografie muss daher um die Jahrhundertwende angefertigt worden sein. Weil die Aufnahme Durchgänge und Fenster wiedergibt, kann der abgebildete Raum im Museum als Saal I identifiziert werden. Wie schon in Chiapporis Stich, säumen die Exponate den Raum an beiden Längsseiten und sind auf seiner Mittelachse platziert. Zur Linken und zur Rechten sind monumentale Sitzstatuen ägyptischer Gottheiten aufgereiht und erwecken dadurch den Eindruck einer Statuengalerie. Auf der Mittelachse, mit kleinen Absperrzäunen vor dem Besucher geschützt, sind Mosaike eingelassen. Auf halber Höhe steht zwischen ihnen ein Obelisk aus Gips. Auch in der Fotografie finden sich am rechten unteren Bildrand Glasvitrinen, so dass desgleichen dieser Saal keinem eindeutigen Anordnungskriterium folgt, sei es chronologisch oder gattungsspezifisch.

Es lässt sich schließlich für das Erdgeschoss feststellen, dass trotz erfolgter Zusammenlegung beide Sammlungsgrundstöcke räumlich voneinander getrennt sind. Diese Unterteilung ist auch durch die unterschiedliche Raumgestaltung bedingt: Während sich die ägyptische Sammlung in zwei großzügigen überwölbten, scheinbar monochrom gehaltenen Hallen des Palazzo befindet, wird das römische Altertum in drei großen polychrom gestalteten Sälen des Anbaus ausgestellt. Hier sind die Objekte im Gegensatz zur ägyptischen Sammlung auch gattungsspezifisch angeordnet.

Vergleicht man den Grundriss des Ergeschosses mit demjenigen des ersten Obergeschosses, fällt direkt auf, dass die Sammlungen allerdings nicht nach Geschossen voneinander getrennt sind (Taf. XXVI Abb. 54). Die ersten beiden Säle (*Sala* I und II) und die Galerie sind den *Antichità egizie* und die Säle III bis V den *Antichità romane* zugewiesen. Letztere werden sogar in ihrer Aufstellung nach Bronzen (*Sala* V), Vasen und Terrakotten (*Sala* IV) sowie Marmorobjekten (*Sala* III) spezifiziert. Im Gegensatz zum Erdgeschoss lässt sich hier folglich eindeutig eine Anordnung nach Gattungen belegen. Abbildungen ihrer Präsentation lassen sich nicht finden, so dass sich ihre Inszenierung nicht präzisieren lässt. Gleiches trifft auf Beschreibungen in Reiseführern zu, die sich vor allem mit den Exponaten des Erdgeschosses befassen. Weil im Obergeschoss vor allem kleinere Objekte gezeigt werden, im Erdgeschoss

738 Curto 1990, 144 u. Fig. 27.
739 Fratelli Alinari, *Reperti egizi in una sala del museo di antichità di Torino*, ca. 1915–1920. Siehe Alinari 2019e (IV.2 Online-Quellen).
740 Murray 1897, 19.
741 Curto 1990, Fig. 27.

aber die großen Exponate dominieren, lässt sich daraus schlussfolgern, dass offensichtlich die Größe der Objekte gleichrangig zu ihrer Bedeutung gewichtet wurde[742].

III.2.1.2 Präsentation und Vermittlung

Im *Museo di Antichità* von Turin sind die beiden Sammlungsgrundstöcke nicht nach Geschossen, so doch räumlich strikt voneinander getrennt. Weitere Trennungsprinzipien wie etwa die Herkunft, sei es aus einer herrschaftlichen Schenkung oder aus einer Grabung, existieren nicht bzw. lassen sich nicht anhand der Kataloge und Reiseführer nachweisen[743]. Wenn überhaupt, werden die Sammlungsobjekte nach ihrer jeweiligen Gattung angeordnet. Laut Fabretti folgt das Museum auf diese Weise einem speziellen Fokus, der nach eigener Aussage vor allem auf den ägyptischen, etruskischen und römischen Monumenten liegt. Außerdem würden diese mit Ausnahme der ägyptischen Monumentalstatuen einer wissenschaftlichen Anordnung folgen[744]. Ästhetisch motivierte Anordnungen seien allein dem Platzmangel geschuldet, so schreibt Fabretti:

> „Die Klassifizierung der ägyptischen Altertümer, die von Beginn an eher einer ästhetischen als einer wissenschaftlichen Ausrichtung gefolgt ist, blieb bis heute unverändert: Eine neue Anordnung, die eher den Bedürfnissen archäologischer Studien gerecht wird, die in letzter Zeit Fortschritte gemacht haben, ist genauso wünschenswert wie schwer zu erreichen ohne eine Veränderung, die allgemein und abhängig von der Zahl und der Kapazität der Säle ist. Tatsächlich gleicht bei den meisten ägyptischen Statuen die Anbringung von [Hinweis]schildern an der Basis, die die Art und den Gegenstand der Monumente angeben, den Mangel an einer genauen wissenschaftlichen Klassifikation aus; aber es war unbedacht, die großen Begräbnisstelen an den Wänden des Vestibüls anzubringen, das zu den oberen Sälen führt, wo das wenige Licht nicht erlaubt, die figürlichen Szenen und Inschriften zu erkennen.“[745].

Anders als bisher anhand der Abbildungen angenommen, tragen die Exponate – zumindest die ägyptischen Monumentalskulpturen – eine kurze Benennung. Diese dient vor allem der wissenschaftlichen Zuordnung, die offenbar allein darauf beruht, Objekte ein und derselben Gattung im gleichen Raum zeigen zu wollen. Für eine Vermittlung und ein Verständnis der

742 Baedeker 1879, 59; Baedeker 1886a, 35 f.; Murray 1897, 18–20; Baedeker 1898, 29 f.
743 Fabretti 1872; Baedeker 1879, 59; Fabretti 1881; Fabretti 1882; Fabretti 1883; Baedeker 1886a, 35 f.; Fabretti 1888; Murray 1897, 18–20; Baedeker 1898, 29 f.
744 Fabretti 1872, 61.
745 Fabretti 1872, 33 f. Originaltext: „La classificazione delle antichità egiziane, che fu seguita fin da principio con intendimento piuttosto estetico che scientifico, rimase fino ad oggi inalterata: un nuovo ordinamento, che meglio risponde alle esigenze degli studii archeologici cotanto progrediti in questi ultimi tempi, è tanto desiderabile, quanto difficile a conseguire senza un mutamento generale e dipendente dal numero e dalla capacità delle sale. Veramente per le maggiori statue egizie l’apposizione di cartelli alla base, che dichiarino la natura e il soggetto dei monumenti, sopperisce al difetto di una rigorosa classificazione scientifica; ma fu improvvido il fissare le grandi stele funerarie alle pareti del vestibolo che dà l’accesso alle sale superiori ove la scarsa luce non permette distinguere le scene figurate e le iscrizioni.“

Exponate ist nach dieser Auffassung ein Katalog zuständig[746]. Das bedeutet für den Besucher, der die Sammlung erschließen will, dass er sowohl auf Zusatzlektüre als auch auf eine vorgegebene Laufrichtung angewiesen ist. Da jedoch das Museum einen offiziellen Bildungsauftrag besitzt, nach dem laut der Universität von Turin insbesondere Wissenschaftlern die Assistenz der Museumsdirektion und Schulklassen ein betreuter Besuch pro Jahr zusteht[747], ist die wissenschaftliche bzw. inhaltliche Auseinandersetzung mit den Exponaten bereits 1872 gegeben. Außerdem ist das Museum für jedermann sechs Tage in der Woche zugänglich[748]. Die Öffnungszeiten richten sich vor allem nach den Tageslichtzeiten, so dass sie zwischen den Sommer- und Wintermonaten um zwei Stunden varieren. Eine solche Regelung ist den Lichtverhältnissen im Museum geschuldet[749]. Denn in keiner Abbildung sind Anzeichen einer künstlichen Beleuchtung erkennbar. Stattdessen scheinen die Säle ausschließlich über die Fenster mit natürlichem Tageslicht versorgt zu werden. Die Exponate selbst werden – abgesehen vom Wachpersonal – allein durch ihre Erhöhung, sei es durch Postamente oder eine hohe Wandanbringung, vor Beschädigungen geschützt. Dies erklärt auch die Besucherordnung, nach der das Mitführen von Stöcken, Schirmen und Hunden verboten ist[750].

Im öffentlichen Raum werden dem Besucher das ägyptische, das etruskische und das römische Altertum nach wissenschaftlichem Anspruch erfahrbar gemacht, indem ihm auf zwei Geschossen gattungsspezifische Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufgezeigt werden – eine Anordnung, die sich bis 1931 halten kann[751]. Dabei erfährt der Besucher kulturelle Unterschiede zwischen historischen Hochkulturen zweier geografisch und geopolitischen unterschiedlich ausgerichteter Länder und die spezifisch kulturelle Entwicklung seiner eigenen Nation. Allerdings geschieht dies nur mit Einschränkungen, denn ein Bezug auf die Fundorte des Landes und eine regionale Identifizierung mit den Fundobjekten kann für den betrachteten Zeitraum nicht festgestellt werden. Und obwohl sich die Präsentation von etruskischem Fundmaterial nicht rekonstruieren lässt, muss diese von besonderer Bedeutung gewesen sein. Denn um ihre Anreicherung war Fabretti besonders bemüht und auf die Frage nach der speziellen, wissenschaftlichen Ausrichtung des Museums nennt er die Etrusker explizit neben ägyptischer und römischer Kunst[752]. Als Leiter eines

746 Fabretti 1872, 61.
747 Fabretti 1872, 64.
748 Fabretti 1872, 63.
749 Curto 1990, 30.
750 Fabretti 1872, 63.
751 Barocelli 1931; Farino 1931a; Farino 1931b.
752 Mandolesi 2011, 119 f.; Fabretti 1872, 61.

Museums, das zu diesem Zeitpunkt noch der Universität unterstellt ist, geht schließlich sein wissenschaftliches Interesse an den Etruskern bereits konform mit demjenigen der Regierung.

III.2.2 Museo archeologico nazionale von Neapel

Das *Museo archeologico nazionale* von Neapel ist das älteste der vier archäologischen Nationalmuseen. Ehemals als Kaserne erbaut und später Standort der Universität, beherbergt das Gebäude seit 1780 die königliche Sammlung, die seither um diverse Erwerbungen und Grabungsfunde aus Pompeji und Herculaneum bereichert wurde. So setzt sich diese aus den Sammlungen Farnese, Borgia, Santangelo und vielen weiteren Erwerbungen vom Kunstmarkt sowie aus Grabungsfunden zusammen. Das Gebäude wird bis einschließlich 1922 in das Museum (Erdgeschoss und erstes Obergeschoss) und die Pinakothek (erstes und zweites Obergeschoss) unterteilt[753]. Direktor des Museums ist von 1863 bis 1875 Giuseppe Fiorelli. Seine Konzeption hält sich bis 1900, als es unter dem Direktor Ettore Pais zwischen 1901 und 1903 zu einer Neuordnung kommt, die vor allem die Objekte nach topografischen Gesichtspunkten ausrichtet[754].

Um beide Häuser, das *Museo di Antichità* und das *Museo archeologico nazionale*, miteinander vergleichen zu können, wird die Ausstellungssituation in Neapel im Zeitraum von 1873 bis 1896 betrachtet.

III.2.2.1 Rekonstruktion der Ausstellungsfläche

Die Aufteilung der antiken Sammlung auf zwei Geschosse, das Erdgeschoss und das erste Obergeschoss, sowie die Raumordnung nach den verschiedenen Gattungen lassen sich unverändert in den Grundrissen von 1877 sowie auch 1895 nachweisen. So ist das Erdgeschoss für Plastik, Reliefkunst, Inschriften, Fresken und Mosaiken (Taf. XXVII Abb. 55 u. 56) und das erste Obergeschoss für kleine Bronzen, Vasenmalereien, Münzen, Papyri und die Sammlung Santangelo (Taf. XXVIII Abb. 57 u. 58) bestimmt. Veränderungen, die in diesem Zeitraum stattfinden, betreffen lediglich die dekorative Raumausstattung. Das Anordnungsprinzip der Objekte nach Gattungen und ihre Raumzuordnung bleiben unverändert bestehen.

Die sogenannte *Portico dei Capolavori*, der nordwestliche Korridor im Erdgeschoss des Gebäudes, zeigt Hauptwerke aus Marmor (Taf. XXIX Abb. 59). Diese stehen in zwei Reihen in der Portikus auf unterschiedlich hohen und unterschiedlich gestalteten Postamenten in der Mittelachse und entlang der Nordwand; an Letzterer sind sie im Gegensatz zur Mittelachse

753 Pellati 1922, 375–377; Fiorelli 1873, 3–5; Baedeker 1890, 370.
754 Milanese 2013, 40.

zum Innenhof des Gebäudes ausgerichtet. Die Postamente bestehen, statt mit Marmorinkrustationen verziert zu sein, aus einfachen Steinquadern. Boden-, Wand- und Deckengestaltung sind monochrom gehalten. Der Korridor wird durch Kreuzgewölbe überspannt, deren Gurtbögen über vorgeblendete Pfeiler die Wand in einzelne Joche teilen. Die Kämpferzone ist ebenfalls durch ein Blendgesims betont und teilt die Wand in zwei Geschosszonen. Die untere wird durch halbrunde Wandnischen und die obere durch Rundfenster zusätzlich gegliedert. Diese Gliederung findet sich auch bei der angrenzenden sogenannten *Portico dei Balbi* wieder, die man im Bildhintergrund noch erahnen kann. Der Besucher findet zwei Korridore vor, allerdings kann er bei den an der Wand aufgestellten Skulpturen allein deren Vorderseite betrachten.

Die Wandgliederung bestimmt dabei die symmetrische Anordnung der Skulpturen, nach der die Nischen zu beiden Seiten von einer Figur gesäumt werden und den Blendpfeilern dazwischen eine weitere Statue vorgesetzt ist, so dass die Objekte nicht in einer Flucht stehen. Vergleicht man die Fotografie (Taf. XXIX Abb. 59) mit einer späteren Aufnahme[755] (siehe online Alinari Archiv, ID BGA-F-005168-0000), so fällt auf, dass zum einen der Boden nun polychrom gestaltet und zum anderen die Wand horizontal neu gegliedert ist: Die Wandnischen sind verblendet, die untere Geschosszone ist durch ein Blendgesims sowie die Farbgebung zweigeteilt, und die obere Zone ist durch Fenster vollständig aufgebrochen. Auf diese Weise erfährt der Korridor eine bessere Belichtung. Die Skulpturen befinden sich in einer Flucht und weisen dieselben polychromen Mamorpostamente wie die Mittelachse auf. Sie stehen in Dreiergruppen vor der dunkel gestalteten Wand, so dass ihre Position nun verschoben und zum Teil verändert ist. Gegenüber der vorherigen Aufstellung wurde der Standplatz des Doryphoros mit demjenigen der Aphrodite (Venus von Capua) getauscht. Die vorgelagerten Positionen der Mittelachse blieben dagegen unverändert: Auf die Tyrannenmörder folgen auf einem flachen Podium eine Gruppe Sterbender (Amazone, Gigant, Gallier und Perser), die Aphrodite Kallipygos, ein Faun mit Dionysos auf seiner Schulter und eine weibliche Sitzstatue. Die auf Ketos reitende Nereide scheint durch den Torso ersetzt, der wiederum dem Doryphoros (Antinoos Farnese) gewichen ist. Im Bildhintergrund zeigt sich eine ähnliche Wandaufteilung wie im Korridor, die allerdings in der sogenannten *Portico dei Balbi* eindeutig nach dem ersten pompejanischen Stil angelegt ist. Danach gliedert sich die untere Wandzone markant in eine Sockelzone, eine Hauptzone, einen Fries, eine Oberzone, die Mauerwerk imitiert, und ein abschließendes Kranzgesims. Das in der oberen Wandzone befindliche Rundfenster ist verblendet. Eine umfassende

755 Giacomo Brogi, *Sala con statue all'interno del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, ca. 1879–1910. Siehe Alinari 2019i (IV.2 Online-Quellen); Milanese 2009, 60.

Anpassung der Raumausstattung, wie sie in der Fotografie von Brogi[756] festgestellt worden ist, lässt sich jedoch keinesfalls belegen. Dies zeigen zumindest die Aufnahmen von Gustave Eugène Chauffourier und den Fratelli Alinari (siehe online Alinari Archiv, ID CGA-F-004903-0000 u. ACA-F-011019-0000) [757] . In Chauffouriers Aufnahme ist die Raumausstattung identisch mit den sogenannten *Portico dei Capolavori* und *Portico dei Balbi* in der früheren Aufnahme Brogis[758] (siehe online Alinari Archiv, ID CGA-F-004903-0000). Die Wand der sogenannten *Galleria degli Imperatori* ist horizontal zweigeteilt und durch Gurtbögen der Kreuzgewölbe vertikal gegliedert. In die Wand eingelassene halbrunde Nischen auf der dem Innenhof gegenüberliegenden Seite lockern das Mauerwerk auf. Zu beiden Seiten säumen auf etwa gleich hohen Podien Kaiserstatuen und Kaiserporträts die Wände. In der Mitte wurde für die Besucher ein breiter Durchgang belassen, der freien Blick auf die Reiterstatue mit dem Sohn Marco Nonio Balbos ermöglicht. Die Reihenfolge der Büsten und Skulpturen ist nachweislich identisch mit derjenigen in der jüngeren Aufnahme der Fratelli Alinari[759] (siehe online Alinari Archiv, ID ACA-F-011019-0000). Demnach hat sich bis auf die Verzierung der groben Steinpodien mit Mamorinkrustationen nichts an der Raumausstattung verändert. Aufstellung und Wandgliederung sind hier gleich geblieben und offenbar von den Maßnahmen des späten 19. Jahrhunderts unberührt, da die Aufnahme der Fratelli Alinari bereits die Wandgestaltung der *Portico dei Balbi* nach dem ersten pompejanischen Stil erkennen lässt und dennoch jünger als die von Brogi datiert ist. Es liegen schließlich trotz gleicher Gattung für alle drei Räume unterschiedliche Raumdekore vor, die von einer monochromen bis polychromen Präsentation reichen. Während die *Portico dei Capolavori* seine Meisterwerke gleichbedeutend reich dekoriert und die *Portico dei Balbi* sie dramatisch mit der pompejanischen Wandmalerei inszeniert, ist das Umfeld der Kaiserporträits nüchtern schlicht gehalten, als bedürften sie keiner dramatischen Inszenierung wie zum Beispiel die Tyrannenmörder oder die Balbi-Reiterstandbilder, die in ihrer Haltung bereits etwas spielerisch Inszeniertes mitbringen. So bestimmen charakteristische Merkmale des Objekts die Art der Präsentation mit und nicht allein seine Gattung. Darüber hinaus erscheint die Wandgestaltung nach dem ersten pompejanischen Stil nicht als reiner Dekor, sondern schafft einen Bezug zu den in Pompeji stattfindenden Ausgrabungen. Dass ein solcher Bezug offenbar im Interesse der Museumsdirektion ist, belegt eine Fotografie von

756 Siehe Fußnote 755.
757 Gustave Eugène Chauffourier, *Galleria del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, 1890, ca. 1900. Siehe Alinari 2019k (IV.2 Online-Quellen) u. Milanese 2009, 67. – Fratelli Alinari, *Corridoio con statue e busti degli imperatori all'interno del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, ca. 1900. Siehe Alinari 2019c (IV.2 Online-Quellen); Milanese 2009, 65.
758 Abbildung 59 und siehe Fußnote 757. Siehe Alinari 2019k; Milanese 2009, 67.
759 Alinari 2019c; Milanese 2009, 65.

Achille Mauri, die im Zeitraum zwischen 1885 und 1890 entstanden ist (Taf. XXIX Abb. 60). Sie zeigt ein Modell der Ausgrabung in Pompeji, das so groß ist, dass es fast vollständig den Ausstellungsraum füllt. Es ist inmitten von Glasschrankvitrinen platziert, die an den Wänden aufgestellt sind und Keramiken enthalten, und wird durch einen massiven Absperrzaun vor den Besuchern geschützt. Mit diesem Modell dürfte ein direkter Bezug zum Ausgrabungsort geschaffen sein, der dem Besucher hilft, Exponate in ihrem Fundkontext besser einordnen zu können.

III.2.2.2 Präsentation und Vermittlung

Die Besonderheit des *Museo archeologico nazionale* von Neapel liegt in der Anordnung seiner Objekte, die auf ganz unterschiedliche Art erfolgt und sich für knapp 20 Jahre halten kann. Im Jahr 1864, drei Jahre nach der Vereinigung Italiens, wird damit begonnen, die Sammlungen wissenschaftlich aufzubereiten, indem sie in sieben Sektionen unterschieden werden: (1) figuratives Altertum, (2) Numismatik und Epigrafie, (3) Objekte des privaten Lebens, (4) orientalisches Altertum, (5) Mittelalter und Risorgimento, (6) gesonderte Sammlungen und (7) Kopien antiker Monumente. Unter die erste Sektion der Bildwerke fallen Bronzestatuen, Marmorstatuen und Marmorreliefs, figürliche Terrakotten, griechische und römische Malerei, Mosaike, italisch-griechische Vasen, Gemmen und Elfenbeinkunst sowie pornografische Objekte. Die zweite Sektion umfasst Münzen, Inschriften und Papyri aus Herculaneum. Die Objekte des privaten Lebens der dritten Sektion betreffen Gold- und Silberarbeiten, Waffen, Grab- und Hausutensilien, Gewichte und organische Überreste. Bei der vierten Sektion handelt es sich um ägyptische, semitische, arabische und indische Monumente. Und die Sektion des Mittelalters und des Risorgimento betrifft schließlich die Pinakothek mit ihren Stichen und Skulpturen[760]. Wie die Grundrisse von 1877 und 1895 zeigen, bedeutet die Unterteilung in Sektionen keinesfalls, dass ihre zugehörigen Objekte gemeinsam bzw. in unmittelbarer Nähe zueinander gezeigt würden. So sind beispielsweise die Sektionen (1) bis (4) und (7) auf beide Geschosse verteilt. Das trifft zum Beispiel auf die Bronzeobjekte zu, die sich ursprünglich auf zwei Etagen befanden und nach ihrer Größe getrennt wurden. Um jedoch eine historische Entwicklung der Plastiken aufzuzeigen, wurden das Größen- und Materialkriterium aufgegeben, die figürlichen Bronzen zusammengefügt und für einen direkten Vergleich neben den Sälen der Mamorskulpturen untergebracht (Taf. XXVII Abb. 55 u. 56)[761]. In den vier Sälen des Erdgeschossses werden zuerst große Bronzestatuen und -büsten (Saal I), Bronzen aus Pompeji (Saal II), dann griechisch-römische

[760] Fiorelli 1873, 7 f.
[761] Fiorelli 1873, 8.

Statuetten sowie etruskische Spiegel und Figurinen (Saal III) und Tierbronzen (Saal IV) gezeigt. Den Bronzen benachbart und den Hauptteil der westlichen Flügelanlage einnehmend, befindet sich die Marmorsammlung, die seit 1872 Statuen und Reliefkunst klar voneinander trennt. Letztere zeigt auf zwei Säle (VI und VII) verteilt u. a. Sarkophage, Grabstelen und Masken. Die Vollplastiken sind dagegen nach ihrer Bedeutung für die griechische und römische Kunst unterschieden und thematisch angeordnet. So zählen die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton zu den Vertretern der griechischen Kunst und Kaiserbüsten, wie die des Antoninus Pius und Caracalla, zu Vertretern der römischen Kunst. Die thematische Anordnung trennt u. a. zwischen Göttern und Helden (Säle I–V), Kaisern (*Gallerie degli Imperatori*) und griechischen sowie römischen Persönlichkeiten, Genien und Tieren (*Portico dei Capolavori* und *Portico dei Balbi*)[762]. Thematisch angeordnet sind auch die griechischen und römischen Wandmalereien (Säle I und II des Ostflügels) und pompejanischen Mosaike (Säle V–VII des Ostflügels) und zwar nach ihrem Bildmotiv[763]. Die epigrafische Sammlung in der sogenannten *Galleria lapidaria* und im Vestibül ist dagegen nach Sprache (griechisch, italisch, lateinisch und jüdisch) und Herkunftsort sortiert und präsentiert[764]. Eine ähnliche Zuordnung erfährt die Münzsammlung, die in Tisch- und Wandvitrinen auf fünf Sälen des ersten Obergeschosses gezeigt wird. Sie unterscheidet drei Kategorien: Die erste gliedert nach Kulturepochen (griechisch, römisch, mittelalterlich und modern), die wiederum nach Region und Stadt unterteilt sind. Die zweite ist alphabetisch nach Kaisern und danach nach Regenten sortiert. Die dritte Kategorie erfasst die Münzen geografisch und chronologisch[765]. Auf diese Weise kann jede Münze einer bestimmten Kategorie zugewiesen werden. Die Silber- und Goldarbeiten im ersten Obergeschoss (Taf. XXVIII Abb. 58, „Ogg. prezios.“) sind wiederum nach ihren Kontexten gefasst und präsentiert. In Abhängigkeit zur jeweiligen Kulturepoche wird hier zwischen sakralen, persönlichen und funeralen Objekten unterschieden[766].

Während also die bisher vorgestellten Sektionen zum Teil geschoss- und gattungsübergreifend gezeigt werden, bilden die Sammlung Santangelo und die Pinakothek in sich geschlossene Einheiten. Die Unterteilung in einzelne Sektionen gibt daher – mit Ausnahme von letzteren beiden – keinesfalls eine Raumzugehörigkeit wieder, sondern dient vor allem dazu, unter dem Aspekt der Inventarisierung und Katalogisierung möglichst viele

762 Fiorelli 1873, 9–11.
763 Fiorelli 1873, 10.
764 Fiorelli 1873, 16.
765 Fiorelli 1873, 15 f.
766 Fiorelli 1873, 20.

Objekte in einer Kategorie zusammenzufassen. Besonders Museumskataloge sollen auf diese Weise den Museumsbesuch erleichtern[767].

Die Anordnung unter Fiorelli ist demzufolge ab 1873 wissenschaftlich orientiert, wobei hier als Hauptkriterium die Beschaffenheit der Sammlung gilt. Erworbene Sammlungsstöcke bleiben vollständig erhalten, während die über Jahrhunderte und Jahrzehnte gewachsenen Sammlungen hierarchisch nach bestimmten Kritierien, zumeist angefangen mit ihrer Gattung, angeordnet sind. Die Sammlung Santangelo, 1865 käuflich erworben, wird daher als geschlossene Einheit in drei Räumen des ersten Obergeschosses gezeigt[768]. Die übrigen Objekte werden dagegen ihrer Gattung und Kulturepoche entprechend entweder thematisch, kontextuell, topografisch und/oder chronologisch präsentiert. Sie folgen daher einem Hauptkriterium und dann weiteren, sekundären Gesichtspunkten. Bei den Plastiken wird zum Beispiel eine thematische Unterscheidung gewählt, um dem Anspruch der Kunstgeschichte gerecht zu werden und durch die Art der Präsentation das vergleichende Studium zu fördern[769]. So sei nach Fiorelli die ehemalige künstlerisch motivierte Anordnung von 1824 weder der Kunst noch der Wissenschaft von 1873 gerecht geworden[770]. Der Anspruch nach einer künstlerischen Ästhetik ist somit im Jahr 1873 überwunden und lässt zum Ende des 19. Jahrhunderts bereits Ansätze eines neuen Ordnungssystems erkennen. Während die epigrafische Sammlung auf Basis der Studien Theodor Mommsens bereits topografisch gegliedert ist[771], hält Fiorelli eine solche Anordnung auch für die Keramik für wünschenswert:

> „Aber die Kriterien, die uns die Unterschiede zwischen den verschiedenen Produktionen genau erkennen lassen, sind noch nicht bestätigt, und es wird besser sein, lange Studien insbesondere über die unterschiedliche Natur der Tonerden vorausgehen zu lassen, bevor man zu einer Klassifikation kommt, die die vernünftigste, aber die schwierigste ist.“[772].

Weil er diesem Anspruch nach eigener Einschätzung zu diesem Zeitpunkt aber nicht gerecht werden kann, bleibt die Keramik zunächst nach ihrer Gattung präsentiert. Trotzdem offenbart sich hier zum einen, dass das Museum dem wissenschaftlichen Anspruch Folge leisten will, und zum anderen deutet sich bereits hier die unter Pais zwischen 1901 und 1904

767 Fiorelli 1873, 6.
768 Fiorelli 1873, 24.
769 Fiorelli 1873, 9. 25.
770 Fiorelli 1873, 9.
771 Fiorelli 1873, 16.
772 Fiorelli 1873, 12. Originaltext: „Ma non sono ancora affermati i criterii, che possono farci riconoscere con esattezza le differenze delle varie fabbriche, e converrà far precedere lunghi studi, segnatamente sulla diversa natura delle argille, prima di venire ad una classificazione, che sarebbe la più razionale, ma che è la più difficile.“

unternommene topografische Ausrichtung der Sammlung an. Eine Unterscheidung zwischen Grabungsfund und herrschaftlicher Sammlung unterbleibt jedoch. Stattdessen wird vor allem durch die epigrafische Sammlung ein Bezug zu Ausgrabungen und ihrer lokalen Herkunft geschaffen. Indem diese zum Beispiel mit CAMPANIA[773] (siehe online Alinari Archiv, ID ACA-F-011026-0000) bezeichnet werden, kann der Besucher zugleich sich und das Objekt topografisch verorten. Ein eindeutiger lokaler Bezug zu den Ausgrabungen Kampaniens wird spätestens durch die dem pompejanischen Stil nachempfundene Wandgestaltung der Ausstellungsräume geschaffen, welche die Wandmalereien aus Pompeji naturgetreu wiedergeben[774]. Auf diese Weise trägt die Raumausstattung zusätzlich zum Museumsführer indirekt zur Vermittlung der Exponate bei. Wie schon das *Museo di Antichità* von Turin besitzt auch das *Museo archeologico nazionale* von Neapel einen Bildungsauftrag. Dieser äußert sich zum Beispiel darin, dass die Münzsammlung sich in unmittelbarer Nähe zur numismatischen Bibliothek befindet, die der Besucher nach Bedarf und Interesse aufsuchen kann[775]. Bis auf kleine Ausnahmen ist die Besucherordnung von Neapel mit derjenigen von Turin identisch. Auch hier gelten, abhängig von der Tageslichtsituation, für die Sommer- und Wintermonate unterschiedliche Öffnungszeiten: Mai bis Oktober 9–15 Uhr und November bis April 10–16 Uhr[776]. Das Mitführen von Schirmen, Stöcken und Hunden ist ebenfalls verboten, außerdem herrscht ein striktes Rauch- und Trinkgeldverbot[777]. Der Eintritt am ersten Sonntag im Monat ist kostenfrei. Damit sparen Erwachsene 1 Lira und Kinder unter zehn Jahren 50 Cent. Im Gegensatz zu Turin haben Künstler, Soldaten und Beamte stets freien Eintritt. Obwohl das *Museo archeologico nazionale* von Neapel für alle Personen öffentlich zugänglich ist, sind hier eindeutig die für die Gesellschaft und Kultur wichtigen Personengruppen durch kostenfreien Eintritt priviligiert. In Fiorellis Bericht an das Ministerium für Öffentliche Bildung (*MPI*) sind darüber hinaus Besucherstatistiken für den Zeitraum von 1860 bis 1872 enthalten, die 699.262 Besucher belegen[778]. Umgerechnet auf den Tag bedeutet das an kostenfreien Tagen ca. 1883 Besucher[779].

Im Gegensatz zu Turin wird dem Besucher ein breites Spektrum des italienischen Altertums geboten, das italische, insbesondere etruskische, griechische und römische Exponate umfasst. Auf wissenschaftlicher Grundlage kann sich hier der Besucher mit Hilfe von Museumsführern

773 Fiorelli 1873, 18. – Fratelli Alinari, *La Grande Sala, con il Toro Farnese, all'interno del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, ca. 1900. Siehe Alinari 2019d (IV.2 Online-Quellen); Milanesi 2009, 129.
774 Milanese 2013, 36 f.; Milanese 2007, 139–141.
775 Fiorelli 1873, 16.
776 Fiorelli 1873, 31; Baedeker 1890, 307.
777 Fiorelli 1873, 31.
778 Fiorelli 1873, 33.
779 Fiorelli 1873, 32 f.

und Katalogen das Altertum erfahrbar machen. Durch die unmittelbare Gegenüberstellung gattungsgleicher Objekte wird ihm die künstlerische und kulturelle Entwicklung seiner Nation am Beispiel präsentiert. Aber auch hier lässt sich keine direkte Vermittlung der spezifisch etruskischen Identität nachweisen – stattdessen reiht sich die etruskische Kultur unter die vielen anderen ein. Jedoch wird hier ein indirekter Bezug zu den Ausgrabungen und damit zu den Kunstschätzen des Landes vermittelt.

III.2.3 Zusammenfassung

Folglich lassen die zwei archäologischen Nationalmuseen eine staatliche Einflussnahme auf die Museumslandschaft erkennen, die sich vor allem darin äußert, dass das *Museo di Antichità* von Turin und das *Museo archeologico nazionale* von Neapel besonders eine nationale Aufwertung ihrer Sammlungen erfahren, die sich im Erwerb von bedeutendem etruskischem Fundmaterial und in ihrer Verbindung mit den entsprechenden Grabungen niederschlägt. Zugleich wird versucht, die Sammlungen ihrem wissenschaftlichen Anspruch gemäß neu auszurichten. Hier zeigen Turin und Neapel unterschiedlich schnelle Umsetzungslösungen: Während in Turin die Marmorskulpturen gesondert von den Bronzefiguren gezeigt werden, stehen in Neapel Bronze- und Marmorskulpturen in unmittelbarer Nähe zueinander, um eine prozesshafte Entwicklung zu veranschaulichen und das vergleichende Studium zu fördern. In Turin ist dieses Defizit dem Platzmangel geschuldet. Beide Museen präsentieren jedoch die Hauptwerke ihrer Marmorskulpturen vor einem dunklen Hintergrund – ein Konzept, das, wie bereits im Kapitel III.1.3 gezeigt, zur damaligen Zeit als allgemein gültiger Anspruch zu gelten scheint, ebenso die Anordnung der Sammlung primär nach Kulturepochen und Gattungen, in manchen Fällen sogar nach Bildmotiven. Für die Identifizierung der Objekte sind ihre Benennung mittels Inventarnummern und ein Museumsführer oder Museumskatalog wichtige Hilfsmittel für den Besucher. Außerdem deutet sich bereits in der Präsentation der Objekte eine Tendenz zur topografischen bzw. nach Provenienz geordneten Aufstellung mit vorzugsweisem Lokalbezug an. Diese lässt sich in Teilen, wenn nicht in Turin, so doch deutlich in Neapel, ablesen, wo allein durch die Repräsentation Pompejis als Modell und in der Wandgestaltung der Ausstellungsfläche ein unverkennbarer Bezug zu den Ausgrabungen geschaffen wird. Ein weiteres Kennzeichen sind die autonome Präsentation der Sammlung Santangelo und das grundsätzliche Bestreben des Direktors Fiorelli, nach Möglichkeiten zu suchen, Sammlungen nach topografischen Gesichtspunkten zu präsentieren[780]. Derartige Pläne scheitern jedoch vorerst an der mangelhaften sowie fehlerhaften Dokumentation der Objekte oder im Fall von

[780] Siehe Fußnote 772.

Turin am Platzmangel[781]. Dennoch streben beide Häuser nach einer wissenschaftlichen Ausrichtung, so dass ästhetische Präsentationen, wie sie sich noch in Turin für die Mitte des 19. Jahrhunderts nachweisen lassen, dort spätestens 1890 vermieden werden. Der Vermittlungsanspruch der Museen verhält sich auf diese Weise äquivalent zu demjenigen der universitären Leitung und des *Ministero della Pubblica Istruzione*. Einen absoluten Wendepunkt in der Konzipierung und Ausstellung antiker Objekte stellen schließlich das *Museo archeologico nazionale* von Florenz und das *Museo nazionale romano* in Rom mit seinen Abteilungen in den Diokletiansthermen und der Villa Giulia dar. Ihr Entstehungsmotiv ist von Beginn an auf die Vermittlung einer nationalen Entwicklungsgeschichte ausgerichtet, die im direkten Bezug zu den Grabungsfunden steht.

III.3 Auf der Suche nach nationaler Identität

Der folgende Abschnitt zeigt eine weitere Entwicklungstendenz innerhalb der italienischen Museumslandschaft auf, die vor allem aus der Neugründung archäologischer Nationalmuseen resultiert, wie zum Beispiel des *Museo archeologico nazionale* von Florenz und des *Museo nazionale romano* in Rom. Deren Gründungen sind sowohl durch das Entstehen zentraler und regionaler Verwaltungsapparate für die antiken Kulturgüter als auch durch die nationale Reichshauptstadtsituation stark beeinflusst. Besonders aus letzterem Umstand ergibt sich eine Konkurrenzsituation in der administrativen Zuständigkeit und im Erhalt von Fundobjekten, als im Jahr 1889 die Gründung des *Museo nazionale romano* mit zwei Abteilungen, den Diokletiansthermen und der Villa Giulia, als jüngstes archäologisches Nationalmuseum beschlossen wird. Die Standortzuordnung ihrer Objekte geschieht dabei nach ihrer Fundsituation in „urbana“ – innerhalb der Stadt Rom – und „extraurbana“ – aus der Umgebung Roms[782]. Die Abteilung „urbana“ beherbergt die Diokletiansthermen, während die Villa Giulia die Abteilung „extraurbana“ aufnimmt[783]. Dieser Beschluss hat weitreichende Konsequenzen für das *Museo archeologico nazionale* von Florenz, besteht dieses doch auf der weiteren Übernahme von Fundobjekten aus der Umgebung. Durch die Aufteilung der Zuständigkeiten für die Kulturlandschaft Etrurien auf Basis der italienischen Regionsgrenzen verliert das florentinische Museum seinen alleinigen Anspruch auf etruskische Fundobjekte[784]. Weil die Auswahl der drei Museen – des in Florenz sowie der Villa Giulia und der Diokletiansthermen in Rom – zum einen eine weitere Tendenz in der musealen Entwicklung aufzeigt, aber ihre Gründungen vor allem von kulturpolitischer Brisanz sind, soll

781 Fiorelli 1873, 26.
782 Delpino 2004, 37 f.; Brizio 1889, 416.
783 Delpino 2004, 35; Santagati 2004, 9.
784 Minto 1944, 394 f.

dahingehend geprüft werden, wie sich das kulturpolitische Verhältnis in der Präsentation und Vermittlung antiker Objekte in den neu gegründeten archäologischen Nationalmuseen niederschlägt.

III.3.1 Museo archeologico nazionale von Florenz

Am 17. März 1870 wird auf königliches Dekret der Vorreiter des *Museo archeologico nazionale* von Florenz, das *Museo etrusco*, beschlossen. Dieser Beschluss steht in direkter Verbindung zum staatlichen Auftrag, die etruskische Kulturlandschaft zu erkunden[785] und *Etruria antica* zu erschließen, um die eigene Ursprungsgeschichte aufzuarbeiten[786]. Als Standort für das *Museo etrusco* bestimmt das Dekret zunächst das Monastero S. Onofrio, ein Kloster, auch bekannt als Cenacolo di Foligno, in der Via Faenza[787]. Dort befindet sich seit 1852 das *Museo egizio*, das auf Fundmaterial aus der Erkundungsreise von Ippolito Rosellini und Jean-François Champollion unter dem Großherzog Leopoldo II. basiert und unter Arcangelo Michele Migliarini im Cenacolo di Foligno untergebracht wurde[788]. Beide Museen sollen sich fortan diesen Standort teilen[789]. Darüber hinaus bestimmt das Dekret die Schaffung einer Sammlung und die Gründung einer aus sechs Mitgliedern[790] bestehenden *Commissione di sorveglianza*, die für den Sammlungsbestand, ihren Erwerb und ihre wissenschaftliche Systematisierung verantwortlich ist[791]. Die Sammlung des *Museo etrusco* soll sich aus rein etruskischen Objekten zusammensetzen. Hierfür werden Ausstellungsstücke aus bereits vorhandenen Sammlungsbeständen entnommen, wie zum Beispiel aus der *Collezione dei Medici e Lorenese* der Uffizien, aus der die bekannten Bronzestatuen des sogenannten Arringatore, die Minerva und die Chimäre stammen, die bereits unter Cosimo I. in Arezzo ausgegraben wurden[792]. Dies gilt auch für die nicht weniger bedeutende François-Vase, die 1844 unter dem Großherzog Leopoldo II. in Chiusi entdeckt wurde[793], und für Objekte aus Nachlässen, wie die Gemmensammlung von William Currie. Außerdem werden Grabungskampagnen zusätzlich zu den bereits in Chiusi, Sovana, Cosa und Roselle stattgefundenen unternommen[794]. Insbesondere die Grabungsunternehmungen sollten zur

785 Barbanera 2013, 18–25.
786 Romualdi 2000b, 515.
787 Andriulli et al. 1982, 41; Baedecker 1870, 326.
788 Minto 1950, 4; Minto 1944, 388.
789 Andriulli et al. 1982, 41.
790 Aurelio Gotti, Direktor der Galleria degli Uffizi und Präsident der *Commissione*, Gian Francesco Gamurrini, Carlo Strozzi, Achille Gennarille, Giovanni Carlo Conestabile della Staffa und Ariodante Fabretti als Professoren der Archäologie.
791 Andriulli et al. 1982, 40 f; Minto 1944, 389.
792 Amelung 1897, 253 f. 256; Gotti 1875, 34.
793 Milani 1898, 2 f.
794 Romualdi 2000b, 515.

Vergrößerung der Sammlung beitragen. Im Jahr 1880 werden beide Museen, das *Museo etrusco* und das *Museo egizio*, in den Palazzo della Crocetta überführt und ein Jahr später als *Museo archeologico nazionale* feierlich eröffnet[795]. Für beide Sammlungsschwerpunkte ist jeweils ein Archäologe zuständig: für die etruskische und klassische Sammlung Milani und für die ägyptische bis 1898, dem Zeitpunkt des Antritts seiner Direktorenschaft am *Museo di Antichità* in Turin, Schiaparelli[796].

Im Jahr 1897 besteht das *Museo archeologico nazionale* von Florenz schließlich aus folgenden Abteilungen: dem *Museo topografico dell'Etruria* (*Sezione etrusca-topografica*), dem *Museo egizio* und dem *Antiquario etrusco-greco-romano*[797].

III.3.1.1 Rekonstruktion der Ausstellungsfläche

Die verschiedenen Abteilungen des *Museo archeologico nazionale* von Florenz lassen sich im Vergleich zu den übrigen archäologischen Museen besonders gut anhand von Fotografien und Museumsführern für den Zeitraum zwischen 1898 und 1912 rekonstruieren[798]. Danach nimmt das *Museo topografico dell'Etruria* vollständig die Erdgeschossebene ein, während sich die übrigen zwei Abteilungen das erste Obergeschoss teilen[799].

