



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Schmid, Marc Frederic:

Der Einsatz von Abbildungen in frühen
kunsthistorischen Werken

Die Visualisierung mittelalterlicher Kunst in der zweiten
Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Funktion

Magisterarbeit, 2007

Gutachter: Braesel, Michaela ; Kohle, Hubertus

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.2115>

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium an
der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der
Ludwig-Maximilians-Universität München

Referent: PD Dr. Michaela Braesel

Koreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle

München, April 2007

**Der Einsatz von Abbildungen in frühen kunsthistorischen Werken –
Die Visualisierung mittelalterlicher Kunst
in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Funktion.**

Gliederung

1. <u>Funktion und funktionaler Kontext</u>	S. 05
2. <u>Reproduktionsstichwerke und die Entwicklung der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert</u>	S. 07
1 <u>Reproduktionen und Reproduktionsstichwerke im 18. Jahrhundert</u>	S. 08
2 <u>Die Kunstgeschichte im frühen 18. Jahrhundert. und das Mittelalter</u>	S. 14
3 <u>Reproduktionen mittelalterlicher Kunstwerke</u>	S. 17
3. <u>Die Abbildung als Ersatz für den Mythos</u>	S. 18
1 <u>Montfaucon und die Abbildung als Reihenaufbau</u>	S. 19
2 <u>Millin und die „Antiquité nationale“ als historisches Monument</u>	S. 23
3 <u>Das Bild als Souvenir</u>	
- <u>zwischen historischem Monument und pittoreskem Detail</u>	S. 28

4. Kunstgeschichte anhand von Abbildungen S. 31

1 Die Leistungen der Reproduktionsgraphik

in der zeitgenössischen Diskussion S. 34

a) Beurteilung und Einsatz von Abbildung

in anderen Wissenschaften S. 37

i) Bedeutung der Abbildung in der Botanik und Zoologie S. 38

ii) Probleme der Wissenschaftlichkeit der Abbildung S. 43

iii) Objektivitätskriterium Umrisslinienstich? S. 45

b) Modelle für die Abbildungen mittelalterlicher Kunst? S. 46

c) Umrisslinienstich und die ästhetische Wertschätzung S. 47

2 Séroux d'Agincourt: *Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence*

au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e S. 48

a) Baptiste Louis George Séroux d'Agincourt – Lumière? S. 50

b) Die Zeichensammlung S. 52

c) Bedeutung der Abbildungen S. 54

d) Argumentation in Bildern S. 56

i) Wissenschaftliche Exaktheit visualisieren:

die Fiktion mechanischer Reproduktion S. 56

ii) Gradueller Wandel als Paradigma der

Histoire de l'Art par les monumens S. 60

iii) Diachrone Tableaus: Entwicklungsgeschichte der Kunst S. 63

iv) Synchrone Tableaus: Maßstab und Zeigerstand S. 67

v) Monographische Tableaus: Fokalisierung des Blicks S. 70

e) Meditation über der mittelalterlichen Kunst? S. 72

3 Marco Lastri, Niccolò Pagni und Giuseppe Bardi: *L'Etruria Pittrice* S. 74

a) Struktur und Aufbau, Versuch einer Einordnung S. 75

b) Die Stellung der mittelalterlichen Malerei S. 78

c) Die Nachfolge S. 84

5. <u>Museumsgeschichte und Galeriestichwerke im 18.Jahrhundert</u>	S. 85
<u>1 Der Wandel in der musealen Präsentation</u>	S. 87
<u>2 Publikationen vom Musée National des Arts zum Musée Napoleon</u>	S. 89
6. <u>Resumée</u>	S. 92
7. <u>Quellen und Darstellungen</u>	S. 94
<u>1 Quellen</u>	S. 94
<u>2 Darstellungen</u>	S. 101
<u>3 Internetressourcen</u>	S. 114