Die Sammlung des *Museo topografico dell'Etruria* ist auch die erste, welche der Besucher vom Eingang in der Via della Colonna aus besichtigen kann (Taf. XXX Abb. 61 u. Taf. XXIII Abb. 49). In einem Rundgang werden ihm zunächst in 17 Räumen 14 verschiedene Grabungsorte Etruriens näher gebracht (Taf. XXX Abb. 61). Dieser Museumsbereich ist spätestens nach fünf Jahren[800] um 15 weitere und den Gartenbereich erweitert (Taf. XXIII Abb. 49). In der bereits gezeigten Fotografie des Saals VI nach dem Raumplan von 1903 (Taf. XXIII Abb. 48) lässt sich gut das Ausstellungskonzept Milanis erkennen. Danach erhält der Betrachter Einblick in die Raumflucht und in die Ausstellungssituation im eigentlichen Raum. Im rechten Bildfeld sind zwei große Schrankvitrinen, zwei Glassturzvitrinen und Anrichten zu sehen. Bis auf eine Glassturzvitrine, die frei im Raum unmittelbar neben dem Durchgangsbereich steht, werden die Wände vollständig als Stellfläche genutzt. Dies gilt auch für die Schrankvitrinen selbst, auf denen sich ebenfalls Objekte befinden. Trotz der Fülle an Fundmaterial, das sich in den Vitrinen darbietet, lässt sich zumindest für die Schrankvitrine unmittelbar neben der Türe eine gewisse systematische Anordnung der Grabbeigaben

795 Andriulli et al. 1982, 45; Minto 1944, 393.
796 Minto 1944, 393.
797 Romualdi 2000b, 517 f.
798 Milani 1912a; Milani 1912b; Milani 1898.
799 Milani 1898, 175.
800 Milani 1912a, 282.

erkennen: Auf verschiedenen Ebenen wird möglichst jedes einzelne Objekt gut sichtbar gezeigt. Auf diese Weise wird dem Besucher die Vielfalt der Grabbeigaben vor Augen geführt. Gleichzeitig vermag er das Fundmaterial zu verorten, da die Räume benannt sind. So steht auf den ersten drei sichtbaren Türstürzen in großen Lettern VETVLONIENSES. Jede Tür besitzt die auffällige Form einer *Porta dorica,* eine „vor allem in der etruskischen Grabarchitektur verbreitete, leicht nach oben verjüngte und umrahmte Türform“ [801], wie zum Beispiel in der um 1827 entdeckten *Tomba delle Iscrizioni* bei Chiusi oder in der 1857 entdeckten *Tomba François* bei Vulci[802]. Beide Gräber weisen zwei unterschiedlich markante Formen der *Porta dorica* auf und sind in zwei Bleistiftzeichnungen, eine von 1835 und eine von 1857, festgehalten (Taf. XXXI Abb. 62 u. 63). Der Zeichnung von Carlo Ruspi ist die einfachere der beiden Formen zu entnehmen und setzt sich aus zwei Längs- und einem Querbalken zusammen, während in Nicola Ortis Zeichnung der Querbalken an seiner unteren Schmalseite noch tropfenartig Richtung Boden ausläuft. In den Sälen VETVLONIENSES findet sich schließlich die einfache Form einer *Porta dorica*. Die Türgestaltung nimmt auf diese Weise klaren Bezug auf den etruskischen Grabbau. Es werden jedoch nicht nur gestalterische Bezüge zum Grabkontext geschaffen, sondern auch der genaue Grabungskontext vermittelt (Taf. XXXI Abb. 64). Direkt neben der Schrankvitrine ist auf dem Türrahmen ein Bildrahmen angebracht, betitelt mit „VETVLONIA (Scavi 1902)“, der zwei Zeichnungen mit der Bildunterschrift „Tomba del Tridente“ enthält. Beide Zeichnungen geben die Fundsituation der Grabung wieder. Danach werden dem Besucher nicht nur die Grabfunde und ihr Kontext erfahrbar gemacht, sondern er erhält zusätzliche Informationen zum Zeitpunkt der Grabung und der genauen Fundsituation. Im Garten kann er sogar Gräber begehen. Wie dem Grundriss von 1912 zu entnehmen ist (Taf. XXIII Abb. 49), sind dort sieben Grabbauten, bei denen es sich – nach der Form zu schließen – um drei verschiedene Typen von etruskischen Grabkonstruktionen handelt: (1) von einfachen Pozzettogräbern, (2) über Tumuli, (3) bis hin zu monumentalen Kammergräbern. Auf einer Fotografie von 1903 (Taf. XXXII Abb. 65) lassen sich gut im Abgleich mit dem Grundrissplan von 1912 das Tumulusgrab (*H – Tomba di Casal Marittimo*) und in der Bildmitte das Kammergrab (*F – Tomba Inghirami*) erkennen[803]. Keines der beiden Gräber zeigt eine Absperrung. Umringt von Stelen und weiteren etruskischen Plastiken fügen sich die Grabrekonstruktionen harmonisch in den Garten ein und sind als Teil der Ausstellungsfläche für den Besucher erfahrbar. Der Außenbereich wird damit Teil der Ausstellungsfläche. Im Innenhof des Palazzo, Raum XV

801 Steingräber 1981, 578.
802 Steingräber 2006, 237; Poulsen 1922, 20.
803 Milani 1912a, 352.

nach dem Grundriss von 1898 (Taf. XXX Abb. 61), bietet sich dazu ein Kontrastprogramm: Während die Grabrekonstruktionen einen naturalistischen und nachweislich charakteristischen Anschein von etruskischen Grabtypen aufweisen, wirken die beiden Aufnahmen des Museumskatalogs von 1898 vollkommen kurios und willkürlich (Taf. XXXII Abb. 66 u. 67). Zu sehen sind drei überdachte Konstruktionen, die sich aus verschiedenen Architekturfragmenten zusammensetzen, die jedoch bis auf die aus Säulentrommeln und Kapitellen rekonstruierten Säulen keiner Ordnung folgen. Nach ihren Bildunterschriften sind hier Fragmente diverser antiker Monumente, von Tempeln, Thermen, Amphitheatern und des Kapitols aus Florenz und Umgebung eigenwillig zusammengestellt. Sie präsentieren im Vergleich zu den Grabrekonstruktionen von 1903 überholte Konzepte, die in keiner Form Baufunktionen naturgetreu abbilden, sondern lediglich in ihrer Masse zu überzeugen versuchen. Diese ‚Fragmentkonstruktionen' finden sich bis zum heutigen Tag im Innenhof des Museums, so dass trotz des Wandels in der Präsentation von dekorativer zu naturalistischer Gestaltung beide Formen akzeptiert werden und zu überdauern scheinen. Neben der provenienz- und kontextbezogenen Präsentation, wie sie im *Museo topografico* praktiziert wird, bleibt auch im *Museo archeologico nazionale* von Florenz die bisher bekannte Anordnung nach Gattungen und Objektklassen bestehen und bestimmt das Erscheinungsbild des *Museo egizio* und des *Antiquario etrusco-greco-romano*. Letzteres besetzt zusätzlich zum ersten Obergeschoss des Palazzo den hinteren Teil des Gartens und nutzt die Blendarkaden des oberhalb davon verlaufenden *Corridoio mediceo* als Ausstellungsfläche (Taf. XXXIII Abb. 68–70). Hier werden griechisch-römische Plastiken in verschiedenen dekorativen, typologischen und thematischen Arrangements gezeigt. Zum Beispiel lässt sich in der vorderen Blendarkade auf Abbildung 68 eindeutig eine achsensymmetrische Anordnung von Poeten- und Philosophenporträts erkennen. Die Bildnisse sind zum Teil an der Wand befestigt oder stehen auf sich radial zum Boden hin verjüngenden Sockeln. Die Arkade Nr. IV (Taf. XXXIII Abb. 69) zeigt ebenfalls ein achsensymmetrisches Arrangement, das aus Skulpturen und Skulpturenfragmenten sowie Reliefs gebildet ist und laut Museumsführer von 1912 vor allem männliche Köpfe, u. a. die des Augustus, Apollon, Ares, und auf den Sarkophagreliefs u. a. Mythen des Herkules, der Proserpina und des Ganimed wiedergibt[804]. Eine entsprechende Symmetrie gilt für die Arkade Nr. II (Taf. XXXIII Abb. 70): Zwei Säulen rahmen fünf weibliche Gewandstatuen ein, von denen lediglich die zentrale Figur noch einen Kopf besitzt. Laut Museumsführer handelt es

804 Milani 1912a, 310 f.

sich um sieben der Musen[805]. Milani fasst daher neben Gruppenthematiken, wie Poeten und Götter, auch mythologische Themen zusammen. Trotz der thematischen Anordnung ist diese vor allem dekorativ und an die Gegebenheiten angepasst. Hier ist keine kulturgeschichtliche Entwicklung repräsentiert, wie zum Beispiel in der *Galleria degli Imperatori* des archäologischen Nationalmuseums von Neapel, in der die römischen Kaiser chronologisch aufgereiht sind und dadurch unterschiedliche Entwicklungen des Habitus leicht erkennen lassen. Im ersten Obergeschoss des Palazzo zeigt sich hingegen eine verhältnismäßig ähnliche Präsentation des *Antiquario etrusco-greco-romano*, wie sie das *Museo topografico dell'Etruria* aufweist (Taf. XXXIV Abb. 71). Im Saal VIII des ersten Obergeschosses, der sogenannten *Sala dei buccheri*, lässt eine Fotografie des Museumsführers von 1898 klare Verbindungen in der Art der Saalbenennung, Aufstellung der Vitrinen und der Türgestaltungen erkennen (Taf. XXXIV Abb. 72). In der Flucht der Mittelachse des Raumes aufgenommen, gibt die Fotografie seine Dimension und die zentrale Raumflucht wieder, bis hin zum Zentrum des Bildhintergrunds, der schemenhaft die Chimäre zeigt. Wie schon im Saal VI des Erdgeschosses, wird auch hier jede Freifläche an den Wänden genutzt, um hohe Vitrinen aufzustellen. Diese zeigen jeweils auf sechs Ebenen aufgereihte Buccheri, eine „typisch etrukische schwarze Keramik"[806]. An den drei Schmalseiten der Fensterzwischenräume ragen hohe Standvitrinen in den Raum. Der mittleren von ihnen wird sogar eine weitere gegenübergestellt, so dass die Platzierung des Mobiliars einer gewissen Symmetrie folgt. Dieser Eindruck wird durch die gleiche Anzahl an Objekten bestärkt, die auf den Vitrinen stehen, oder durch die beiden identisch großen Amphoren, welche die Tür im Bildhintergrund rahmen. Im Vergleich zur Türgestaltung des Saals VI liegt hier eindeutig die zweite Form der *Porta dorica* vor. Im wesentlichen Unterschied trägt hier der Türsturz jedoch keine Orts-, sondern eine Saalbezeichnung, in diesem Fall *Sala* VIII. Damit lässt sich eindeutig eine Referenz zwischen Museumsführer und Ausstellungsfläche nachweisen, demzufolge dem Besucher eine bestimmte Laufrichtung vorgegeben wird und zwar nach der numerischen Reihenfolge der Räume. Im Saal XI, am Ende der Raumflucht, werden schließlich zwei der großen Bronzestatuen, der sogenannte Arringatore und die Chimäre, zwischen Bronzefigurinen und Bronzespiegeln präsentiert (siehe online Alinari Archiv, ID ACA-F-003452-0000)[807]. Anders, als es sich bereits an der schemenhaften Chimäre in Abbildung 72

805 Milani 1912a, 307 f.
806 Steingräber 1981, 576.
807 Fratelli Alinari, *Una sala della Sezione Etrusca del Museo Archeologico di Firenze, dove sono esposte le due famose statue della Chimera e dell'Arringatore*, ca. 1920–1930. Siehe Alinari 2019a (IV.2 Online-Quellen); Andriulli et al. 1982, 50 Fig. 2. Auch wenn die Fotografie sehr viel später entstanden ist, lässt sich das dargebotene Arrangement mit Hilfe von Milani 1898 und Milani 1912a und b zeitlich sehr viel früher einordnen.

andeutet, ist deren Vorderseite nicht zur Raumflucht, sondern zum Raum selbst ausgerichtet. Auf diese Weise ist der Besucher angehalten, den letzten Saal zu betreten, will er die Skulptur von allen Seiten genauer betrachten. Während die Chimäre auf einem Sockel frei inmitten des Raums steht, ist der sogenannte Arringatore auf einem Postament ganz in der Raumecke platziert und so für den Betrachter nur in seiner Frontalansicht gut sichtbar. Die übrigen kleinfigurigen Bronzeobjekte finden sich in Wand-, Tisch- und Standvitrinen und sind in ihrer signifikanten Ansicht präsentiert: Etruskische Spiegel zeigen ihre reliefierte Rückseite und sind durch eine entsprechende Beschriftung bezeichnet, sehr kleinformatige Statuetten in einer schmalen Wandvitrine vor hellem Hintergrund aufgereiht, und Münzen können näher in Tischvitrinen begutachtet werden. Beim Abgleich der Abbildung 72 und der Aufnahme im Alinari Archiv (siehe online Alinari Archiv, ID ACA-F-003452-0000)[808] fällt auf, dass die Präsentation der Objekte stark mit Blickachsen arbeitet, so befindet sich die Chimäre als eines der Hauptwerke des Museums in der direkten Sichtachse der Räume III bis VIII (Taf. XXXIV Abb. 71).

Schließlich werden im *Museo archeologico nazionale* von Florenz die unterschiedlichen Sammlungsstöcke mit Ausnahme des Gartens räumlich getrennt voneinander zugänglich gemacht. Insbesondere das *Museo topografico dell'Etruria* besitzt ein eigenes Geschoss und ist im wesentlichen Unterschied zu den übrigen Abteilungen topografisch nach den Provenienzen der Fundobjekte geordnet. Es weist außerdem als einzige Abteilung erfahrbare und begehbare Rekonstruktionen auf, diese sind zum Teil naturgetreu und zum Teil fantastisch. Das *Antiquario etrusco-greco-romano* ist dagegen nach seinen Kulturepochen ausgerichtet und präsentiert seine Objekte nach Gattungen und Objektklassen – Materialklassen eingeschlossen. Hier wird außerdem auf eine strenge Symmetrie in der Präsentation der Exponate geachtet. Die Raumgestaltung im *Museo archeologico nazionale* nimmt jedoch insgesamt Bezug auf den etruskischen Kontext, indem die Türgestaltung etruskischer Grabarchitektur nachgeahmt ist. Außerdem besteht ein direkter Zusammenhang zwischen Museumsführer und Saalbezeichnung bzw. Saalnummerierung. Denn dem Besucher wird eine Laufrichtung vorgegeben, derzufolge er als erstes durch das *Museo topografico* und im Obergeschoss durch die übrigen Sammlungen geführt wird. Der absolute Sammlungsschwerpunkt besteht jedoch – trotz der unterschiedlichen Abteilungen, aber gemessen am Raumumfang – auf dem etruskischen Altertum. Dieses wird dem Besucher auf zwei unterschiedliche Weisen vor Augen geführt, nämlich im Grabungs- sowie im

[808] Siehe Fußnote 807.

Sammlungskontext. So erfährt er nicht nur die aktuelle Bedeutung der etruskischen Forschung, sondern auch die jahrhundertelange Bedeutung der Etrusker selbst.

III.3.1.2 Präsentation und Vermittlung

Die Besonderheit des *Museo archeologico nazionale* besteht laut Aussage seines Direktors Milani im Jahr 1898 in der vom Staat auferlegten Aufgabe:

> „Das neue Institut war aber nicht dazu bestimmt, nur die Meisterwerke der Kunst zu sammeln, die aus dem Boden Etruriens herausgeholt worden waren und die als Ornament und Dekor den königlichen Galerien der Uffizien gedient hatten, als Museen sich bildeten, um als Sammlungen ausschließlich den Sinn für das Schöne und Große zu befriedigen und den Geschmack nach seltenen und kuriosen Dingen zu verführen. Das neue Institut besaß ein sehr viel erhabeneres Ideal, das historische Ideal; […] nicht irgendein beliebiges Relikt der Vergangenheit zu vernachlässigen, sei es auch noch so schlicht in seinem Aussehen und so minderwertig in seinem Material. […] diese Sammlungen […] begannen, sich nach Serien und Themen aufzuteilen, mit dem doppelten Ziel, der Kunstgeschichte und dem innigen Studium des Altertums dienen zu wollen.“[809].

Die Herausforderung an die Ausstellungskonzeption besteht demnach in zwei Ansprüchen, die sie insbesondere ab Februar 1889 im *Museo centrale della civiltà etrusca* erfüllen sollen[810]. Auf der einen Seite muss die Konzeption einem ästhetischen Empfinden gerecht werden, indem Objekte wie beispielsweise die Chimäre ausdrucksstark präsentiert werden. Auf der anderen Seite soll sie den wissenschaftlichen Rahmen für die Forschung bereitstellen. Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich aus dem Sammlungsbestand selbst: Dem anfänglichen Sammlungskern, der sich aus einer nicht dokumentierten Sammlungsgeschichte von Objekten zusammensetzt, steht Fundmaterial aus Grabungskontexten gegenüber. Es stellt sich daher die Aufgabe, zwischen einer gattungsorientierten und einer topografhisch motivierten Anordnung der Objekte zu entscheiden. Letztere entspricht dem archäologischen Zeitgeist, nämlich ein historisches Zeugnis in seiner Vollständigkeit wiederzugeben, d. h. die archäologischen Funde eines Gebiets in seiner Gesamtheit zu präsentieren und so die kulturelle Bedeutung der jeweiligen Region vor Augen zu führen. Die Anwendung solch einheitlicher Maßstäbe verhindert jedoch der Sammlungskern[811]. Als Kompromisslösung teilt Milani die Sammlung erstmalig nach den zwei Kategorien in das *Antiquario etrusco-greco-romano* und in das

809 Milani 1898, 3 f. Originaltext: „Il nuovo Istituto non era però destinato a raccogliere soltanto i capolavori dell’arte, tratti dal suolo d’Etruria e che avevano servito d’ornamento e decoro alle RR. Galleria degli Uffizi, quando i musei si concepivano come raccolte fatte esclusivamente per soddisfare il senso del bello e del grande, ed allettare il gusto per la cosa rara e curiosa. Il nuovo Istituto aveva un ideale molto più elevato, l’ideale storico; […] non trascurare qualsiasi reliquia del passato, per quanto di modesta apparenza e di vile materiale. […] queste collezioni […] cominciarono a dividersi per serie e per soggetti, col doppio scopo di farle servire alla storia dell’arte ed allo studio intrinseco dell’antichità.“

810 *La Nazione*, 14. März 1889 (SAT, MANF, AS, b. 62, fasc. D14).

811 Minto 1944, 392.

Museo topografico dell'Etruria auf. Das Antiquarium soll nach Art der damaligen herrschaftlichen Antiquaria, die in einer außerordentlichen und zum Teil nach Gattungen sortierten Anhäufung ihre Altertumssammlungen präsentierten, alle Objekte umfassen, deren Provenienz unsicher ist und die vor allem aus ursprünglichen Privatsammlungen stammen. Das *Museo topografico* soll dagegen alle in ihrer Provenienz gesicherten Fundobjekte aus kürzlich unternommenen Grabungskampagnen beherbergen[812]. Letzteres versteht Milani als ein „Museum in Entwicklung" [813], das sich durch die regelmäßige Erweiterung seines Fundinventars und dessen Präsentation in einem steten Wandel befindet.

Das *Museo archeologico nazionale* ist schließlich Vorreiter in der Unterteilung von Sammlungen nach ihrer Provenienzsituation. Eine solche Unterscheidung findet räumlich wie auch strukturell statt. Bis auf den Bereich des Gartens sind das *Antiquario* und das *Museo topografico dell'Etruria* auf zwei verschiedene Geschosse des Museums verteilt. Während das *Antiquario* nach Gattungen und Objektklassen angeordnet ist, werden im *Museo topografico* die Objekte gattungsübergreifend nach ihrer Herkunft ausgestellt. Nur die Präsentation provenienzloser Objekte im Außenbereich erscheint weiterhin sehr eigenwillig, weil die Objekte sich auffällig dekorativ und im absoluten Kontrast zum *Museo topografico* darbieten, das stets in Bezug auf den Grabungskontext die Fülle der Objekte in ihrer Vielfalt präsentiert. Dies geht sogar so weit, ganze Grabkontexte präsentieren zu wollen, so dass ab 1903 verschiedene Grabtypen gezeigt werden, die mit Hilfe von Originalfunden aus verschiedenen Regionen (Volterra, Orvieto, Vetulonia, Casale Marittimo und Chianciano) der originalen Grabsituation nachempfunden sind, diese dabei aber keineswegs eins zu eins nachstellen[814]. Trotz des königlichen Beschlusses im Jahr 1889 zu einer zweiten Dependance in Rom geht am Ende der Amtszeit von Milani (1881–1914)[815] deutlich hervor, dass der Großteil der Sammlung aus Ausgrabungen stammt[816].

Im Vergleich zu Turin und Neapel weist das *Museo archeologico nazionale* von Florenz einen wesentlich höheren gestalterischen Spielraum auf. Aufgrund seines Forschungsauftrags und um mehr Ausstellungsfläche zu gewinnen, wird vor einem Standortwechsel nicht gescheut. Zugleich wird massiv in die ursprüngliche Palastanlage eingegriffen und diese für den Museumsanspruch zweckentfremdet, so dass Interieur und Exterieur einen kontextuellen Rahmen zu Etrurien liefern. Auf diese Weise dienen Ausstellungsfläche und Exponate als

812 Minto 1944, 393.
813 Andriulli et al. 1982, 45. Originaltext: „museo in progresso".
814 Romualdi 2000b, 518; Minto 1950, 36; Guida Firenze 1928, 761. Eine ausführliche Beschreibung der Grabrekonstruktionen ist zu finden bei: Romualdi 2000a.
815 Sarti 2012, 485. 490.
816 Romualdi 2000b, 518.

Vermittler einer nationalen Entwicklungsgeschichte, die zum einen in direktem wissenschaftlichen Bezug zu den Grabungsfunden und ihren Kontexten und zum anderen zur historischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung der Etrusker über die Jahrhunderte hinweg steht. Die unmittelbare Gegenüberstellung beider Sammlungsstöcke bestätigt den Mythos einer etruskischen Identität wissenschaftlich und konfrontiert den Besucher so auf dreierlei Art mit dem etruskischen Erbe: visuell, haptisch und inhaltlich.

III.3.2 Museo nazionale romano – Villa Giulia

Als am 7. Februar 1889 per königlichem Dekret die Gründung des *Museo nazionale romano* mit Abteilungen in den Diokletiansthermen für innerstädtisches und in der Villa Giulia für außerstädtisches Fundmaterial beschlossen wird, fällt die Wahl auf die Villa Giulia, die ursprüngliche Sommerresidenz von Papst Julius III. (1487–1555), nicht zufällig[817]. Bereits im September 1888 ist dort unter Einsatz des späteren Generaldirektors Felice Barnabei (1888, 1898–1899)[818] eine prähistorische Sammlung präsentiert worden, die *Collezione falisca* mit Fundobjekten aus der Region *Agro falisco*, beschränkt auf drei Säle. Dieser Ausstellung ist es zu verdanken, dass die Villa als Standort dem *Museo nazionale romano* offiziell überschrieben wird. Weitere Fundobjekte gelangen in das Haus, und im Januar 1889, noch zwei Monate vor der eigentlichen Eröffnung im März 1889, besucht der König Umberto I. unter Ausschluss der Öffentlichkeit das Museum[819]. Das anfängliche Museumsprogramm ist zunächst klar definiert, nämlich „das blühende Volk des Agro Falisco zu präsentieren"[820]. Im Zuge der Erkenntnisse des Projekts *Carta archeologica*[821] und der Gründung des *Museo nazionale romano* wird der Ausgrabungsbereich über das *Agro falisco* hinaus erweitert und somit das vollständige Latium zusammen mit der *Etruria meridionale*, der Sabina und Umbrien einbezogen[822], so dass sich auch der Aufgabenbereich des Museums nicht nur auf faliskische Objekte beschränkt, sondern um etruskische Kunst insgesamt erweitert wird. Im Gegensatz zum *Museo archeologico nazionale* von Florenz befindet sich die Villa Giulia in einer schwierigen Ausgangssituation: Ohne Führung und zunächst ohne praktische Umsetzungsmöglichkeiten des Dekrets von 1889, profitiert das florentinische Haus von der Situation, häuft weitere Fundobjekte an und erweitert seinen

817 Delpino 2004, 35; Santagati 2004, 9; Della Seta 1918, 31; Brizio 1889, 409.
818 Musacchio 1994, 97 f.
819 Delpino 2004, 40; Santagati 2004, 23.
820 Delpino 2004, 41. Originaltext: „presentare la civiltà fiorita nell'Agro Falisco".
821 Es handelt sich hierbei um eine archäologische Kartografie, die unter der Leitung von Gamurrini zwischen 1874 und 1883 alle Kulturkreise, Territorien und Fundsituationen verzeichnet. Siehe Gamurrini et al. 1972 u. Abschnitt I.1.4.1.
822 Delpino 2004, 42; Della Seta 1918, 32.

Zuständigkeitsbereich für Ausgrabungen[823]. Dagegen kommt es unter der Leitung von Giuseppe Angelo Colini ab 1907 zum Aufschwung der Villa Giulia. Er erweitert 1912 ihren Zuständigkeitsbereich um die Regionen Corneto-Tarquinia und Viterbo, die ursprünglich unter florentinischer Verantwortung standen[824], und verschafft ihr einen internationalen Ruf insbesondere durch Ankäufe von Privatsammlungen[825]. Die Sammlung der Villa Giulia umfasst daher neben Fundobjekten auch vollständige Privatsammlungen und einzelne aus Privatsammlungen oder vom Kunstmarkt stammende Objekte[826]. Im wesentlichen Unterschied zum *Museo archeologico nazionale* von Florenz handelt es sich dabei mit Ausnahme der *Collezione Kirchner*[827] um relativ junge Privatsammlungen, die vor allem aus dem 19. Jahrhundert stammen[828]. Wie Milani, erreicht auch er eine chronologische und thematische Anordnung der Objekte, indem er sie in zwei Sektionen, *Sezione topografica* und *Antiquario*, aufteilt. Und auch hier hängt die Zuordnung zur jeweiligen Abteilung davon ab, ob Grabungskontexte vorliegen oder nicht. Besonders die Privatsammlungen[829] sind Teil des *Antiquario*.

III.3.2.1 Rekonstruktion der Ausstellungsfläche

Die schwierige Ausgangsposition der Villa Giulia schlägt sich auch im Quellenmaterial zur Ausstellungssituation nieder. Hier gibt es vergleichsweise nur wenig Text- und Bildmaterial aus dem 19. Jahrhundert. Der Umfang der Ausstellungsfläche lässt sich deshalb lediglich für die Zeit unter Colini und Alessandro Della Seta rekonstruieren (Taf. XXXV Abb. 73)[830]. Danach bildet die Villa die Fassadenfront und das Hauptgebäude des Museums. Die gesamte Renaissanceanlage inklusive Garten wird zur rechten Seite vollständig von einem modernen rechtwinkligen Anbau weitläufig umschlossen, so dass sie zum einen weitere Grünflächen bekommt, zum anderen die ursprüngliche Anlage der Villa Giulia erhalten und ihre Akzentuierung auf die Mittelachse bestehen bleibt. Danach gliedert sie sich folgendermaßen: Auf die zweigeschossige Residenz folgt ein ummauerter Innenhof, der in einer schmalen Loggia endet, die ihrerseits über zwei seitlich geführte Treppen zum tiefergelegenen Nymphäum führt; abschließend gelangt man zu einer kleinen, umschlossenen Gartenfläche. In der erweiterten Grünfläche, zwischen dem Nymphäum und dem modernen Flügelanbau,

823 Delpino 2004, 43 f.; Santagati 2004, 27. 31; Moretti Sgubini 2000b, 523; Romualdi 2000b, 517.
824 Moretti 1980, 22; Della Seta 1918, 32.
825 Delpino 2004, 44; Della Seta 1918, 32.
826 Santagati 2004, 24 f.
827 Aus dem 17. Jahrhundert (siehe Santagati 2004, 46).
828 Bei Santagati 2004 finden sich die jeweiligen Fundobjekte nach Zentren und Schwerpunkten der Privatsammlungen aufgelistet.
829 Santagati 2004, 26. 29. 31. 34.
830 Della Seta 1918; Ordinamento Villa Giulia 1912.

lässt sich der Grundriss eines Doppelantentempels erkennen, der nach einer Fotografie von Anderson um 1890[831] unmittelbar nach der Eröffnung der Villa Giulia errichtet worden sein muss (siehe online Alinari Archiv, ID ADA-F-006269-0000). Wie schon im *Museo archeologico nazionale* von Florenz, wird auch hier der Außenbereich als Ausstellungsfläche für Rekonstruktionen genutzt. Bei dem Doppelantentempel beschränkt sich der Eindruck eines etruskischen Tempels lediglich auf seinen Dekor. Danach verzieren nach etruskischer Art Antefixe den Traufrand des Daches, Gebälk und Sima sind dekorativ gestaltet und der Giebel wird mit Akroterien bekrönt. Die Kombination verschiedener Merkmale wie Grundriss und Dekor lässt auf eine eigenwillige Interpretation des Aussehens eines etruskischen Tempels schließen.

Anhand zweier Fotografien, die sich vor 1900 datieren lassen, und im Abgleich mit Reise- und Museumsführern befindet sich die *Collezione falisca* seit 1888 unverändert im Obergeschoss der Villa Giulia und wird dort in neun Räumen präsentiert (Taf. XXXV Abb. 74)[832]. Auf einer Fotografie von 1898 lässt sich der abgelichtete Raum aufgrund seiner konkav geschwungenen Form dem Saal VIII im Grundriss zuordnen (Taf. XXXVI Abb. 75). Dieser wirkt in seiner hellen monochromen Wandgestaltung sehr schlicht und erfährt ausschließlich durch vollständig an der Wand entlanglaufende Schrankvitrinen zu beiden Seiten einen monumentalen Ausdruck. Als sei die Stellfläche an den Wänden nicht ausreichend, befinden sich noch vor den Schrankvitrinen einzelne Tischvitrinen im Raum verteilt, die jedoch in keiner Weise den Durchgang behindern. In den Schrankvitrinen sind auf drei Ebenen unterschiedliche Gefäßtypen ausgestellt. Die Beleuchtung erfolgt ausschließlich durch Tageslicht. In der zweiten Fotografie variiert die Präsentation der Keramik (Taf. XXXVI Abb. 76). Nach der Raumbeschaffenheit und nach einem Thymiaterion, das in beiden Fotografien zu erkennen ist, zu urteilen, handelt es sich hier um den unmittelbar an den konkaven Raum angrenzenden zentralen Saal der Villa (Nr. 3). Zwar sind auch hier die freien Wandflächen mit Wandvitrinen zugestellt, jedoch gibt zumindest eine Sockelvitrine in der Mitte des Raums eine Vollansicht der Gefäße, die sie ausstellt. Sofort fällt die Wandmalerei an der Decke und in der oberen Wandzone auf. Ist bisher die Ursprungsnutzung des Museumsstandorts an der Außenarchitektur und Ausrichtung der Anlage ablesbar, findet sich nun auch in diesem zentralen Saal der Residenz mit der Freskenmalerei, die noch aus dem 16. Jahrhundert stammt, ein Hinweis auf die ursprüngliche Nutzung. Im Gegensatz zum *Museo archeologico nazionale* von Florenz wird hier besondere

831 James Anderson, *Ricostruzione ottocentesca di un tempio etrusco collocata nel giardino di Villa Giulia a Roma*, ca. 1890. Siehe Alinari 2019g (IV.2 Online-Quellen); Della Seta 1918, Taf. LIII.
832 Baedeker 1896, 184; Baedeker 1908a, 214; Della Seta 1918, S. V.

Rücksicht auf die ursprüngliche Bauaufgabe der Villa genommen. Das gilt offenbar unmittelbar vor der Museumseröffnung, aber auch später, als Della Seta die Anlage um einen weiteren Flügel ergänzt. So befindet sich selbst die Rekonstruktion des Tempels außerhalb der Gartenanlage der Villa. Schließlich fällt auf, dass die Villa Giulia von Beginn an ausschließlich Fundobjekte, *Collezione falisca*, ausstellt und die Trennung zwischen *Sezione topografica* und *Antiquario* erst wesentlich später mit dem Ankauf von Sammlungen erfolgt sein muss. Die Objekte werden auch in keinerlei repräsentativen Bezug zu ihrem Grabungskontext gesetzt, stattdessen gibt der Standort selbst mit Ausnahme der Tempelrekonstruktion den Ausstellungsrahmen vor. Anders als im florentinischen Haus wird dem Besucher hier sowohl die Standortgeschichte als auch die Fundsammlung des neuen Museums vermittelt.

III.3.2.2 Präsentation und Vermittlung

Bei der Villa Giulia fällt schließlich besonders auf, dass ihre anfängliche Sammlung ausschließlich auf Fundobjekten aus Ausgrabungen beruht. Objekte aus Privatsammlungen werden erst später erworben. Das hat den Vorteil, dass die Sammlung nach inhaltlichem Bedarf aufgestockt werden kann und im Gegensatz zum *Museo archeologico nazionale* von Florenz keine Kompromisslösungen für die Konzeption der Ausstellung gefunden werden müssen. Dennoch entscheidet sich auch hier die Leitung spätestens ab 1918 für die Abteilung eines *Antiquario*, das sich ab diesem Zeitpunkt im Neubau in den Räumen 11 und 12 befindet (Taf. XXXV Abb. 73). Wie schon in Florenz, werden hier als zweitrangig bewertete Objekte ohne Fundkontext gezeigt, zum Beispiel die *Collezione Kirchner*. Darüber hinaus wird auch hier die Gartenanlage – zumindest was den modernen Teil betrifft – als Ausstellungsfläche genutzt und aus originalem Fundmaterial vom Tempio da Alatri ein etruskischer Tempel rekonstruiert [833]. Dieser bleibt jedoch im Ausstellungsambiente die einzige visuelle Komponente, die den antiken Kontext nachstellt. Denn die restliche Ausstellungsfläche besitzt keinen optischen Bezug zu den Fundobjekten wie in Florenz, stattdessen scheint ihre topografisch motivierte Anordnung ausreichend. Diese beginnt im Obergeschoss mit der Belegung der Räume mit faliskischen Objekten. Im Erdgeschoss des Neuanbaus finden sich noch zwei weitere Räume für *Falerii Veteres*, außerdem das *Antiquario*, gefolgt von Räumen für Praeneste, Signia, Nemi (Raum 16), Satricum (Raum 16 und 17), die sogenannte *Collezione Barberini* (Raum 18) und die *Cista Ficoroni* (Raum 19). Sie alle zeigen

[833] Santagati 2004, 23.

Fundobjekte gattungsübergreifend nach ihrer Provenienz[834]. Gleichzeitig zeigt sich an den Räumen 16 und 18, die beide Fundmaterial aus Praeneste enthalten, dass in der Anordnung stets zwischen käuflichem Erwerb und eigens unternommenen Grabungen unterschieden wird, indem die Funde räumlich strikt voneinander getrennt werden. So befinden sich die 1855, 1859 und 1866 in Praeneste ans Licht gekommenen Fundobjekte der Sammlung Barberini, die 1908 vom Staat erworben wurde, nicht in direktem Anschluss an Raum 16[835]. Liest man jedoch in der Beschreibung der Sammlung weiter, wird deutlich, dass die Angabe eines Grabungsgebiets allein nicht ausreicht, sondern der genaue Fundkontext ebenfalls eine Rolle in der Präsentation und Anordnung der Objekte spielt. So geben zum Beispiel die Räume 13 bis 17 des Neuanbaus Fundobjekte wieder, die entweder einem Tempelbezirk oder einer Tempelausstattung unmittelbar zugeordnet werden können[836]. Diese stehen folgerichtig auch in unmittelbarer Nähe zur Tempelrekonstruktion (Taf. XXXV Abb. 73), so dass dem Besucher eine ungefähre Vorstellung vermittelt wird, wo die in den Räumen gezeigten Architekturfragmente an einem Tempel zu platzieren wären. Die Fundobjekte in den übrigen Räumen stammen hingegen aus Nekropolen[837]. Während Fundmaterial aus Gräbern vorzugsweise für sich sprechen kann, werden Architekturfragmente in direkter Beziehung zu einer Tempelrekonstruktion gezeigt. Innerhalb des jeweiligen Kontextes werden die Funde letztlich chronologisch angeordnet, so dass sich ihre künstlerische Entwicklung nachvollziehen lässt. Wie schon in Florenz, ist die Provenienz der Objekte das Hauptkriterium ihrer Präsentation, an die sich andere Kriterien anschließen. Ein Ordnungsprinzip nach Gattungen, wie es in Turin und Neapel zu finden ist, scheint jedoch endgültig nachrangig.

Schließlich lässt sich für die Abteilung Villa Giulia feststellen, dass dem Besucher hier zugleich Standort und Sammlung vermittelt werden. Für die Präsentation der Sammlung wird weder in die originale Bausubstanz noch in die Raumgestaltung eingegriffen[838]. Die Anordnung der Fundobjekte nach topografischer Provenienz und Fundkontext erscheint ausreichend für ihre Vermittlung.

III.3.3 Museo nazionale romano – Diokletiansthermen

Als die Diokletiansthermen als zweite Abteilung des *Museo nazionale romano* im Jahr 1889 beschlossen und im selben Jahr für das Publikum geöffnet werden, ist es der Finanzsituation

834 Della Seta 1918, 211–486.
835 Della Seta 1918, 363 f.
836 Della Seta 1918, S. VI f.
837 Della Seta 1918, S. V. VII.
838 Santagati 2004, 97.

geschuldet, dass es nie zu einem monumentalen Ausbau kommt[839]. Stattdessen nutzt das Museum zum überwiegenden Teil den ehemaligen Karthäuser Konvent als Ausstellungsfläche, der 1561 von Papst Pius IV. die Erlaubnis erhielt, in den Ruinen der Thermen unterzukommen. Das innerstädtische Fundmaterial wird in den Anfängen vor allem in den Portiken und im Garten des Kreuzganges sowie in den Häusern der ehemaligen Glaubensbrüder gezeigt. Aufgrund der steten Zunahme an Fundmaterial und Erwerbungen, zum Beispiel der Sammlung Ludovisi im Jahr 1901, besetzt das Museum schrittweise immer weitere Teile des Konvents und der Therme. Es erfährt im Jahr 1911 die größte Ausdehnung[840]. Wie schon im Fall des *Museo archeologico nazionale* von Florenz findet im Thermenmuseum mit Ausnahme des Kreuzganges ein regelmäßiger Wechsel in der Aufstellung der Exponate statt, so dass im Folgenden mit Hilfe von Fotografien Momentaufnahmen der Sammlungspräsentation wiedergegeben werden können.

III.3.3.1 Rekonstruktion der Ausstellungsfläche

Trotz der jährlichen Erweiterung zeigt das *Museo nazionale romano* von Beginn an seine Exponate auf zwei Geschossen: im großen Kreuzgang (Taf. XXXVII Abb. 77) und im Obergeschoss des benachbarten kleineren Kreuzganges (Taf. XXXVIII Abb. 78). Innen- und Außenraum dienen gleichermaßen als Ausstellungsfläche. In einer Fotografie der Fratelli Alinari von 1890[841] treten gleich mehrere Aspekte der Präsentation im großen Kreuzgang zu Tage (siehe online Alinari Archiv, ID ACA-F-007053-0000). Weil der Fluchtpunkt den Regeln des goldenen Schnittes gehorcht, erhält der Betrachter zugleich Einblick in die Portikus, die im Grundriss als „Ala I“ bezeichnet wird (Taf. XXXVII Abb. 77), in den Garten sowie auf die Arkatur der *Ala* II. Der erste Flügel präsentiert entlang der geschlossenen Wand Statuen, Porträts und Fragmente auf verschieden hohen und verschieden gestalteten Sockeln, die in einem großzügigen Abstand zueinander stehen. Die Plastiken sind mit ihrer Vorderseite in Richtung Garten ausgerichtet. Durch ihre dichte Platzierung an der Wand bietet der Flügel einen großzügig breiten Gang für Besucher, unterbindet jedoch zugleich ein Betrachten der Skulpturen von allen Seiten. Weil die Portikus sich in Form von Arkaden über einer Sockelzone zum Garten öffnet, profitiert das Museum von der architektonischen Beschaffenheit des Kreuzganges, so dass in einem Rundgang die Exponate dem Besucher erfahrbar gemacht werden können. Wand-, Decken- und Bodengestaltung sind farblich

839 Pietroletti 2014, 1151. 1153.
840 Pietroletti 2014, 1151; Paribeni 1911; Donvito 2006, 63; Mariani – Vaglieri 1905, 3–5; Guida Terme 1896, 5 f.
841 Fratelli Alinari, *Scorcio del chiostro del Museo Nazionale Romano a Roma*, ca. 1890 (siehe Alinari 2019b) (IV.2 Online-Quellen).

monochrom und schlicht gehalten. Architektur und Skulptur kommen so im besonderen Maße zur Geltung. Mit Blick auf den Gartenausschnitt bietet sich hier dem Betrachter eine Symbiose aus Bepflanzung und Architekturfragmenten: In einem scheinbaren Formenwechsel von Säulenstümpfen und Rechteckquadern wird der zwischen Garten und Kreuzgang verlaufende Weg zur Vegetation hin begrenzt und zugleich von dieser abgetrennt. In einer weiteren Fotografie erkennt man die achsensymmetrische Aufstellung der Objekte im Garten des Kreuzganges (Taf. XXXIX Abb. 79). Die Aufnahme, deren Fotograf und Erstellungsdatum im Archiv [842] nicht dokumentiert sind, muss im Abgleich mit einer Fotografie (siehe online Alinari Archiv, ID ADA-F-002058-0000)[843] von Anderson, die auf ca. 1890 datiert wird, jedoch in einem ähnlichen Zeitfenster, also am Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sein. Die Aufnahme zeigt in einer Flucht die Mittelachse zwischen *Ala* IV und *Ala* II. Sie wird im Vordergrund von zwei gleich hohen Säulen gesäumt, auf denen sich jeweils eine Theatermaske befindet, deren Gestaltung und Ausdruck übereinstimmen – besonders markant fällt diese Gemeinsamkeit durch ihre gleich großen Augen- und Mundöffnungen auf. In der Bildmitte findet sich eine ähnliche Aufstellung: Hier rahmen die Häupter zweier Wiederkäuer auf gleicher Höhe, die aus zwei Buchsbaumhecken hervorzuwachsen scheinen, den Zugang zum zentralen Brunnen des Kreuzganges ein. Lediglich ihre Hörner scheinen auf den ersten Blick unterschiedlich gestaltet. Unmittelbar hinter dem Brunnen bietet sich eine ähnliche Präsentation. Auch hier ragen die Hinterköpfe zweier Pferde aus zwei zu Quadern geschnittenen Buchsbäumen hervor. Die Gesamtpräsentation erscheint damit – zumindest was den Garten des Kreuzganges betrifft – vor allem durch ihre strenge Symmetrie sehr dekorativ. Ein klares Aufstellungskriterium lässt sich weder für die Portiken noch für den Garten erkennen, nur dass hier ausschließlich figurative und architektonische Plastiken gezeigt werden. Im Innenraum des Museums offenbart sich ein Kontrastprogamm (Taf. XL Abb. 80). In einer Fotografie, die zwischen 1901 und 1903 entstanden ist, sind die vom vierten Flügel abgehenden Säle VII und VIII wiedergegeben (Taf. XL Abb. 81). Im ersten Saal (VII) sind groß- und kleinfigürige Marmorskulpturen sowie eine Marmorbüste zu sehen. Sie alle werden vor einer dunklen monochromen Fläche auf Sockeln präsentiert und stehen wie schon in der *Ala* I dicht an der Wand. Durch den dunklen Kontrast der Sockel und Wände heben sich die hellen Marmorskulpturen deutlich von ihrem Hintergrund ab und präsentieren ihre volle Plastizität. Gleiches geschieht mit dem im Saal VIII befindlichen Relief. Als ein weiteres Detail fallen

842 SSBAR, MNR-Palazzo Altemps, AS, Practiche di tutela 51/8, Id. 1499.
843 James Anderson, *Giardino del Museo Nazionale delle Terme di Diocleziano, Roma*, ca. 1890. Siehe Alinari 2019f (IV.2 Online-Quellen).

Etikette auf, die auf den Sockeln und an der Wand angebracht sind und Objekte und Raum zu benennen scheinen. Nach Baedeker sind es Inventarnummern, über die auch die Objekte im Außenraum identifiziert werden können. Folgt man seinem beschriebenen Rundgang um 1900, lässt sich an dieser Stelle jedoch kein erkennbares Anordnungssystem feststellen[844]. Anhand des Fotografienvergleichs fällt lediglich auf, dass der Innenraum in Gegenüberstellung mit dem Außenraum wesentlich aufwändiger gestaltet wirkt: So stehen zum Beispiel die großfigurigen Mamorskulpturen in Abbildung 80 auf einheitlichen Marmorsockeln. In der Art ihrer Präsentation erfahren die Objekte eine Auf- bzw. Abwertung, hier also eine deutliche Aufwertung. Zugleich lässt sich eine zu Neapel vergleichbare Handhabung erkennen: Wie die Sammlung Santangelo wird auch die Sammlung Ludovisi, die sich in den vom vierten Flügel abgehenden acht Sälen befindet, gesondert vom Rest gezeigt. Vor der Witterung geschützt, wird sie in vollem Umfang präsentiert.

Danach werden im Thermenmuseum kontextualisierte Fundobjekte, ungeachtet ihrer Herkunft, gemischt und an unterschiedlichen Stellen verteilt ausgestellt, während Sammlungsstöcke im Ganzen präsentiert werden und dadurch autonome Wirkung entfalten. Dennoch lässt sich kein klares Ausstellungskonzept erkennen, nur dass alle gezeigten Objekte aus Rom und Umgebung stammen.

III.3.3.2 Präsentation und Vermittlung

Die Diokletiansthermen des *Museo nazionale romano* ragen besonders durch ihre Standortvoraussetzung und Sammlungsbeschaffenheit hervor. Sie bestechen durch eine gleich große Innen- und Außenfläche als Ausstellungsraum für Objekte, deren Anzahl sich stetig vergrößert. Um eine häufige Umstellung der Exponate zu vermeiden, ist die Leitung des Museums daher gezwungen, die Exponate nach nur groben Kriterien einzuteilen, um möglichst viele Objekte einschließen zu können. So ist zum Beispiel die Aufstellung im Kreuzgang, der vor allem Skulpturen, Inschriften und Architekturfragmente beherbergt, von Beginn an dekorativ angelegt[845]. In den übrigen Räumen werden hingegen die Objekte nach Möglichkeit nach Gattung und grob chronologisch bzw. nach Kulturepochen geordnet. So befinden sich zum Beispiel nachweislich zwischen 1911 und 1922 in Raum VIII (Taf. XL Abb. 81) griechische Bildnisse benachbart zu römischen Porträts in den Räumen XIV bis XVI[846]. Als ein weiteres Ordnungsprinzip – ähnlich zu der Sammlung Ludovisi – gelten die

844 Baedeker 1899b, 166.
845 Paribeni 1911, S. V f.
846 Pellati 1922, 302; Paribeni 1911, 86–106.

Antiquarien, unterteilt in *medievale* und *romano*. Benachbart zueinander, nehmen sie einen eigenen Bereich, nämlich jeweils im Obergeschoss der *Ala* I und IV, ein. Während das *Antiquarium medievale* vor allem mittelalterliche Fundobjekte umfasst[847], zeigt das *Antiquarium romano* eine Vielzahl von Kleinfunden, Terrakotten und Schmuck, von denen sich die meisten entweder nicht zeitlich bestimmen oder topografisch zuordnen lassen[848]. Im Gegensatz zur Sammlung Ludovisi, die seit ihrem Erwerb im Juni 1901 bis 1922 stets unverändert dieselben Räumlichkeiten einnimmt – Baedeker hatte 1908 die Anordnung noch als ein Provisorium bezeichnet[849] –, wird die Zusammenstellung eines Antiquariums durch die gattungsübergreifende Kulturepoche bestimmt, der die Objekte angehören, und nicht durch ihre Erwerbsherkunft. Bis auf das mittelalterliche Antiquarium ist den Objekten daher ausschließlich ihre Herkunft aus Rom/Latium gemein. Ansonsten handelt es sich um eine in sich vollkommen heterogene Sammlung, wie auch aus ihrer Anordnung und Präsentation hervorgeht. Danach gibt es vier Kriterien, nach denen die Exponate unterteilt werden: (1) Sie besitzen einen dekorativen Wert und werden im Kreuzgang gezeigt; (2) sie besitzen eine „prozesshaftige Nachbarschaft“[850] und werden nach Kulturepochen und Gattungen getrennt benachbart zueinander präsentiert; (3) sie entstammen einer bedeutenden Sammlung und werden ungeachtet ihrer Inhomogenität auf unterschiedlichen Ebenen gesondert als Einheit dargeboten;. (4) sie lassen sich bis auf ihre Kulturepoche nicht näher bestimmen und sind Teil des Antiquariums.

Entsprechend ihrer Zuordnung zu einer der vier Kategorien variert ihre Präsentation, von der sich nur die Inszenierung für die erste und dritte Gruppe rekonstruieren lässt. Im Vergleich zu den bisherigen archäologischen Nationalmuseen folgt das Thermenmuseum keinen wissenschaftlichen Ordnungsprinzipien, weil sich nach Aussage seines Direktors Roberto Paribeni (1909–1928) weder der Standort noch die Aufgabe des Museums dazu eigne. So heißt es eingangs im hauseigenen Museumsführer:

> „Die Anordnung des Materials konnte wegen der Schwierigkeit, die der Raum darstellt, und wegen der fortdauernden Zunahme der Sammlungen nur sehr unvollkommen sein.“[851].

Wenn es nicht die wissenschaftliche Anordnung ist, die die Besucher lockt, die für eine Lira das Museum von Montag bis Freitag zwischen 10 und 16 Uhr, an Sonntagen zwischen 10 und

847 Paribeni 1911, 140–143.
848 Paribeni 1911, 119–128.
849 SSBAR, MNR-Palazzo Altemps, AS, Practiche di tutela 148/30, Id. 1482; Baedeker 1908a, 185; Paribeni 1911, 22–53; Pellati 1922, 302.
850 Nach der Defintion von Scholze 2004, 62.
851 Paribeni 1911, S. V. Originaltext: „L’ordinamento del materiale, e per la difficoltà che presenta il locale, e per il continuo accrescersi delle collezioni, non ha potuto essere che molto imperfetto.“

13 Uhr sogar kostenfrei besuchen können, so scheint es vor allem der Standort selbst zu sein. Inmitten der Reichshauptstadt, fußläufig vom 1867 errichteten Hauptbahnhof Termini entfernt[852], bietet das Museum den Besuchern ein Stück italienischer Architekturgeschichte von der Antike bis zur Renaissance und vor allem eine immense Fülle an vornehmlich römischen Kulturschätzen der Stadt und Umgebung. Hier scheint nicht nur die Kirche durch die Übernahme des Konvents und den Erwerb einer der bekanntesten römischen Sammlungen des Kardinals Ludovico Ludovisi überwunden, sondern hier wird das römische Erbe gebündelt an einem einzigen Ort erfahrbar gemacht.

III.4 Zusammenfassung

In Ausgangssituation und Gestaltung sind sich das *Museo archeologico nazionale* von Florenz und das *Museo nazionale romano* grundsätzlich sehr ähnlich. Wegen ihrer jeweiligen Reichshauptstadtfunktion erfahren sie die Möglichkeit, in bereits vorhandene Gebäude einzuziehen und vor Ort antike Fundkontexte zu rekonstruieren. Diese setzen sich aus Privatsammlungen sowie Fundobjekten zusammen und werden nach ihrer Herkunft jeweils in die Abteilungen *Antiquario* und *Sezione topografica* aufgeteilt. Wegbereiter ist hier das *Museo archeologico nazionale* von Florenz, das auf diese Weise die Problematik löst, Objekte neben ihrem ästhetischen Wert zugleich auch in eine kulturgeschichtliche Entwicklung einzubetten. Die Tendenz einer Schwerpunktsetzung auf die Provenienz mit vorzugsweisem Lokalbezug lässt sich bereits bei den Museen von Turin und Neapel erkennen. Die hier mangelhafte und fehlerhafte Dokumentation der Objekte, die eine wissenschaftliche Ausrichtung der Sammlung erschwert, wird mit Neugründungen und gezieltem Erwerb von Sammlungen erfolgreich überwunden.

Außerdem dient in beiden Fällen der Außenbereich als Ausstellungsfläche für Rekonstruktionen: Relativ zeitgleich werden sieben unterschiedliche etruskische Grabtypen im Zeitraum von 1897 bis 1903 im Garten des Palazzo della Crocetta und des Tempio da Alatri 1889 bis 1891 im Garten der Villa Giulia errichtet[853]. Indem Fundsituationen rekonstruiert und in die Ausstellung integriert werden, folgen sie der allgemeinen Konvention, monumentale Altertümer im Museum unterzubringen.[854] Weil es

> „[…] oft nötig, wenn auch schmerzlich ist, sie [sc. die Fundobjekte] vom Fundort zu entfernen, wo sie erdacht und geformt wurden, überdacht in Galerien und Museen zu

[852] Miano 2005, 274.
[853] Romualdi 2000a, 18; Andriulli et al. 1982, 99 (Dokument 20).
[854] Brizio 1889, 419.

> verschließen […] in Tempeln des Ruhms und Schulen der Kultur und nationalen Erziehung […]“[855],

wird diese Handhabe auch gesetztlich verankert. Weder beim Tempio da Alatri noch bei den Grabrekonstruktionen im Garten des *Museo archeologico nazionale* handelt es sich um originalgetreue Wiedergaben der Fundsituation[856]. Hier steht die Veranschaulichung einer Sakral- bzw. Sepulkralkultur mehr im Vordergrund als die getreue Nachbildung des Objekts.
Der Ausstellungsraum schafft jedoch nicht nur einen kontextuell-visuell erfahrbaren Rahmen für die Exponate, sondern er referenziert nachweislich zwischen Exponat und Museumsführer, indem er zusätzlich namentliche und/oder numerische Bezeichnungen enthält. Das schriftliche Medium wird auf diese Weise für den Besucher zum inhaltlichen Vermittler zwischen Raum und Objekt. Durch die Anordnung der Exponate wird dem Museumsbesucher schließlich eine Richtung vorgegeben, nach der die nationale Entwicklungsgeschichte primär nach Objektgeschichte, aber auch nach Sammlungsgeschichte aufgezeigt wird. Wichtig ist der kontinuierlich bestehende Bezug zu den Grabungsfunden. Was in Neapel und Florenz noch mittels Raumgestaltung geschieht, ist spätestens am Ende des 19. Jahrhunderts durch Rekonstruktionen ersetzt, die in ummittelbarer Nähe und als Referenz zu den Fundobjekten stehen. So befinden sich in Florenz die Räume mit etruskischen Grabfunden in unmittelbarer Nähe zu den Grabrekonstruktionen, und in der Villa Giulia grenzen die Tempelfunde an die Tempelrekonstruktion. In Florenz geht die Entwicklung sogar so weit, dass radikal in die ursprüngliche Nutzung der Gartenanlage des Palazzo della Crocetta eingegriffen wird. Diese wird als Ausstellungsfläche den Exponaten und Grabrekonstruktionen vollkommen untergeordnet und verliert dadurch ihren ursprünglichen Charakter. In der Villa Giulia hingegen wird der Tempio da Alatri von Anfang an neben bzw. außerhalb der renaissancezeitlichen Gartenanlage im Bewusstsein für den historischen Wert dieser Anlage errichtet. Gleiches gilt für den Karthäuser Konvent in den Diokletiansthermen, denn dieser bleibt in seiner Architektur unangetastet, ihr hat sich die Präsentation der Exponate zu fügen. Zugleich lässt sich daher ein verändertes Verhältnis zwischen der einstigen Bauaufgabe des Standortes und dem Anspruch des Museums feststellen: In Florenz wird noch massiv ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Funktion des Gebäudes und dessen historischen Wert in die vorhandene Bausubstanz eingegriffen, um die Ausstellungsfläche bestmöglich an die Sammlung anzupassen. Die entsprechenden baulichen Veränderungen in der Raumgestaltung und die Grabrekonstruktionen im Garten sind dafür ein eindeutiges Indiz. Die Sammlung bzw. die

855 Rosadi 1996, 205. Originaltext: „[…] spesso è necessario, benché doloroso, distoglierle dal luogo dove furono ideate e formate e chiuderle al coperto nelle gallerie e nei musei […] a tempi di gloria ed a scuole di cultura e di educazione nazionale.“
856 Santagati 2004, 4. 19; Romualdi 2000b, 518; Minto 1950, 36; Guida Firenze 1928, 761.

Exponate haben danach Vorrang vor der Stadtgeschichte. Tatsächlich wird ein Bewusstsein für Standortgeschichte erst im Jahr 1908 geschaffen, in diesem Zusammenhang heißt es:

> „Der von der Kammer am 8. Februar 1908 beschlossene Text enthielt einen so formulierten Absatz: Unter den unbeweglichen Dingen sind die Gärten, die Wälder, die Wege, die Gewässer und alle Orte und natürliche Objekte enthalten, die ein oben genanntes Interesse besitzen. […] Aber das Ministerium hielt es für nützlich, es genauer zu bestimmen […] zum Schutz und zur Erhaltung der Villen, der Gärten und anderer Grundbesitztümer, die im Zusammenhang mit der Geschichte oder der Literatur stehen oder die aufgrund ihrer einzigartigen natürlichen Schönheit öffentliches Interesse begründen.“[857].

Außerdem fällt auf, dass eine wissenschaftliche Anordnung, wie sie noch für Turin und Neapel angestrebt worden ist, in Florenz und Rom teilweise in den Hintergrund tritt, so dass ästhetische Präsentationen, wie sie sich noch in Turin für die Mitte des 19. Jahrhunderts nachweisen lassen und dort spätestens seit 1890 vermieden werden, in den Gartenarkaden in Florenz und im Kreuzgang der Therme offenbar wieder akzeptabel erscheinen. Handelt es sich in Florenz zumindest noch um eine thematische Anordnung der Objekte, so lässt sich für den Kreuzgang der Therme nur noch ein ästhetisches Anordnungskriterium finden. Hier stehen wissenschaftlich ausgerichtete Anordnungen dekorativen Ensembles gegenüber. Im Vergleich zu Turin, Neapel und Florenz fällt außerdem auf, dass die ursprüngliche Baufgabe des Standortes unangetastet bleibt, so dass ihre Nutzung als ehemaliger Konvent und als ehemalige Papstresidenz klar ablesbar ist: Hier wird neben der Präsentation der antiken Kunst eindeutig noch ein anderes Ziel verfolgt. Als zum Beispiel Florenz Reichshauptstadt ist, wird der Vorreiter des *Museo archeologico nazionale*, das *Museo etrusco*, aus nationalen Motiven gegründet. In einer ursprünglich herrschaftlichen Villa konstituiert, setzt sich seine Sammlung vor allem aus Objekten der großherzoglichen *Collezione Medici* der Uffizien zusammen. Auf diese Weise sollte das *Museo archeologico nazionale* das nationale Bewusstsein und den Sieg über feudale Strukturen versinnbildlichen. Die Gründung des *Museo nazionale romano* verfolgt dagegen weitaus politischere und propagandistischere Ziele: Das Altertum gilt als „antiklerikaler Schlüssel“ [858] : Indem der italienische Staat ehemals kirchlichen Besitz beansprucht und weil außerdem die endlich vereinte Nation insbesondere in ihrer Hauptstadt Rom gezwungen ist, ihre Souveränität über das antike Kulturgut gegen bedeutsame kirchliche

857 Rosadi 1996, 205 f. Originaltext: „Il testo approvato dalla Camera l’8 febbraio 1908 conteneva un capoverso così enunciato: Tra le cose immobili sono comprese i giardini, le foreste, i paesaggi, le acque e tutti i luoghi e oggetti naturali che abbiano l’interesse sovraccennato. […] Ma il ministro […] credette utile specificar[lo] […] per la tutela e la conservazione delle ville, dei giardini e delle altre proprietà fondiarie che si connettono alla storia o alla letteratura o che importano una ragione di pubblico interesse a causa della loro singolare bellezza naturale.“

858 Barbanera 1998, 36. Originaltext: „chiave anticlericale“.

Sammlungen wie zum Beispiel diejenige der Vatikanischen Museen zu behaupten[859], kann mit der Übernahme kirchlichen Eigentums in staatliche Hand öffentlich erfolgreich das Programm verfolgt werden, sich klar von der Kurie abzugrenzen. Hierfür stehen die Gründungen des *Museo nazionale romano* mit seinen zwei Abteilungen in der Villa Giulia und den Diokletiansthermen[860]. Eine solche Übernahme muss zwangsläufig auch für Verwaltung und Forschung gelten. Anders als erwartet, wird jedoch in der Villa Giulia am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht das Prestige der Etrusker gefeiert, sondern sie werden, rein wissenschaftlich betrachtet, in die Reihe der vielen Völker eingebunden, die der römischen Herrschaft unterworfen waren. Wie bereits in Kapitel II.3 aufgezeigt, kommt es zum kulturpolitischen Imagewandel, als spätestens mit der Eröffnung der *Mostra archeologica* im Thermenmuseum anlässlich des 50jährigen Jubiläums der Nation im Jahr 1911 nicht mehr ein etruskisches, sondern ein römisches Erbe gefeiert wird[861].

Trotz Imagewandel haben die Entwicklungen in der Anordnung und Ausstellungskonzeption der archäologischen Nationalmuseen verdeutlicht, dass unter staatlicher Leitung die lokale Provenienz der Objekte zu einem wesentlichen Ausstellungskriterium wird. Das betrifft Privatsammlungen genauso wie Fundobjekte aus Ausgrabungen und führt schließlich zur Unterscheidung zwischen *Antiquaria* und *Sezioni topografiche*. Weil Letztere im klaren Kontrast zur Tradition der herrschaftlichen Antiquaria stehen, mit dem Anspruch, nicht einfach allein Gegenstände zu präsentieren, sondern diese in ihren jeweiligen Kulturkreisen visuell erfassen und verstehen zu können, markieren das *Museo archeologico nazionale* von Florenz und das *Museo nazionale romano* die Wende zum vermeintlich wissenschaftlichen Sammeln und Präsentieren archäologischer Objekte unter staatlicher Aufsicht.

[859] Donvito 2006, 67.
[860] Pietroletti 2014, 1150 f.; Delpino 2004, 36; Santagati 2004, 9; Brizio 1889, 409.
[861] Bellón – Tortosa 2010, 206.

SCHLUSS UND AUSBLICK

Vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass das antike Erbe des eigenen Landes vor wie nach der Vereinigung Italiens eine besondere Stellung im Entstehen des nationalen Verwaltungsapparats einnimmt. Auf der Suche nach einer nationalen Identität richtet sich das Interesse des jungen Königreichs primär auf die antiken Kulturgüter. Zu ihrem Schutz und zu ihrer Vermittlung werden besondere Leitungs- und Verwaltungsstrukturen ins Leben gerufen. Archäologische Nationalmuseen als wichtiger Teil dieses nationalen Verwaltungsapparats erhalten einen expliziten Forschungsauftrag. Damit sind sie auch für regionale Ausgrabungen zuständig und dazu verpflichtet, Fundobjekte zu bewahren und zu präsentieren. Ihr konkreter Auftrag lautet: den Mythos Italien nähren. Dabei spielt die Rezeptionsgeschichte der Etrusker im 19. Jahrhundert eine besondere Rolle. So werden etruskische Stilelemente bereits unter dem Haus Savoyen in die herrschaftliche Repräsentation integriert. Und mit der Vereinigung Italiens werden die Etrusker zum Gegenstand der nationalen Kulturpolitik und Geschichtsvermittlung.

In der zeitgenössischen italienischen Presse entsteht eine hitzige Debatte über regionale Zuständigkeiten der Museen. Konnte sich zunächst Florenz als Zentrum der etruskischen Forschung betrachten, beansprucht nun auch die neue Hauptstadt Rom dieses Prestige für sich. Das Vorhaben wird im In- wie Ausland wahrgenommen. Interessanterweise spricht sich die internationale archäologische Forschung – und in diesen Kontext ist Gennarellis in der Einleitung zitierte Aussage zu setzen – für ein etruskisches Zentralmuseum in Florenz aus, das überregional agieren soll. In der europäischen Reiseliteratur werden die kulturpolitischen Entwicklungen in der italienischen Museumslandschaft unterschiedlich wahrgenommen: Baedeker äußert sich lange kaum bis gar nicht über die Etrusker in seinen Empfehlungen zur Kunst und zu den Kulturstätten Italiens. Murray und Hachette dagegen betrachten die Etrusker differenziert und ausführlich. Nichtsdestominder belegt die Untersuchung der nationalen und internationalen zeitgenössischen Primärquellen eine kontinuierliche Wahrnehmung und ein Bewusstsein für die etruskischen Erungenschaften.

Was die Präsentation antiker Kunst angeht, schlägt sich der staatliche Forschungsauftrag der archäologischen Nationalmuseen schließlich in der Verlagerung des Schwerpunkts auf die Herkunft der Objekte nieder. Die Provenienz der Exponate wird zum maßgeblichen Kriterium der Bestandsbildung: Fundobjekte oder ganze Sammlungen mit besonderem Lokalbezug werden bevorzugt. Die Herkunft der Objekte bestimmt auch ihre Anordnung im Ausstellungsraum und wird zum Thema der Präsentation. Funde mit und ohne Provenienz werden in der Präsentation visuell sowie räumlich voneinander getrennt, das topografische

Kriterium wird zum Maßstab. Besonders die Fundobjekte werden durch Raumgestaltung oder Rekonstruktionen in Kontext zu ihren Fundsituationen gesetzt. Der Forschungsauftrag wirkt sich also direkt auf die museale Inszenierung antiker Kunst aus und führt zugleich zum interregionalen Interessenkonflikt. Wie die Gründung des *Museo nazionale romano* belegt, werden die etruskischen Objekte und Ausgrabungen nicht mehr – wie bisher – allein dafür beansprucht, die kulturelle Vorreiterroller der Etrusker im Entstehen Italiens zu betonen, sondern auch dafür, sie unter die von Rom bezwungenen Völker einzureihen. Das Interesse an dem Image der Etrusker geht damit spätestens 1911 verloren.

Betrachtet man die kulturpolitische Entwicklung rückblickend, wird deutlich, dass diese vor allem aus der jeweiligen Reichshauptstadtsituation resultiert. Das Bild des Etruskers bietet sich hervorragend an, so lange erst Turin und dann Florenz als Regierungssitz fungieren. Mit Rom als Hauptstadt muss das Bild des Etruskers jedoch zunehmend dem des Römers weichen. Statt die in Europa fortwährende Konnotation Roms als Ewige Stadt und Sinnbild des römischen Imperiums zu überwinden, wird ihr spätestens zum 50jährigen Bestehen Italiens wieder große Bedeutung beigemessen. Der Römer wird zum Vermittlungsinstrument des Nationalismus und später sogar Faschismus.

Der besondere Forschungsauftrag der archäologischen Nationalmuseen hatte von 1880 bis zum 23. Januar 2016 Bestand, als ein Großteil von ihnen – die Villa Giulia ausgenommen – endgültig von der *Direzione generale di Archeologia* abgekoppelt und Teil der *Direzione generale dei Musei* wird. Nach 136 Jahren sind die Museen nun offiziell von ihrem Grabungssauftrag entbunden und auf die Aufgaben des Sammelns, Bewahrens, Forschens, Ausstellens und Vermittelns beschränkt. Ein Impuls der Erneuerung erscheint notwendig, da die Ausstellungspräsentation der Antikensammlungen vorwiegend auf dem Stand der 1980er und 1990er Jahre verharrt. Eine Neukonzeption für den Erhalt der Häuser ist daher mehr als erstrebenswert, dabei sollte die Einzigartigkeit der Standorte und Sammlungen gewahrt und gewürdigt werden. Es bleibt zu hoffen, dass die enge Beziehung der Museen zur Forschung dennoch erhalten bleibt und der Forschungsdiskurs zu ihrem Fortbestehen beiträgt.

IV VERZEICHNISSE

IV.1 Literatur

Adams 1983 — Hans Cristian Adams, Architektur-, Landschafts- und Reisefotografie. Anmerkungen zur Bildwelt des 19. Jahrhunderts, Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 9, 1983, 57–78.

Alexandridis – Heilmeyer 2004 — Annetta Alexandridis – Wolf-Dieter Heilmeyer (Hrsg.), Archäologie der Photographie. Bilder aus der Photothek der Antikensammlung (Mainz 2004).

Alvino 1841 — François Alvino, Description des Monuments les plus intéressants du Musée Royal Bourbon (Neapel 1841).

Amelung 1897 — Walther Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz (München 1897).

Andriulli et al. 1982 — Giancarlo Andriulli – Marco Bini – Piera Bocci Pacini – Giacomo Caputo – Anna Maria Ceddia – Luciano Garella – Lucilla Labianca – Guglielmo Maetzke – Domenico Primerano – Luigi Tondo – Agostino Tropea, Luigi Adriano Milani "Origini e Sviluppo del Complesso Museale Archeologico di Firenze", Catalogo Firenze, Museo Archeologico 1982, Studi e materiali V (Nuova Serie), 1982, 33–175.

Baedeker 1911 — Karl Baedeker (Hrsg.), Oberitalien mit Ravenna, Florenz und Livorno. Handbuch für Reisende 18(Leipzig 1911).

Baedeker 1908a — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Von den Alpen bis Neapel. Kurzes Reisehandbuch 6(Leipzig 1908).

Baedeker 1908b — Karl Baedeker (Hrsg.), Mittelitalien und Rom. Handbuch für Reisende 14(Leipzig 1908).

Baedeker 1906 — Karl Baedeker (Hrsg.), Oberitalien mit Ravenna, Florenz und Livorno. Handbuch für Reisende 17(Leipzig 1906).

Baedeker 1903a — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Von den Alpen bis Neapel. Kurzes Reisehandbuch 5(Leipzig 1903).

Baedeker 1903b — Karl Baedeker (Hrsg.), Mittelitalien und Rom. Handbuch für Reisende 13(Leipzig 1903).

Baedeker 1902 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Dritter Teil: Unter-Italien und Sizilien nebst Ausflügen nach den Liparischen Inseln, Sardinien, Malta, Tunis und Corfu 13(Leipzig 1902).

Baedeker 1899a — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Von den Alpen bis Neapel. Kurzes Reisehandbuch 4(Leipzig 1899).

Baedeker 1899b — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Dritter Teil: Unter-Italien und Sizilien nebst Ausflügen nach den Liparischen Inseln, Sardinien, Malta, Tunis und Corfu 12(Leipzig 1899).

Baedeker 1898 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Erster Teil: Ober-Italien, Ligurien, das nördliche Toscana 15(Leipzig 1898).

Baedeker 1896 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Zweiter Teil: Mittel-Italien und Rom 11(Leipzig 1896).

Baedeker 1895 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Von den Alpen bis Neapel. Kurzes Reisehandbuch 3(Leipzig 1895).

Baedeker 1894 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Erster Teil: Ober-Italien, Ligurien, das nördliche Toscana 14(Leipzig 1894).

Baedeker 1893 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Zweiter Teil: Mittel-Italien und Rom 10(Leipzig 1893).

Baedeker 1892 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Dritter Teil: Unter-Italien und Sizilien nebst Ausflügen nach den Liparischen Inseln, Sardinien, Malta, Tunis und Corfu 10(Leipzig 1892).

Baedeker 1890 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Von den Alpen bis Neapel. Kurzes Reisehandbuch (Leipzig 1890).

Baedeker 1889a — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz und Ravenna 12(Leipzig 1889).

Baedeker 1889b — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Zweiter Theil: Mittel-Italien und Rom 9(Leipzig 1889).

Baedeker 1887 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Dritter Theil: Unter-Italien und Sizilien nebst Ausflügen nach den Liparischen Inseln, Sardinien, Malta, Tunis und Corfu 8(Leipzig 1887).

Baedeker 1886a — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz und Ravenna nebst der Insel Corsica 11(Leipzig 1886).

Baedeker 1886b — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Zweiter Theil: Mittel-Italien und Rom 8(Leipzig 1886).

Baedeker 1880 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Zweiter Theil: Mittel-Italien und Rom 6(Leipzig 1880).

Baedeker 1879 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz und Ravenna nebst der Insel Corsica 9(Leipzig 1879).

Baedeker 1877a — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz und Ravenna nebst der Insel Corsica 8(Leipzig 1877).

Baedeker 1877b — Karl Baedeker (Hrsg.), Italie. Manuel du voyageur. Troisième Partie: Italie méridionale et la Sicile avec excursions aux îles Lipari, à Malte, en Sardaigne, à Turnis e à Corfou 5(Leipzig 1877).

Baedeker 1874a — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Zweiter Theil: Mittel-Italien und Rom 4(Leipzig 1874).

Baedeker 1874b — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Dritter Theil: Unter-Italien und Sizilien nebst Ausflügen nach den Liparischen Inseln, Malta, Sardinien, Tunis und Athen 4(Leipzig 1874).

Baedeker 1872a — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz, Ancona und die Insel Corsica 6(Koblenz – Leipzig 1872).

Baedeker 1872b — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Dritter Theil: Unter-Italien und Sizilien nebst Ausflügen nach den Liparischen Inseln, Malta, Sardinien, Tunis und Athen 3(Koblenz – Leipzig 1872).

Baedeker 1871 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Zweiter Theil: Mittel-Italien und Rom 3(Koblenz 1871).

Baedeker 1870 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz, Ancona und die Insel Corsica 5(Koblenz 1870).

Baedeker 1869a — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Zweiter Theil: Mittel-Italien und Rom 2(Koblenz 1869).

Baedeker 1869b — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Dritter Theil: Unter-Italien und Sizilien nebst Ausflügen nach den Liparischen Inseln, Tunis, Malta, Sardinien und Athen 2(Koblenz 1869).

Baedeker 1868 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz, Ancona und die Insel Corsica 4(Koblenz 1868).

Baedeker 1866a — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Zweiter Theil: Mittel-Italien und Rom (Koblenz 1866).

Baedeker 1866b — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Dritter Theil: Unter-Italien, Sizilien u. Liparischen Insel (Koblenz 1866).

Baedeker 1865 — Karl Baedeker (Hrsg.), Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz und Ancona 3(Koblenz 1865).

Baedeker 1863 — Karl Baedeker (Hrsg.), Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz und Ancona nebst Reise-Routen durch Deutschland, die Schweiz und Frankreich 2(Koblenz 1863).

Baedeker 1861 — Karl Baedeker (Hrsg.), Ober-Italien bis Bologna, Genua, Nizza nebst den Eisenbahn- und Haupt-Post-Strassen aus Deutschland nach Italien. Handbuch für Reisende (Koblenz 1861).

Bähr 1868 — Johann Christian Felix Bähr, Die Musen des Herodotus von Harlicarnassus 2(Stuttgart 1868).

Banti 2000 — Alberto Mario Banti, La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita. Biblioteca di cultura storica 225 (Turin 2000).

Banti 1962 — Luisa Banti, Die Welt der Etrusker. Große Kulturen der Frühzeit (Berlin 1962).

Barbanera 2015 — Marcello Barbanera, Storia dell'archeologia classica in Italia: Dal 1764 ai nostri giorni (Bari 2015).

Barbanera 2013 — Marcello Barbanera, Il Museo impossibile: storia di archeologia, istituzioni, uomini, idee. Riflessi in Elicona 5 (Rom 2013).

Barbanera 2008 — Marcello Barbanera, The Impossible Museum. Exhibitions of Archaeology as Reflections of Contemporary Ideologies, in: Nathan Schlanger – Jarl Nordbladh (Hrsg.), Archives, Ancestors, Practices. Archaeology in the Light of its History (New York – Oxford 2008) 165–175.

Barbanera 1998 — Marcello Barbanera, L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia (Rom 1998).

Barocelli 1931 — Piero Barocelli, Il Regio Museo di Antichità di Torino. Collezioni preistoriche e greco-romane. Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia 6 (Rom 1931).

Bartoloni 2012a — Gilda Bartoloni (Hrsg.), Introduzione all'Etruscologia (Mailand 2012).

Bartoloni 2012b — Gilda Bartoloni, Introduzione, in: Gilda Bartoloni (Hrsg.), Introduzione all'Etruscologia (Mailand 2012) 1–19.

Becchetti 1978 — Piero Becchetti, Fotografi e Fotografia in Italia 1839–1880 (Rom 1978).

Bellón – Tortosa 2010 — Juan Pedro Bellón – Trinidad Tortosa, La Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano, 1911, in: Ricardo Olmos – Trinidad Tortosa – Juan Pedro Bellón (Hrsg.), Repensar la escuela del CSCIS en Roma. Cien años de memoria (Madrid 2010) 205–213.

Bencivenni et al. 1992 — Mario Bencivenni – Riccardo Dalla Negra – Paola Grifoni (Hrsg.), Monumenti e Istituzioni. Parte II: Il Decollo e la Riforma del Servizio di Tutela dei Monumenti in Italia 1880–1915 Bd. 2. Saggi e documenti 103 (Florenz 1992).

Bencivenni et al. 1987 — Mario Bencivenni – Riccardo Dalla Negra – Paola Grifoni (Hrsg.), Monumenti e Istituzioni. Parte I: La nascità del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860–1880 Bd. 1. Saggi e documenti 62 (Florenz 1987).

Bencivenni 1992a — Mario Bencivenni, Un decennio di transizione (1880–1890): i Delegati Regionali e i Commissariati per le Antichità e Belle Arti, in: Bencivenni et al. 1992, 3–67.

Bencivenni 1992b — Mario Bencivenni, Verifiche e aggiustamenti prima della riforma (1896–1902), in: Bencivenni et al. 1992, 147–181.

Bencivenni 1987a — Mario Bencivenni, Il Nuovo Stato Unitario fra l'eredità del passato ed i primi provvedimenti, in: Bencivenni et al. 1987, 91–187.

Bencivenni 1987b — Mario Bencivenni, Verso un servizio su scala nazionale (1865–1874), in: Bencivenni et al. 1987, 189–270.

Benedetto 2013 — Giovanni Benedetto, L'Italia del 1843: Filologi nordeuropei e Studi classici preunitari, in: Capasso 2013, 113–180.

Bermond Montanari 1984 — Giovanna Bermond Montanari, La Direzione Generale dei Musei e degli Scavi e l'organizzazione degli uffici periferici, in: Morigi Govi – Sassatelli 1984, 55–59.

Billerbeck – Henke 1825 — Julius Billerbeck (Hrsg.), Lehrbuch der Schönen Wissenschaften in Prosa aus dem Lateinischen des Quintilians. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Heinrich Philipp Konrad Henke, Dritter Theil (Hemstedt 1825).

Böhner 1982 — Kurt Böhner, Das Römische-Germanische Zentralmuseum – eine vaterländische und gelehrte Gründung des 19. Jahrhunderts, Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 25, 1978 (1982), 1–48.

Bonucci – Verde 1832 — Carlo Bonucci – François Verde, Guide pour le Musée Royal Bourbon II (Neapel 1832).

Bonucci – Verde 1831 — Carlo Bonucci – François Verde, Guide pour le Musée Royal Bourbon I (Neapel 1831).

Braccesi 1984 — Lorenzo Braccesi, Carducci e l'Etruria Padana, in: Morigi Govi – Sassatelli 1984, 47–53.

Briganti et al. 1996 — Alessandra Briganti – Camilla Cattarulla – Franco D'Intino (Hrsg.), Stampa e Letteratura. Spazi e generi nei quotidiani italiani dell'Ottocento (Mailand 1996).

Brizio 1889 — Edoardo Brizio, Il nuovo Museo Nazionale delle Antichità in Roma, Nuova antologia di scienze, lettere ed arti 24 (Sezione 3), 1889, H. 38, 409–444.

Brizio 1882 — Edoardo Brizio, Guida del Museo civico di Bologna (Bologna 1882) 3–41.

Bruce 2010 — David M. Bruce, Baedeker: the Perceived ‚Inventor' of the Formal Guidebook – a Bible for Travellers in the 19th Century, in: Richard Butler – Roslyn Russel (Hrsg.), Giants of Tourism (Cambridge 2010) 93–110.

Bruni – Paris 2014 — Silvia Bruni – Rita Paris, Roma capitale: il dibattito sui musei archeologici, in: Carmela Capaldi – Thomas Fröhlich – Carlso Gasparri (Hrsg.), Archeologia italiana e tedesca in Italia durante la costituzione dello Stato Unitario. Atti delle giornate internazionali di studio, Roma 20–21 settembre – Napoli 23 novembre 2011 (Pozzuoli 2014) 139–156.

Bruni 2011 — Stefano Bruni, Capponi, Viesseux, Capei e gli Etruschi. Gli scavi della Società Colombaria e il Museo Etrusco di Firenze, Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" XVIII, 2011, 181–283.

Bruni 1991/1992 — Silvia Bruni, I musei archeologici di Roma Capitale, Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, Serie III – Anni XIV–XV, 1991/1992, 379–392.

Buranelli 2000 — Francesco Buranelli, Museo gregoriano etrusco del Vaticano nel XIX secolo, in: Torelli 2000, 510–513.

Byres 1842 — James Byres, Hypogaei, or Sepulchral caverns of Tarquinia, the capital of ancient Etruria (London 1842).

Cacciaglia 2015 — Norberto Cacciaglia, La Letteratura italiana nel '900. Spunti critici di lettura $_{6}$(Mailand 2015).

Caimi 1873 — Antonio Caimi, Cenno storico sul Museo Patrio di Archeologia (Mailand 1873).

Calov 1969 — Gudrun Calov, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Museumskunde 10 = Bd. 38, 1969.

Cambiano 2013 — Giuseppe Cambiano, La Filosofia antica in Italia dopo l'Unità, in: Capasso 2013, 181–206.

Capasso 2013 — Mario Capasso (Hrsg.), Gli Studi Classici e l'Unità D'Italia. Atti della II Giornata Nazionale della Cultura Classica e del IV e V Congresso Nazionale dell'AICC. I Quarderni di „Atene e Roma" 3 (Lecce 2013).

Scovazzo et al. 1999 — Rosalia Camerata Scovazzo – Laura Cappugi – Maria Celesia – Rosaria di Salvo – Maria Rosa Panzica (Hrsg.), Del Museo archeologico regionale "Antonio Salinas", Quarderni 5, 1999.

Cardone 2012 — Andrea Cardone, Depositi della Storia: I Musei civici nell'Italia dell'Ottocento (Diss. Trient 2012).

Cartier-Bresson – Maffioli 2015 — Anne Cartier-Bresson – Monica Maffioli (Hrsg.), Una storia della fotografia italiana nelle collezioni Alinari 1841–1941 (Florenz 2015).

Casoni 1862 — Giambattista Casoni, Roma e Parigi. Impressioni e memorie (Bologna 1862).

Castronovo 1991 — Valerio Castronovo, La stampa italiana dall'Unità al fascismo. Biblioteca universale Laterza 106 $_{2}$(Bari 1991).

Caylus 1766 — Anne Claude Philippe Caylus, Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et gauloises IV (Paris 1766).

Colivicchi 2000	Fabio Colivicchi, L'antiquaria etrusca, in: Torelli 2000, 506–509.
Colonna 2011	Giovanni Colonna, Lo studio degli Etruschi e il Risorgimento italiano, Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" XVIII, 2011, 23–50.
Colonna 1999	Giovanni Colonna, Ancora sulla mostra dei Campanari a Londra, in: Alessandro Mandolesi – Alessandro Naso (Hrsg.), Ricerche Archeologiche in Etruria meridionale nel XIX secolo. Atti dell'incontro di Studio. Tarquinia 6–7 luglio 1999 (Florenz 1999) 37–62.
Conforti 1899a	Luigi Conforti, The National Museum of Naples Illustrated in CLV Plates, Including VI Plates Referring to the Last Excavations of Pompeii (House of the Vettii), a Particularised Archeological Description (Neapel 1899).
Conforti 1899b	Luigi Conforti, Das Nationalmuseum zu Neapel (Neapel 1899).
Cracco Ruggini 2013	Lellia Cracco Ruggini, Gli Studi di Storia antica a Torino e in Italia prima e dopo l'Unità, in: Capasso 2013, 249–268.
Cristofani 1978	Mauro Cristofani, Sugli inizi dell' „Etruscheria". La pubblicazione del De Etruria regali di Thomas Dempster, Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité 90, 2, 1978, 577–625.
Curto 1990	Silvio Curto, Storia del Museo egizio di Torino 3(Turin 1990).
Dalla Negra 1992a	Riccardo Dalla Negra, Dall'abolizione della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti alla sua ricostituzione (1891–1896), in: Bencivenni et al. 1992, 71–146.
Dalla Negra 1992b	Riccardo Dalla Negra, La riforma del servizio di tutela (1902–1915), in: Bencivenni et al. 1992, 183–244.
Dalla Negra 1987a	Riccardo Dalla Negra, L'eredita pre-unitaria: gli organismi di „vigilanza" dalla Restaurazione ai Governi Provvisori (1815–1859), in: Bencivenni et al. 1987, 3–89.
Dalla Negra 1987b	Riccardo Dalla Negra, Gli organismi periferici di vigilanza e la nascita delle strutture centrali (1875–1880), in: Bencivenni et al. 1987, 271–330.
Dalla mostra 1983	Museo della civiltà romana (Hrsg.), Dalla mostra al museo. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana. Roma Capitale 1870–1911 Bd. 4 (Venedig 1983).
Daniel 1982	Glyn Daniel, Geschichte der Archäologie (Köln 1982).
D'Azeglio 1861	Massimo Taparelli D'Azeglio, Questioni urgenti (Florenz 1861).
De Caro – Guzzo 1999	Stefano De Caro – Pier Giovanni Guzzo (Hrsg.), A Giuseppe Fiorelli nel primo centenario della morte. Atti del Convegno, Napoli 19–20 Marzo 1997 (Neapel 1999).
De Francesco 2013	Antonio De Francesco, The Antiquity of the Italian Nation. The Cultural Origins of Political Myth in Modern Italy, 1796–1943 (Oxford 2013).
Della Fina 2011	Giuseppe M. Della Fina, La nuova Italia e Beni archeologici: il caso della scoperta delle tombe Golini I e II, in: Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" XVIII (Rom 2011) 371–379.
Della Seta 1918	Alessandro Della Seta, Museo di Villa Giulia (Rom 1918).

Delpino 2004 — Filippo Delpino, Il Museo di Villa Giulia: una storia di oltre cent'anni, in: Anna Maria Moretti Sgubini (Hrsg.), Villa Giulia dalle origini al 2000 (Rom 2004) 35–60.

Delpino 2001 — Filippo Delpino, Paradigmi museali agli albori dell'Italia unita. Museo etrusco "centrale", Museo italico, Museo di Villa Giulia, Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité 113, 2, 2001, 623–639.

Dennis 1878 — George Dennis, The Cities and Cemeteries of Etruria (London 1878).

Desideri 2011 — Paolo Desideri, Gli Etruschi di Giuseppe Micali fra antiquaria e ideologia politica, Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" XVIII, 2011, 7–21.

Donvito 2005/2006 — Monica Donvito, Alcune considerazioni sull'assetto museografico del Museo nazionale romano dalle origini (1889) all'allestimento del 1952, attraverso lo studio delle foto della fototeca nazionale, Bollettino della Unione Storia ed Arte 1, Terza serie XCVII–XCVIII dalla fondazione Gennaio/Dicembre 2005/2006, 61–84.

Dubbini 2010 — Rachele Dubbini, L'archeologia italiana nel primo cinquantennio dell'Italia unita (1861–1911), in: Ricardo Olmos – Trinidad Tortosa – Juan Pedro Bellón (Hrsg.), Repensar la escuela del CISC en Roma. Cien Años de memoria (Madrid 2010) 143–153.

Du Pays 1877 — Augustin Joseph du Pays (Hrsg.), Italie. Itiniéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile 6(Paris 1877).

Du Pays 1865 — Augustin Joseph du Pays, Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile 4(Paris 1865).

Du Pays 1863 — Augustin Joseph du Pays, Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile 3(Paris 1859).

Du Pays 1859 — Augustin Joseph du Pays, Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile 2(Paris 1859).

Du Pays – Joanne 1859 — Augustin Joseph du Pays – Adolphe Joanne (Hrsg.), Itinéraire de l'Italie septentrionale contenant la Savoie, le Piémont, la Lombardie et la Vénétie (Paris 1859).

Du Pays 1855 — Augustin Joseph Du Pays, Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie (Paris 1855).

Dupree 1998 — Marguerite Dupree, Firm, Family, and Community: Managerial and Houshold Strategies in the Staffordshire Potteries in the Mid-Nineteenth Century, in: Kristine Bruland – Patrick O'Brien (Hrsg.), From Family Firms to Corporate Capitalism. Essay in Business and Industrial History of Honour of Peter Mathias (Oxford 1998) 51–83.

Edwards 1988 — Gary Edwards (Hrsg.), International Guide to Nineteenth-Century Photographers and Their Work. Based on Catalogues of Auction Houses and Dealers (Boston1988).

Elefante 2013 — Maria Elefante, Le storie di filologia classica nell'Italia meridionale della seconda Metà dell'Ottocento, in: Capasso 2013, 243–262.

Fabretti 1888 — Ariodante Fabretti, Regio Museo di Torino – Antichità egizia II (Turin 1888).

Fabretti 1883 — Ariodante Fabretti, Regio Museo di Torino – Monete greche (Turin 1883).

Fabretti 1882	Ariodante Fabretti, Regio Museo di Torino – Monete consolari e imperiali (Turin 1882).
Fabretti 1881	Ariodante Fabretti, Regio Museo di Torino – Antichità egizia II (Turin 1881).
Fabretti 1872	Ariodante Fabretti, Il Museo di Antichità della R. Università di Torino. Notizie raccolte ed ordinate (Turin 1872).
Farino 1958	Giulio Farino, Le Terme di Diocleziano e il Museo nazionale Romano. Itinerari die Musei e Monumenti d'Italia 78 (Rom 1958).
Farino 1931a	Giulio Farino, Il Regio Museo di Antichità di Torino. Sezione egizia. Itinerari die Musei e Monumenti d'Italia 7 (Rom 1931).
Farino 1931b	Giulio Farino, Il Regio Museo Archeologico di Firenze. Itinerari die Musei e Monumenti d'Italia 4 (Rom 1931).
Feldbauer 2008	Gerhard Feldbauer, Geschichte Italiens. Vom Risorgimento bis heute. Neue kleine Bibliothek 132 (Köln 2008).
Fioravanti 1983	Vito Fioravanti, Le Terme di Diocleziano: trasformazione della zona circostante, in: Dalla mostra 1983, 44–51.
Fiorelli 1873	Giuseppe Fiorelli, Del Museo nazionale di Napoli. Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione (Neapel 1873).
Fiorelli 1871	Giuseppe Fiorelli, Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Medagliere: III. Monete del medio evo e moderne 3 (Neapel 1871).
Fiorelli 1870a	Giuseppe Fiorelli, Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Medagliere: I. Monete greche 1, (Neapel 1870).
Fiorelli 1870b	Giuseppe Fiorelli, Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Medagliere: II. Monete romane 2 (Neapel 1870).
Fiorelli 1869	Giuseppe Fiorelli, Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Armi antiche (Neapel 1869).
Fiorelli 1867a	Giuseppe Fiorelli, Catalogo del Museo Nazionale di Napoli Raccolta epigrafica (Neapel 1867).
Fiorelli 1867b	Giuseppe Fiorelli, Catalogo del Museo Nazionale di Napoli Collezione Santangelo – Monete del medio evo (Neapel 1867).
Fiorelli 1866a	Giuseppe Fiorelli, Catalogo del Museo Nazionale di Napoli Collezione Santangelo – Monete Greche (Neapel 1866).
Fiorelli 1866b	Giuseppe Fiorelli, Catalogo del Museo Nazionale di Napoli Raccolta pornografica (Neapel 1866).
Fiorelli 1866c	Giuseppe Fiorelli, Catalogo del Museo Nazionale di Napoli Medagliere: VI. Matrici, punzoni e conii della R. Zecca (Neapel 1866).
Fritzsche 1987	Peter Fritzsche, Die politische Kultur Italiens (Frankfurt/Main 1987).
Gambari – Gambari 2009	Filippo Maria Gambari – Marica Venturino Gambari, Musei per educare alla scienza. Il collezionismo didattico, in: Gambari – Gandolfi 2009, 43–60.
Gambari – Gandolfi 2009	Maria Venturino Gambari – Daniela Gandolfi (Hrsg.), Colligite fragmenta. Aspetti e tendenze del collezionismo archeologico ottocentesco in Piemonte. Atti del convegno Tortona, Palazzo Guidobono 19–20 gennaio 2007. Istituto internazionale di Studi Liguri, Collezione di

Monografie Preistoriche ed Archeologiche XVI (Bordighera 2009).

Gamurrini et al. 1972 — Gian Francesco Gamurrini – Adolfo Cozza – Angelo Pasqui – Raniero Mengarelli (Hrsg.), Carta archeological d'Italia (1881–1897). Materiali per l'Etruria e la Sabina. Forma Italiae, Serie II, Documenti 1 (Florenz 1972).

Gargiulo 1873a — Raphael Gargiulo (Hrsg.), Collection of the Most Remarkable Monuments of the National Museum II (Neapel 1873).

Gargiulo 1873b — Raphael Gargiulo (Hrsg.), Collection of the Most Remarkable Monuments of the National Museum III (Neapel 1873).

Gargiulo 1873c — Raphael Gargiulo (Hrsg.), Collection of the Most Remarkable Monuments of the National Museum IV (Neapel 1873).

Gargiulo 1869 — Raphael Gargiulo (Hrsg.), Collection of the Most Remarkable Monuments of the National Museum I (Neapel 1869).

Gilson 2009 — Patricia Ann Gilson, Rituals of a Nation's Identity: Archeology and Genealogy in Antiquities Museums of Rome (Diss. Los Angeles 2009).

Giordano 2003 — Anna Giordano, Terra laboris olim Campania Felix, in: Anna Giordano – Marcello Natale – Adriana Caprio (Hrsg.), Terra di Lavoro. Guida (Neapel 2003) 15–45.

Gori 1737 — Antonio Francesco Gori, Mvsevm etrvscvm (Florenz 1737).

Gori 1736 — Antonio Francesco Gori, Museum Florentinium (Florenz 1736).

Gotti 1875 — Aurelio Gotti, Le Gallerie e I Musei di Firenze. Discorso storico 2(Florenz 1875).

Gozzadini 1881 — Giovanni Gozzadini, Nella sollenne inaugurazione del Museo civico di Bologna fatta il 25 settembre 1881. Discorso del Direttore generale (Bologna 1881).

Haack 2015 — Marie-Laurence Haack, Introduction. De l'étruscomanie à l'étruscologie: L'étruscologie au début du XXe siècle, in: Marie-Lawrence Haack – Martin Miller (Hrsg.), La construction de l'étruscologie au début du XXe siècle. Actes des journées d'études internationales des 2 et 3 décembre (Amiens) (Bordeaux 2015) 9–12.

Hambückers 2006 — Martin Hambückers, Arrivederci Berlusconi. Medienpolitische Verflechtungen in Italien seit 1945 (Konstanz 2006).

Harari 2012 — Maurizio Harari, Storia degli studi, in: Gilda Bartoloni (Hrsg.), Introduzione all'Etruscologia (Mailand 2012) 19–47.

Hübner 2004 — Gerhild Hübner, Zu den Anfängen der Photographie in der deutschsprachigen Klassischen Archäologie: ihre Anwendung während der ersten zwei Jahrzehnte der Pergamongrabung, Istanbuler Mitteilungen 54, 2004, 83–111.

Hülsen 1907 — Christian Hülsen, Etruria, in: Georg Wissowa (Hrsg.), Paulys Real Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften XI (Stuttgart 1907) 720–724.

Jenkins – Sloan 1996 — Ian Jenkins – Kim Sloan (Hrsg.), Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and His Collection (London 1996).

Jenkins 1996 — Ian Jenkins, 'Contemporary Minds': William Hamilton's Affair with Antiquity, in: Jenkins – Sloan 1996, 40–64.

Joanne 1893 — Paul Joanne, Italie. II Italie du Centre. Bologne, Florence et Rome (Paris 1893).

Joanne 1867 — Adolphe Laurent Joanne, Guide du voyageur en Europe: France, Belgique, Hollande, Iles Britanniques, Allemagne, Danemark, Suède, Norvège, Russie, Suisse, Savoie, Italie, Malte, Grèce, Turquie d'Europe, Espagne, Portugal publié sous la direction de M. Adolphe Joanne ^{2}(Paris 1867).

Joanne 1860 — Adolphe Laurent Joanne, Guide du voyageur en Europe: France, Belgique, Hollande, Iles Britanniques, Allemagne, Danemark, Suède, Norvège, Russie, Suisse, Savoie, Italie, Malte, Grèce, Turquie d'Europe, Espagne, Portugal publié sous la direction de M. Adolphe Joanne (Paris 1860).

Kaeser 2014 — Marc-Antoine Kaeser, L'Italia prima degli Etruschi: un ruolo determinante nell'affermazione della preistoria europea, in: Alessandro Guidi (Hrsg.), 150 anni di Preistoria e protostoria in Italia (Florenz 2014) 49–57.

Kaeser 2002 — Marc-Antoine Kaeser, On the International Roots of Prehistory, Antiquity 76, 2002, 170–177.

K.K. Central-Commission 1856a — K.K. Central-Commission (Hrsg.), Gesetzliche Bestimmungen I–V. Jahrbuch der Kaiserl.-Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (Wien 1856) 1–33.

K.K. Central-Commission 1856b — K.K. Central-Commission (Hrsg.), Personalstand der K.K Central-Commission. Jahrbuch der Kaiserl.-Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (Wien 1856) 35–42.

K.K. Central-Commission 1856c — K.K. Central-Commission (Hrsg.), Bericht über die Wirksamkeit der K.K Central-Commission in den Jahren 1853–1855. Jahrbuch der Kaiserl.-Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (Wien 1856) 53–73.

King 1991 — David King, The Complete Works of Robert and James Adam (Oxford 1991).

Antike Skulpturen 1891 — Königliche Museen zu Berlin (Hrsg.), Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke (Berlin 1891).

Körner 2009 — Axel Körner, Politics of Culture in Liberal Italy. From Unification to Fascism (New York 2009).

Körte 1907 — Gustav Körte, [Etruskische] Kunst, in: Georg Wissowa (Hrsg.), Paulys Real Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften XI (Stuttgart 1907) 730–770.

Kohl 1998 — Philipp L. Kohl, Nationalism and Archeology: On the Constructions of Nations and the Reconstructions of the Remote Past, Annual Review of Anthropology 27, 1998, 223–246.

Köppl 2007 — Stefan Köppl, Das politische System Italiens. Eine Einführung (Wiesbaden 2007).

Krause 2010 — Jens-Uwe Krause, Die Spätantike (284–565 n. Chr.), in: Hans-Joachim Gehrke – Helmuth Schneider (Hrsg.), Geschichte der Antike. Ein Studienbuch ^{3}(Stuttgart 2010) 409–477.

Lange 1824 — Friedrich Lange, Die Geschichten des Herodots ^{2}(Breslau 1824).

Langenscheidt 1855–1885	Gustav Langenscheidt (Hrsg.) Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischen und römischen Klassiker in neueren deutschen Muster-Übersetzungen. Livius. I. Inhalt: Buch 1–5 Bd. 97 (Berlin – Stuttgart 1855–1885).
Levi Momigliano 2015	Lucetta Levi Momigliano, I tre Quadretti della "Entrata Pompeiana" del Castello di Masino e la prestigiosa Collezione di Vasi dipinti di William Hamilton, in: Lucetta Levi Momigliano – Laura Tos (Hrsg.), Castello di Masino. Catalogo della Biblioteca dello Scalone II (D–K) (Novara 2015) 46–55.
Lindenschmit 1848	Wilhelm Lindenschmit, Das germanische Todtenlager bei Selzen in der Provinz Rheinhessen (Mainz 1848).
Lister 1993	W. B. C. Lister, Murray's Handbook for Travelers (Dereham – Norfolk 1993).
Maccabruni 2009	Claudia Maccabruni, Moventi del collezionismo archeologico in Italia nord-occidentale tra XVI e XIX secolo, in: Gambari – Gandolfi 2009, 31–42.
Maffioli 1988	Monica Maffioli, Die Fotografen Alinari, in: Michele Falzone del Barbarò (Hrsg.), Das Italien der Alinari. Italienische Kunst und Kultur in den Aufnahmen der Fratelli Alinari, Florenz 1852–1920 (Florenz 1988) 13–16.
Mancioli 1983a	Danila Mancioli, La Mostra archeologica del 1911 e le Terme di Diocleziano, in: Dalla mostra 1983, 29–32.
Mancioli 1983b	Danila Mancioli, Le Terme di Diocleziano, in: Dalla mostra 1983, 33–43.
Mancioli 1983c	Danila Mancioli, La Mostra archeologica, in: Dalla Mostra 1983, 52–61.
Mandolesi – Ambrosio 2012	Alessandro Mandolesi – Maria Chiara Ambrosio, Il gusto „all'etrusca" in terra sabauda, in: Alessandro Mandolesi – Maurizio Sannibale (Hrsg.), Etruschi. L'Ideale eroico e il vino lucente (Mailand 2012) 175–183.
Mandolesi 2011	Alessandro Mandolesi, Etruschi e Piemonte sabauda: dal gusto "all'etrusca" al collezionismo archeologico, Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" XVIII, 2011, 110–133.
Mansuelli 1984	Guido Achille Mansuelli, L'archeologia etrusco-italico a Bologna, in: Morigi Govi – Sassatelli 1984, 41–45.
Mariani – Vaglieri 1905	L. Mariani – D. Vaglieri, Gvida del Mvseo nazionale romano nelle Terme Diocleziane 3(Spoleto 1905).
Martini 1896	Fernando Martini, Conversazioni della Domenica (Passatempi del piccolo mondo antico), L'illustrazione italiana, Anno XXIII, Nr. 7, 16. Februar 1896 (Mailand 1896) 98 f.
Masiello 2006	Emanuele Masiello, Il Giardino del Palazzo della Crocetta a Firenze e la sua musealizzazione archeologica, in: Stefano Bertocci (Hrsg.), Ville e parchi storici. Strategie per la conoscenza e il riuso sostenibile (Florenz 2006) 235–238.
Matyssek 2009	Angela Matyssek, Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg (Berlin 2009).
Miano 2005	Giuseppe Miano, Roma: i piani urbanistici, in: Amrigo Restucci (Hrsg.), La storia dell'Architettura. L'Ottocento (Mailand 2005) 272–295.

MiBAC 2014 — Ministero per i Beni e le Attività culturali (Hrsg.), Carta della Qualità dei Servizi del Museo Nazionale di Sarsina (Sarsina 2014).

MiBAC 2013a — Ministero per i Beni e le Attività culturali, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana (Hrsg.), Carta della Qualità dei Servizi del Museo Nazionale Etrusco di Chiusi (Chiusi 2013).

MiBAC 2013b — Ministero per i Beni e le Attività culturali, Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte (Hrsg.), Carta della Qualità dei Servizi del Museo di Antichità di Torino (Turin 2013).

MiBAC 2013c — Ministero per i Beni e le Attività culturali, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana (Hrsg.), Carta della Qualità dei Servizi del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Florenz 2013).

MiBAC 2013d — Ministero per i Beni e le Attività culturali, Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria meridionale (Hrsg.), Carta della Qualità dei Servizi del Polo museale di Villa Giulia – Villa Poniatowski (Rom 2013).

MiBAC 2013e — Ministero per i Beni e le Attività culturali (Hrsg.), Carta della Qualità dei Servizi del Museo archeologico nazionale di Napoli (Neapel 2013).

MiBAC 2012a — Ministero per i Beni e le Attività culturali, Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria meridionale (Hrsg.), Carta della Qualità dei Servizi del Museo Nazionale Archeologico di Tarquiniense (Tarquinia 2012).

MiBAC 2012b — Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione Generale per le Antichità, Soprintendenza al Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" (Hrsg.), Carta della Qualità dei Servizi (Rom 2012).

MiBAC 2012c — Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Puglia, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia (Hrsg.), Carta della Qualità dei Servizi del Museo Nazionale Archeologico di Parma (Parma 2012).

MiBAC 2012d — Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Puglia, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia (Hrsg.), Carta della Qualità dei Servizi del Museo Nazionale Archeologico di Taranto (Tarent 2012).

MiBAC 2012e — Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Puglia, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia (Hrsg.), Carta della Qualità dei Servizi del Museo Nazionale Archeologico di Altamura (Altamura 2012).

MiBAC 2011 — Ministero per i Beni e le Attività culturali, Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto (Hrsg.), Carta della Qualità dei Servizi del Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro (Portogruaro 2011).

MiBAC 1983 — Ministero per i Beni culturali e ambientali, Soprintendenza archeologica di Roma (Hrsg.), Nuove Sedi del Museo nazionale romano. Studio di fattibilità per la ristrutturazione e l'allestimento dei palazzi Massimo e Altemps (Rom 1983).

Micali 1844 — Giuseppe Micali, Monumenti inediti a illustrazione della storia degli Antichi Popoli Italiani. Raccolti esposti e pubblicati (Florenz 1844).

Micali 1832a — Giuseppe Micali, Monumenti per servire alla storia degli Antichi Popoli Italiani. Raccolti esposti e pubblicati (Florenz 1832).

Micali 1832b — Giuseppe Micali, Storia degli Antichi Popoli Italiani III (Florenz 1832).

Micali 1832c	Giuseppe Micali, Storia degli Antichi Popoli Italiani II (Florenz 1832).
Micali 1810	Giuseppe Micali, L'Italia avanti il Dominio dei Romani IV (Florenz 1810).
Micheletto 2009	Egle Micheletto, Collezionismo dinastico a Torino nell'Ottocento. Le raccolte sabaude di archeologia e il Regio Museo di Antichità, in: Gambari – Gandolfi 2009, 83–104.
Migliozzi – Monaco 1899	Achille Migliozzi, Domenico Monaco, Nuova guida generale del Museo nazionale di Napoli 8(Neapel 1899).
Migliozzi 1892	Achille Migliozzi, Nuova guida generale del Museo nazionale di Napoli 6(Neapel 1892).
Migliozzi 1882	Achille Migliozzi, Nuova guida generale del Museo nazionale di Napoli 3(Neapel 1882).
Migliozzi 1878	Achille Migliozzi, Nuova guida generale del Museo nazionale di Napoli 2(Neapel 1878).
Migliozzi 1876	Achille Migliozzi, Nuova guida generale del Museo nazionale di Napoli (Neapel 1876).
Milanese 2013	Andrea Milanese, Ricostruire Pompei fuori Pompei. Antichi Allestimenti nel Museo di Napoli, a Londra e a Parigi, in: Loreta Lucchetti (Hrsg.), Città vesuviane – Antichità e Fortuna (Rom 2013) 34–41.
Milanese 2009	Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, Andrea Milanese (Hrsg.), Album museo. Immagini fotografiche ottocentesche del Museo nazionale di Napoli (Neapel 2009).
Milanese 2007	Andrea Milanese, Nostalgia dell'antico o nostalgia d'un contesto? Sale neopompeiane nel Museo nazionale di Napoli tra 1864 e 1870, in: Valérie Béliard (Hrsg.), Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico, Ausstellung im Museo archeologico nazionale (Neapel 2008) 168–179.
Milanese 2001	Andrea Milanese, Real Museo Borbonico e costruzione nazionale. Spunti di riflessione, Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée 113, 2, 2001, 584–598.
Milanese 1996/1997	Andrea Milanese, Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat. Le prime sistemazioni del museo delle statue e delle altre raccolte (1806–1815), Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, Serie III – Anni XIX–XX, 1996/1997, 345–405.
Milani 1923	Luigi Adriano Milani, Il R. Museo archeologico di Firenze: sua storia e guida illustrata (Florenz 1923).
Milani 1912a	Luigi Adriano Milani, Il R. Museo Archeologico di Firenze I (Florenz 1912).
Milani 1912b	Luigi Adriano Milani, Il R. Museo Archeologico di Firenze II (Florenz 1912).
Milani 1898	Luigi Adriano Milani, Il museo topografico dell'Etruria (Florenz – Rom 1898).
Minto 1950	Antonio Minto, Il Museo Archeologico dell'Etruria e l'Istituto di Studi Etruschi ed Italici, Atti e memorie dell'Accademia Fiorentina di Scienze Morali La Colombaria 8, 1950, 2, 3–54.

Minto 1944 — Antonio Minto, Il Museo centrale dell'Etruria e l'Istituto internazionale di Studi Etruschi ed Italici di Firenze, Studi Etruschi 18, 1944, 387–402.

Mißelbeck 2002 — Reinold Mißelbeck (Hrsg.), Prestel – Lexikon der Fotografen. Von den Anfängen 1839 bis zur Gegenwart. Mit Glossar (München – Berlin – London 2002).

Mittl 2007 — Katja Mittl, Baedekers Reisehandbücher. Funktionen und Bewertungen eines Reisebegleiters des 19. Jahrhunderts (Erlangen 2007).

Monaco 1915 — Domenico Monaco, Guida delle Antichità del Museo nazionale di Napoli 13(Neapel 1915).

Monaco 1907 — Domenico Monaco, Führer durch die Antiken des National-Museums zu Neapel (Neapel 1907).

Monaco 1906a — Domenico Monaco, Guide des Antiques du Musée National de Naples 9(Neapel 1906).

Monaco 1906b — Domenico Monaco, Handbook of the Antiquities in the National Museum at Naples 12(Neapel 1906).

Monaco 1900 — Domenico Monaco, Guide générale du Musée national de Naples: suivant la nouvel arrangement: avec plan du musée 11(Neapel 1900).

Monaco 1897 — Domenico Monaco, Guide générale du Musée national de Naples: suivant la nouvel arrangement: avec plan du musée 7(Neapel 1897).

Monaco 1884a — Domenico Monaco, Les monuments du Musée National de Naples – gravés sur cuivre par les meilleurs artistes italiens 2(Neapel 1884).

Monaco 1884b — Domenico Monaco, Guide générale du Musée national de Naples: suivant la nouvel arrangement: avec plan du musée 4(Neapel 1884).

Monaco 1879a — Domenico Monaco, Les monuments du Musée National de Naples – gravés sur cuivre par les meilleurs artistes italiens (Neapel 1879).

Monaco 1879b — Domenico Monaco, Guide générale du Musée national de Naples: suivant la nouvel arrangement: avec plan du musée 3(Neapel 1879).

Monaco 1875 — Domenico Monaco, Guide générale du Musée national de Naples: suivant la nouvel arrangement: avec plan du musée 2(Neapel 1875).

Monaco 1874 — Domenico Monaco, Guide générale du Musée national de Naples: suivant la nouvel arrangement: avec plan du musée (Neapel 1874).

de Montfaucon 1719 — Bernard de Montfaucon, L'antiquité expliquée et representée en figures I, 2 (Paris 1719).

Morelli 1991 — Roberta Morelli, Alla ricerca di un'identità: operai e sviluppo economico nella capitale (1870–1910), in: Alberto Caracciolo (Hrsg.), Il Lazio. Storia d'Italia, Le regioni dall'Unità a oggi 10 (Turin 1991) 43–79.

Moretti 1998 — Anna Maria Moretti (Hrsg.), Le antichità dei Falisci al Museo di Villa Giulia (Rom 1998).

Moretti et al. 1985 — Bruno Moretti – Adriano Mastelloni – Ennio Mancusa, La Corte dei Conti: Origini – Ordinamento – Funzioni. Commentario di Legislazione amministrativa (Mailand 1985).

Moretti 1980 — Mario Moretti, La villa di Giulio III., in: Giuseppe Proietti (Hrsg.), Il museo nazionale etrusco di Villa Giulia (Rom 1980) 21–23.

Moretti Sgubini 2000a	Anna Maria Moretti Sgubini (Hrsg.), Villa Giulia dalle origini al 2000. Giuda breve (Rom 2000).
Moretti Sgubini 2000b	Anna Maria Moretti Sgubini, Il Museo nazionale etrusco di Villa Giulia, in: Torelli 2000, 522–529.
Mori 1986	Giorgio Mori, Dall'unità alla Guerra: aggregazione e disaggregazione di un'area regionale, in: Giorgio Mori (Hrsg.), La Toscana. Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi 3 (Turin 1986) 3–342.
Morigi Govi et al. 2001	Cristiana Morigi Govi – Giuseppe Sassatelli – Daniele Vitali, Scavi archeologici e musei. Bologna tra coscienza civica e identità nazionale, Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité 113, 2, 2001, 665–678.
Morigi Govi – Sassatelli 1984	Cristiana Morigi Govi – Giuseppe Sassatelli (Hrsg.), Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna (Bologna 1984).
Morlier 2011	Hélène Morlier, Les Guides Joanne: invention d'une collection, In Situ. Revue des patrimoines 15, 2011, 4.
Morlier 2007	Hélène Morlier, Les Guides-Joanne. Genèse des Guides-Bleus. Itinéraire bibliographique, historique et descritptif de la collection de guides de voyage (1840–1920) (Paris 2007).
Mühlestein 1969	Hans Mühlestein, Die Etrusker im Spiegel ihrer Kunst (Berlin 1969).
Müller 2012	Susanne Müller, Die Welt des Baedeker (Frankfurt/Main 2012).
Müller 1877	Karl Ottfried Müller, Die Etrusker I (Stuttgart 1877).
Murray 1908	John Murray (Hrsg.), Handbook of Rome and the Campagna 17(London 1908).
Murray 1900	John Murray (Hrsg.), Handbook for Travellers in Central Italy 12(London 1900).
Murray 1899	John Murray (Hrsg.), Handbook of Rome and the Campagna 16(London 1899).
Murray 1894	John Murray (Hrsg.), A Handbook of Rome and its Environs 15(London 1894).
Murray 1891/1897/1903	John Murray (Hrsg.), A Handbook for Travellers in Northern Italy 16(London 1891/1897/1903).
Murray 1890	John Murray (Hrsg.), A Handbook for Travellers in Southern Italy 9(London 1890).
Murray 1889	John Murray (Hrsg.), A Handbook for Travellers in Central Italy 11(London 1889).
Murray 1888	John Murray (Hrsg.), A Handbook of Rome and its Environs 14(London 1888).
Murray 1881	John Murray (Hrsg.), A Handbook of Rome and its Environs 13(London 1881).
Murray1880	John Murray (Hrsg.), Handbook for Travellers in Central Italy 10(London 1880).
Murray 1878/1883	John Murray (Hrsg.), A Handbook for Travellers in Southern Italy 8(London 1878/1883).

Murray1877	John Murray (Hrsg.), Handbook for Travellers in Northern Italy 14(London 1877).
Murray 1875a	John Murray (Hrsg.), Handbook for Travellers in Central Italy 9(London 1875).
Murray 1875b	John Murray (Hrsg.), A Handbook of Rome and its Environs 12(London 1875).
Murray 1874a	John Murray (Hrsg.), Handbook for Travellers in Northern Italy 13(London 1874).
Murray 1874b	John Murray (Hrsg.), Handbook for Travellers in Central Italy 8(London 1874).
Murray 1874c	John Murray (Hrsg.), Murray's Handbook of Florence and Its Environs 2(London 1874).
Murray 1873a	John Murray (Hrsg.), Handbook for Travellers in Northern Italy 12(London 1873).
Murray 1873b	John Murray (Hrsg.) A Handbook for Travellers in Southern Italy 7(London 1873).
Murray 1872	John Murray (Hrsg.), A Handbook of Rome and its Environs 11(London 1872).
Murray 1871	John Murray (Hrsg.), A Handbook of Rome and Its Environs 10(London 1871).
Murray 1869a	John Murray (Hrsg.), Handbook for Travellers in Northern Italy 11(London 1869).
Murray 1869b	John Murray (Hrsg.), A Handbook of Rome and its Environs 9(London 1869).
Murray 1868	John Murray (Hrsg.) A Handbook for Travellers in Southern Italy 6(London 1868).
Murray 1867a	John Murray (Hrsg.), A Handbook for Travellers in Central Italy 7(London 1867).
Murray 1867b	John Murray (Hrsg.), A Handbook of Rome and its Environs 8(London 1867).
Murray 1865/1867	John Murray (Hrsg.), Murray's Handbook of Florence and its Environs 2(London 1865/1867).
Murray 1866	John Murray (Hrsg.), Handbook for Travellers in Northern Italy 10(London 1866).
Murray 1865	John Murray (Hrsg.) A Handbook for Travellers in Southern Italy 5(London 1865).
Murray 1864	John Murray (Hrsg.), Handbook for Travellers in Central Italy 6(London 1864).
Murray 1862	John Murray (Hrsg.) A Handbook for Travellers in Southern Italy 4(London 1862).
Murray 1860	John Murray (Hrsg.), Handbook for Travellers in Northern Italy 8(London 1860).
Murray 1857	John Murray (Hrsg.), A Handbook for Travellers in Central Italy 4(London 1857).

Murray 1843	John Murray (Hrsg.), A Handbook for Travellers in Central Italy, including the Papal State, Rome and the Cities of Etruria (London 1843).
Musacchio 1994	Matteo Musacchio (Hrsg.), L'Archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860–1890). Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Strumenti CXX (Rom 1994).
Neusser 1830a	Ludwig Neusser, Vergil's Werke. Zweites Bändchen. Aeneis, im Versmaaß der Urschrift übersetzt von Ludwig Neusser. Römische Dichter in neuen metrischen Übersetzungen 2 2(Stuttgart 1830).
Neusser 1830b	Ludwig Neusser, Vergil's Werke. Drittes Bändchen. Aeneis, im Versmaaß der Urschrift übersetzt von Ludwig Neusser. Römische Dichter in neuen metrischen Übersetzungen 3 2(Stuttgart 1830).
ohne Autor 1931	Il Regio Museo Archeologico di Firenze. Intinerari dei Musei e Monumenti d'Italia 4 (Rom 1931).
Guida Firenze 1928	Guida del R. Museo Archeologico di Firenze (tav. LIILIII), Studi Etruschi 2, 1928, 755–772.
Ordinamento Villa Giulia 1912	Il nuovo ordinamento della Villa Giulia, Bollettino d'Arte, 1912, 205–208.
Guida Terme 1896	Guida del Museo nazionale romano nelle Terme Diocleziane (Spoleto 1896).
Guida Napoli 1882a	Guida del Museo nazionale di Napoli e suoi principali monumenti illustrati (Neapel 1882).
Guida Napoli 1882b	Guide du Musée National de Naples avec éclaircissements et illustrations des principaux monuments (Neapel 1882).
Guida Napoli 1882c	The Principal Monuments in the National Museum of Naples (Neapel 1882).
Guida Napoli 1871	Guida del Museo nazionale di Napoli (Neapel 1871).
Pallottino 1984	Massimo Pallottino, Etruscologia 7(Mailand 1984).
Pallottino 1980	Massimo Pallottino, Etruscologia 6(Mailand 1980).
Pallottino 1961	Massimo Pallottino, Luigi Lanzo, fondatore degli studi di storia, storia della civiltà e storia dell'arte etrusca, Studi etruschi XXIX (Serie II), 1961, XXVII–XXXVIIII.
Palombi 2009	Domenico Palombi, Rome 1911. L'Exposition archéologique du cinquantenaire de l'Unité italienne, Anabases [online], 9, 2009, 71–99.
Palombi 2006	Domenico Palombi, Ridolfo Lanciani. L'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento. Problemi e Richerche di Storia antica 25 (Rom 2006).
Pannain Bertone 1987	Biblioteca nazionale centrale di Roma (Hrsg.), Alberta Pannain Bertone (Hrsg.), Catalogo dei giornali quotidiani (Rom 1987).
Paolucci 2014	Giulio Paolucci, Archeologia romantica in etruria. Gli scavi di Alessandro François e Adolphe Noël des vergers, in: Quaderni del Museo Civico Archeologico di Chianciano Terme 8 (Rom 2014).
Papi 2008	Federica Papi, Cultura e tutela nell'Italia unita 1865–1912 (Todi 2008).
Paribeni 1928	Roberto Paribeni, Le Terme di Diocleziano. Il Museo nazionale Romano, 3(Rom 1928).

Paribeni 1920 — Roberto Paribeni, Le Terme di Diocleziano. Il Museo nazionale Romano, (Rom 1920).

Paribeni 1911 — Roberto Paribeni, Guida del Museo nazionale Romano (Rom 1911).

Pellati 1922 — Francesco Pellati, I musei e le gallerie d'Italia: notizie storiche e descrittive (Rom 1922).

Pesce 1932a — Gennaro Pesce, Il Museo nazionale di Napoli. Oreficeria – Toreutica – Gliptica – Vitriaria – Ceramica. Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia 19 (Rom 1932).

Pesce 1932b — Gennaro Pesce, The National Museum at Naples. Jewelry – Statues – Coins – Glass – Terracotta. Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia 19 (Rom 1932).

Pescosolido 1976 — Guido Pescosolido, Stato e Società, 1870–1898. Storia dell'Italia contemporaneo 1 (Neapel 1976).

Peters 2013 — Dorothea Peters, Reproduced Art. Early Photographic Campaigns in European Collections, in: Andrea Meyer – Bénédicte Savoy (Hrsg.), The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940 (Berlin 2013) 45–57.

Peyrot 1965 — Ada Peyrot, Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento II (1826–1865) (Turin 1965).

Pichler 2000 — Rupert Pichler, Italiener in Österreich – Österreicher in Italien. Einführung in Gesellschaft, Wirtschaft und Verfassung 1800-1914 (Wien 2000).

Picozzi 2013 — Maria Grazia Picozzi (Hrsg.), Ripensare Emanuel Löwy. Professore di Archeologia e Storia dell'arte nella R. Università e Direttore del Museo di Gessi. Studi Miscellanei 37 (Rom 2013).

Pietroletti 2014 — Irene Pietroletti, Storia del Museo nazionale romano alle Terme di Diocleziano: Allestimenti e metodi di gestione dalle origini agli anni trenta del Novecento, in: Mariano Ayarzagüena Sanz – Gloria Mora – Jesús Salas Álvarez (Hrsg.), 150 Años de historia de la arqueologia: Teoria y método de una disciplina (Madrid 2017) 1149–1160.

Piranesi 1769 — Giovanni Battista Piranesi, Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizi (Rom 1769).

Piranesi 1761 — Giovanni Battista Piranesi, Della Magnificenza ed architettura dei Romani (Rom 1761).

Polverini 2013 — Leandro Polverini, Moderno e antico nel cinquantenario dell'Unità d'Italia, Studi Romani Anno LXI – NN. 1–4, 2013, 262–274.

Poulsen 1922 — Frederik Poulsen, Tomb paintings. Their Subjects and Significance (Oxford 1922).

Prayon 2010 — Friedhelm Prayon, Die Etrusker: Geschichte, Religion, Kunst 5(München 2010).

Procacci 1983 — Giuliano Procacci, Geschichte Italiens und der Italiener (München 1983).

Rak 1986 — Maria Giovanna Rak (Hrsg.), Biblioteca etrusca. Fonti letterarie e figurative tra XVIII e XIX secolo nella Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (Rom 1986).

Ramage 1990 — Nancy Ramage, The Artists ... Wedgwood and Sir William Hamilton. Their personal and Artistic Relationship, in: Thirty-Fifth Annual Wedgwood International Seminar, 2.–5. Mai 1990. Consumer Revolution in the 18th Century English Pottery (Alabama – Birmingham 1990) 71–90.

Reinhardt 2003 — Volker Reinhardt, Die Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart (München 2003).

Romagnani 2009 — Gian Paolo Romagnani, Eruditi, Storici e Collezionisti in Piemonte fra sette e ottocento, in: Gambari – Gandolfi 2009, 15–30.

Romualdi 2000a — Antonella Romualdi, Il Giardino della Crocetta e il Museo archeologico di Firenze, in: Antonella Romualdi (Hrsg.), Il giardino del museo archeologico nazionale di Firenze (Florenz 2000) 14–25.

Romualdi 2000b — Antonella Romualdi, Il Museo archeologico nazionale di Firenze, in: Torelli 2000, 515–521.

Rosadi 1996 — Giovanni Rosadi, Relazione di Giovanni Rosadi sul Disegno D.D.L. "Per le Antichità e le belle arti" [15.5.1909], in: Andrea Emiliani (Hrsg.), Leggi, bandi e provvedimenti per tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571–1870. Rapporti della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le Province di Bologna Ferrara Forlì e Ravenna 73 (Bologna 1996)199–241.

Ruesch 1925 — Arnold Ruesch, Das Nationalmuseum in Neapel (Neapel 1925).

Ruesch 1911a — Arnold Ruesch, Guida illustrata del Museo nazionale di Napoli approvata dal Ministero della Pubblica Istruzione. Parte Prima, Antichità 2(Neapel 1911).

Ruesch 1911b — Arnold Ruesch, Illustrated Guide of the National Museum in Naples 2(Neapel 1911).

Ruesch 1908 — Arnold Ruesch, Guida illustrata del Museo nazionale di Napoli approvata dal Ministero della Pubblica Istruzione. Parte Prima, Antichità (Neapel 1908).

Sannibale 2011 — Maurizio Sannibale, Cercare gli Etruschi, trovare gli Italiani. Il Museo Gregoriano Etrusco dall'archeologia romantica a Porta Pia, in: Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" XVIII (Rom 2011) 473–524.

Santagati 2004 — Federica Maria Chiara Santagati, Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Origine e metaforfosi di un'istituzione museale del XIX secolo. Biblioteca Archeologica 38 (Rom 2004).

Sarti 2012 — Susanne Sarti, Luigi Adriano Milani, in: Ministero per i Beni e le Attività culturali (Hrsg.), Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904–1974) (Bologna 2012) 484–494.

Schaller 1827 — Gottfried Jakob Schaller, Dionysius von Halikarnaß Werke. Erstes Bändchen. Urgeschichte der Römer (Stuttgart 1827).

Schiaparelli 1887 — Ernesto Schiaparelli, Catalogo generale dei Musei di Antichità e degli Oggetti d'Arte – Raccolti nelle Gallerie e Biblioteche del Regno. Museo Archeologico di Firenze – Antichità egizie. Serie Sesta–Toscana ed Umbria (Rom 1887).

Scholze 2004 — Jana Scholze, Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin (Bielefeld 2004).

Schwend 1825 — Konrad Schwend, Die homerischen Hymnen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Konrad Schwend (Frankfurt/Main 1825).

Sesti 1988 — Emanuela Sesti, Die Lastrithek Alirnari, in: Michele Falzone del Barbarò (Hrsg.), Das Italien der Alinari. Italienische Kunst und Kultur in den Aufnahmen der Fratelli Alinari, Florenz 1852–1920 (Florenz 1988) 20–24.

Silverio 2014 — Enrico Silverio, L'idea di Roma nel Regno d'Italia sino alla Mostra Archeologica del 1911, in: Silvana Balbi di Caro (Hrsg.), Incontri di Studi – Orme di Roma tra Italia e Romania all'insegna di Roma antica. Bollettino di numismatica 2 (Rom 2014) 47–79.

Smith 1969 — Denis Mack Smith, Modern Italy. A political History (London 1969).

Spilotros 1985 — Elisa Spilotros, Problemi politici, amministrativi e tecnici del trasferimento della capitale da Torino a Firenze, in: Piero Roselli – Osanna Fantozzi Micali – Brunella Ragoni – Elisa Spilotros (Hrsg.), Nascita di una capitale, Firenze, settembre 1864/giugno 1865. Storia e restauro 4 (Florenz 1985) 113–143.

Stefani 1934 — Enrico Stefani, Il Museo nazionale di Villa Giulia in Roma. Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia 38 (Rom 1934).

Steingräber 2011 — Stephan Steingräber, George Dennis e la sua opera nell'ambito dello sviluppo dell'etruscologia nell'Ottocento, in: Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" XVIII (Rom 2011) 381–395.

Steingräber 2006 — Stephan Steingräber, Etruskische Wandmalerei. Von der geometrischen Periode bis zum Hellenismus (München 2006).

Steingräber 1981 — Stephan Steingräber, Etrurien. Städte – Heiligtümer – Nekropolen (München 1981).

Stillman 1966 — Damie Stillman, The Decorative Work of Robert Adam (London 1966).

Taglietti 2013 — Franca Taglietti, La fotografia per la didattica di Emanuel Löwy, in: Maria Grazia Picozzi (Hrsg.), Ripensare Emauel Löwy. Professore di Archeologia e Storia dell'arte nella R. Università e Direttore del Museo di Gessi. Studi Miscellanei 37 (Rom 2013)125–138.

Tarantini 2014 — Massimo Tarantini, Tra uomo "antidiluviano" e "storia delle nazioni". La mutevole identità della pristoria nell'Italia unita (1860–1877), in: Carmela Capaldi – Thomas Fröhlich – Carlso Gasparri (Hrsg.), Archeologia italiana e tedesca in Italia durante la costituzione dello Stato Unitario. Atti delle giornate internazionali di studio, Roma 20–21 settembre – Napoli 23 novembre 2011 (Pozzuoli 2014) 23–34.

Tiné – Zega 2013 — Vincenzo Tiné – Loretta Zega (Hrsg.), Archeomusei. Musei archeologici in Italia 2001–2011. Atti del Convegno. Adria, Museo Archeologico Nazionale. 21–22 giugno 2012. Archeologia del Veneto 1 (Florenz 2013).

Tizzoni 1984 — Marco Tizzoni, Il Civico Museo Archeologico di Milano, in: Morigi Govi –Sassatelli 1984, 547–553.

Tomiato 2008 — Monica Tomiato, La sala etrusca, in: Franca Dalmasso (Hrsg.), Palazzo Grosso a Riva presso Chieri: le camera delle meraviglie e il giardino pittoresche di Faustina Mazzetti (Riva presso Chieri 2008) 77–83.

Torelli 2011 — Mario Torelli, Il mito degli Italici nell'Italia risorgimentale. Il caso esemplare di Andrea Lombardi, in: Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" XVIII (Rom 2011) 165–179.

Torelli 2000 — Mario Torelli (Hrsg.), gli Etruschi, Ausstellung im Palazzo Grassi (Venedig 2000).

Tovoli 1984 — Silvana Tovoli, L'organizzazione nazionale degli „Scavi di antichità" e la situazione bolognese, in: Morigi Govi – Sassatelli 1984, 299–305.

Treves 1962 — Piero Treves (Hrsg.), Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento (Mailand – Neapel 1962).

Verlet 1963 — Pierre Verlet, Les ébénistes du XVIII siècle francais (Paris 1963) 179. 181.

Viardot 1859 — Louis Viardot (Hrsg.), Les Musée d'Italie 3(Paris 1859).

Viardot 1852 — Louis Viardot (Hrsg.), Les Musée d'Italie 2(Paris 1852).

Viardot 1842 — Louis Viardot (Hrsg.), Les Musée d'Italie (Paris 1842).

Vitali 1984 — Daniele Vitali, La scoperta di Villanova e il Conte Giovanni Gozzadini, in: Morigi Govi – Sassatelli 1984, 223–237.

Wegner 1951 — Max Wegner, Altertumskunde, Orbis Academicus – Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen I, 2 (Freiburg – München 1951).

Winckelmann 1764 — Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums (Dresden 1764).

Works in Architecture 2006 — The Works in Architecture of Robert and James Adam With an Introduction by Henry Hope Reed (New York 2006).

Works in Architecture 1779/1901 — The Works in Architecture of Robert and James Adam, Esquires II (London 1779/1901).

Wurm 1831 — Julius Friedrich Wurm, Diodors's von Sicilien historisch Bibliothek (Stuttgart 1831).

Zannier 1988 — Italo Zannier, Einleitung, in: Michele Falzone del Barbarò (Hrsg.), Das Italien der Alinari. Italienische Kunst und Kultur in den Aufnahmen der Fratelli Alinari, Florenz 1852–1920 (Florenz 1988) 11 f.

IV.2 Online-Quellen

Asa 2018 — Asa, Nasce il Sistema Museale Nazionale: ecco il decreto firmato da Franceschini (26.02.2018). <https://agcult.it/a/2622/2018-02-26/nasce-il-sistema-museale-nazionale-ecco-il-decreto-firmato-da-franceschini> (04.06.2019).

Ascani 2000 — Valerio Ascani, Toscana. Enciclopedia dell'arte medievale XI (Rom 2000). <http://www.treccani.it/enciclopedia/toscana_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/> (04.06.2019).

Alinari 2019a — Fotografie Fratelli Alinari (ACA-F-003452-0000: Una sala della Sezione Etrusca del Museo Archeologico di Firenze, dove sono esposte le due famose statue della Chimera e dell'Arringatore). <https://www.alinari.it/it/dettaglio/ACA-F-003452-0000> (04.06.2019).

Alinari 2019b — Fotografie Fratelli Alinari (ACA-F-007053-0000: Scorcio del chiostro del Museo Nazionale Romano a Roma). <https://www.alinari.it/it/dettaglio/ACA-F-007053-0000> (04.06.2019).

Alinari 2019c Fotografie Fratelli Alinari (ACA-F-011019-0000: Corridoio con statue e busti degli imperatori all'interno del Museo Archeologico Nazionale di Napoli). <https://www.alinari.it/it/dettaglio/ACA-F-011019-0000> (04.06.2019).

Alinari 2019d Fotografie Fratelli Alinari (ACA-F-011026-0000: La Grande Sala, con il Toro Farnese, all'interno del Museo Archeologico Nazionale di Napoli). <https://www.alinari.it/it/dettaglio/ACA-F-011026-0000> (04.06.2019).

Alinari 2019e Fotografie Fratelli Alinari (ACA-F-014773-0000: Una sala del museo di antichità di Torino). <https://www.alinari.it/it/dettaglio/ACA-F-014773-0000> (04.06.2019).

Alinari 2019f Fotografie James Anderson (ADA-F-002058-0000: Giardino del Museo delle Terme). <https://www.alinari.it/it/dettaglio/ADA-F-002058-0000> (04.06.2019).

Alinari 2019g Fotografie James Anderson (ADA-F-006269-0000: Ricostruzione ottocentesca di un tempio etrusco collocata nel giardino di Villa Giulia a Roma). <https://www.alinari.it/it/dettaglio/ADA-F-006269-0000> (04.06.2019).

Alinari 2019h Fotografie Carlo Brogi (BGA-F-003762-0000: La prima galleria del Museo di Antichità di Torino. Nella sala sono raccolte opere scultoree d'epoca greca e romana). <https://www.alinari.it/it/dettaglio/BGA-F-003762-0000> (04.06.2019).

Alinari 2019i Fotografie Giacomo Brogi (BGA-F-005168-0000: Sala con statue all'interno del Museo Archeologico Nazionale di Napoli). <https://www.alinari.it/it/dettaglio/BGA-F-005168-0000> (04.06.2019).

Alinari 2019j Fotografie Giacomo Brogi (BGA-F-010714-0000: Lapidi con iscrizioni di epoca egizia. Museo Archeologico, Firenze). <https://www.alinari.it/it/dettaglio/BGA-F-010714-0000> (04.06.2019).

Alinari 2019k Fotografie Gustave Eugène Chauffourier (CGA-F-004903-0000: Galleria del Museo Archeologico Nazionale di Napoli). <https://www.alinari.it/it/dettaglio/CGA-F-004903-0000> (04.06.2019).

BDA 2018 BDA (Hrsg.), Geschichte der Denkmalpflege in Österreich. Die Entwicklung des staatlichen Denkmalschutzes von 1850 bis heute. <https://bda.gv.at/de/ueber-uns/geschichte-der-denkmalpflege-in-oesterreich/> (27.04.2018).

BDKR 2017 <http://www.bdkr.com/regional.php?p=12> (09.06.2017).

Dalmasso 1984 Franca Dalmasso, Demetrio Cosola. Dizionario degli italiani 30 (Rom 1984). <http://www.treccani.it/enciclopedia/demetrio-cosola_(Dizionario-Biografico)> (05.09.2017).

DAI 2016 Webauftritt der Fotothek der Abteilung Rom des DAI. <http://arachne.uni-koeln.de/drupal/?q=de_DE/node/162> oder <https://arachne.dainst.org/project/fotorom> (12.12.2016).

DGA 2014 Direzione generale di Archeologia. <http://www.archeologia.beniculturali.it/index.php?it/97/direzione-generale> (22.04.2014).

DGM 2019 Direzione generale Musei. <http://musei.beniculturali.it/struttura> (04.06.2019)

DGPA 2016 L'Italia dal sec. XII al 1454, in: Sistema Guida generale degli Archivi di Stato italiani (DGA). <http://151.1.148.213/sistemaguidagenerale/?san=true> (09.01.2016).

INASA 2017 Homepage des Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte. <http://www.inasa-roma.it/lastoria.html> (15.01.2017).

Jalla 2015 — Daniele Lupo Jalla, La riforma dei musei statali italiani (15.04.2015), in: Il Giornale delle Fondazioni. Rubrica Opinioni e Conservazioni (13. Juni 2019). <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/la-riforma-dei-musei-statali-italiani> (04.06.2019).

Johnston 1882 — Italy, in: Wiliam & Alexander Keith Johnston, The World an Atlas (Edinburgh 1882). <https://www.lib.utexas.edu/maps/historical/italy_world_atlas_1882.jpg> (02.07.2017).

Fattorello et al. 1933 — Francesco Fattorello – Giulio Natali – Stefano La Colla – Telesio Interlandi – Ermananno Amicucci, Giornale e Giornalismo. Enciclopedia italiana (Rom 1933). <http://www.treccani.it/enciclopedia/giornale-e-giornalismo_%28 Enciclopedia-Italiana%29/> (02.07.2017).

MiBAC 2016 — Organisationsstruktur des MiBAC. <http://www.beniculturali.it/mibac/ export/MiBAC/sito-MiBAC/MenuPrincipale/Ministero/La-struttura-organizzativa/index.html#organiPeriferici> (06.10.2016).

Ortis 1857 — Nicola Ortis, Tomba François. Wall Painting, Bleistiftzeichnung (45 x 35 cm), 1857 (DAI Römische Abteilung). <http://arachne.uni-koeln.de/books/archive/A-VII-29/061> (12.09.2017).

Panella 1931 — Antonio Panella, Deputazione di Storia patria. Enciclopedia italiana, 1931. <http://www.treccani.it/enciclopedia/deputazione-di-storia-patria_%28Enciclopedia-Italiana%29/> (02.07.2017).

Ruspi 1835 — Carlo Ruspi, Tomba delle Iscrizioni. Interior View, Bleistiftzeichnung (35,8 x 48,5 cm), 1835 (DAI Römische Abteilung). <http://arachne.uni-koeln.de/books/archive/A-VII-29/003> (12.09.2017).

Shepherd 1911 — Map of Ancient Italy, Northern Part, in: Wiliam R. Shepherd, The Historical Atlas (New York 1911). <https://www.lib.utexas.edu/maps/ historical/ shepherd_1911/shepherd-c-026-027.jpg> (02.07.2017).

University of Texas 2019 — Map 104. Italy since 1815: The Struggle for Unity, in: Adolphus William Ward – G. W. Prothero – Stanley Mordaunt Leathes – E. A. Benians (Hrsg.), The Cambridge Modern History Atlas (London 1912). <https://legacy.lib.utexas.edu/maps/historical/ward_1912/italy_1815.jpg> (04.06.2019).

IV.3 Archivmaterial[862]

ACSR

MPI, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 215, fasc. 60, 2.

MPI, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 219, fasc. 65, 28.

MPI, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 221, fasc. 68, 18.

MPI, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 244, fasc. 112, 15.

MPI, AA. BB. AA. 1°versamento, b. 244, fasc. 112, 18-1-1.

MPI, AA. BB. AA. 3°versamento II parte, b. 97, fasc. 183, 7.

862 Die Archivangaben nehmen Bezug auf den Zeitpunkt vor dem ministeriellen Dekret Nr. 43 und 44 am 23. Januar 2016. Grund ist die bis heute ungeklärte ortsgebundende Bestands-/Materialaufbewahrung.

SAT MANF, AF, A-I-2/10085.
MANF, AF, A-I-3/33943.
MANF, AF, A-I-4/3062.
MANF, AF, A-II-1/2085.
MANF, AF, A-III-1/1329.
MANF, AF, A-XVI-18/32.
MANF, AF, A-XVI-18/34.
MANF, AS, b. 32, fasc. D3.
MANF, AS, b. 57, fasc. D17.
MANF, AS, b. 62, fasc. D14.
MANF, AS, b. 68, fasc. C6.
MANF, AS, b. 79, fasc. D2.
MANF, AS, b. 112, fasc. IV.

SBA NA, AF, N. 7233-7-41, Nr. 1046.

SSBAR MNR-Palazzo Altemps, AS, Practiche di tutela 51/8, Id. 1499.
MNR-Palazzo Altemps, AS, Practiche di tutela 148/30, Id. 1482.

Alinari BGA-F-010714-0000.
BGA-F-003762-0000.

IV.4 Abbildungsverzeichnis und -nachweis

Abb. 1 Gebietsaufteilung Italiens vor 1815. Reproduktion aus: University of Texas 2019 (IV. Online-Quellen).

Abb. 2 Verwaltungsaufbau der Archäologie und Schönen Künste im Königreich Sardinien-Piemont (1802–1832). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 3 Verwaltungsaufbau der Kunst- und Kulturgüter im habsburgischen Reich und im Königreich Lombardo-Venetien (1815 u. 1853). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 4 Verwaltungsaufbau der Schönen Künste in der Toskana (1819–1859). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 5 Verwaltungsaufbau des Königreichs beider Sizilien, Neapel inklusive Provinzen (1807–1822/1839). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 6 Gebietsaufteilung Italiens 1861. Reproduktion aus: DGA 2016 (IV.2 Online-Quellen).

Abb. 7 Aufbau des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*) von 1860–1861. Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 8 Aufbau des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*) von 1861–1862. Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 9 Aufbau des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*) von 1862–1863. Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 10 Aufbau des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*) von 1864–1866. Grafik wurde von Verfasserin erstellt.

Abb. 11 Archäologische Verwaltungszonen von 1860–1874. Abgeänderte Reproduktion aus: Bencivenni 1987, 472 Taf. V. © Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato.

Abb. 12 Hierarchischer Aufbau des Kultursektors (1875–1880). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 13 Zentraler und regionaler Verwaltungsaufbau des Kultursektors (1875–1880). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 14 Verwaltungsaufbau der *Direzione centrale degli Scavi e Musei del Regno* (1875–1880). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 15 Zuständigkeitsbereiche der Zentraldirektion (1875–1880). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 16 Aufbau des *Provveditorato artistico* (1875–1881). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 17 Verwaltungsnetz der Denkmalkommissionen nach *RD* Nr. 3028 (5. März 1875). Reproduktion aus: Bencivenni 1987, 471 Taf. V. © Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato.

Abb. 18 Zentraler und regionaler Apparat der Archäologie und Schönen Künste (1881–1890). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 19 Zuständigkeitsbereich und Aufbau der *Direzione generale delle Antichità e Belle Arti* (1881–1890). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 20 *Commissariati* in Italien 1889. Reproduktion aus: Bencivenni 1992, 603 Taf. II. © Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato.

Abb. 21 Zentrale und regionale Verwaltungsstruktur (1891–1893). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 22 Aufbau der *Divisione per l'arte antica* (1890/91–1893) und der *Divisione per gli Scavi, i Musei e le Gallerie* (1893–1895). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 23 Zentraler und regionaler Verwaltungsapparat (1893–1895). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 24 Zentrale und regionale Verwaltungsstruktur (1895–1904). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 25 Zentraler und regionaler Verwaltungsaufbau der *tutela* (1904–1910). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 26 Verwaltungsentwurf nach Cavasola (1906–1909). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 27 Aufbau der *Soprintendenza agli scavi e ai musei archeologici* (1904–1915). Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 28 Zentrale und regionale Verwaltung der Kulturgüter 1910–1915. Grafik wurde von der Verfasserin erstellt.

Abb. 29 Gegenüberstellung der archäologischen Zonen von 1860–1874 mit der Situation von 1891–1907. Abgeänderte Reproduktionen aus: Bencivenni 1987, 472 Taf. V und Bencivenni 1992, 605 Taf. IV. © Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato.

Abb. 30 Aufteilung der archäologischen Zuständigkeiten nach dem *RD* Nr. 386 vom 27. Juni 1907. Reproduktion aus: Bencivenni 1992, 607 Taf. VI. © Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato.

Abb. 31 Castello di Masino (Piemont), Appartement des Grafen Carlo Francesco II. Valperga, *Gabinetto etrusco*, 1792. Reproduktion aus: Mandolesi – Ambrosio 2012, 179 Abb. 4.

Abb. 32 Rocco und Antonio Maria Torricelli, *Sala etrusca*, Palazzo Grosso a Chieri (Piemont), 1786. © Ph. Cesare Matta (Fotograf) – Studio Gaidano & Matta.

Abb. 33 Pelagio Palagi, *Gabinetto etrusco*, Castello di Racconigi, 1834. Reproduktion aus: Mandolesi – Ambrosio 2012, 181 Abb. 5.

Abb. 34 Pelagio Palagi, *Disegno a penna acquerellato in rosso e nero di una sedia per il „Gabinetto etrusco" del Castello di Racconigi*, 1834. Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Zeichensammlung Palagi, Inv. Nr. 2211. © Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio.

Abb. 35 Regionale Grenzaufteilung der Toskana und Latium 1882. Reproduktionsausschnitt aus: Johnston 1882 (IV.2 Online-Quellen).

Abb. 36 Gebietsaufteilung *Etruria antica* nach Augustus. Reproduktionsausschnitt aus: Shepherd 1911 (IV.2 Online-Quellen).

Abb. 37 Tafel CCXXV, *Toro Farnese*, Stich, in: Bernard de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et representée en figures* I, 2, Paris 1719. Reproduktion aus: Montfaucon 1719, Taf. CCXXV.

Abb. 38 Tafel I, *Toro Farnese*, Zeichnung, in: Raphael Gargiulo (Hrsg.), *Collection of the most remarkable Monuments of the National Museum* I, 1869. Reproduktion aus: Gargiulio 1869, Taf. I.

Abb. 39 *Toro Farnese*, Zeichnung, in: Domenico Monaco, *Guida delle Antichità del Museo nazionale di Napoli*, 1915[13]. Reproduktion aus: Monaco 1915, 22.

Abb. 40 Giacomo Brogi, *Gruppo detto del Toro Farnese*, Fotografie in: Arnold Ruesch, *Guida illustrata del Museo nazionale di Napoli approvata dal Ministero della Pubblica Istruzione. Parte Prima, Antichità*, 1911[2]. Reproduktion aus: Ruesch 1911a, 81 Fig. 29.

Abb. 41 James Anderson, Apollo Belvedere (Vatikan, Museo Pio Clementino, Cortile del Belvedere), um 1852, Salzpapier (24,4 × 16,4 cm). München, Neue Pinakothek, Sammlung Dietmar Siegert, Inv. Nr. DS 544. © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sibylle Forster (Fotografin).

Abb. 42 Fratelli Alinari, Apoll von Belvedere (Vatikan, Museo Pio Clementino, Cortile del Belvedere), zwischen 1893 und 1903, Albuminpapier (24,2 × 19,4 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, Schenkung H. Pauw van Wieldrecht, Inv. Nr. RP-F-2007-358-66. © CC0 1.0.

Abb. 43 James Anderson, Laokoon (Vatikan, Museo Pio Clementino, Cortile del Belvedere), um 1852, Salzpapier (23,7 × 17,4 cm). München, Neue Pinakothek, Sammlung Dietmar Siegert, Inv. Nr. DS 540 © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sibylle Forster (Fotografin).

Abb. 44 Giorgio Sommer und Edmondo Behles, Laokoon (Vatikan, Museo Pio Clementino, Cortile del Belvedere), nach 1865 (?)/vor 1877, Salzpapier (23,9 × 16,9 cm). Genf, Musées d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques, Sammlung der Société des Arts de Genève, Inv. Nr. E 2011–2422. © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, André Longchamp (Fotograf).

Abb. 45 Tafel III, *La stele storica di Usurtesen I, trionfatore dell'Etopia,* in: Luigi Adriano Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze* II, 1912. Reproduktion aus: Milani 1912b, Taf. III.

Abb. 46 Fotograf unbekannt, Grabbeigaben der *Tomba del Tridente*, Vetulonia (Grosseto), (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), 1903. Florenz, Museo archeologico nazionale di Firenze (MANF), Archivio Fotografico, Inv. Nr. A-XVI-18/34. © Florenz, MANF.

Abb. 47 Tafel LXIV, *Tomba del Tridente*, in: Luigi Adriano Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze* II, 1912. Reproduktion aus: Milani 1912b, Taf. LXIV.

Abb. 48 Fotograf unbekannt, *Sala* VI im Erdgeschoss des Palazzo della Crocetta, Grabbeigaben der *Tomba del Tridente*, Vetulonia (Grosseto) (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), 1903. Florenz, Museo archeologico nazionale di Firenze (MANF), Archivio Fotografico, Inv. Nr. A-XVI-18/32. © Florenz, MANF.

Abb. 49 *Sala* VI, markiert im Grundrissplan des *Museo archeologico nazionale* von Florenz, 1912. Abgeänderte Reproduktion aus: Milani 1912a, Anlage.

Abb. 50 Grundriss des Erdgeschosses des Palazzo dell'Accademia delle Scienze (*Museo di Antichità* von Turin), 1882. Turin, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Torino (Sabap-TO), Archivio Fotorgrafico ex SAP. © Turin, Sabap-TO.

Abb. 51 Demetrio Cosola, Zeichnung vom Inneren des neuen Flügels (*Museo di Antichità* von Turin), um 1880. Turin, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Torino (Sabap-TO), Archivio Fotorgrafico ex SAP. © Turin, Sabap-TO.

Abb. 52 Carlo Chiappori, *Una Sala del Museo Egizio* (*Museo di Antichità* von Turin), 1852 (?), Holzschnitt (14,6 × 22,4 cm). Turin, Biblioteca civica centrale, Inv. Nr. 252.E.24. © Biblioteche civiche torinesi.

Abb. 53 Fotograf unbekannt, *Sala* I des Erdgeschosses (*Museo di Antichità* von Turin), 1900 (?). Turin, Museo egizio, Archivio, Inv. Nr. 47_019. © Archivio Museo egizio.

Abb. 54 Grundriss des ersten Obergeschosses des Palazzo dell'Accademia delle Scienze (*Museo di Antichità* von Turin), 1882. Turin, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Torino (Sabap-TO), Archivio Fotorgrafico ex SAP. © Turin, Sabap-TO.

Abb. 55 Grundriss des Erdgeschosses (*Museo archeologico nazionale* von Neapel), 1877. Reproduktion aus: Baedeker 1877b, 66 f.

Abb. 56 Grundriss des Erdgeschosses (*Museo archeologico nazionale* von Neapel), 1895. Reproduktion aus: Baedeker 1895, 320 f.

Abb. 57 Grundriss des ersten Obergeschosses (*Museo archeologico nazionale* von Neapel), 1877. Reproduktion aus: Baedeker 1877b, 76 f.

Abb. 58 Grundriss des ersten Obergeschosses (*Museo archeologico nazionale* von Neapel), 1895. Reproduktion aus: Baedeker 1895, 320 f.

Abb. 59 Giacomo Brogi, *Corridore dei Capi d'Opera delle Sculture in marmo*, Erdgeschoss (*Museo archeologico nazionale* von Neapel), 1878–1884. Reproduktion aus: Milanese 2009, 61.

Abb. 60 Achille Mauri, *Panorama di Pompei dal Modello*, Obergeschoss (*Museo archeologico nazionale* von Neapel), 1885–1890. Neapel, Museo archeologico nazionale di Napoli (MAN-NA), Archivio Fotografico, Inv. Nr. N. 7233-7-41/1046. © Neapel, MAN-NA.

Abb. 61 Grundriss des Erdgeschosses des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1898. Reproduktion aus: Milani 1898, XII f.

Abb. 62 Carlo Ruspi, *Tomba delle Iscrizioni. Interior View*, Bleistiftzeichnung (35,8 × 48,5 cm), 1835 (DAI Römische Abteilung). Reproduktion aus: Ruspi 1835.

Abb. 63 Nicola Ortis, *Tomba François. Wall Painting*, Bleistiftzeichnung (45 × 35 cm), 1857 (DAI Römische Abteilung). Reproduktion aus: Ortis 1857.

Abb. 64 Detailausschnitte der Abbildung 48, *Sala* VI im Erdgeschoss des Palazzo della Crocetta, Grabbeigaben der *Tomba del Tridente*, Vetulonia (Grosseto) (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), 1903. Florenz, Museo archeologico nazionale di Firenze (MANF), Archivio Fotografico, Inv. Nr. A-XVI-18/32. © Florenz, MANF.

Abb. 65 Sogenannte *Tomba di Casal Marittimo*, Rekonstruktion Luigi Adriano Milani im Garten des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1903. Florenz, Museo archeologico nazionale di Firenze (MANF), Archivio Fotografico, Inv. Nr. A-I-3/33943. © Florenz, MANF.

Abb. 66 *Cortile dei ruderi fiorentini: reliquie del tempio di Giove; arco delle Terme; basa-mento di Via Calimara*, Innenhof des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1898. Reproduktion aus: Milani 1898, 113.

Abb. 67 *Reliquie del tempietto d'Iside, dell'Amfiteatro e del Campidoglio*, Innenhof des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1898. Reproduktion aus: Milani 1898, 118.

Abb. 68 Blendarkaden unterhalb des sogenannten *Corridoio mediceo* im Garten des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1912. Florenz, Museo archeologico nazionale di Firenze (MANF), Archivio Fotografico, Inv. Nr. A-I-4/3062. © Florenz, MANF.

Abb. 69 Blendarkade Nr. IV im Garten des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1912. Florenz, Museo archeologico nazionale di Firenze (MANF), Archivio Fotografico, Inv. Nr. A-I-2/10085. © Florenz, MANF.

Abb. 70 Blendarkade Nr. II im Garten des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1912. Florenz, Museo archeologico nazionale di Firenze (MANF), Archivio Fotografico, Inv. Nr. A-II-1/2085. © Florenz, MANF.

Abb. 71 Grundriss des ersten Obergeschosses des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1898. Reproduktion aus: Milani 1898, XIV f.

Abb. 72 *Sala* VIII (*Sala dei buccheri*) des Obergeschosses des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1898. Reproduktion aus: Milani 1898, 1.

Abb. 73 Grundriss des Erdgeschosses der Villa Giulia (*Museo nazionale romano* – Villa Giulia), 1918. Reproduktion aus: Della Seta 1918.

Abb. 74 Grundriss des Obergeschosses der Villa Giulia (*Museo nazionale romano* – Villa Giulia), 1918. Reproduktion aus: Della Seta 1918.

Abb. 75 *Sala* VIII des Obergeschosses der Villa Giulia (*Museo nazionale romano* – Villa Giulia), 1898. Reproduktion aus: Moretti 1998, 4 Fig. 1.

Abb. 76 *Sala* III (Hauptsaal) des Obergeschosses der Villa Giulia (*Museo nazionale romano* – Villa Giulia), um 1890/1901–1950 (18 × 24 cm). Rom, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), Sammlung Gabinetto Fotografico Nazionale, Inv. Nr. E026315. © Rom, ICCD.

Abb. 77 Grundriss des Erdgeschosses der Diokletianstherme (*Museo nazionale romano* – Diokletianstherme), 1896. Abgeänderte Reproduktion aus: Paribene 1911, Anlage.

Abb. 78 Grundriss des ersten Obergeschosses der Diokletianstherme (*Museo nazionale romano* – Diokletianstherme), 1896. Abgeänderte Reproduktion aus: Paribene 1911, Anlage.

Abb. 79 Fotograf unbekannt, *Cortile coi cipressi piantati da Michelangelo* (*Museo nazionale romano* – Diokletianstherme), um 1890. Rom, Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Roma (SSBA-RM), Archivio storico, Practiche di tutela 51/8, Inv. Nr. 1499. © Rom, SSBA-RM.

Abb. 80 Fotograf unbekannt, *Sala* VII (*Museo nazionale romano* – Diokletianstherme), um 1901–1925 (24 × 30 cm). Rom, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), Sammlung Gabinetto Fotografico Nazionale, Inv. Nr. C006938. © Rom, ICCD.

Abb. 81 Grundriss des Erd- und Obergeschosses der Diokletianstherme (*Museo nazionale romano* – Diokletianstherme), 1911. Reproduktion aus: Paribene 1911, Anlage.

GLOSSAR IT/DE

Bestimmte Eigennamen bzw. Konzepte behalten ihre italienische Bezeichnung und werden im Fließtext nicht übersetzt (hier kursive Schreibweise). Diese Handhabe hat zwei Gründe: Vergleichbare Verwaltungskonzepte gibt es in Deutschland nicht und sie lassen sich daher nicht logisch nachvollziehbar übersetzen. Außerdem soll auf diese Weise eine vertiefendere Recherche im italienischen Sprachraum ermöglicht werden.

	≈	vergleiche
	Accademia di Belle Arti	Akademie der Schönen Künste
	Accademia reale di Storia e di Antichità	Königliche Akademie für Geschichte und Altertum
AA.	Antichità	Altertum
AF	Archivio fotografico	Fotoarchiv
AS	Archivio storico	Historisches Archiv
ACSR	Archivio Centrale dello Stato di Roma	Zentrales Staatsarchiv von Rom
BDA		Bundesdenkmalamt in Österreich
BB.AA	**B**elle Arti	Schöne Künste
	beni immobili dello Stato	unbewegliche (Kultur-)Güter des Staates
	Carta archeologica d'Italia	Archäologische Karte von Italien
	Carta della Qualità dei Servizi	Qualitätsnachweis
	circolare ministeriale	ministerielles Rundschreiben
	Commissione/i	Kommission/en
	Commissione centrale	Zentralkommission
	Commissioni regionali	Regionale Denkmalkommission
	Commissioni insulari	Inselkommissionen
	Commissione/i conservatrice/i	≈ Denkmalpflegekommission/en
	Commissioni conservatrici provinciali	Provinzdenkmalkommissionen
	Commissione consultiva conservatrice	beratende Denkmalpflegekommission
	Commissione consultiva conservatrice dei monumenti d'arte e di antichità	beratende Denkmalpflegekommission für Kunstdenkmäler und Altertum
	Commissione consultiva di Belle Arti	beratende Kommission für Schöne Künste
	Commissione d'/di Antichità e Belle Arti	Kommission für Altertum und Schöne Künste
	Commissione d'ornato pubblico	Kommission der öffentlichen Ornamentik
	Commissione di sorveglianza	Aufsichtskommission
	Commissione permanente di Belle Arti	permanente Kommission für Schöne Künste
	Commissione per la vigilanza e la conservazione degli oggetti d'arte	Kommission für die Überwachung und Erhaltung von Kunstobjekten
	Commissione per il riordinamento del personale delle AA. e BB.AA.	Kommission für die Reorganisation des Personals des Altertums und der Schönen Künste
	Commissario	Kommissar
	Commissario centrale	Hauptkommissar/ Zentralkommissar
	Commissariato/i	Kommissariat/e
	Commissariato/i per le Antichità e Belle Arti	Kommissariat/e für Altertum und Schöne Künste
	Commissariato/i pei/per i Musei e Scavi	Kommissariat/e für Museen und Ausgrabungen
	concorso	≈ Auswahlverfahren
	Congregazione/i centrale/i	Zentralversammlung/en
	Congregazione/i provinciali	Provinzversammlung/en
	conservazione	Erhaltung
	conservatore degli oggetti antichi	Konservator für antike Objekte
	Consiglio centrale	Zentralrat

	Consiglio centrale di Archeologia e Belle Arti	Zentralrat für Archäologie und Schöne Künste
	Consiglio comunale	Gemeinderat
	Consiglio superiore	Oberster Rat
	Consiglio superiore della Pubblica Istruzione	Oberrat für Öffentliche Bildung
	Consiglio di Sovrintendenza degli scavi del Museo nazionale	Vorstand der Soprintendenza für Ausgrabungen des Nationalmuseums
	Consiglio di Stato	≈ Staatsrat
	Consiglio dei Ministri	Rat der Ministerien
	Consulta	Beirat, beratende Versammlung
	Consulta per l'ordinamento ed incremento dei Musei e la conservazione dei Monumenti antichi	Beirat für die Sortierung und Erweiterung der Museen und den Erhalt antiker Denkmäler
	Corpo reale del Genio civile	≈ Baupolizei
	Corte dei Conti	≈ Rechnungshof
	Decreto	Dekret
DL	Decreto luogotenenziale	Statthalterdekret
DM	Decreto ministeriale	Ministerielles Dekret
RD	Regio Decreto	Königliches Dekret
	Delegato/i	Delegierte
	Delegati regionali	Regionaldelegierte
	Delegazione/i	Delegation/en
	Delegazione/i regionale/i	Regionaldelegation/en
	Deputazione	Delegation /Komitee
	(Società e) Deputazione di Storia patria	(Gesellschaft und) Komitee für Nationalgeschichte
	Deputazione per la conservazione e l'ordinamento dei Musei e delle Antichità etrusche	Komitee für den Erhalt und die Ordnung der Museen und etruskischen Altertümer
	Dipartimento	Fachbereich
	Dipartimento della Direzione dei Lavori d'acque e Strade	≈ Direktionsfachbereich für Abwässer- und Straßenarbeiten
	Direzione centrale	Zentraldirektion
	Direzione centrale degli Scavi e Musei del Regno	Zentraldirektion für die königlichen Ausgrabungen und Museen
	Direzione delle RR. Gallerie	Direktion der königlichen Galerien
	Direzione generale	Generaldirektion
	Direttore generale	Generaldirektor
	Direzione generale dei Lavori d'acque, Strade e Fabbriche civili	≈ Generalleitung für Abwässer-, Straßen- und Bauarbeiten
	Direzione generale dei Lavori delle Fabbriche civili	≈ Generalleitung für Bauarbeiten
	Direzione generale di Archeologia	Generaldirektion für Archäologie
	Direzione generale dei Musei	Generaldirektion der Museen
DGA	Direzione generale per gli Archivi	Generaldirektion für Archive
	Direzione generale delle Antichità e Belle Arti	Generaldirektion für Altertum und Schöne Künste
	Direzione generale per l'Istruzione superiore, le Biblioteche e per gli Affari generali	Generaldirektion für Hochschulen, Bibliotheken und allgemeine Angelegenheiten
	Direzione generale per l'Insegnamento secondario classico e tecnico	Generaldirektion für klassische und technische Sekundarstufe
	Direzione generale per l'Istruzione primaria e normale	Generaldirektion für normale und Grundschulbildung
	Divisione	≈ Abteilung
	Divisione amministrativa	Verwaltungsabteilung

	Divisione per l'Arte antica	Abteilung für antike Kunst
	Divisione per l'Arte moderna	Abteilung für moderne Kunst
	Divisione per gli Scavi, i Musei e le Gallerie	Abteilung für Ausgrabungen, Museen und Galerien
	Divisione per i Monumenti e le Scuole d'arte	Abteilung für Kunstdenkmäler und -schulen
	Ducato (di)	Herzogtum (von)
	Granducato	Großherzogtum
	Galleria reale	Königliche Galerie
	Genio civile	(staatliches) Bauamt
	Giornale del Popolo	Tageszeitung des Volkes
	Giunta	Ausschuss
	Giunta superiore	Oberausschuss
	Giunta consultiva	beratender Ausschuss
	Giunta consultiva di Archeologia	beratender Ausschuss für Archäologie
	Giunta di Archeologia	Ausschuss für Archäologie
	Giunta di Belle Arti	Ausschuss für Schöne Künste
	Giunta di Antichità e Belle Arti	Ausschuss für Altertum und Schöne Künste
	Giunta di Archeologia e Belle Arti	Ausschuss für Archäologie und Schöne Künste
	Giunta per la Storia e l'Archeologia	Ausschuss für Geschichte und Archäologie
	Imperiale e Regia Commissione Centrale per lo studio e la conservazione dei Monumenti	Kaiserlich-Königliche Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale
	Ispettore/i	Inspektor/en
	Ispettore artistico	Kunstinspektor
	Ispettori agli Scavi e Monumenti	Inspektor für Ausgrabungen und Denkmäler
	Legge	Gesetz
LL.MM.	le Loro Maestà	Ihre Majestät
LL.AA.RR.	le Loro Altezze Reali	Ihre königlichen Hoheiten
S.M.	Sua Maestà	Seine Majestät
S.A.	secundum arte/a regola d'arte	nach allen Regeln der Kunst
	Meridionale/i	südlich, Süd-
	Italia meridionale	Süditalien
	province meridionali	Provinzen Süditaliens
	regioni meridionali	Regionen Süditaliens
	Ministero/i	Ministerium/ien
	Ministero dei Lavori Pubblici	Ministerium für Öffentliche Arbeiten
MPI	Ministero della Pubblica Istruzione	≈ Ministerium für Öffentliche Bildung
MiBAC	Ministero per i Beni e le Attività culturali	≈ Ministerium für Kulturgut und Kulturaktivitäten
	Ministero per il Commercio, Lavoro e Costruzioni pubbliche	Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Bauten
	Ministro/i	Minister
	Ministro Segretario di Stato per gli affari interni	≈ Staatsministersekretär für interne Angelegenheiten
	municipio	Stadt-/Gemeindeverwaltung
	Museo/i	Museum/seen
	Museo archeologico egizio	ägyptisch-archäologisches Museum
	Museo archeologico nazionale	archäologisches Nationalmuseum
MANF	Museo archeologico nazionale di Firenze	archäologisches Nationalmuseum von Florenz
MANN	Museo archeologico nazionale di Napoli	archäologisches Nationalmuseum von Neapel

	Museo centrale dell'antichità etrusca	Zentralmuseum für das etruskische Altertum
	Museo di/d'Antichità	≈ Museum für Altertum
MAT	Museo di Antichità di Torino	Museum für Altertum von Turin
	Museo di Storia naturale	≈ Naturkundemuseum
	Museo etrusco	etruskisches Museum
	Museo nazionale del Medio Evo	Nationalmuseum für Mittelalter
	Museo nazionale romano	römisches Nationalmuseum
MNR-D	Museo nazionale romano –Terme di Diocleziano	römisches Nationalmuseum – Diokletianstherme
MNR-VG	Museo nazionale romano – Villa Giulia	römisches Nationalmuseum – Villa Giulia
	Museo patrio archeologico	archäologisches Heimatmuseum
	Museo reale	Königliches Museum
	Presidente del Consiglio dei Ministeri	Präsident des Ministerienrats
	Provveditorato artistico	Verwaltungsamt für Künste
R.	**R**egio/a	Königs-, königlich
	Regio Antiquario	Königlicher Antiquar
	Regie Gallerie	Königliche Galerien
	Scrittoio delle regie fabbriche, fontane e giardini	≈ Königliche Amt für Manufakturen, Brunnen und Gärten
	Scuola di archeologia	Schule für Archäologie
	servizio archeologico	archäologischer Dienst
	servizio di archeologia	Dienst der Archäologie
	servizi amministrativi	Verwaltungsdienste
	servizio di tutela (dei monumenti)	≈ Denkmalschutzdienst
	settentrionale	nördlich, Nord-
	Italia settentrionale	Norditalien
	province settentrionali	Provinzen Norditaliens
	regioni settentrionali	Regionen Norditaliens
	Sezione	Sektion
	Sezione di Archeologia	Sektion der Archäologie
	Sezione di Belle Arti	Sektion der Schönen Künste
	Sindaci municipali	Städtische Bürgermeister
	Soprintendente, Sovrintendente (veraltet)	≈ Generalintendant
	Sovrintendente degli Scavi e d'Antichità	Generalintendant für Ausgrabungen und Altertum
	Soprintendenza, Sovrintendenza (veraltet)	Oberaufsicht, obere Aufsichtsbehörde
	Soprintendenza ai monumenti	Oberaufsicht für Denkmäler
	Soprintendenza alle gallerie, ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte	Oberaufsicht für Galerien, Museen des Mittelalters und der Moderne und der Kunstobjekte
	Soprintendenza agli scavi e musei archeologici	Oberaufsicht für Ausgrabungen und archäologische Museen
	Sovrintendenza per gli Scavi	Oberaufsicht für Ausgrabungen
SAT/SABAP	Soprintendenza archeologia della Toscana, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paessaggio (seit 23. Januar 2016)	Toskanisches Landesamt für Archäologie
SBA-NA	Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il comune di Napoli (seit 23. Januar 2019)	Oberaufsicht für archäologische Kulturgüter von Neapel und Pompeji
SSBAR/ SSR	Soprintendenza per i Beni archeologici di Roma, Soprintendenza speciale per il Colosseo, il MNR e l'Area archeologica di Roma (seit 23. Januar 2016)	Oberaufsicht für archäologische Kulturgüter von Rom

Tutela	≈ Denkmalschutz
tutela del patrimonio storico-artistico	≈ Schutz des historisch-künstlerischen Erbes
Uffici edilizi	≈ Bauämter
Ufficio di ragioneria	≈ Buchhaltung/ Rechnungswesen
Uffici regionali	regionale Behörden
Ufficio tecnico	Technische Fachabteilung
Uffici tecnici regionali	Regionale Fachabteilungen
Ufficio tecnico per gli Scavi di Antichità per le province meridionali	Fachabteilung für die Ausgrabungen des Altertums in den Provinzen Süditaliens
Ufficio speciale per le antichità classiche ed i monumenti medievali e della rinascenza della città di Roma e suburbio	Sonderabteilung für die klassischen Antiken und Denkmäler des Mittelalters und der Renaissance der Stadt Rom und Vorstadt
Ufficio per la compilazione del catalogo dei monumenti	Büro zur Katalogserfassung von Denkmälern
Uffici per l'esportazione di oggetti d'arte e di antichità	Büro für die Ausfuhr von Objekten der Kunst und des Altertums

KATALOG

Abb. 1: Gebietsaufteilung Italiens vor 1815.

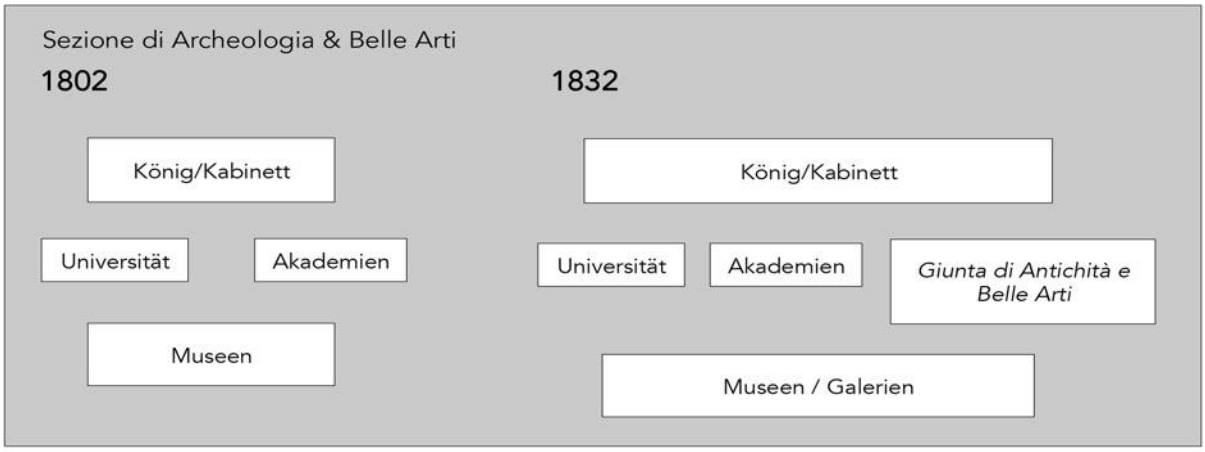


Abb. 2: Verwaltungsaufbau der Archäologie und Schönen Künste im Königreich Sardinien-Piemont (1802–1832).

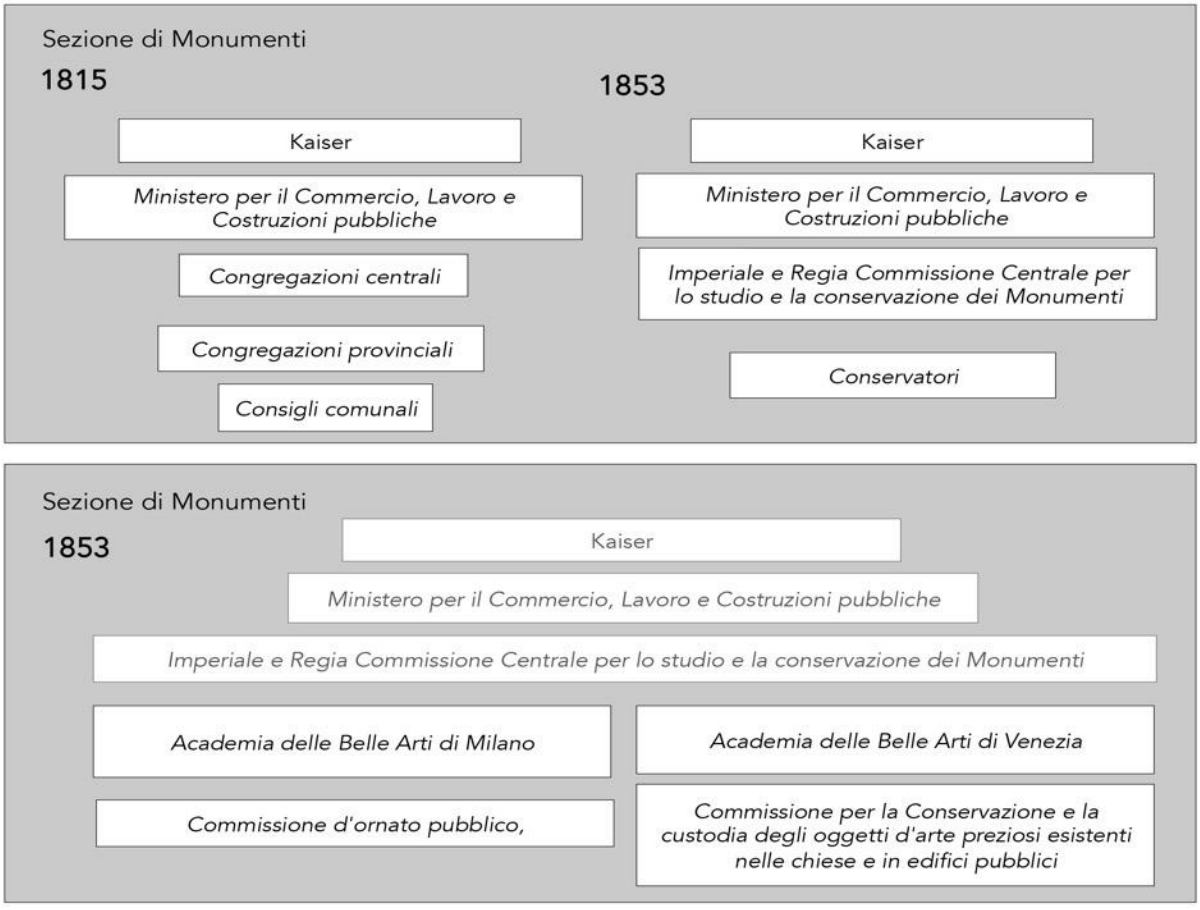


Abb. 3: Verwaltungsaufbau der Kunst- und Kulturgüter im habsburgischen Reich und im Königreich Lombardo-Venetien (1815 u. 1853).

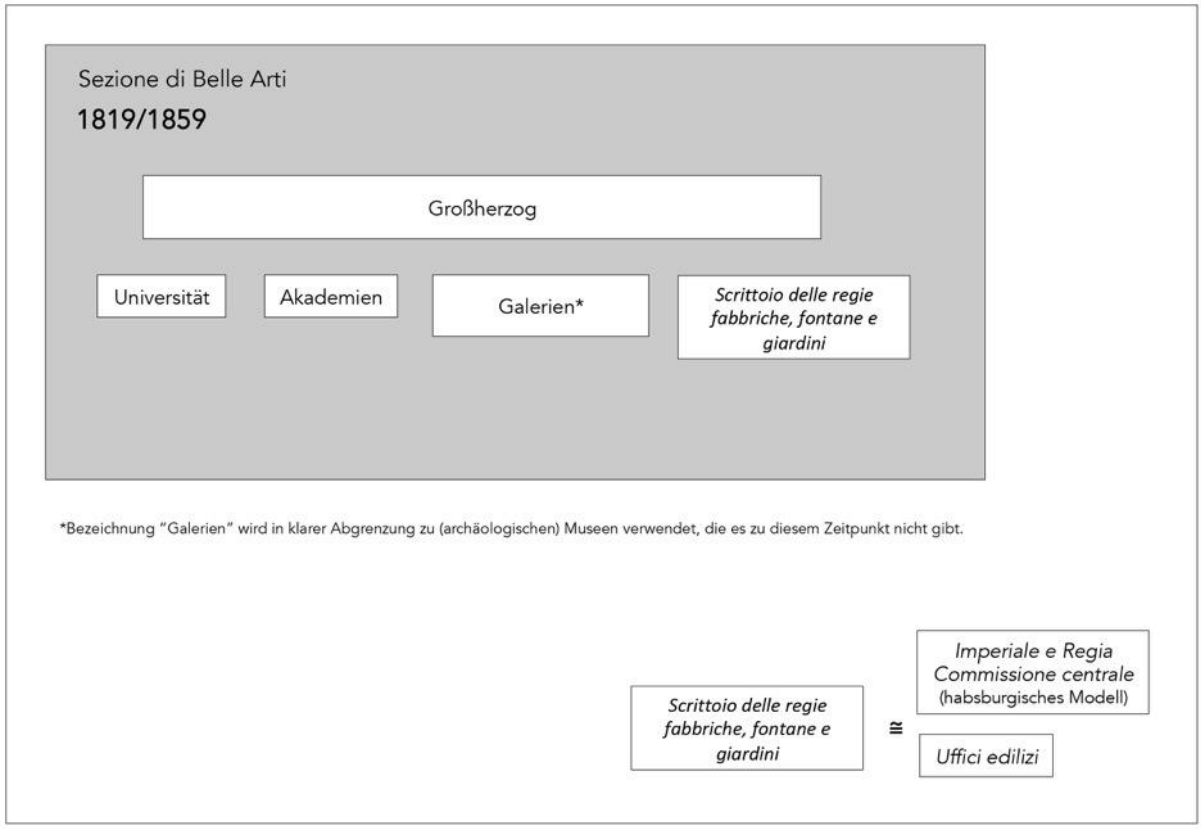


Abb. 4: Verwaltungsaufbau der Schönen Künste in der Toskana (1819–1859).

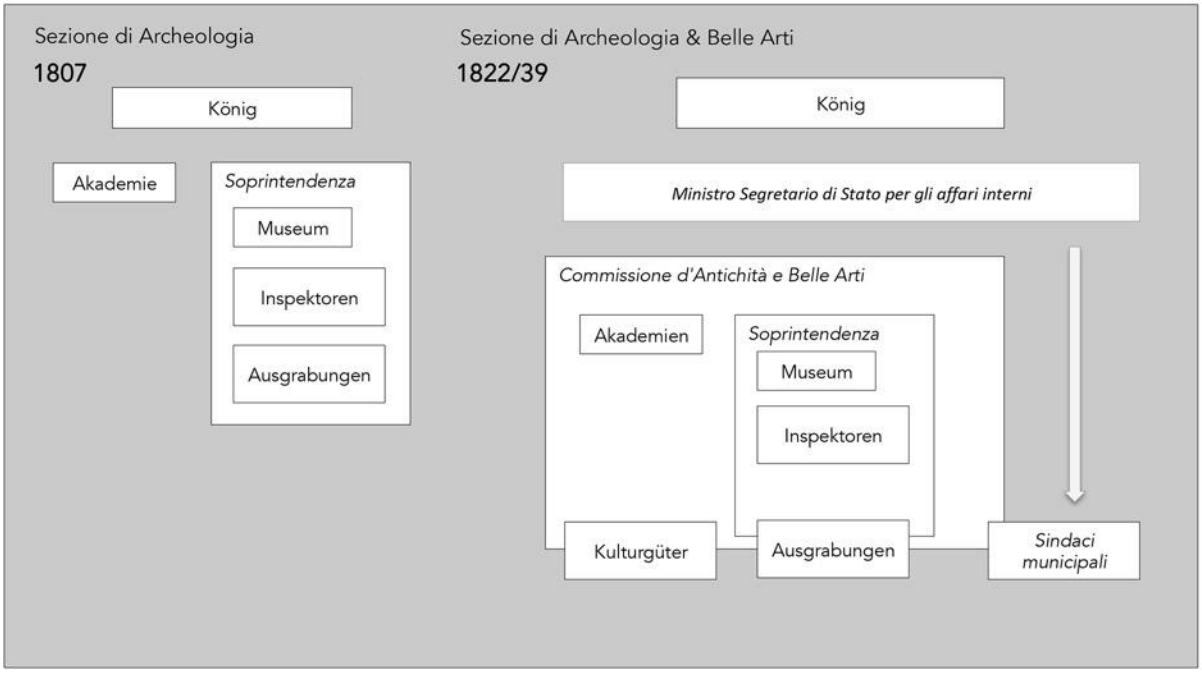


Abb. 5: Verwaltungsaufbau des Königreichs beider Sizilien, Neapel inklusive Provinzen (1807–1822/1839).

Abb. 6: Gebietsaufteilung Italiens 1861.

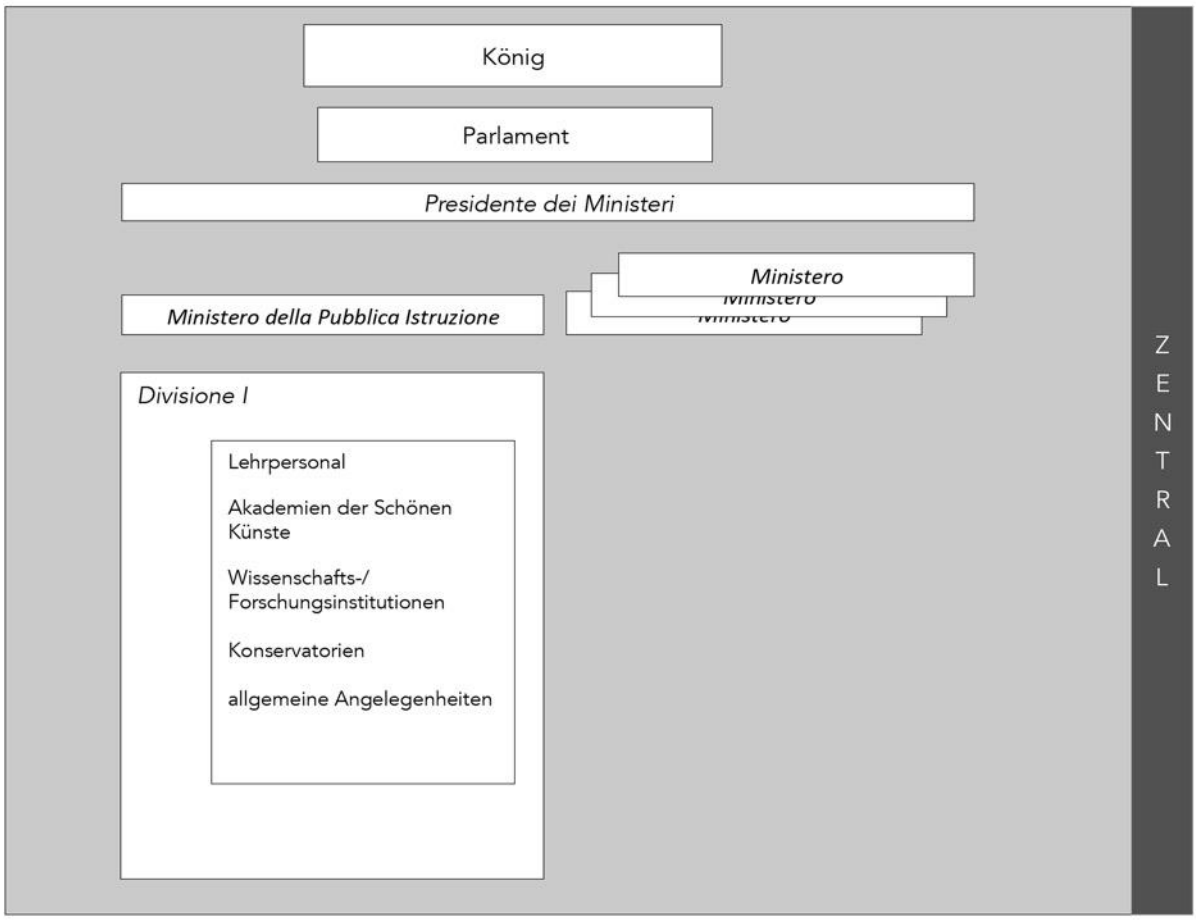


Abb. 7: Aufbau des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*) von 1860–1861.

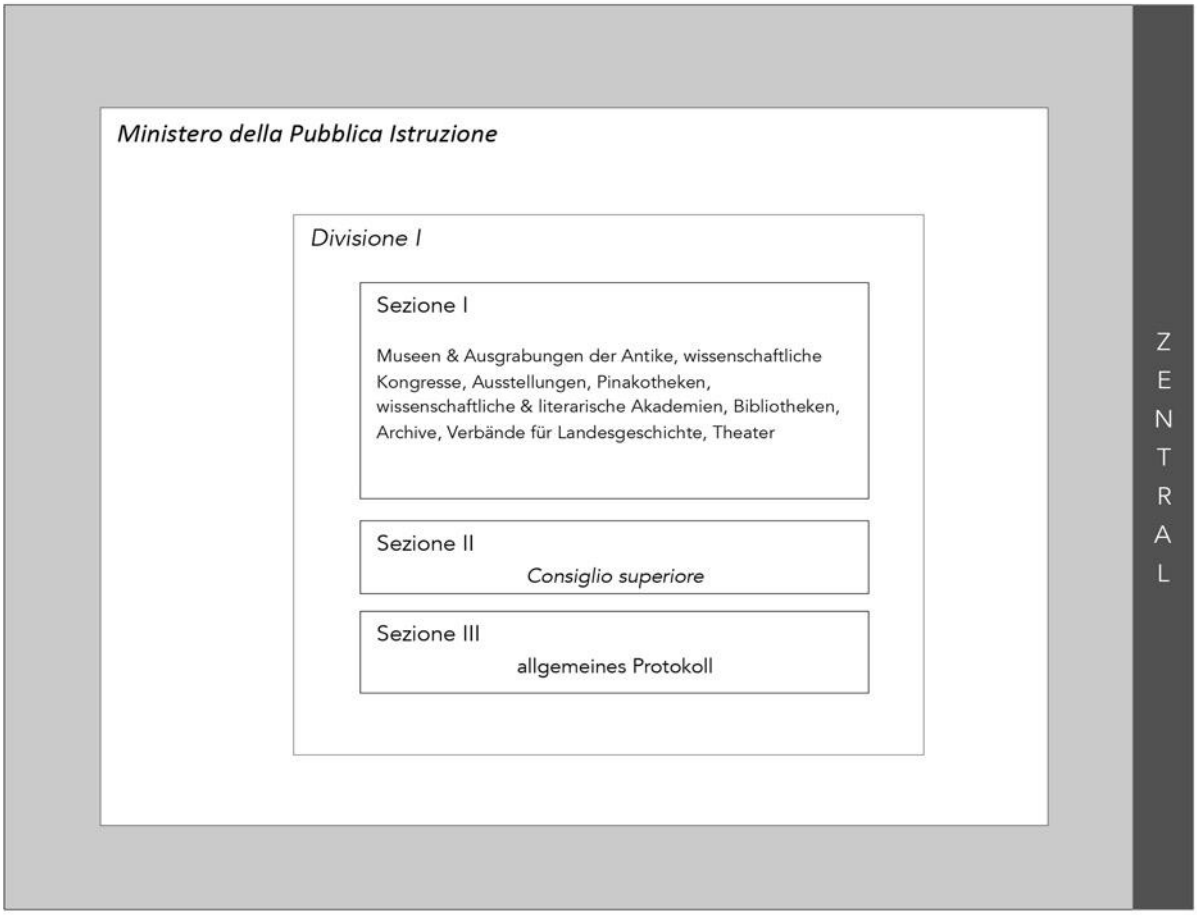


Abb. 8: Aufbau des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*) von 1861–1862.

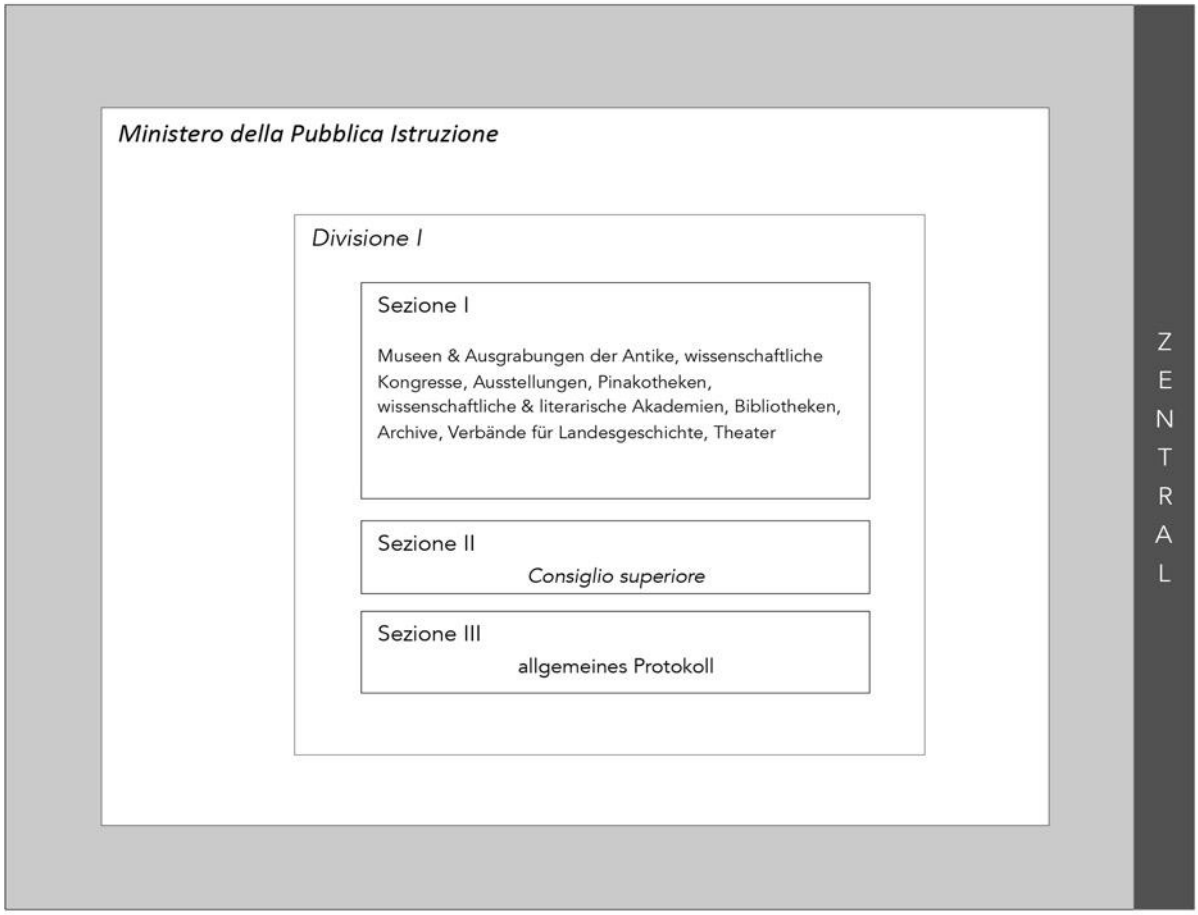


Abb. 9: Aufbau des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*) von 1862–1863.

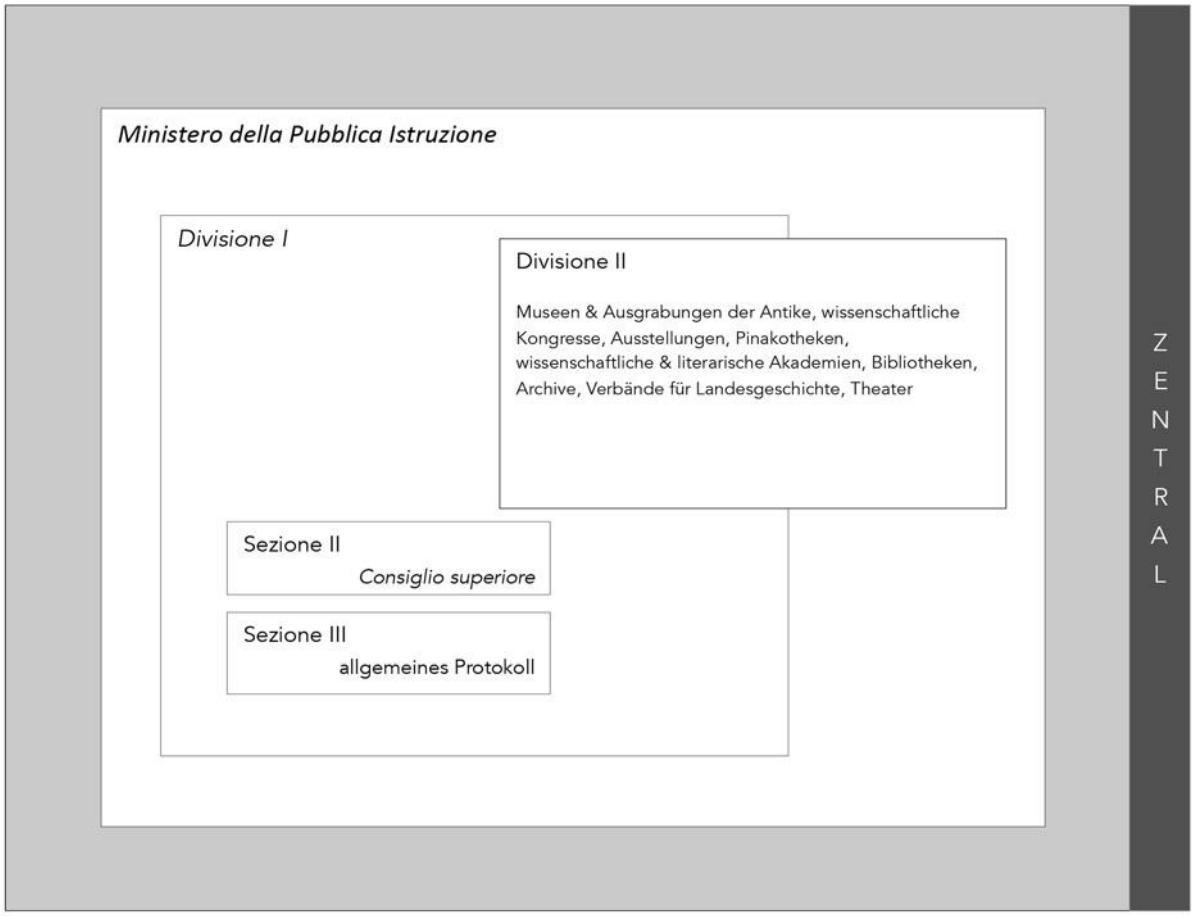


Abb. 10: Aufbau des Ministeriums für Öffentliche Bildung (*MPI*) von 1864–1866.

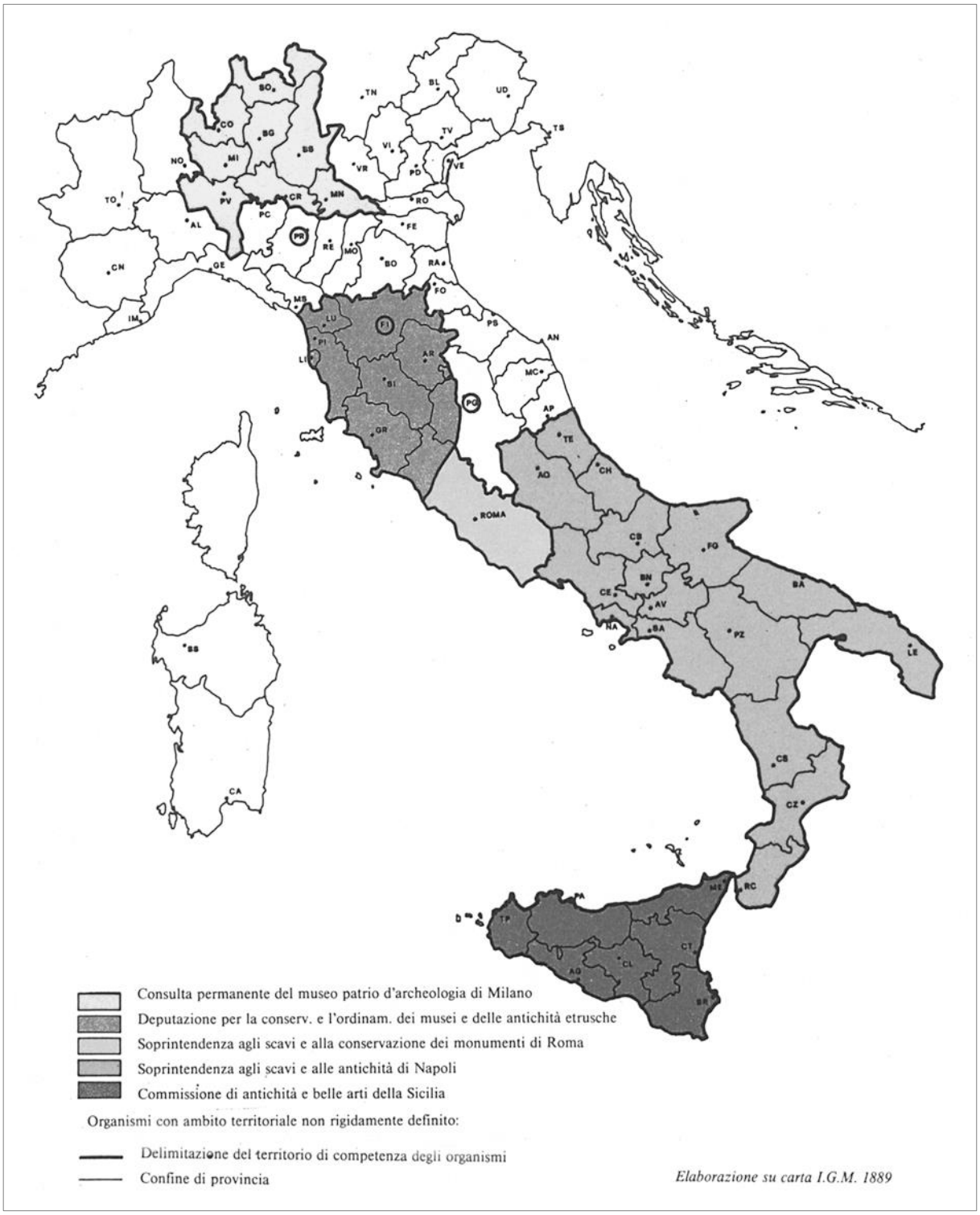


Abb. 11: Archäologische Verwaltungszonen von 1860–1874.

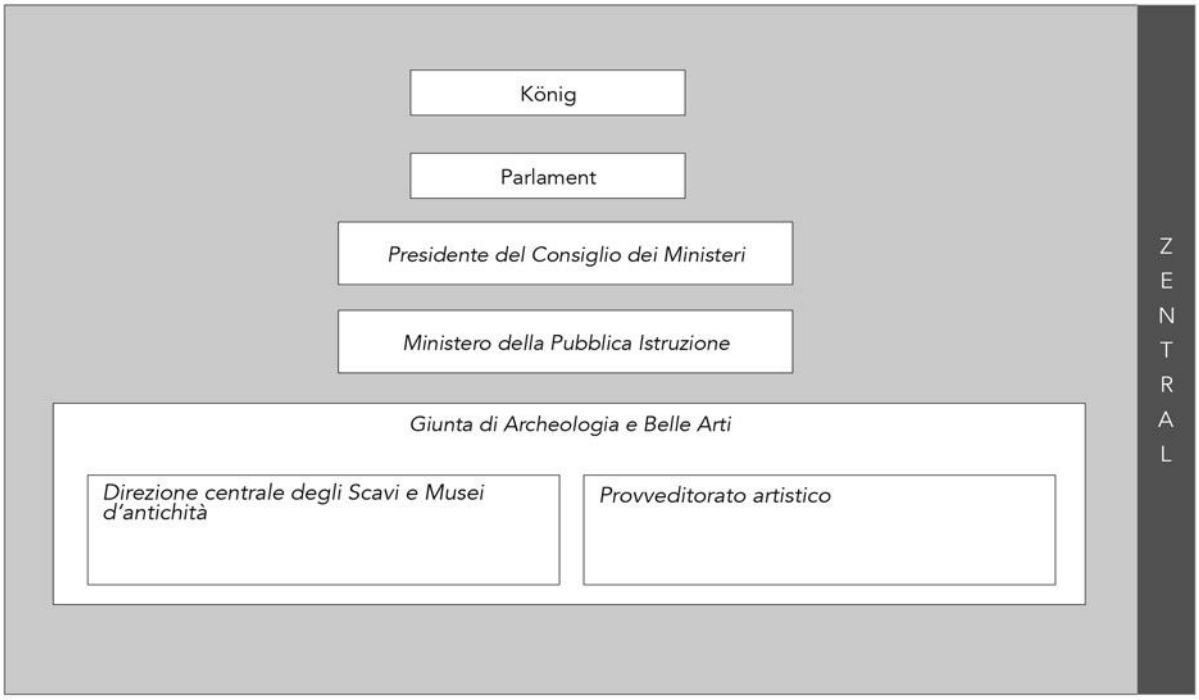


Abb. 12: Hierarchischer Aufbau des Kultursektors (1875–1880).

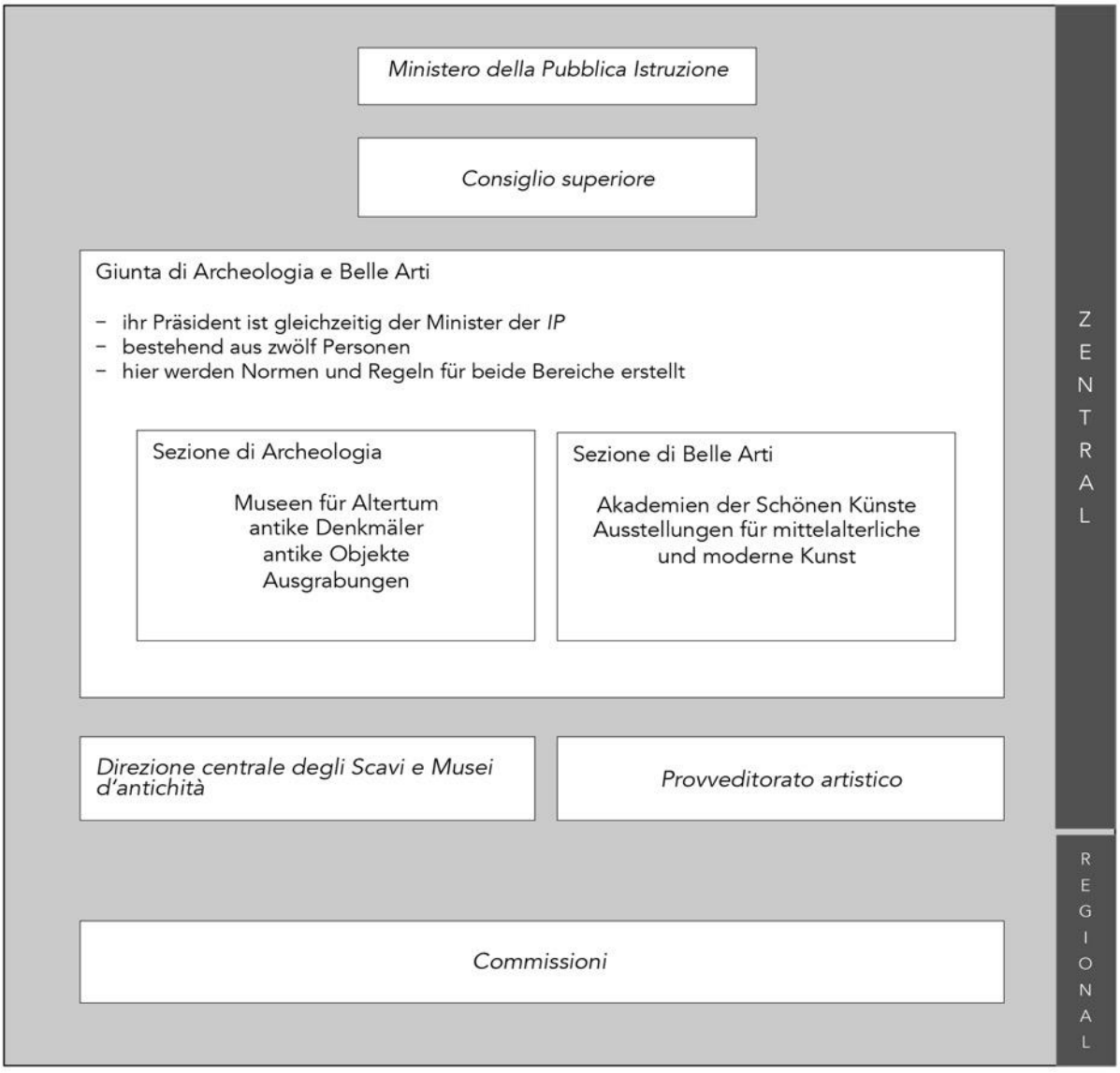


Abb. 13: Zentraler und regionaler Verwaltungsaufbau des Kultursektors (1875–1880).

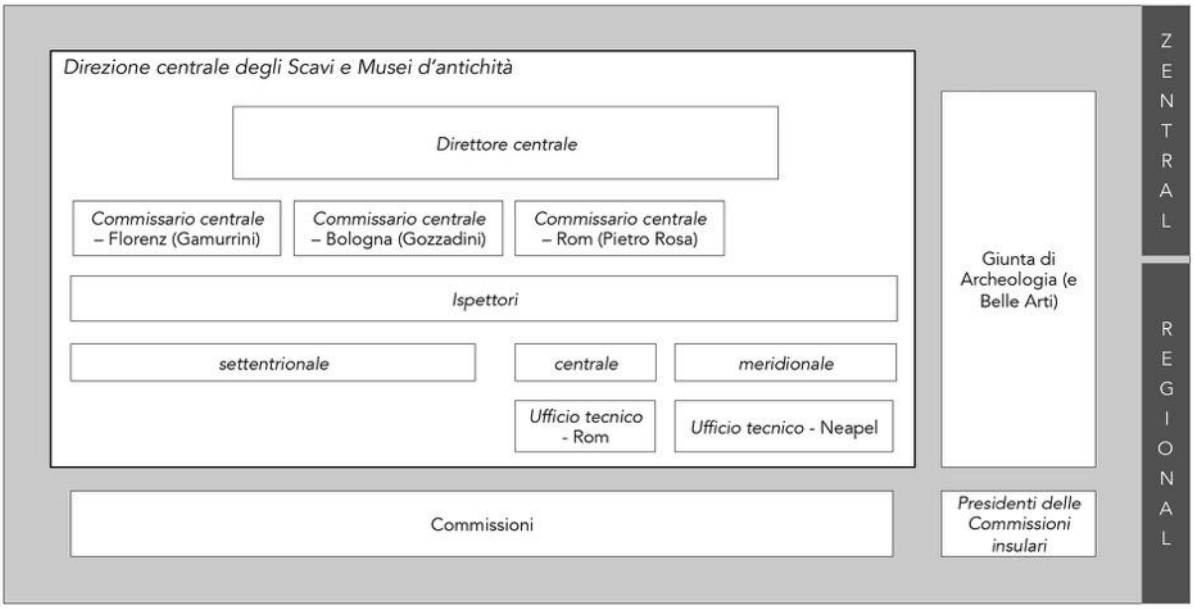


Abb. 14: Verwaltungsaufbau der *Direzione centrale degli Scavi e Musei del Regno* (1875–1880).

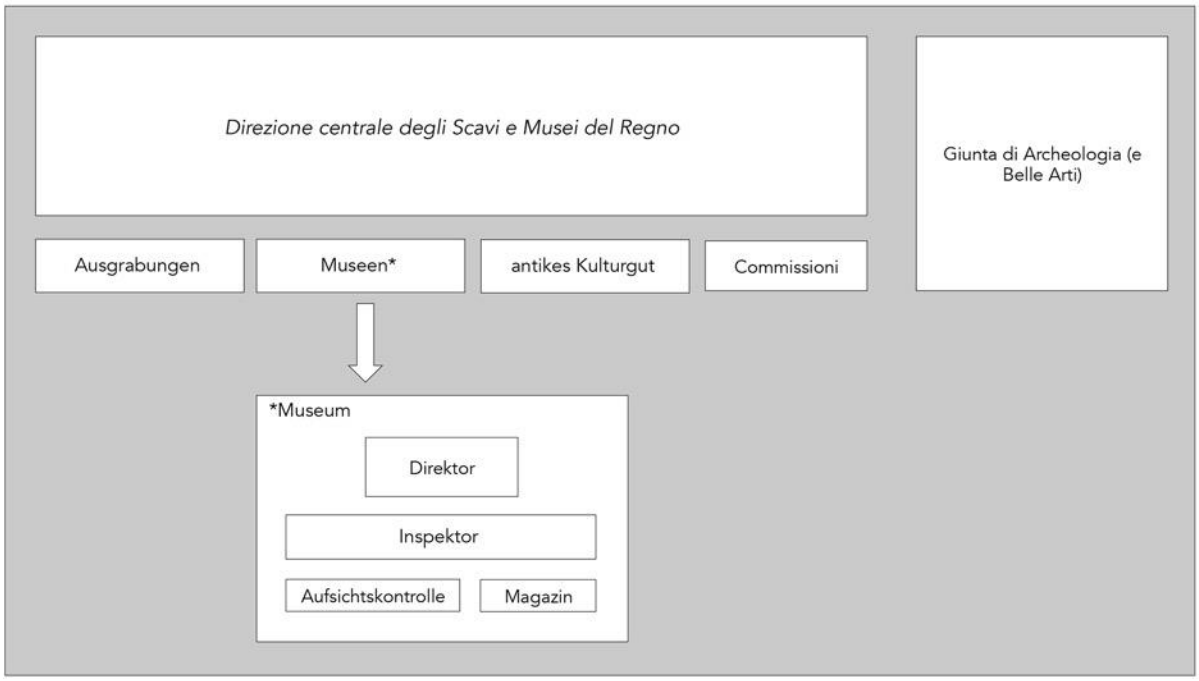


Abb. 15: Zuständigkeitsbereiche der Zentraldirektion (1875–1880).

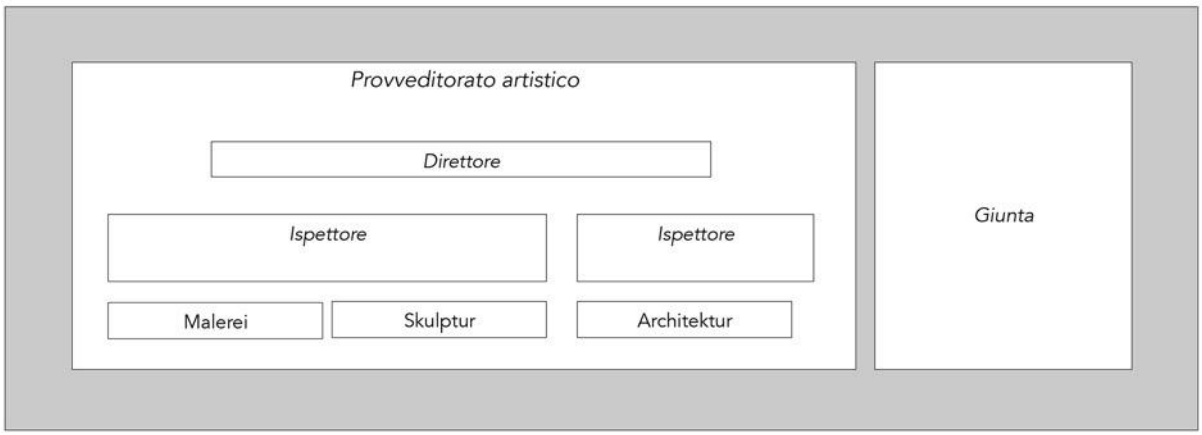


Abb. 16: Aufbau des *Provveditorato artistico* (1875–1881).

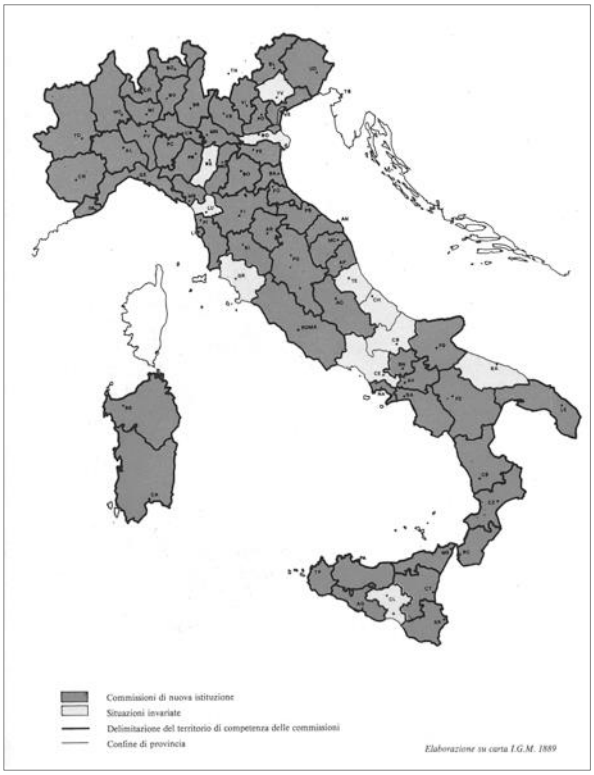


Abb. 17: Verwaltungsnetz der Denkmalkommissionen nach RD Nr. 3028 (5. März 1875).

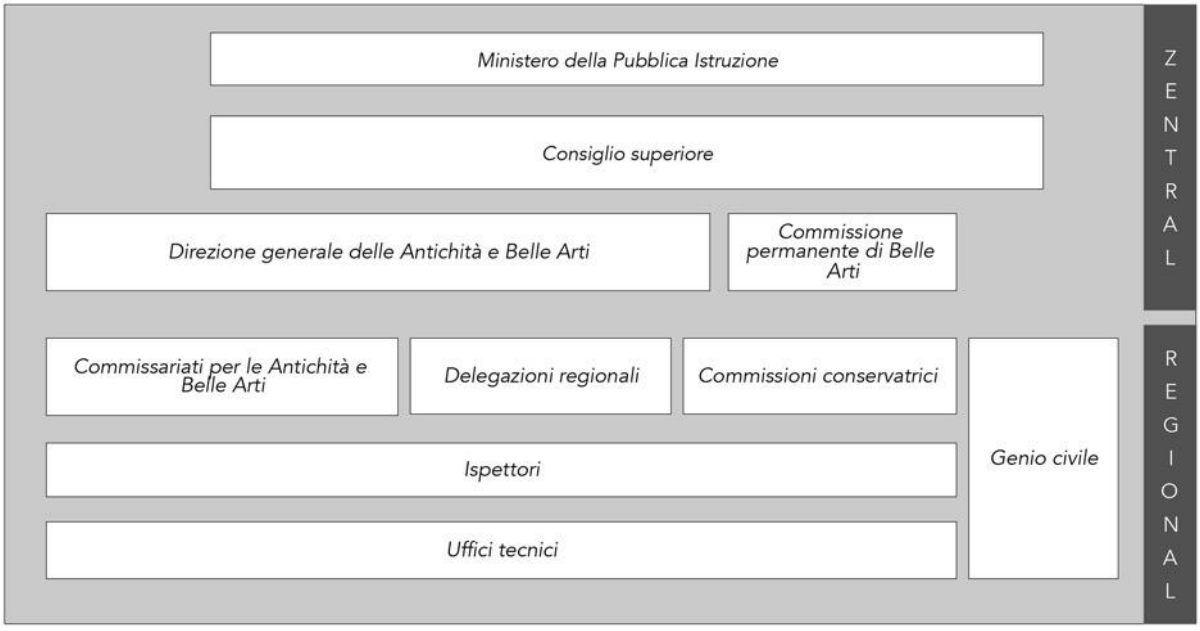


Abb. 18: Zentraler und regionaler Apparat der Archäologie und Schönen Künste (1881–1890).

Abb. 19: Zuständigkeitsbereich und Aufbau der *Direzione generale delle Antichità e Belle Arti* (1881–1890).

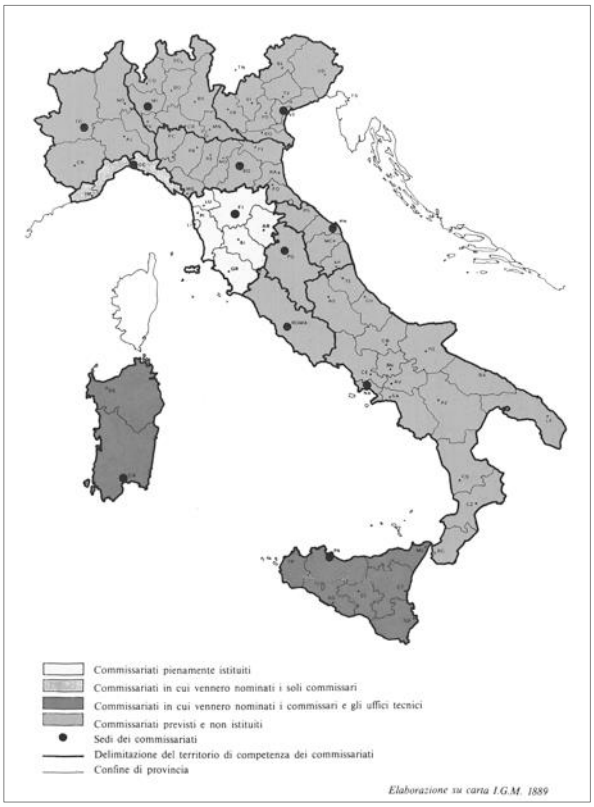


Abb. 20: *Commissariati* in Italien 1889.

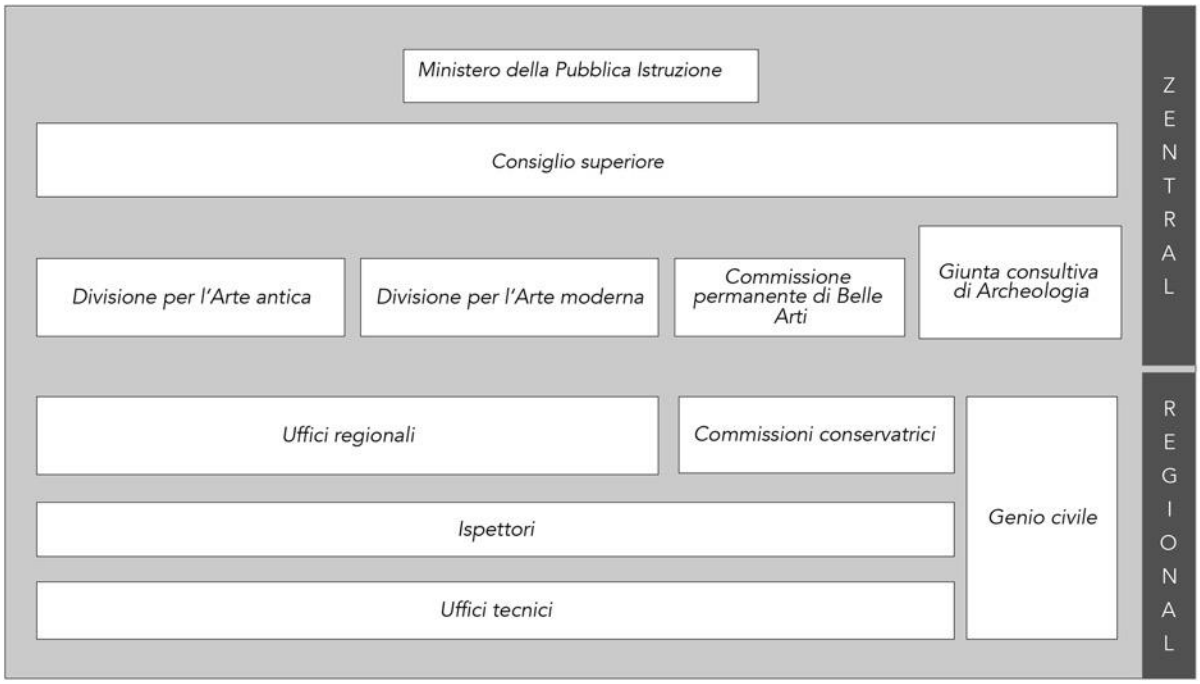


Abb. 21: Zentrale und regionale Verwaltungsstruktur (1891–1893).

Abb. 22: Aufbau der *Divisione per l'arte antica* (1890/91–1893) und der *Divisione per gli Scavi, i Musei e le Gallerie* (1893–1895).

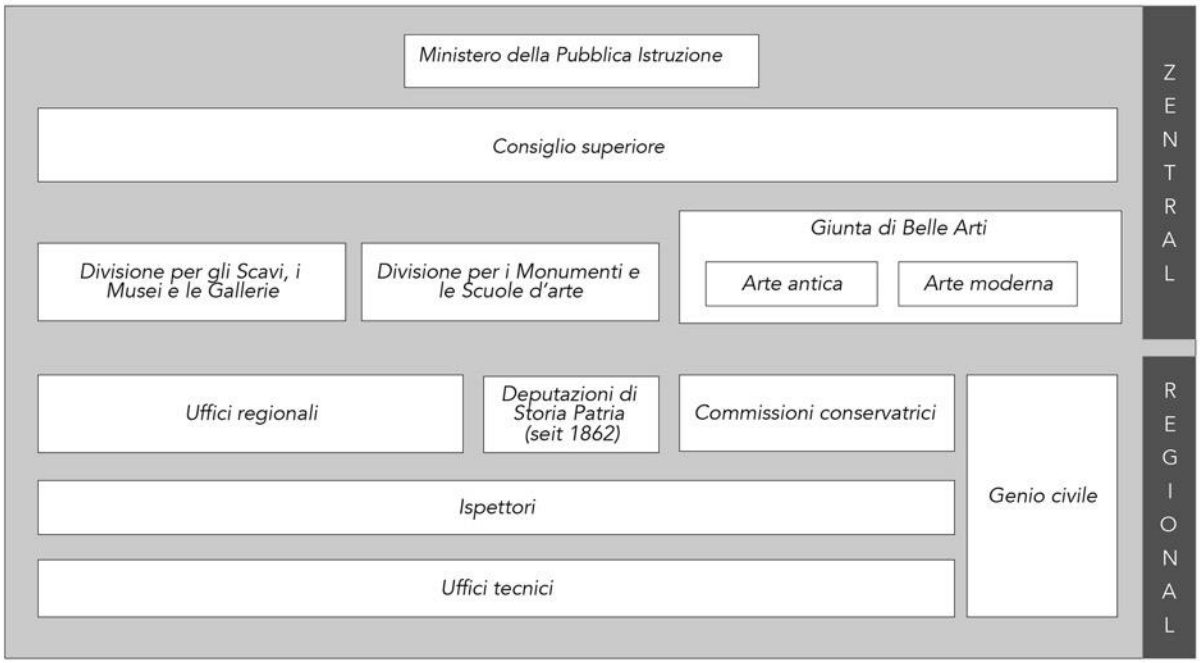


Abb. 23: Zentraler und regionaler Verwaltungsapparat (1893–1895).

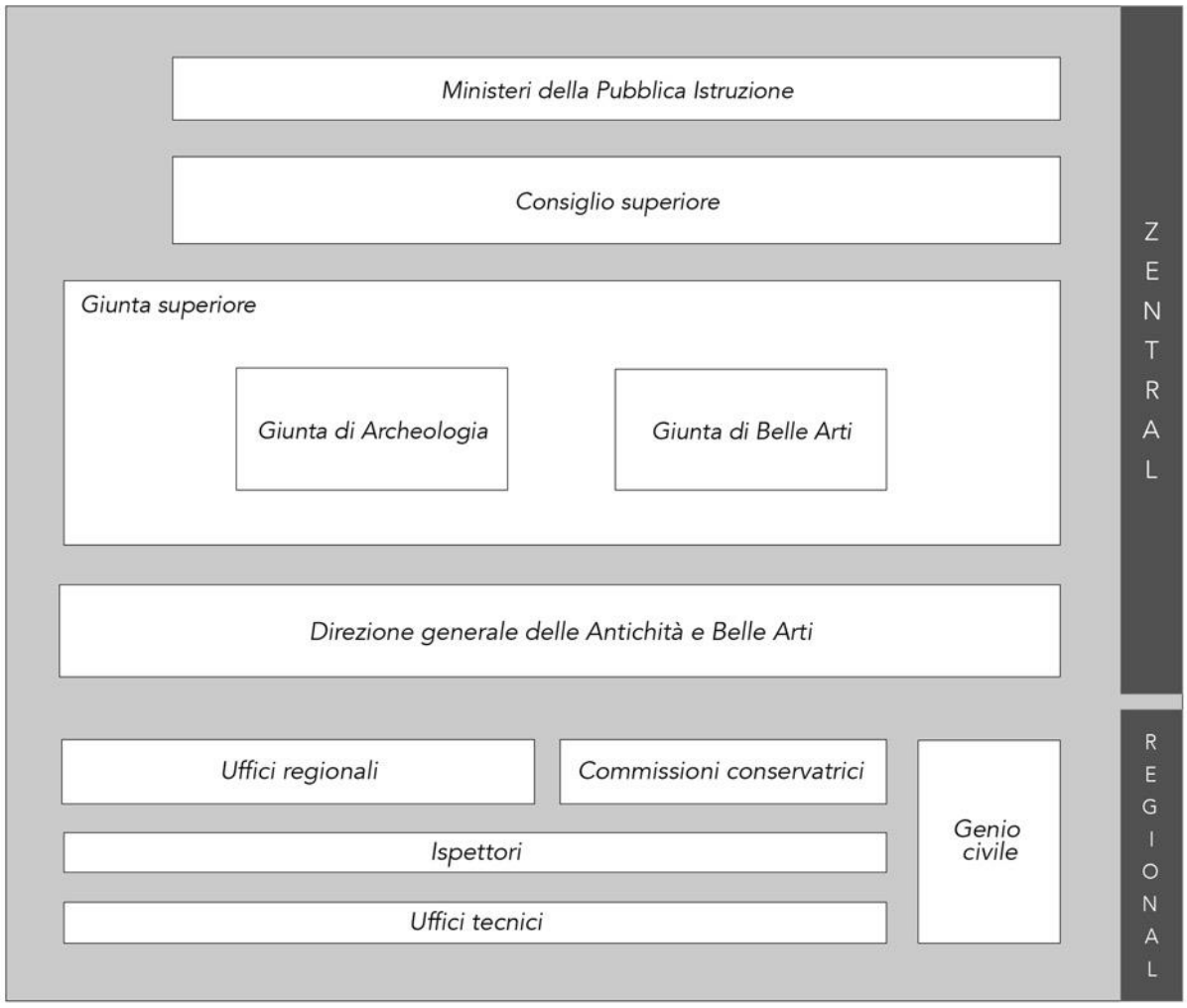


Abb. 24: Zentrale und regionale Verwaltungsstruktur (1895–1904).

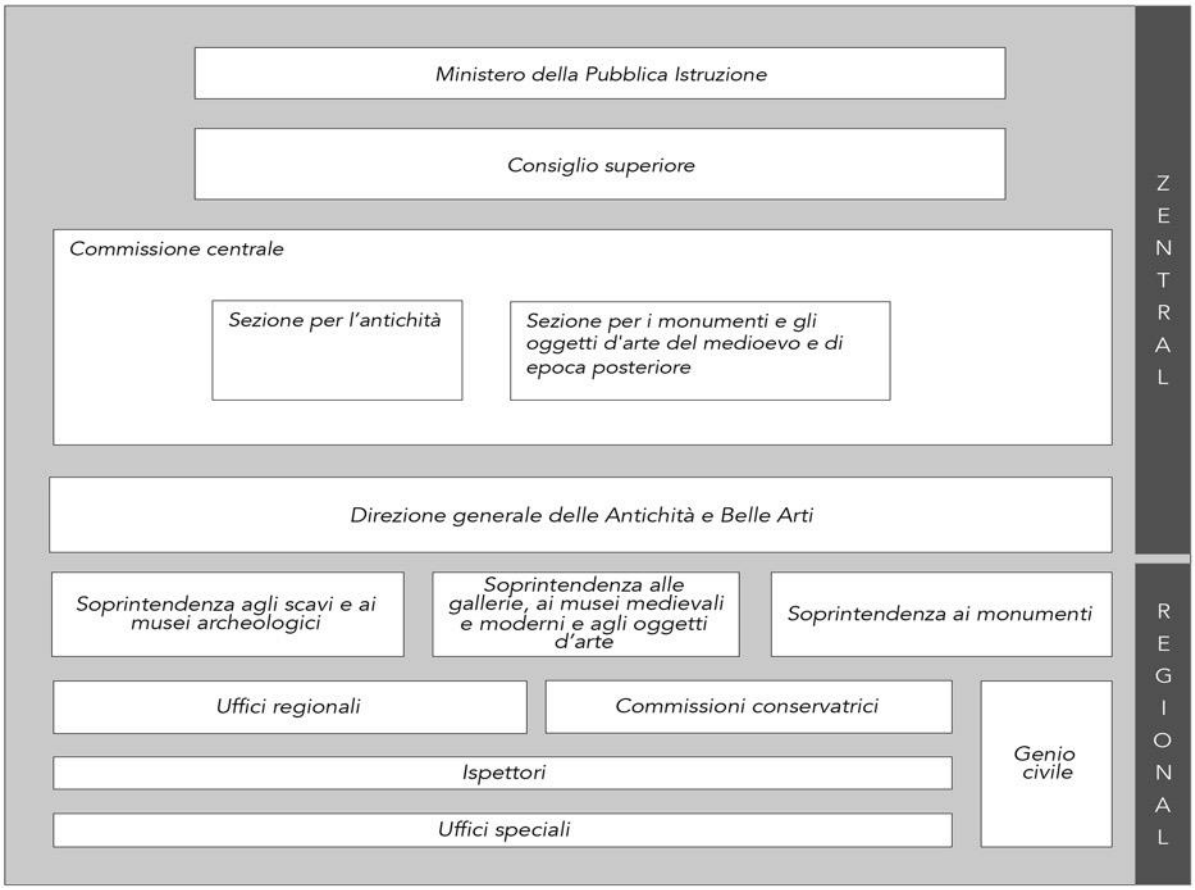


Abb. 25: Zentraler und regionaler Verwaltungsaufbau der *tutela* (1904–1910).

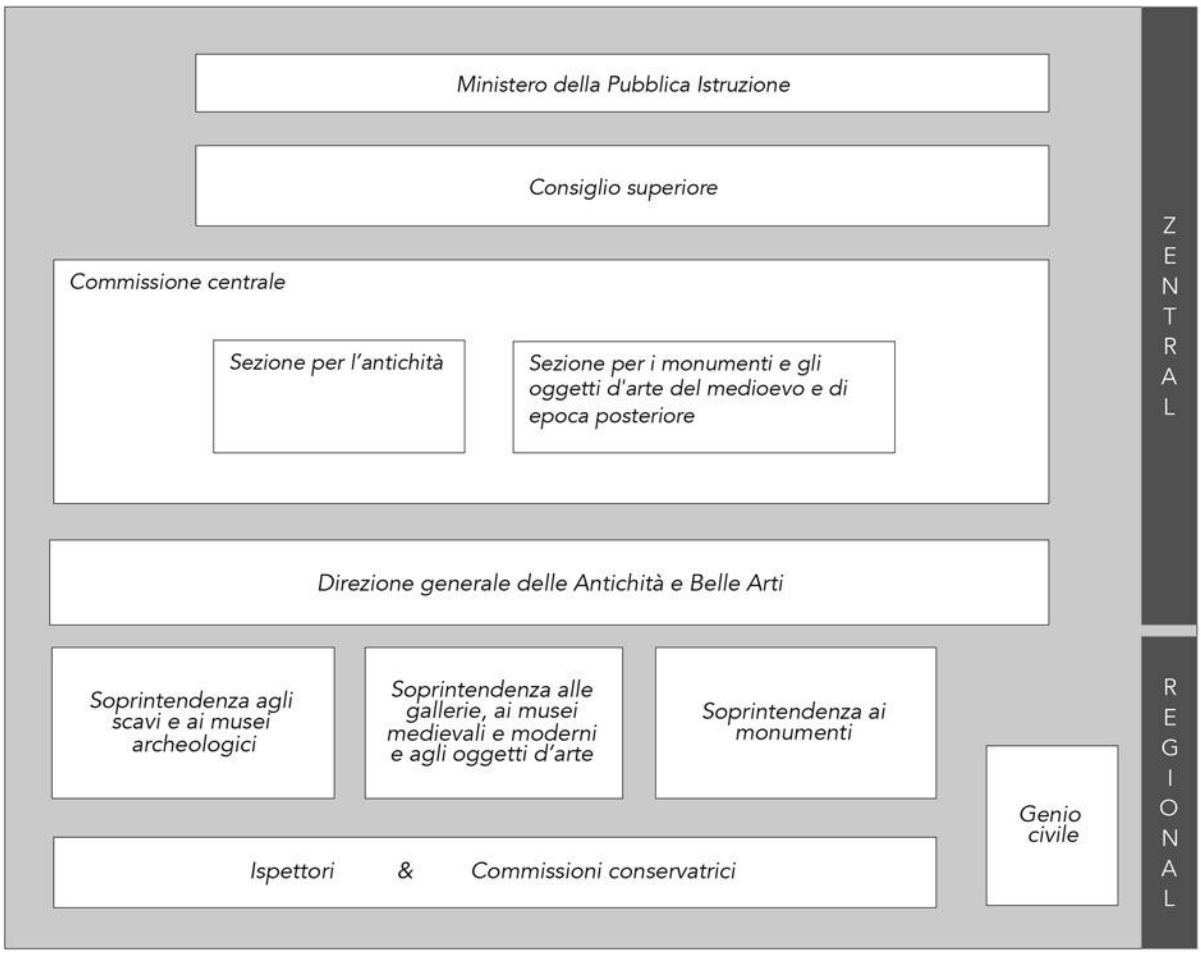


Abb. 26: Verwaltungsentwurf nach Cavasola (1906–1909).

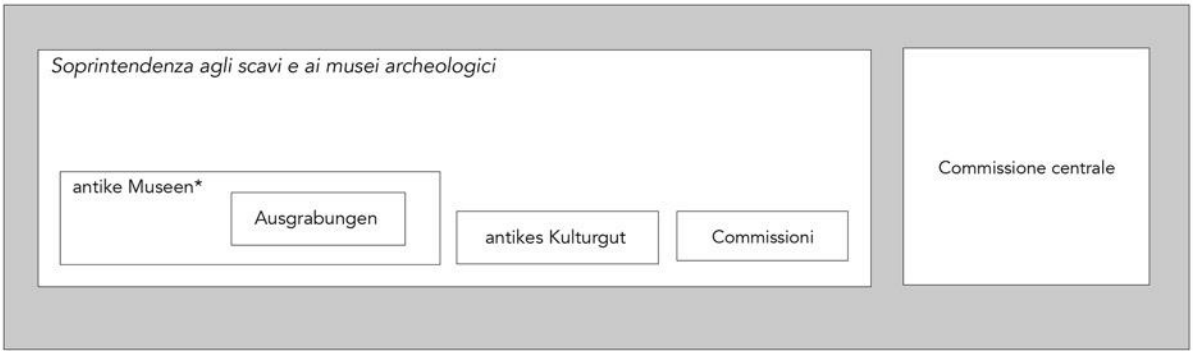


Abb. 27: Aufbau der *Soprintendenza agli scavi e ai musei archeologici* (1904–1915).

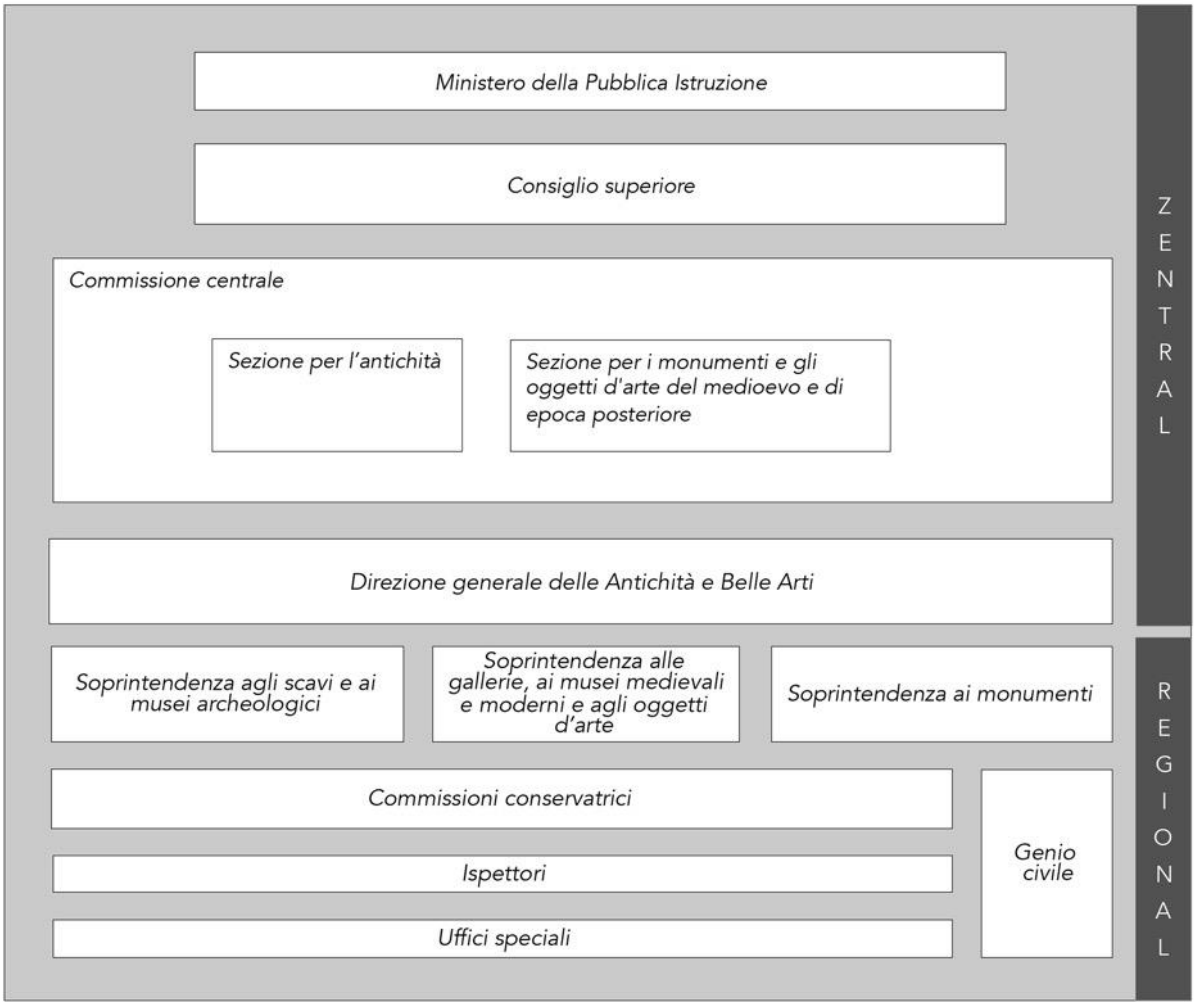


Abb. 28: Zentrale und regionale Verwaltung der Kulturgüter 1910–1915.

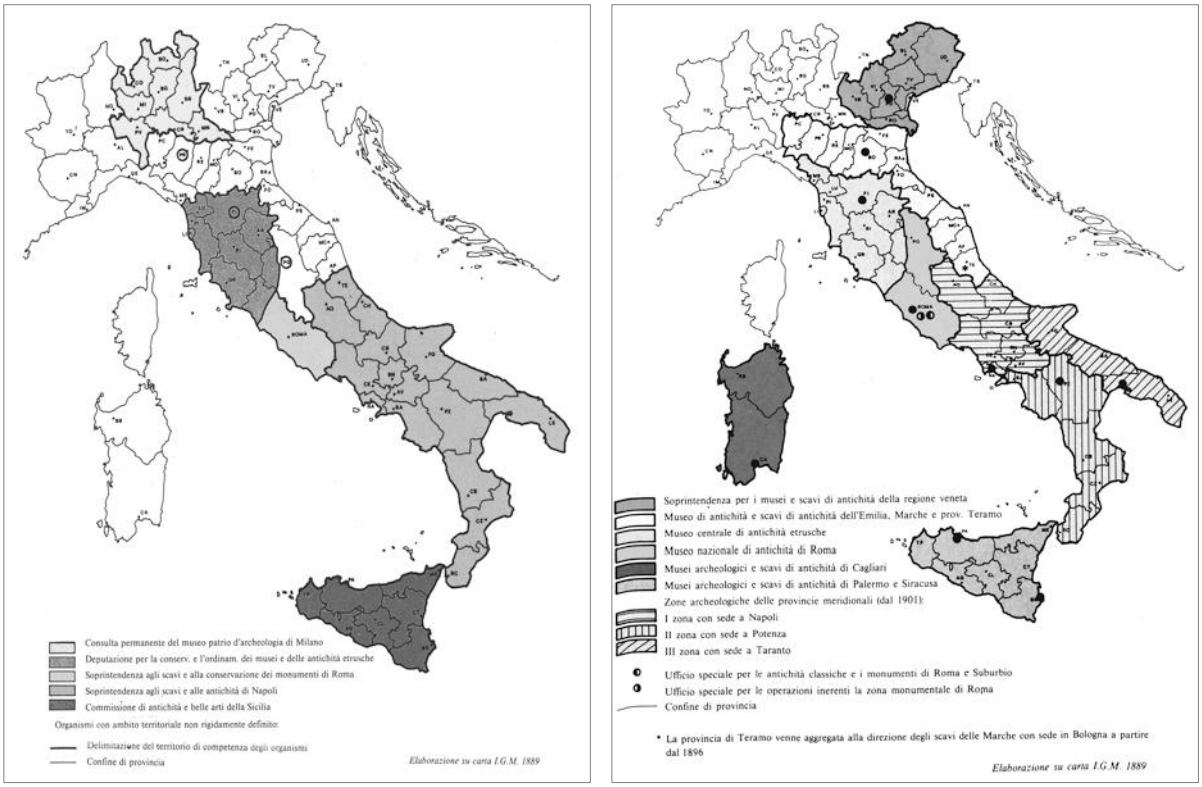


Abb. 29: Gegenüberstellung der archäologischen Zonen von 1860–1874 mit der Situation von 1891–1907.

Abb. 30: Aufteilung der archäologischen Zuständigkeiten nach dem *RD* Nr. 386 vom 27. Juni 1907.

Abb. 31: Castello di Masino (Piemont), Appartement des Grafen Carlo Francesco II Valperga , *Gabinetto etrusco*, 1792.

Abb. 32: Rocco und Antonio Maria Torricelli, *Sala etrusca*, Palazzo Grosso a Chieri (Piemont), 1786.

Abb. 33: Pelagio Palagi, *Gabinetto etrusco*, Castello di Racconigi, 1834.

Abb. 34: Pelagio Palagi, *Disegno a penna acquerellato in rosso e nero di una sedia per il „Gabinetto etrusco" del Castello di Racconigi*, 1834.

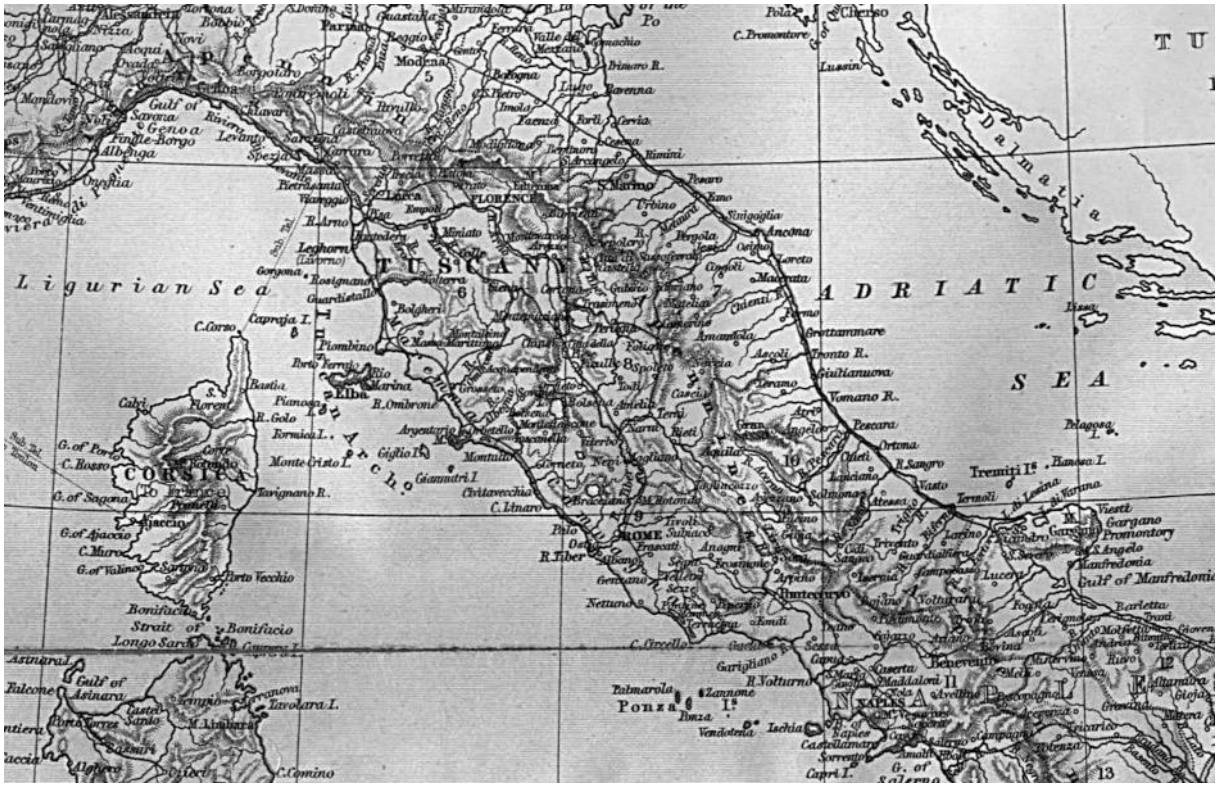


Abb. 35: Regionale Grenzaufteilung der Toskana und Latium 1882.

Abb. 36: Gebietsaufteilung *Etruria antica* nach Augustus.

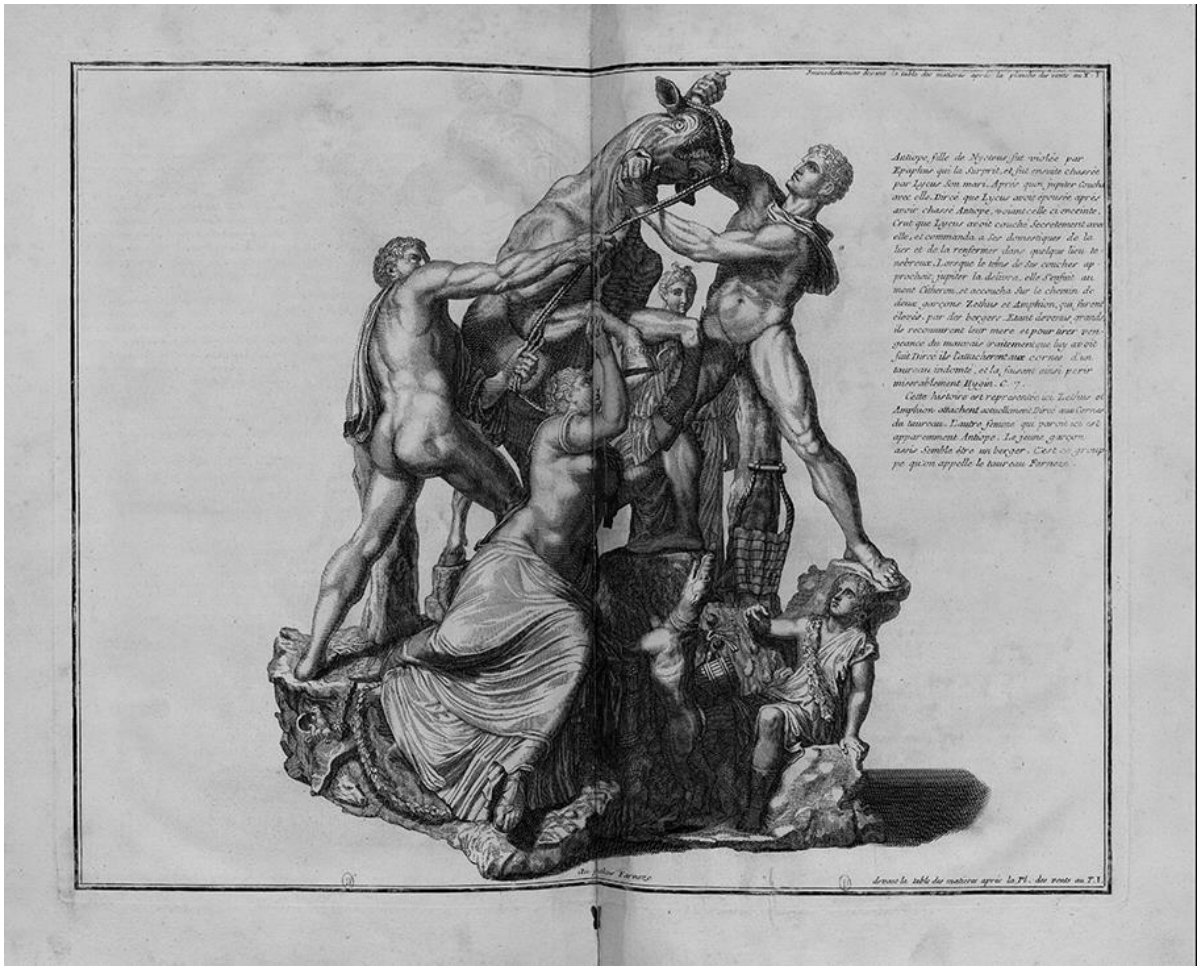


Abb. 37: Tafel CCXXV, *Toro Farnese*, Stich, in: Bernard de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et representée en figures* I, 2, Paris 1719.

Abb. 38: Tafel I, *Toro Farnese*, Zeichnung, in: Raphael Gargiulo (Hrsg.), *Collection of the most remarkable Monuments of the National Museum* I, 1869.

ove questa opera meravigliosa venne eseguita fu trasportato a Roma da Asinio Pollione, ricco patrizio romano. Nel 1540 il Papa Paolo III Farnese lo rinvenne nelle terme di Caracalla a Roma, e nel 1736 fu trasportato a Napoli. Qui per lungo tempo era di bello

Marmo
Toro Farnese
pag. 21. Inv. 6002

ornamento ai giardini pubblici nella Villa Nazionale, e dipoi si trasportò al Museo Nazionale.

La favola o storia eroica, che questo gruppo rappresenta, è interpretata dagli eruditi in due modi.

Chi pretende che denoti Dirce, seconda donna di Lico, re di Tebe, sorpresa in un baccanale sul monte Citerone da Antiope, prima moglie del medesimo re, e quindi dai figli di Antiope legata per i capelli alle corna di un toro furioso per vendicare la offesa materna.

Chi suppone che nel gruppo si esprime Antiope che facesse liberare la rivale dalla prossima morte.

Comunque siasi è una scena commovente e terribile, e nella quale vedonsi impresse sul volto degli attori le vive passioni da cui sono agitati.

La discrepanza delle due versioni probabilmente deriva dal fatto che la statua di Antiope, cioè della donna in piedi, non pervenne nella sua integrità e sì come venne primitivamente concepita dall'autore del gruppo, essendo invece la medesima, quasi del tutto, un lavoro di ricostruzione. Nella base, figure a bassorilievo.

Lato opposto al Toro

Su due colonne in marmo cipollino, nei due lati.

6260. Zeus (*Giove*). Maschera colossale. (*Farnese*).

6138. Incognito, supposto da alcuni Virgilio. (*F.*).

Sala dell'Ercole Farnese

6001. Herakles. Statua colossale di gran merito, eseguita in Atene da uno scultore della scuola di Policleto, a nome *Glycone*, giusta il nome in greco inciso sotto la clava. Sebbene questo celebre scultore non lavorasse opere originali, giusta la opinione del *Müller*, pure non è a porsi in dubbio che la statua che ci sta dinanzi sia una imitazione di un originale di Lisippo. Ed infatti, nelle membra atletiche di Ercole tutto è proporzionato, e lo sviluppo dei muscoli è di una verità incontestata. La figura dell'eroe è grave e tran-

Abb. 39: *Toro Farnese*, Zeichnung, in: Domenico Monaco, *Guida delle Antichità del Museo nazionale di Napoli*, 1915[13].

IV, p. 166, n. 16; Clarac 691, 1627 = Reinach 387, 1; *Revue Arch.* 1895, t. 8; Klein, *Praxiteles*, p. 174; Milani, *Museo Ital.*, III, p. 787 segg.; Furtwaengler, *M. P.*, p. 411, nota 2.

258. (6393.) **Erma muliebre acefala.**

Prov. Farnese; restaur. parte del braccio destro con mano, pezzi del panneggio, e parte inferiore del termine. Vi era stata adattata sopra la testa di Apollo tipo Cassel n. 137, che il Patroni nel 1898 fece togliere; marmo greco; alt. m. 1.86.

È tutta avvolta nel manto. Si era falsamente supposto che quest' erma provenisse dal tempio di Apollo in Pompei e rappresentasse Maia madre di Hermes.

Stava negli orti Farnesiani, quindi nella fabbrica di porcellane in Napoli. Inv. Arditi e GP 88; Sangiorgio 157; Finati 148; DI I, p. 195, n. 221; IV, p. 168, n. 33; Weichhardt, *Pompei*, p. 39, fig. 45; Patroni in *Recens. Mitth.* 1899, p. 131; Mau, *Pompeji*, p. 88.

259. (6392.) **Erma di Herakles.**

Prov. Farnese; restaur. testa e br. destro; marmo greco; alt. m. 2.04.

Herakles avvolto nella pelle leonina che sul braccio s. forma conca con frutta; il corpo è eseguito fino al pube. È simile ad un erma Torlonia e ad una del Museo Ludovisi (Helbig, *Führer*², 905).

Inv. Arditi e GP 76; Sangiorgio 153; Finati 145; DI I, p. 173, n. 63; II, p. 382; Clarac 796, 1990 = Reinach 462, 4.

260. (6002.) **Gruppo c. d. « Toro Farnese ».**

Restaur. in antico, poi da G. B. Biondi, secondo i suggerimenti di Michelangelo, e nel 1548 dal Cali (v. Grande Archivio di Napoli Fascio 5062, Interno, Restauro delle Statue di villa Reale).

Restaur. testa di Amphion dal Biondi che prese a modello il ritratto di Caracalla, le braccia meno le mani, entrambe le gambe meno i piedi, parte del vestito e della lira, muso, zampe e corna del bue; a Zethos la testa, le braccia, gambe; a Dirce tutta la parte superiore del corpo; ad Antiope la testa, mano s. con lancia e braccio d.; al genio braccio s. e avambr. d.; al cane tutto il corpo, meno i piedi; di marmo gr.; alt. m. 3.70, fronte della base larga m. 2.05 e lato m. 2.95.

Questo gruppo colossale è il più grande pezzo di scultura che ci sia rimasto della antichità e giustifica il soprannome di « montagna di marmo » che qualcuno gli ha dato. Destinato a decorare un giardino, forse come centro d'una grande fontana, è un complesso di 5 figure principali e tre accessorie. Il gruppo, culminante come una piramide, si eleva sopra una base rocciosa quasi quadrata, nella quale sono distinti tre piani: il più elevato nel centro, è quello sul quale poggia inalberato, ritto sulle zampe posteriori, il toro trattenuto sul davanti da Amphion che poggia i suoi piedi sul masso centrale e sopra un' altra roccia che si eleva dall' angolo anteriore destro. Amphion è nudo, meno la clamide svolazzante dietro le spalle. La parte superiore del corpo è rivolta verso il toro, al quale ha afferrato il corno destro colla destra e il muso colla sinistra, trattenendolo finchè sia giunto il momento di lasciarlo alla sua corsa sfrenata. Serve di sostegno alla statua di Amphion un tronco posto al suo fianco destro, a quale è appoggiata la lira. Intanto Zethos, anch' egli clamidato, a

del toro sul piano inferiore, lo trattiene con una corda legata alle corna, tirandolo giù per legare la vittima alla bestia infuriata. Avanza la gamba destra e sotto la sinistra è un tronco di sostegno. Entrambi gli eroi son giovani dalle forme atletiche ma slanciate.

Fig. 29. Gruppo detto del Toro Farnese (Fot. Brogi).

Dirce, destinata al supplizio, siede sullo stesso piano dove pianta Zethos, in avanti quasi sotto le zampe alzate del toro: è seminuda, l' himation le copre soltanto le gambe, ed il chitone, che ella vestiva sotto, è strappato. Si rivolge indietro e in alto in atto supplichevole, afferrando colla s. la gamba destra di Amphion. Vicino a lei, a s., è l' altare di Dionysos, presso cui si trovava a celebrare la festa del dio. Un cane ritto dinanzi al toro abbaia come di consueto dinanzi

6

Abb. 40: Giacomo Brogi, *Gruppo detto del Toro Farnese*, Fotografie in: Arnold Ruesch, *Guida illustrata del Museo nazionale di Napoli approvata dal Ministero della Pubblica Istruzione. Parte Prima, Antichità*, 1911[2].

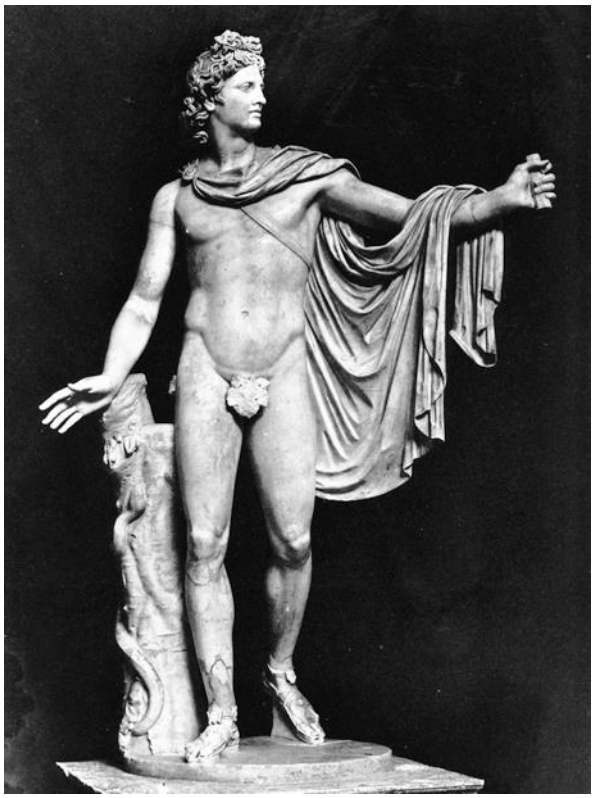


Abb. 41: James Anderson, Apoll von Belvedere (Vatikan, Museo Pio Clementino, Cortile del Belvedere), um 1852.

Abb. 42: Fratelli Alinari, Apoll von Belvedere (Vatikan, Museo Pio Clementino, Cortile del Belvedere), zwischen 1893 und 1903.

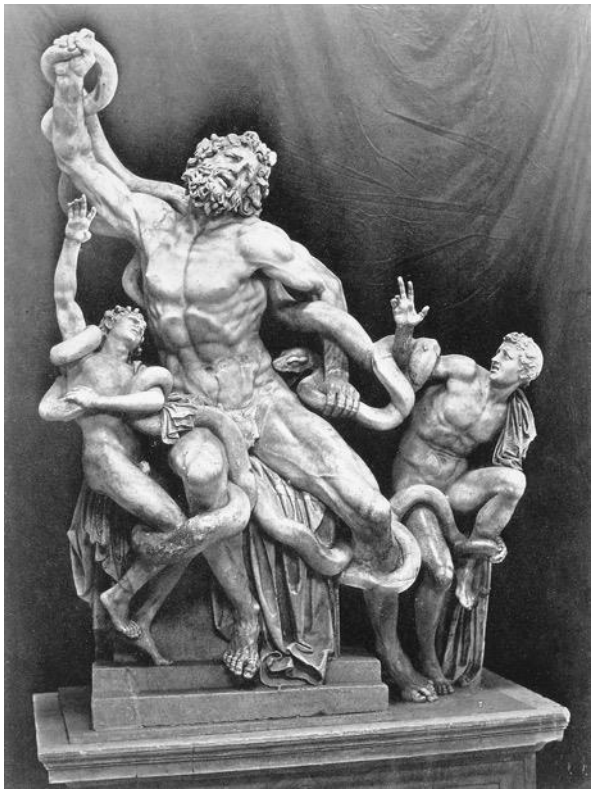


Abb. 43: James Anderson, Laokoon (Vatikan, Museo Pio Clementino, Cortile del Belvedere), um 1852.

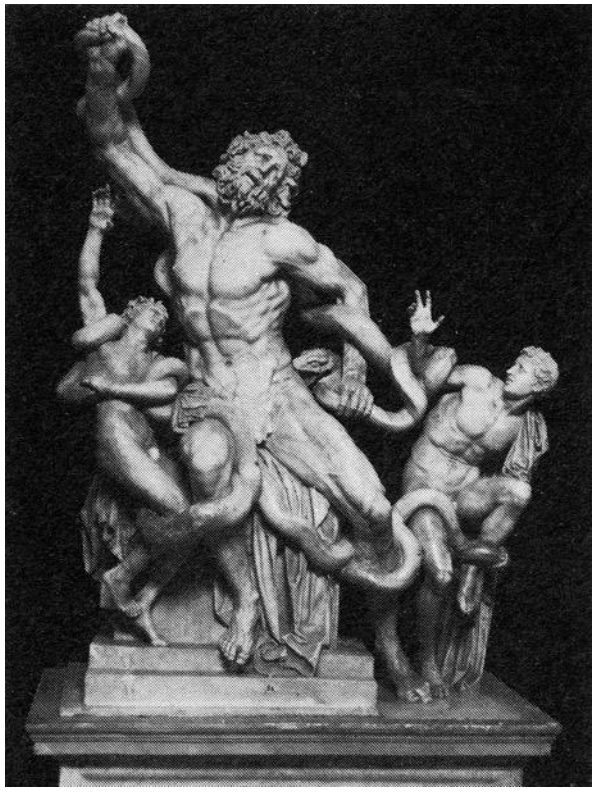


Abb. 44: Giorgio Sommer und Edmondo Behles, Laokoon (Vatikan, Museo Pio Clementino, Cortile del Belvedere), nach 1865(?)/vor 1877.

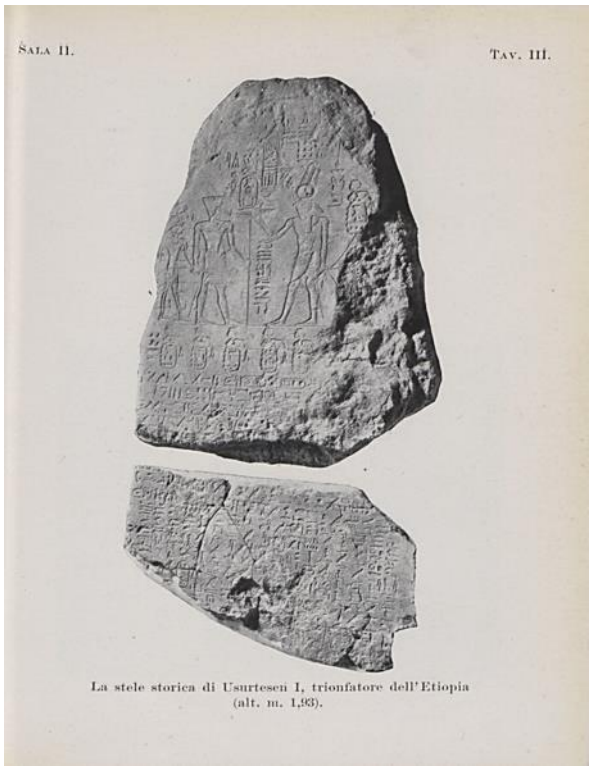


Abb. 45: Tafel III, *La stele storica di Usurtesen I, trionfatore dell'Etopia*, in: Luigi Adriano Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze* II, 1912.

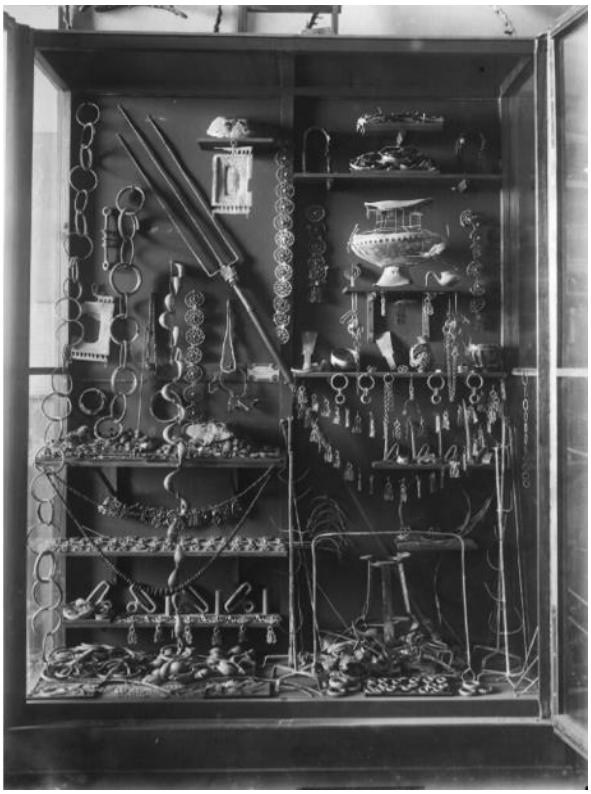


Abb. 46: Fotograf unbekannt, Grabbeigaben der *Tomba del Tridente*, Vetulonia (Grosseto), (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), 1903.

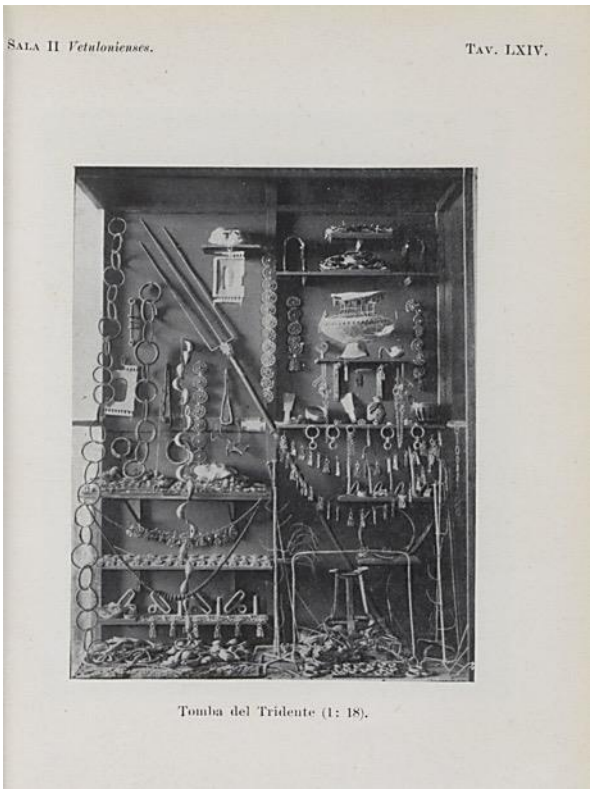


Abb. 47: Tafel LXIV, *Tomba del Tridente*, in: Luigi Adriano Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze* II, 1912.

Abb. 48: Fotograf unbekannt, *Sala* VI im Erdgeschoss des Palazzo della Crocetta, Grabbeigaben der *Tomba del Tridente*, Vetulonia (Grosseto), (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), 1903.

Abb. 49: *Sala* VI ,markiert im Grundrissplan des *Museo archeologico nazionale* von Florenz, 1912.

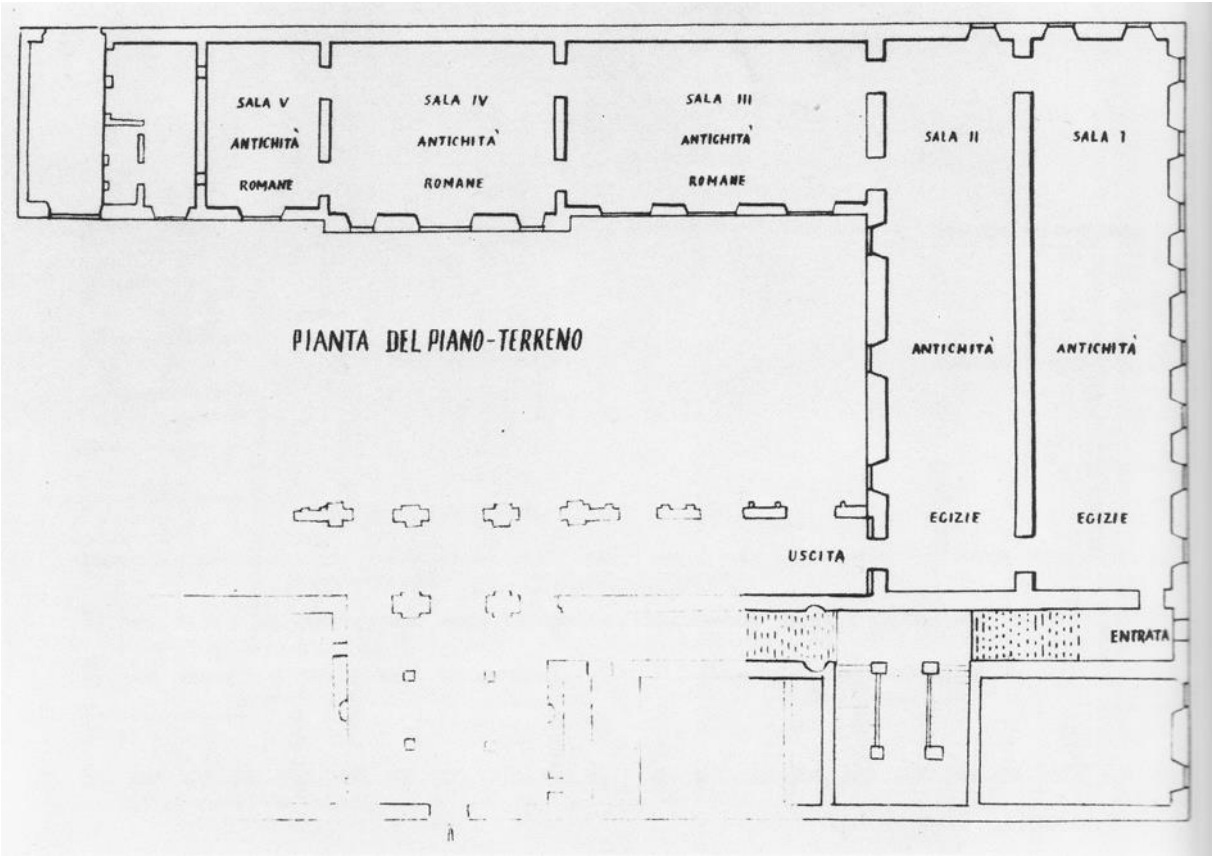


Abb. 50: Grundriss des Erdgeschosses des Palazzo dell'Accademia delle Scienze (*Museo di Antichità* von Turin), 1882.

Abb. 51: Demetrio Cosola, Zeichnung vom Inneren des neuen Flügels (*Museo di Antichità* von Turin), um 1880.

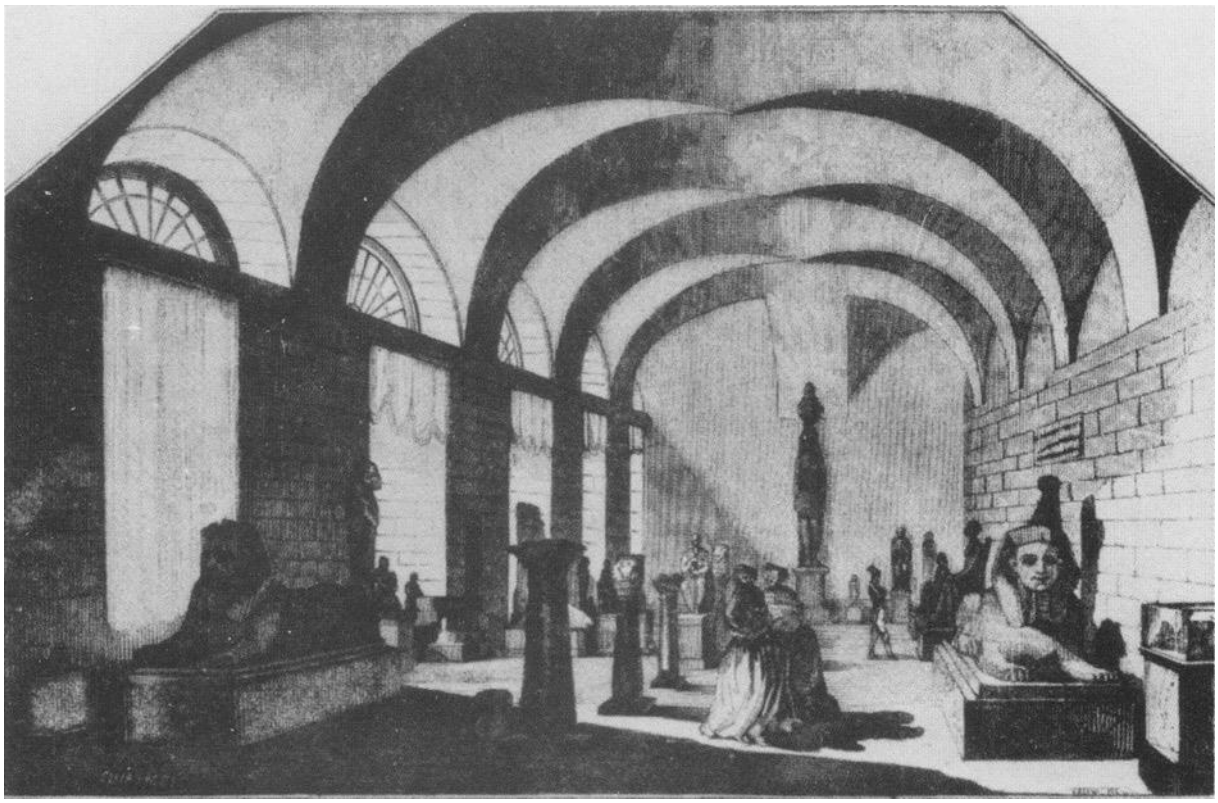


Abb. 52: Carlo Chiappori, *Una Sala del Museo Egizio* (*Museo di Antichità* von Turin), 1852 (?).

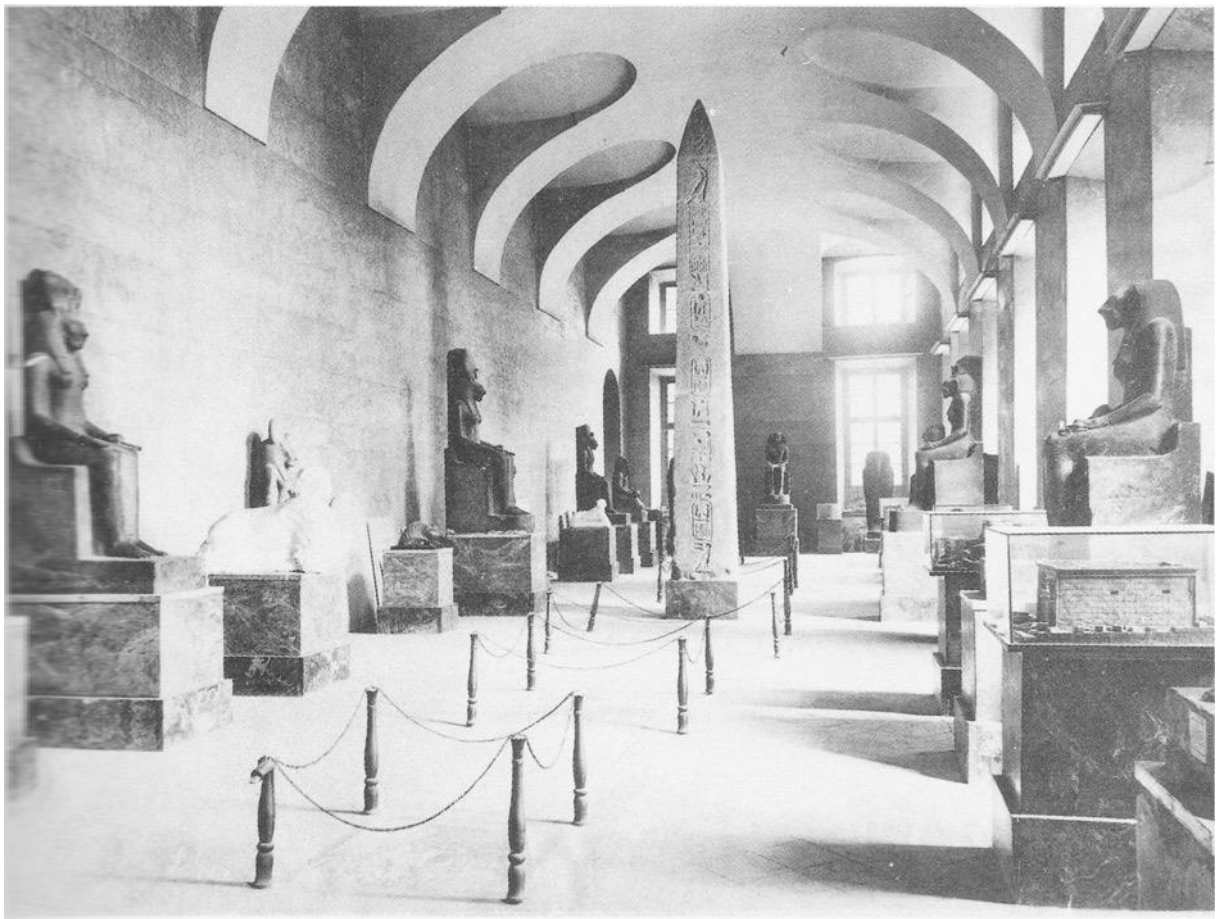


Abb. 53: Fotograf unbekannt, *Sala* I des Erdgeschosses (*Museo di Antichità* von Turin), 1900 (?).

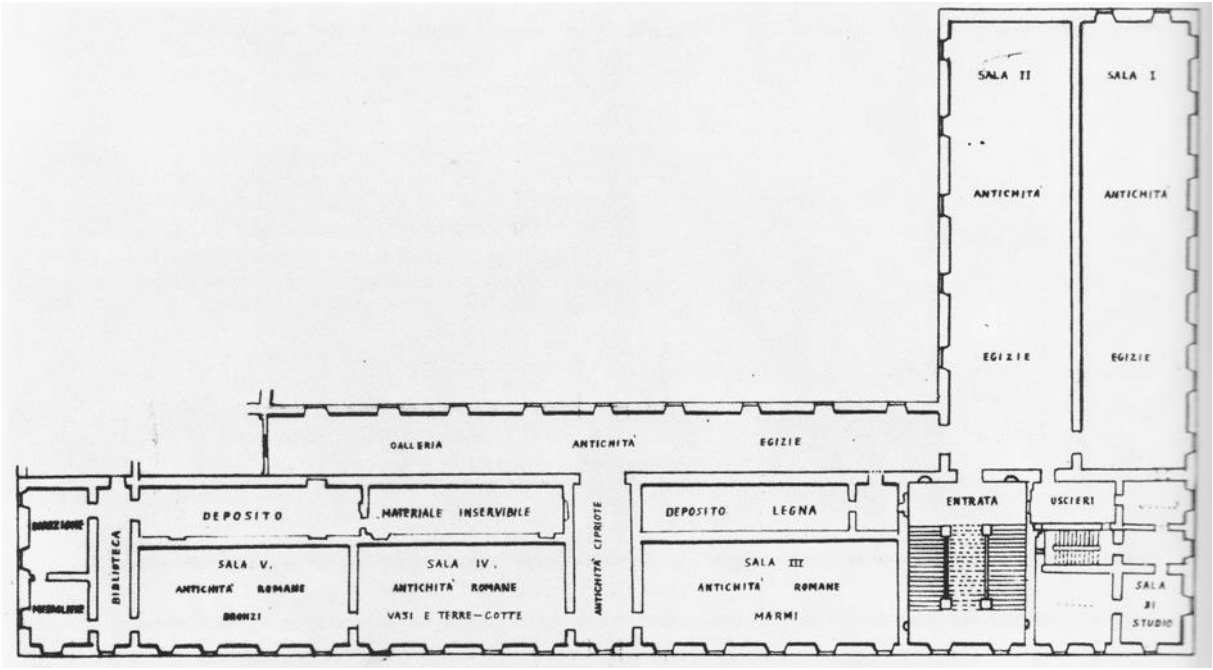


Abb. 54: Grundriss des ersten Obergeschosses des Palazzo dell'Accademia delle Scienze (*Museo di Antichità* von Turin), 1882.

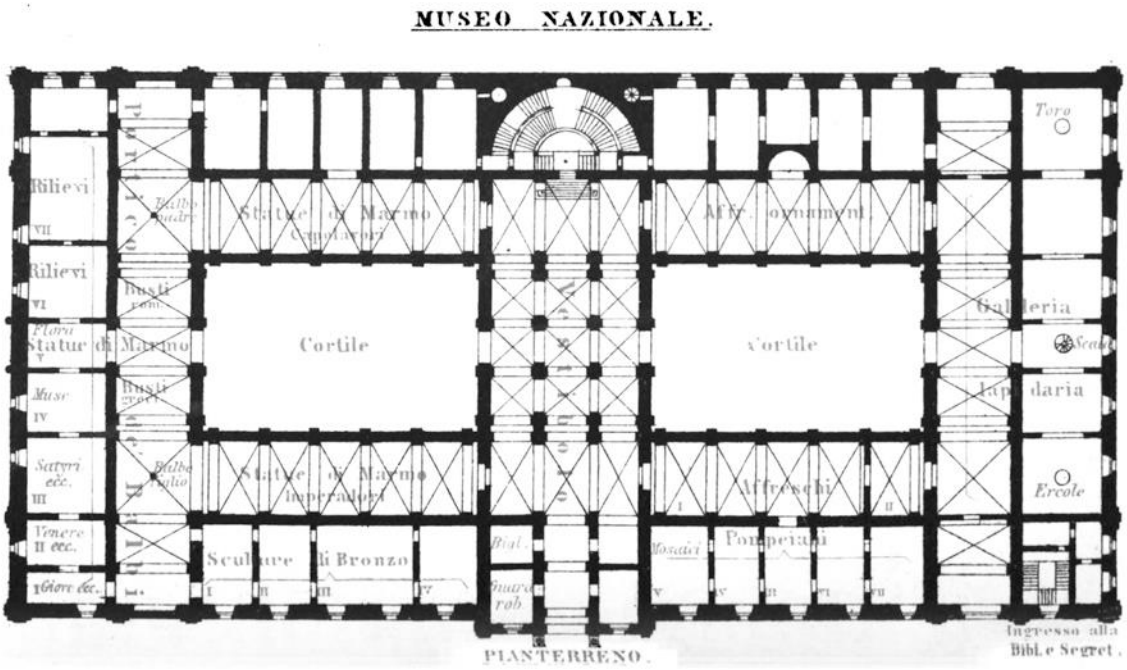


Abb. 55: Grundriss des Erdgeschosses (*Museo archeologico nazionale* von Neapel), 1877.

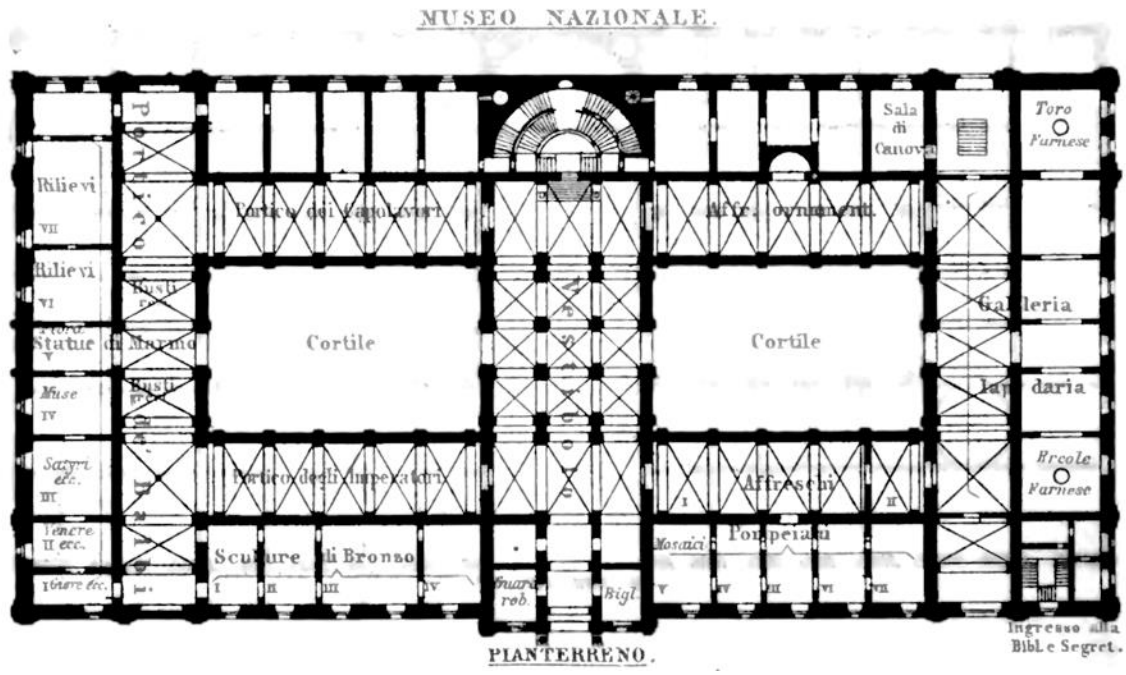


Abb. 56: Grundriss des Erdgeschosses (*Museo archeologico nazionale* von Neapel), 1895.

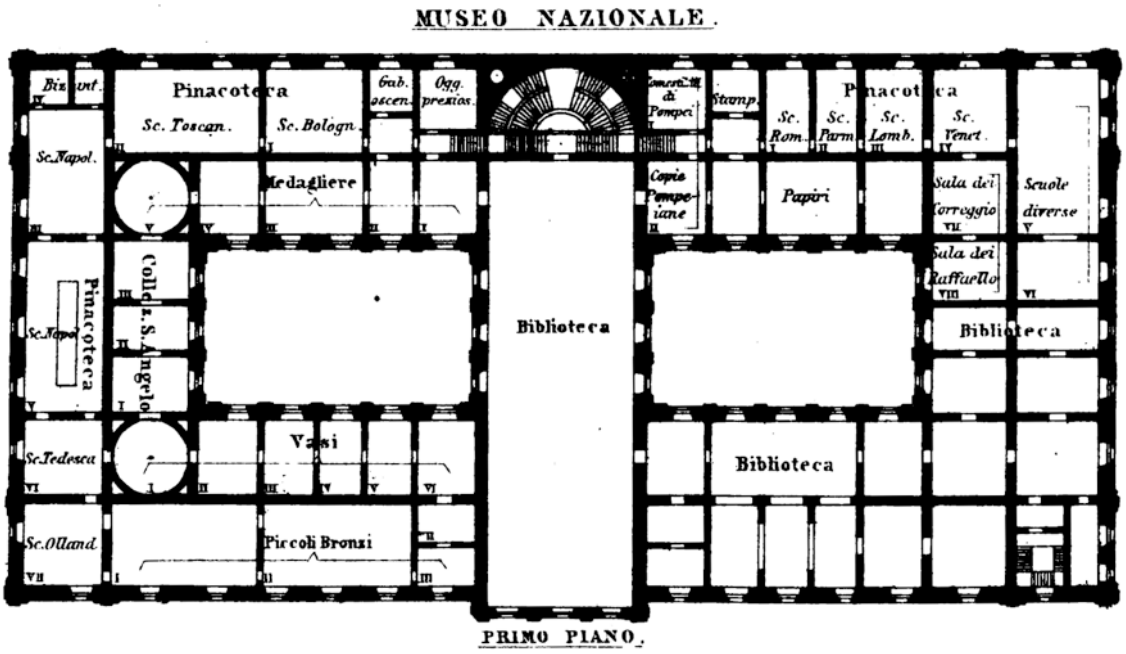


Abb. 57: Grundriss des ersten Obergeschosses (*Museo archeologico nazionale* von Neapel), 1877.

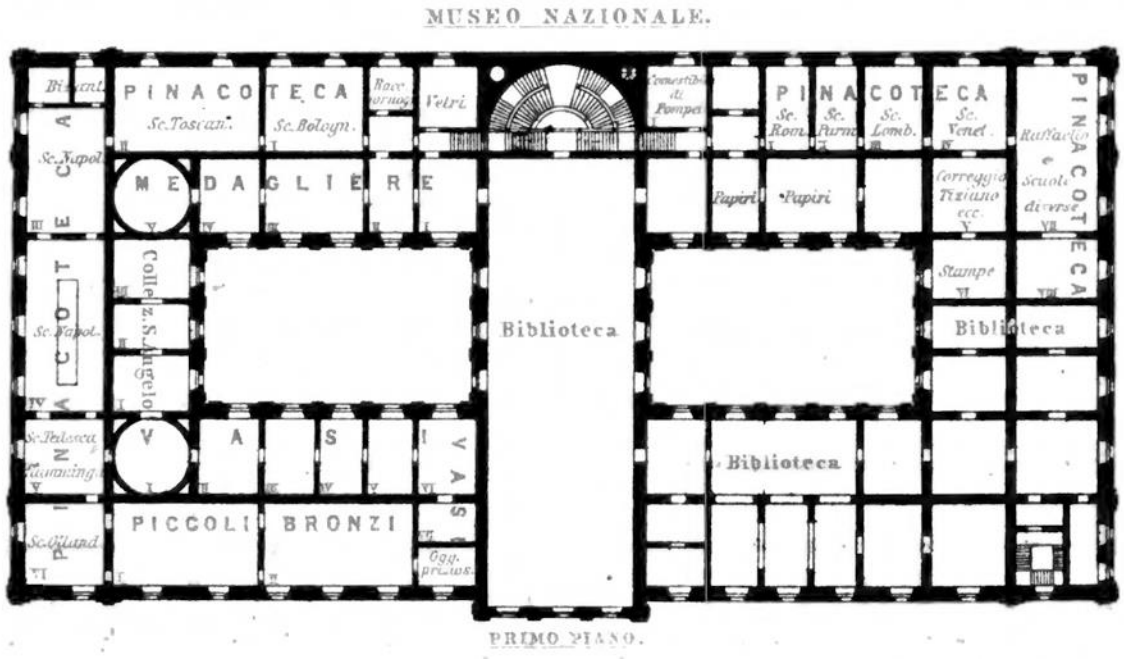


Abb. 58: Grundriss des ersten Obergeschosses (*Museo archeologico nazionale* von Neapel), 1895.

Abb. 59: Giacomo Brogi, *Corridore dei Capi d'Opera delle Sculture in marmo*, Erdgeschoss (*Museo archeologico nazionale* von Neapel), 1878–1884.

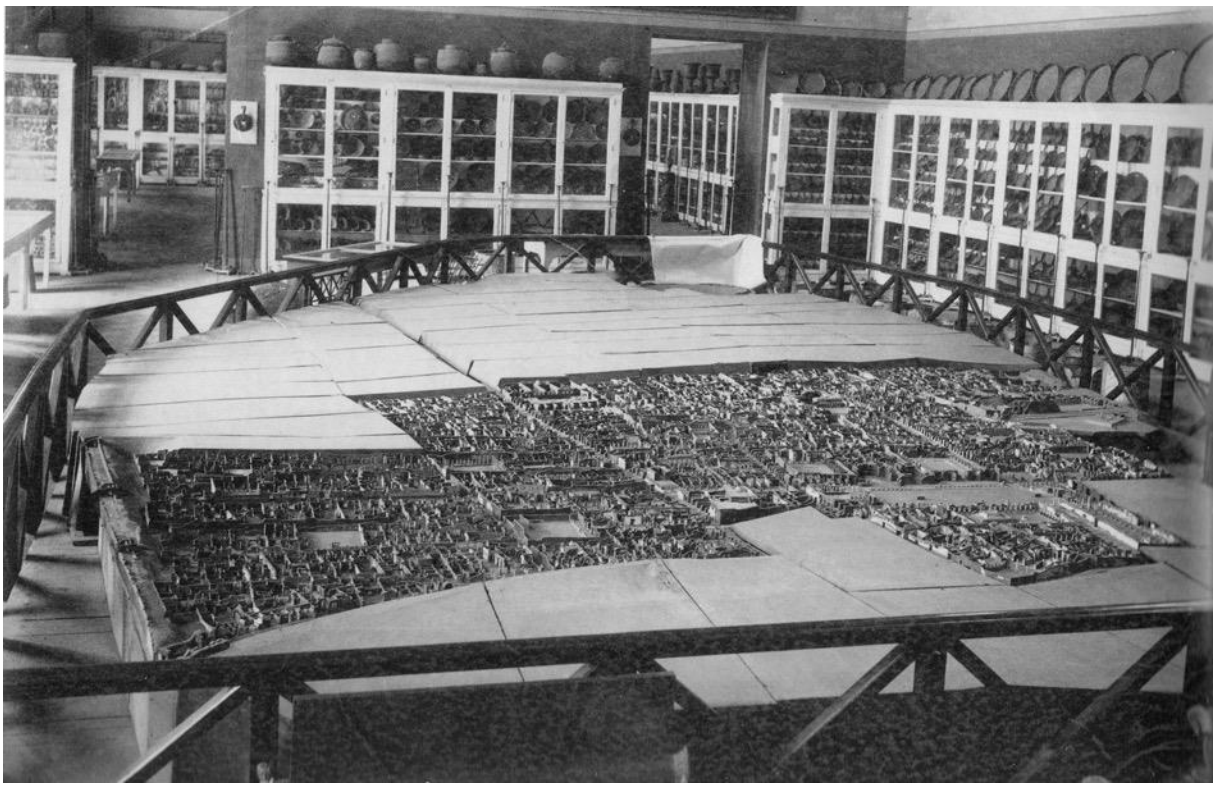
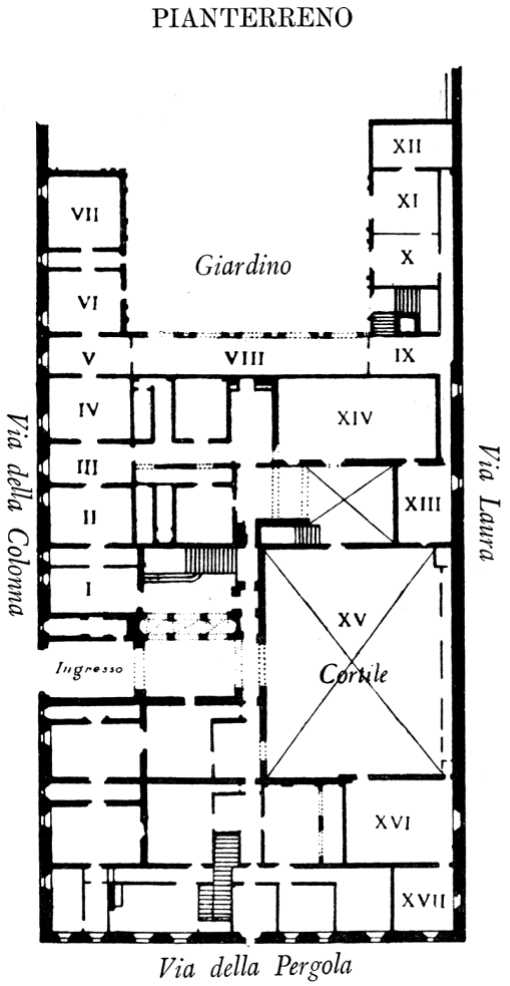


Abb. 60: Achille Mauri, *Panorama di Pompei dal Modello*, Obergeschoss (*Museo archeologico nazionale* von Neapel), 1885–1890.



MUSEO TOPOGRAFICO DELL' ETRURIA

I VETVLONIA *Sala delle tombe a pozzetto.*
II „ „ *delle tombe a circolo.*
III „ „ *del tumolo della Pietrera.*
„ POPVLONIA.
IV VOLSINII (*Orvieto e Bolsena*).
V CORTONA, ARRETIVM, VOLATERRAE, CLVSIVM.
VI CLVSIVM *Sala dei monumenti iconici.*
VII „ *Collezione Vagnonville.*
VIII LVNA.
IX FALERII.
X TVSCANIA.
XI VISENTIA *o* VISENTIVM.
XII TELAMON.
XIII TARQVINII.
XIV VOLCI *e territorio fra l'Albegna e l'Arrone* (*Pescia Romana*, SVCCOSA, *Marsiliana*, *Poggio Buco*, *Pitigliano*, SVANA).
XV FLORENTIA *Cortile dei resti architettonici.*
XVI „ *Casa repubblicana e Terme.*
XVII FLORENTIA, FAESVLAE (*antichità primitive etrusche e romane*).

Abb. 61: Grundriss des Erdgeschosses des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1898.

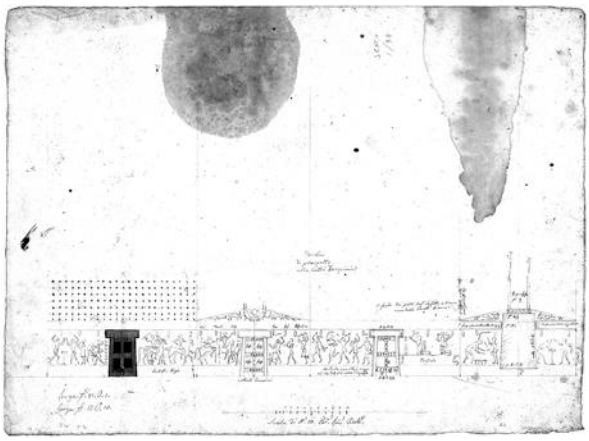


Abb. 62: Carlo Ruspi, *Tomba delle Iscrizioni. Interior View*, 1835 (DAI Römische Abteilung).

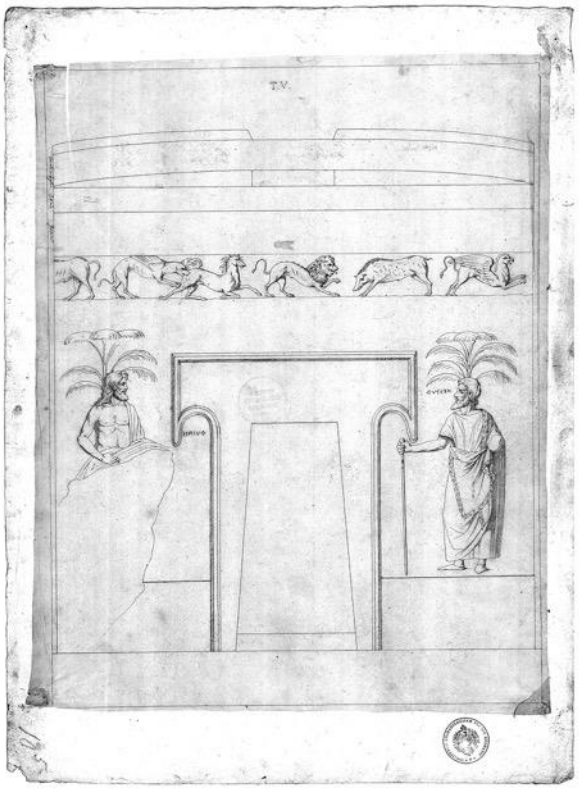


Abb. 63: Nicola Ortis, *Tomba François. Wall Painting*, 1857 (DAI Römische Abteilung).

Abb. 64: Detailausschnitte der Abb. 48, *Sala* VI im Erdgeschoss des Palazzo della Crocetta, Grabbeigaben der *Tomba del Tridente*, Vetulonia (Grosseto), (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), 1903.

Abb. 65: Sogenannte *Tomba di Casal Marittimo*, Rekonstruktion Luigi Adriano Milani im Garten des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1903.

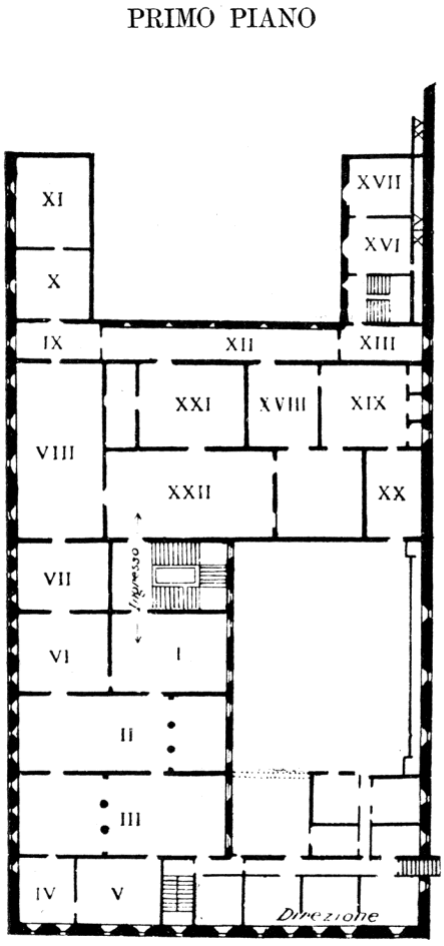
Abb. 66: *Cortile dei ruderi fiorentini: reliquie del tempio di Giove; arco delle Terme; basamento di Via Calimara*, Innenhof des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1898.

Abb. 67: *Reliquie del tempietto d'Iside, dell'Amfiteatro e del Campidoglio*, Innenhof des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1898.

Abb. 68: Blendarkaden unterhalb des sogenannten *Corridoio mediceo* im Garten des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1912.

Abb. 69: Blendarkade Nr. IV im Garten des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1912.

Abb. 70: Blendarkade Nr. II im Garten des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1912.



MUSEO EGIZIO

Scalone: Monumenti granitici e calchi in gesso.
*I *Sala delle divinità.*
*II „ *delle sculture e delle iscrizioni.*
*III „ *delle mummie.*
*IV „ *delle casse in legno.*
*V „ *dei tessuti e delle antichità alessandrine.*
*VI „ *delle suppellettili funebri e domestiche.*
*VII „ *del carro.*

MUSEO ETRUSCO, SEZIONE CLASSICA, GABINETTO NUMISMATIMO

*VIII *Sala dei buccheri.*
*IX „ *dei primitivi vasi greci e d'imitazione.*
*X „ *degli arredi di bronzo.*
*XI „ *delle statue e degli idoli etruschi.*
*XII *Galleria dei vasi dipinti greci.*
*XIII *Sala dei vasi campano-etruschi e delle terrecotte.*
*XIV-XV *Corridore delle anfore e delle iscrizioni.*
*XVI *Sala dei piccoli bronzi greci e romani.*
*XVII „ *dell' Idolino.*
*XVIII „ *delle orificerie, vetri e collezione Cipriota.*
*XIX „ *d' esposizione del Gabinetto Numismatico e della collezione gliptica.*
*XX *Gabinetto Numismatico.*
*XXI *Sala delle sculture etrusche.*
*XXII „ *delle urne etrusche.*

Abb. 71: Grundriss des ersten Obergeschosses des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1898.

Abb. 72: *Sala* VIII (*Sala dei buccheri*) des Obergeschosses des Palazzo della Crocetta (*Museo archeologico nazionale* von Florenz), um 1898.

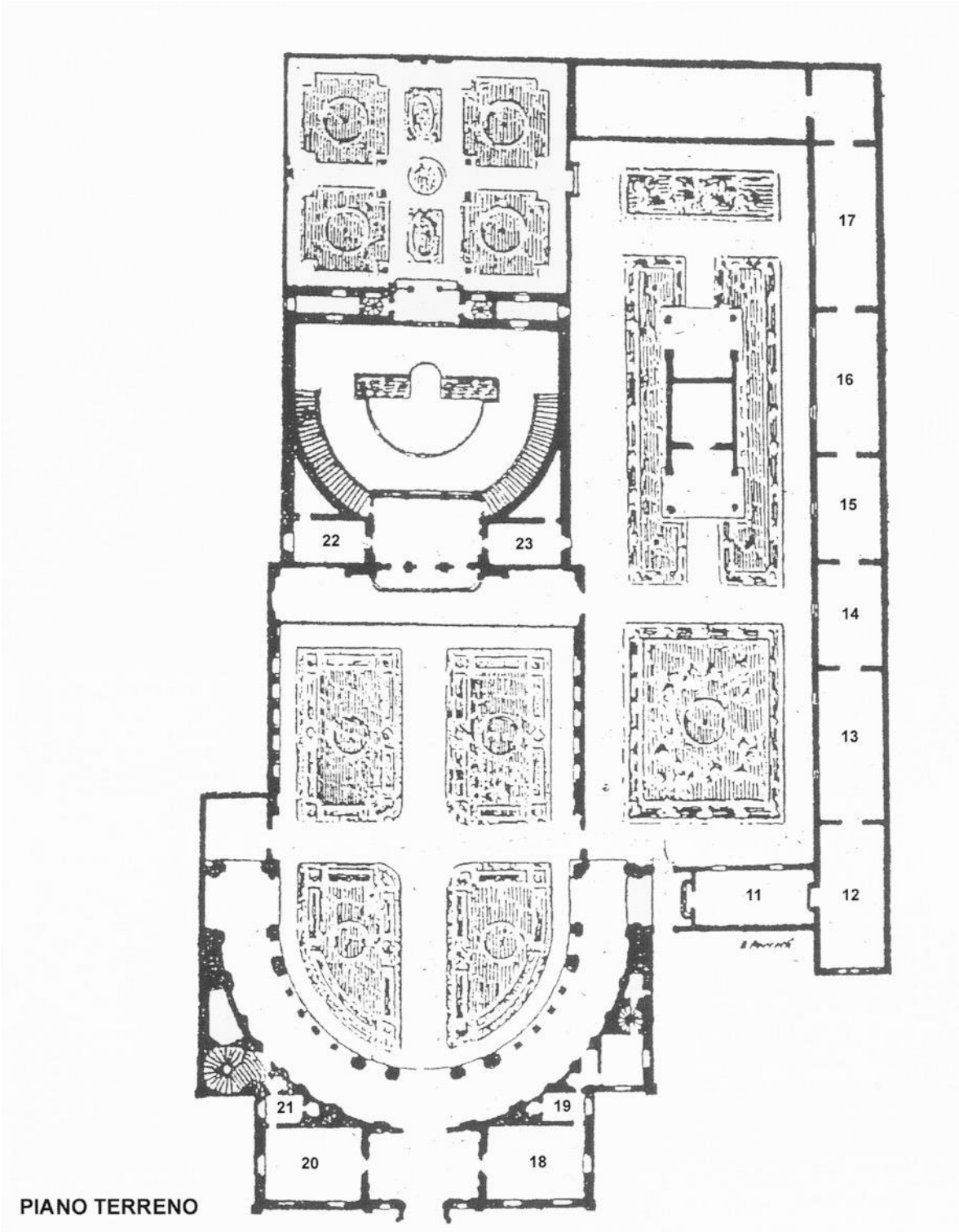


Abb. 73: Grundriss des Erdgeschosses der Villa Giulia (*Museo nazionale romano* – Villa Giulia), 1918.

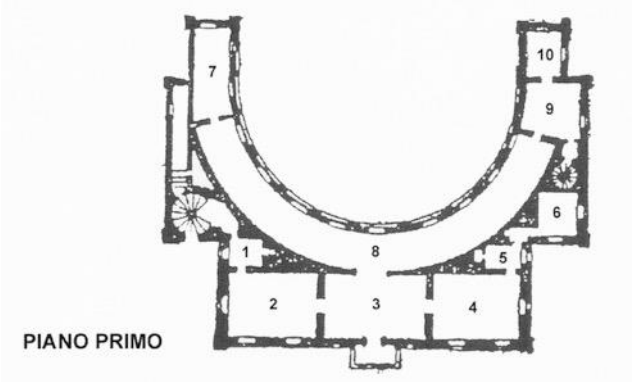


Abb. 74: Grundriss des Obergeschosses der Villa Giulia (Museo nazionale romano – Villa Giulia), 1918

Abb. 75: *Sala* VIII des Obergeschosses der Villa Giulia (*Museo nazionale romano* – Villa Giulia), 1898.

Abb. 76: *Sala* III (Hauptsaal) des Obergeschosses der Villa Giulia (*Museo nazionale romano* – Villa Giulia), um 1890.

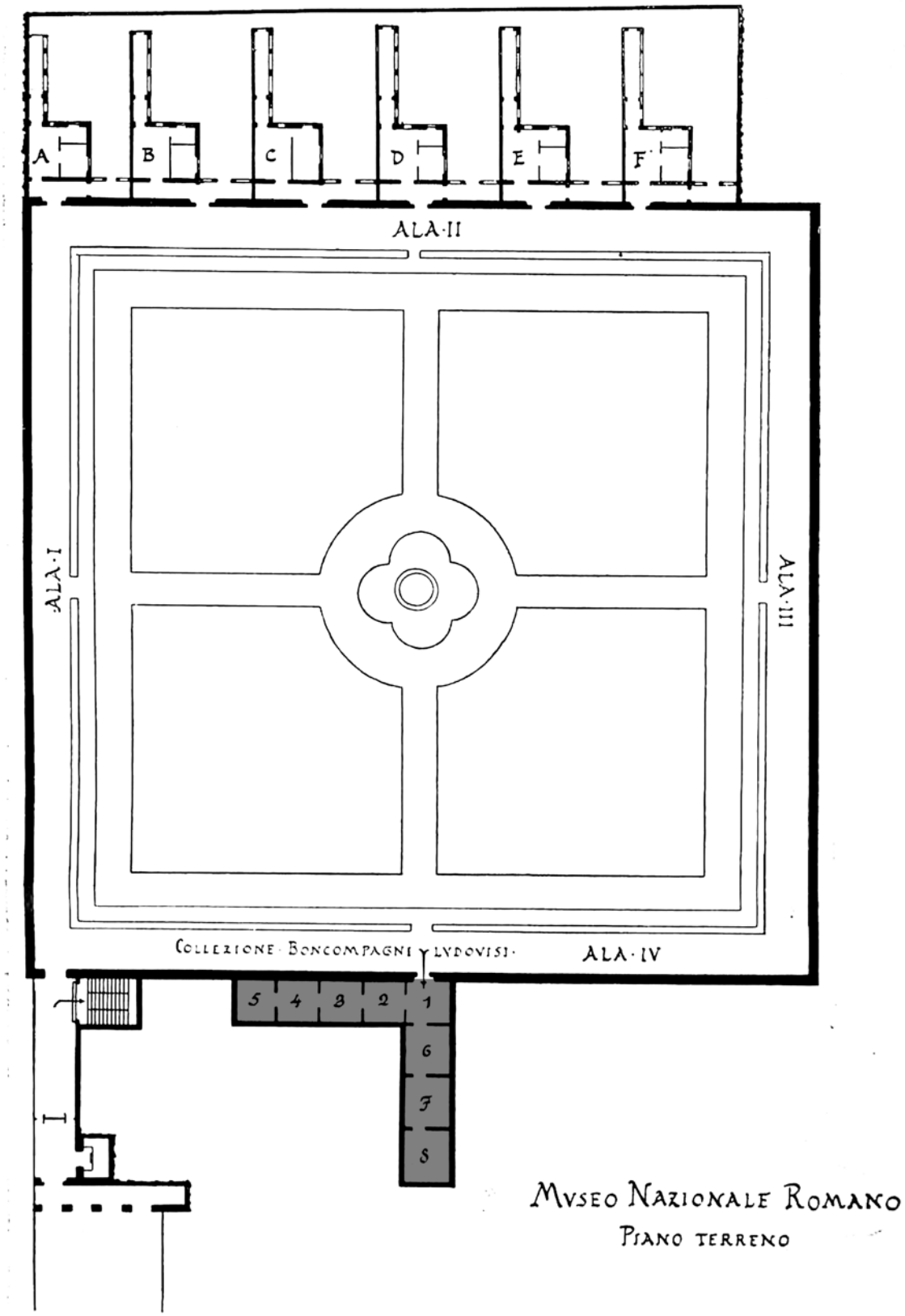


Abb. 77: Grundriss des Erdgeschosses der Diokletianstherme (*Museo nazionale romano* – Diokletianstherme), 1896.

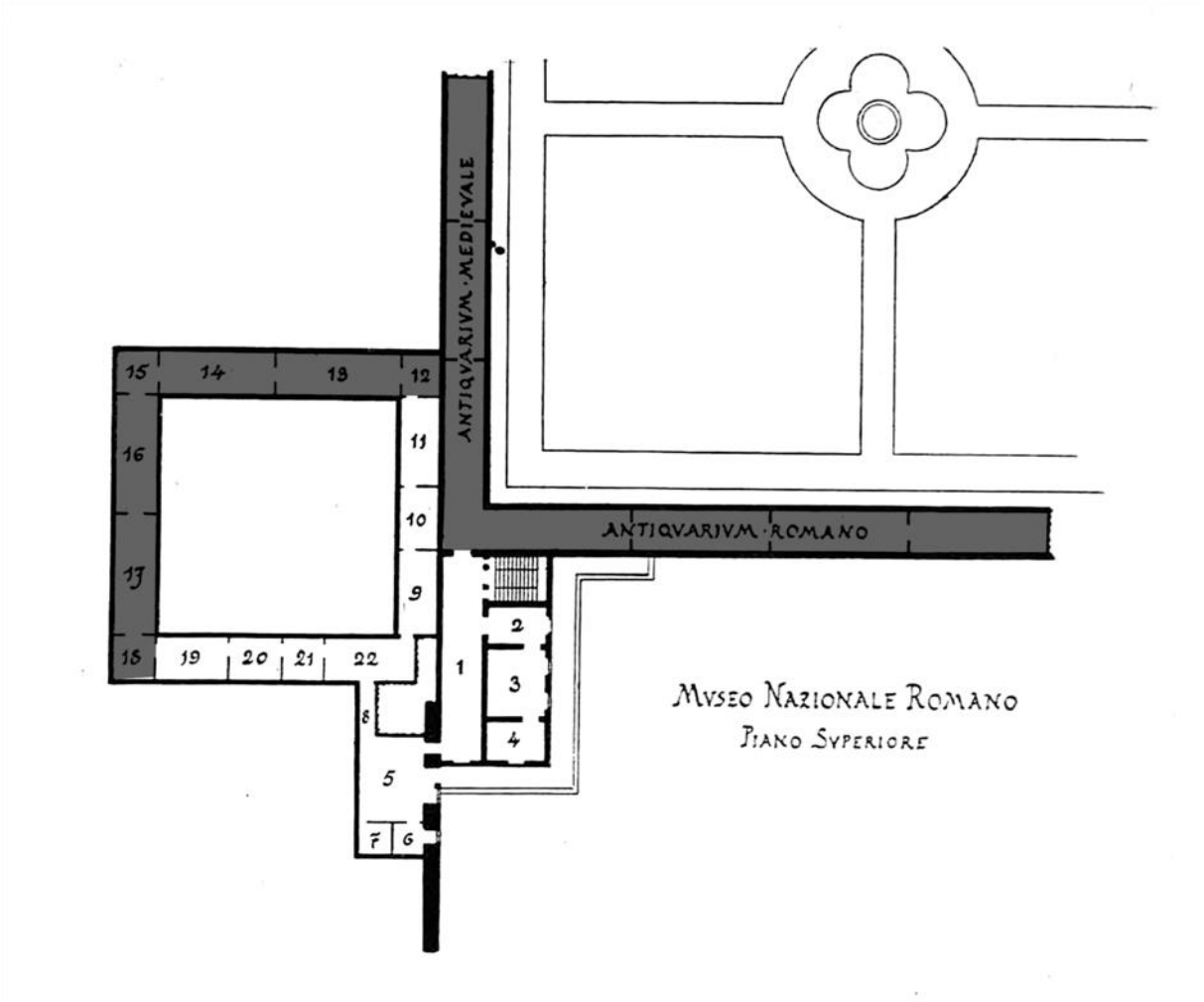


Abb. 78: Grundriss des ersten Obergeschosses der Diokletianstherme (*Museo nazionale romano* – Diokletianstherme), 1896.

Abb. 79: Fotograf unbekannt, *Cortile coi cipressi piantati da Michelangelo* (*Museo nazionale romano* - Diokletianstherme), um 1890.

Abb. 80: Fotograf unbekannt, *Sala* VII (*Museo nazionale romano* – Diokletianstherme), um 1901/3.

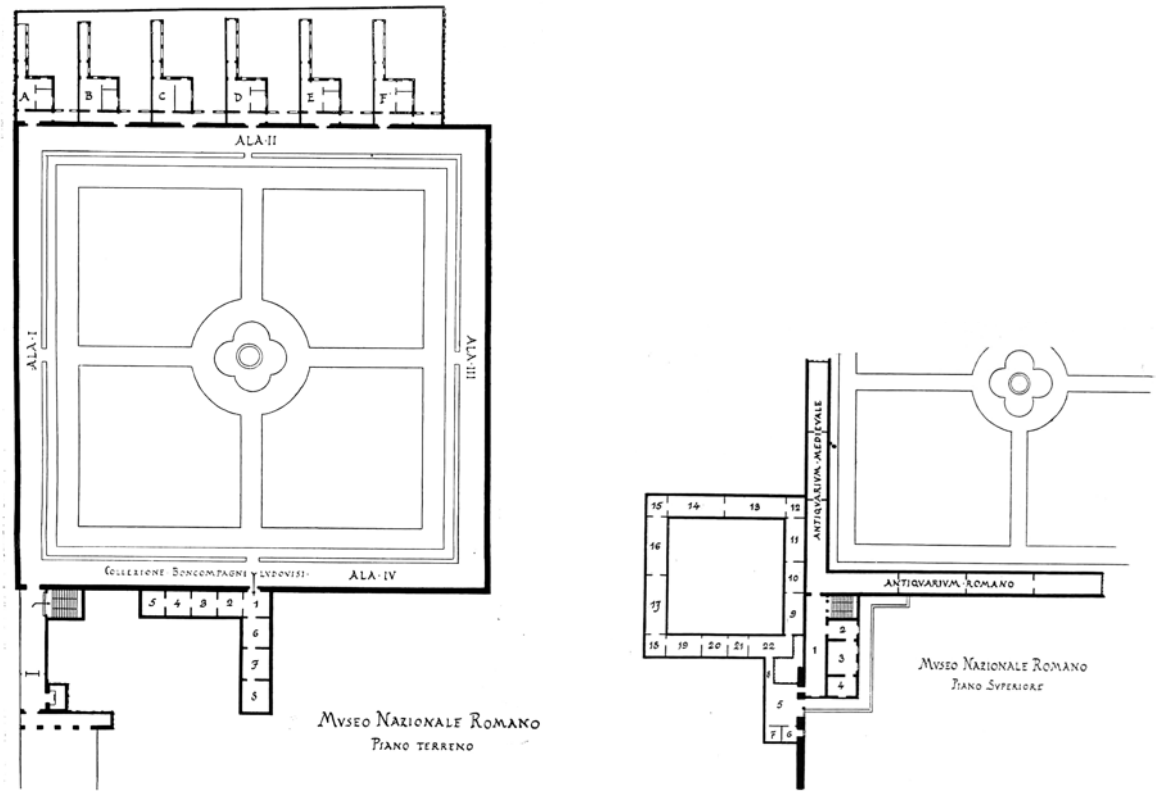


Abb. 81: Grundriss des Erd- und Obergeschosses der Diokletianstherme (*Museo nazionale romano* – Diokletianstherme), 1911.

Anhang 1

Verwaltung der archäologischen Nationalmuseen bis Januar 2016

L'istituzione delle Soprintendenze risale al 1904 (Regio Decreto n. 431 del 17 luglio). Le Soprintendenze furono poi regolate con la Legge n. 386 del 27 giugno 1907, a firma del Ministro Luigi Rava, fino all'istituzione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, nel 1974. Le Soprintendenze ereditarono le funzioni degli Uffici regionali per la conservazione dei monumenti, istituiti nel 1890. La Legge 386/1907 prevedeva tre tipi di Soprintendenze: ai Monumenti (ne furono istituite diciotto), degli Scavi e dei Musei archeologici (quattordici), alle Gallerie, ai Musei Medievali e Moderni e agli Oggetti d'arte (quindici).

<http://www.archeobo.arti.beniculturali.it/soprintendenza.htm> (04.01.2014)

Übersetzung: Die Schaffung der Soprintendenze stammt aus dem Jahr 1904 (RD Nr. 431 vom 17. Juli). Die Soprintendenze waren bis 1974 bis zur Gründung des Ministero per i Beni e le Attività Culturali nach dem von Minister Luigi Rava am 27. Juni 1907 unterzeichneten Gesetz Nr. 386 organisiert. Die Soprintendenze übernahmen die Funktionen der 1890 gegründeten Uffici regionali per la conservazione dei monumenti. Das Gesetz 386/1907 bestimmte drei Typen von Soprintendenze: ai monumenti (von denen achtzehn gegründet wurden), degli Scavi e dei Musei archeologici (vierzehn), alle Gallerie, ai Musei Medievali e Moderni e agli Oggetti d'arte (fünfzehn).

CAMPANIA		
Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei	*1862/*1910	
	Museo Archeologico Nazionale di Napoli	*1801
	Museo Archeologico dei Campi Flegrei	*1993
	Museo Archeologico di Pithecusae	*1999
	Museo Archeologico della Penisola Sorrentina	*1999
Soprintendenza per i Beni Archeologici delle province di Salerno, Avellino, Benevento e	*1939 (Salerno e Potenza)	
	Museo Archeologico Nazionale di Salerno	*1927/1964
	Museo Archeologico Nazionale di Paestum	*1952
	Museo Archeologico Nazionale di Pontecagnano "Gli Etruschi di frontiere"	70er Jahre
	Museo Archeologico Nazionale di Eboli	März 2000
	Museo Archeologico Nazionale del Sannio Caudino	*2007
	Museo Archeologico Nazionale della Valle del Sarno	*Juli 2011
SICILIA		
Soprintendenza per i Beni Archeologici della Sicilia	*1909	
	Museo archelogico regionale Antonio Salinas di Palermo	*1866
	Museo archeologico regionale Lilibeo Marsala - Baglio Anselmi	*1986
	Museo archeologico regionale Paolo Orsi di Siracusa	*1988 (1809, 1878 Museo Nazionale/Dekret, 1884)
	Museo archeologico regionale di Lentini	*50er Jahre
	Museo regionale interdisciplinare di Ragusa	*50er Jahre
	Museo regionale di Kamarina	*60er Jahre
	Museo archeologico regionale Bernabo' Brea a Lipari	*60er Jahre
	Museo regionale interdisciplinare di Enna	*80er/90er Jahre
	Museo regionale di Aidone	*1984
	Museo archeologico regionale di Centuripe	*60er Jahre
	Museo regionale interdisciplinare di Caltanissetta	*50er Jahre/2006
	Museo archeologico regionale di Marianpoli	*80er/90er Jahre
	Museo archeologico regionale di Gela	*50er Jahre
	Museo archeologico regionale della Badia	*70er Jahre/1995
	Museo archeologico regionale di Agrigento	*1910
PIEMONTE		
Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del Museo Antichità Egizie	*1909	
	Museo di Antichità	*1989 (1572, 1723, 1832, 1940)
TOSCANA		
Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana	*1862/ 1909 (zusammen mit der Region Umbrien)	
	Museo Archeologico Nazionale di Firenze	*1870
	Museo Archeologico Nazionale di Siena	*1933
	Museo Archeologico Nazionale di Chiusi	*1871
	Museo Archeologico Nazionale della Città di Cosa	*1981
LAZIO		
1. Sovrintendenza von Lazio	*1870	
Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio	*1968	
27 archäologische Zonen	Museo Archeologico Nazionale "G. Carettoni"	*70er Jahre
	Museo Archeologico Nazionale di Formia	*1968
	Museo Archeologico Nazionale di Palestrina e Santuario della Fortuna Primigenia	*1956 (Palazzo Barberini)
	Museo Prenestino Barberiniano	*1913
	Museo Acheologico Nazionale di Sperlonga e Villa di Tiberio	70er Jahre
Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale	*1939	
11 archäologische Zonen	Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia	*1889
	Museo Archeologico Nazionale di Tarquiniense	*1916
	Museo Nazionale Cerite	*1967
	Museo Archeologico Nazionale di Civitavecchia	*1970
	Museo Archeologico Nazionale di Vulci	*1975
	Museo Nazionale Archeologico Tuscanese	*1984 (Kloster)
	Museo Nazionale Etrusco di Viterbo	*1986 (historisches Gebäude)
	Museo Archeologico dell'Agro falisco	*1977 (Forte Sangallo)
Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma	*2007	
5 archäologische Zonen	Museo Nazionale Romano	*1889
	Crypta Balbi	*1981/2013
	Palazzo Altemps	*1982
	Palazzo Massimo	*1998
	Terme di Diocleziano	*1889
	Museo Nazionale dell'Alto Medioevo	*1967
Soprintendenza di Ostia Antica	*2010	
4 archäologische Zonen		
Soprintendenza al Museo Preistorico Etnografico	*1968/1975–1977	
	Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini"	*1876
	Museo Nazionale D'Arte Orientale 'Giuseppe Tucci'	*1957/2005
ABRUZZO		
Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Abruzzo	*1909 (zusammen mit der Region Molise), ab 2004 unabhängig	
	Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo	*1959
	Villa Frigerj	*1959
	la Civitella	*2000
	Campli	ab 1967
MOLISE		
Soprintendenza per i Beni Archeologici del Molise	*1909 (zusammen mit der Region Abruzzen), ab 2004 unabhängig	
CALABRIA		
Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria	*1913 (zusammen mit der Region Basilicata), ab 1964 unabhängig	
	Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria	*1959 (1882 Museo Civico, Paolo Orsi)
	Museo Nazionale Archeologico di Cotrone	*2000 (1910)
	Museo Archeologico Nazionale di Locri Epizefri	*1971
BASILICATA		
Soprintendenza per i Beni Archeologici della Basilicata	*1913 (zusammen mit der Region Kalabrien), erst ab 1964 unabhängig	
	Museo Archeologico Nazionale della Basilicata "Dinu Adamesteanu"	*2005
	Museo Archeologico Nazionale del Melfese	*1976
	Museo Archeologico Nazionale di Venosa	*1991
	Museo Archeologico Nazionale di Muro Lucano	*2003
	Museo Archeologico Nazionale dell'Alta Val d'Agri	*1995
	Museo Archeologico Nazionale "Domenico Ridola"	*1911 (1872)
	Museo Archeologico Nazionale di Metaponto	*1991
	Museo Archeologico Nazionale della Siritide	*1969
EMILIA ROMAGNA		
Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia-Romagna	*1881 (zusammen mit den Marken), ab 1907 unabhängig	
	Museo Archeologici Nazionale di Parma	*1866 (1760, 1803, 1847)/1965
	Museo Archeologico Nazionale di Ferrara	*1935/1997
	Museo Archeologico Nazionale di Sarsina	*1957 (1890, 1927–1950)
	Museo Nazionale Etrusco "Pompeo Aria" di Marzabotto	*1933 (1831, 1862)/1979
VENETO		
Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto	*1900 (fasste noch Friuli-Venezia Giulia)	
	Museo Archeologico Nazionale di Adria	*1904
	Museo Nazionale e Aree Archeologiche di Altino	*1960
	Museo Nazionale Atestino	*1902
	Museo Archeologico Nazionale di Fratta Polesine	*2009
	Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro	*1888
FRIULI VENEZIA GIULIA		
Soprintendenza per i Beni Archeologici del Friuli-Venezia Giulia	*1900 (noch unter der Region Veneto – Friuli-Venezia Giulia)	
LIGURIA		
Soprintendenza per i Beni Archeologici della Liguria	*1909 (unter der Region Piemonte), ab 1939 unabhängig	
	Museo Archeologico di Chiavari	*1985
LOMBARDIA		
Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia	*1909	
	Museo Archeologici Nazionale di Mantova	nach ca. 1930
	Museo Archeologico Nazionale Della Lomellina	*1998
	Museo Archeologico Nazionale Della Valcamonica	*1981
MARCHE		
Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Marche	*1907 (unter der Region Apulien), ab 1939 unabhängig	
	Museo Archeologico Nazionale delle Marche	*1860/1906
	Museo Archeologico Statale di Arcevia	*1996
	Museo Archeologico Statale di Ascoli Piceno	*1981
	Museo Archeologico Statale di Cingoli	*1994
	Museo Archeologico Statale di Urbisaglia	*1996
PUGLIA		
Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia	*1910 (zusammen mit der Region Marche), ab 1939 unabhängig	
	Museo Nazionale Archeologico di Gioia del Colle	*1559
	Museo Nazionale Acheologico di Taranto	*1887
	Museo Nazionale Archeologico di Altamura	*1891
	Museo Nazionale Archeologico di Manfrediano	*60er Jahre
SARDEGNA		
Soprintendenza per i Beno Archeologici delle province di Sassari e Nuoro	*1958	
	Museo Nazionale "G.A. Sann"	*1931
	Museo Nazionale Archeologico di Nuoro	*1900/1978
Soprintendenza per i Beni Archeologici delle province di Cagliari e Oristano	*1910	
	Museo Archeologico Nazionale di Cagliari	*1891/(1993)
UMBRIA		
Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Umbria	*1881/*1909 (unter der Region Toskana), ab 1964 unabhängig	
	Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria	*1948 (Konvent)
	Museo Archeologico Statale di Spoleto	*1985
	Museo Archeologico Statale di Orvieto	*1863

Anhang 2

Reiseführer	Jahr	Auflage	Museum	bebildert	unbebildert*	Grundriss	Sortierung: nach Geschoss	nach Raum	nach Sammlung	nach Objekt	nach Gattung	numerische Aufzählung
BAEDEKER												
Italien von den Alpen bis Neapel	1890		MAT		X		X	X	X		X	X
			MANN		X	X	X	X	X		X	X
			MANF		X		X	X	X		X	X
			MNR-D		X			-				
			MNR-VG		X							
	1895	3	MAT		X		X	X	X		X	X
			MANN		X	X	X	X	X		X	X
			MANF		X		X	X	X		X	X
			MNR-D		X		X	X	X		X	X
			MNR-VG		X							
	1899	4	MAT		X		X	X	X		X	X
			MANN		X	X	X	X	X		X	X
			MANF		X		X	X	X		X	X
			MNR-D		X		X	X	X		X	X
			MNR-VG		X							
	1903	5	MAT		X		X	X	X		X	X
			MANN		X	X	X	X	X		X	X
			MANF		X		X	X	X		X	X
			MNR-D		X		X	X	X		X	X
			MNR-VG		X							
	1908	6	MAT		X		X	X	X		X	X
			MANN		X	X		X	X			
			MANF		X	X	X	X	X		X	X
			MNR-D		X	X	X	X	X		X	X
			MNR-VG		X							
Erster Theil: Ober-Italien	1861		MAT		X			X	X			
	1872	6	MAT		X		X	X	X		X	X
			MANF		X			X	X		X	X
	1889	12	MAT		X		X	X	X		X	X
			MANF		X		X	X	X		X	X
	1898	15	MAT		X		X	X	X		X	X
			MANF		X		X	X	X		X	X
	1911	18	MAT		X		X	X	X		X	X
			MANF		X	X	X	X	X		X	X
Zweiter Theil: Mittel-Italien	1896	11	MNR-D		X	X	X	X	X		X	X
			MNR-VG		X		X	X	X		X	X
	1903	13	MNR-D		X	X	X	X	X		X	X
			MNR-VG		X		X	X	X		X	X
	1908	14	MNR-D		X	X	X	X	X		X	X
			MNR-VG		X		X	X	X		X	X
Dritter Theil: Unter-Italien	1866		MANN		X		X	X	X		X	X
	1872	3	MANN		X	X	X	X	X		X	X
	1887	8	MANN		X	X	X	X	X		X	X
	1899	12	MANN		X	X	X	X	X		X	X
	1902	13	MANN		X		X	X	X		X	X
MURRAY												
Handbook for Travellers in Southern Italy	1862	4	MANN		X	X	X	X			X	X
Handbook for Travellers in Central Italy	1867	7	MANF		X	X		X		X		X
Handbook for Travellers in Southern Italy	1878	8	MANN		X	X	X	X	X		X	X
Handbook for Travellers in Central Italy	1889	11	MANF	X		X	X	X	X		X	X
Handbook for Travellers in Northern Italy	1897	16	MAT		X			X		X	X	X
JOANNE/HACHETTE												
Guide du voyageur en Europe	1860		MAT		X				X			
			MANN		X				X			
Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile	1865	4	MANN		X	X	X	X	X		X	X
Italie. Itinéraire descriptif, historique et artistique	1877	6	MANN		X	X	X	X	X		X	X
Italie. Il Italie du Centre. Bologne, Florence et Rome	1893		MANF		X		X	X	X	X	X	X
			MNR-D		X		X	X		X		
			MNR-VG		X		X	X	X		X	X

*Grundriss ist ausgenommen.

Anhang 3

Museum	Veröffentlichung			Jahr	Auflage	Autor	fremd-/ mehr-sprachig	großzügig bebildert	teilbebildert	unbebildert	Bildmedium	Sortierung			numerische Zählweise	Grundriss
	Katalog		Führer									nach Raum	nach Sammlung	nach Gattung		
Turin, Museo di Antichità	Catalogo generale dei musei e di antichità e degli oggetti d'arte raccolti nelle gallerie e biblioteche del regno / edito per cura del Ministero della pubblica istruzione. Serie 1 (Piemonte)	Regio museo di Torino - Monete consolari e imperiali		1881		Ariodante Fabretti			X		Zeichnung			X	X	
		Regio museo di Torino - Antichità egizia, Bd. 1		1882		Ariodante Fabretti				X				X	X	
		Regio museo di Torino - Monete greche		1883		Ariodante Fabretti				X				X	X	
		Regio museo di Torino - Antichità egizia, Bd. 2		1888		Ariodante Fabretti			X		Zeichnung			X	X	
		Regio museo di Torino - Monete imperiali		?		Ariodante Fabretti				X				X	X	
	Ministero della Educazione nazionale, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti - Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, 6		Il Regio Museo di Antichità di Torino - Collezioni preistoriche e greco-romane	1931		Piero Barocelli		X			Fotografie	X	X		X	X
	Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, 7		Il Regio Museo di Antichità di Torino - Sezione egizia	1931		Giulio Farino		X			Fotografie	X	X		X	X
Neapel, Museo nazionale di Napoli			Guide pour le Musée Royal Bourbon, Bd.1	1831		Carlo Bonucci; Francois Verde	frz.			X		X	X		X	
			Guide pour le Musée Royal Bourbon, Bd.2	1832		Carlo Bonucci; Francois Verde	frz.			X		X	X		X	
			Description des Monuments. Les plus intéressants du Musée Royal Bourbon	1841		Francois Alvino	frz.			X		X	X		X	
	Catalogo del Museo Nazionale di Napoli	Raccolta pornografica		1866		Giuseppe Fiorelli				X				X		
		Collezione Santangelo - Monete Greche		1866		Giuseppe Fiorelli				X				X		
		Medagliere: VI. Matrici, punzoni e conii della R. Zecca		1866		Giuseppe Fiorelli				X				X		
		Collezione Santangelo - Monete del medio evo		1867		Giuseppe Fiorelli				X				X		
		Raccolta epigrafica		1867		Giuseppe Fiorelli				X				X		
		Armi antiche		1869		Giuseppe Fiorelli				X				X		
		Medagliere: I. Monete greche		1870		Giuseppe Fiorelli				X				X		
		Medagliere: II. Monete romane		1870		Giuseppe Fiorelli				X				X		
		Medagliere: III. Monete del medio evo e moderne		1871		Giuseppe Fiorelli				X				X		
			Guida del Museo nazionale di Napoli	1871		?				X		X	X	X	X	
		Collection of the most remarkable Monuments of the National Museum, Bd. 1 (Marmor)		1869		Raphael Gargiulo	frz., engl.	X			Zeichnung			X		
		Collection of the most remarkable Monuments of the National Museum, Bd. 2 (Bronzen)		1873		Raphael Gargiulo	frz., engl.	X			Zeichnung			X		
		Collection of the most remarkable Monuments of the National Museum, Bd. 3 (Inschriften, Gold- und Silberobjekte, Fresken und Mosaike)		1873		Raphael Gargiulo	frz., engl.	X			Zeichnung			X		
		Collection of the most remarkable Monuments of the National Museum, Bd. 4 (Terrakotten und Vasenmalerei)		1873		Raphael Gargiulo	frz., engl.	X			Zeichnung			X		
		Les monuments du Musée National de Naples - gravés sur cuivre par les meilleurs artistes italiens		1879		Domenico Monaco	frz.	X			Zeichnung		X	X	X	
		Les monuments du Musée National de Naples - gravés sur cuivre par les meilleurs artistes italiens		1884	?	Domenico Monaco	frz.	X			Zeichnung		X	X	X	
			Guide général du Musée national de Naples: suivant la nouvel arrangement: avec plan du musée	1874		Domenico Monaco	frz.			X		X	X	X	X	X
			Guide général du Musée national de Naples: suivant la nouvel arrangement: avec plan du musée	1875	2	Domenico Monaco	frz.			X		X	X	X	X	X
			Guide général du Musée national de Naples: suivant la nouvel arrangement: avec plan du musée	1879	3	Domenico Monaco	frz.			X		X	X	X	X	X
			Guide général du Musée national de Naples: suivant la nouvel arrangement: avec plan du musée	1884	4	Domenico Monaco	frz.			X		X	X	X	X	X
			Guide général du Musée national de Naples: suivant la nouvel arrangement: avec plan du musée	1897	7	Domenico Monaco	frz.			X		X	X	X	X	X
			Guide général du Musée national de Naples: suivant la nouvel arrangement: avec plan du musée	1900	11	Domenico Monaco	frz.			X		X	X	x	X	X
			Nuova Giuda generale del Museo nazionale di Napoli.	1876		Achille Migliozzi				X		X	X	X	X	
			Nuova Giuda generale del Museo nazionale di Napoli. Secondo i più recenti riordinamenti	1878	2	Achille Migliozzi				X		X	X	X	X	
			Nuova Giuda generale del Museo nazionale di Napoli. Secondo i più recenti riordinamenti	1882	3	Achille Migliozzi				X		X	X	X	X	
			Nuova Giuda generale del Museo nazionale di Napoli. Secondo i più recenti riordinamenti	1892	6	Achille Migliozzi				X		X	X	X	X	
			Nuova Giuda generale del Museo nazionale di Napoli. Secondo i più recenti riordinamenti	1899	8	Achille Migliozzi, Domenico Monaco				X		X	X	X	X	
			Guide des Antiques du Musée National de Naples	1906	9	Domenico Monaco	frz.			X		X	X	X	X	X
			Handbook of the Antiquities in the National Museum at Naples	1906	12	Domenico Monaco	engl.			X		X	X	X	X	X
			Führer durch die Antiken des National-Museums zu Neapel	1907	1	Domenico Monaco	dt.			X		X	X	X	X	X
			Guida delle Antichità del Museo nazionale di Napoli	1915	13	Domenico Monaco			X		Zeichnung	X	X	X	X	
			Guida del Museo nazionale di Napoli e suoi principali monumenti illustrati	1882		?			X		Zeichnung	X	X	X	X	
			Guide du Musée National de Naples avec éclaircissements et illustrations des principaux monuments	1882		?			X		Zeichnung	X	X	X	X	
			The Principal monuments in the National Museum of Naples	1882		?	engl.		X		Zeichnung	X	X	X	X	
			Guida illustrata del Museo nazionale di Napoli	1908		Arnold Ruesch			X		Fotografie	X	X	X	X	X
			Guida illustrata del Museo nazionale di Napoli	1911	2	Arnold Ruesch			X		Fotografie	X	X	X	X	X
			Das Nationalmuseum von Neapel	1925?		Arnold Ruesch	dt.		X		Fotografie	X	X	X	X	X
		Das Nationalmuseum zu Neapel		1899		Luigi Conforti	dt.		X		Fotografie			X		
		The National Museum of Naples: illustrated in CLV plates, including VI plates referring to the last excavations of Pompeii (House of the Vettii): a particularised archeological description		1899		Luigi Conforti	engl.		X		Fotografie			X		
	Ministero della Educazione nazionale, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti - Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, 19		Il Museo nazionale di Napoli. Oreficeria - Toreutica - Gliptica - Vitriaria - Ceramica	1932		Gennaro Pesce		X			Fotografie	X	X	X	X	X
	Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, 19		The National Museum at Naples, Jewelry - Statues - Coins - Glass - Terracotta	1932		Gennaro Pesce	engl.	X			Fotografie	X	X	X	X	X
Florenz, Museo archeologico nazionale di Firenze	Catalogo generale dei Musei di Antichità e degli Oggetti d'arte - Raccolti nelle Gallerie e Biblioteche del Regno	Museo archeologico di Firenze - Antichità egizie ordinate e descritte da Ernesto Schiaparelli		1887		Ernesto Schiaparelli				X				X		
		Catalogo del R. Museo nazionale di Firenze (Palazzo del Potestà)		1898						X		X	X	X	X	
			Museo topografico dell'Etruria	1898		Luigi Milani			X		Fotografie	X	X	X	X	X
			R. Museo archeologico nazionale, Bd. 1	1912		Luigi Milani				X		X	X	X	X	X
			R. Museo archeologico nazionale, Bd. 2	1912		Luigi Milani		X			Fotografie	X	X	X	X	X
			Il R. Museo archeologico di Firenze : sua storia e guida illustrata	1923		Luigi Milani			X		Fotografie	X	X	X	X	X
	Ministero della Educazione nazionale, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti - Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, 4		Il Regio Museo Archeologico di Firenze	1931		Giulio Farino		X			Fotografie	X	X	X	X	X
Rom, Museo nazionale romano (Diokletians-therme)			Guida del Museo nazionale alle terme diocleziane	1896					X		Fotografie	X		X	X	
			Guida del Museo nazionale alle terme diocleziane	1905	3				X		Fotografie	X		X	X	
			Guida del museo nazionale	1911		Roberto Paribene			X		Fotografie	X	X	X	X	X
			Le Terme di Diocleziano e Il Museo Nazionale Romano	1920		Roberto Paribene			X		Fotografie	X	X	X	X	X
	Ministero della Educazione nazionale, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti - Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, 78		Le Terme di Diocleziano e il Museo nazionale romano	1958		Giulio Farino		X			Fotografie	X	X	X	X	X
Rom, Villa Giulia			Museo di Villa Giulia	1918		Alessandro della Seta		X			Fotografie	X	X	X	X	X
	Ministero della Educazione nazionale, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti - Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, 38		Il Museo nazionale di Villa Giulia in Roma	1934		Enrico Stefani		X			Fotografie	X	X	X	X	X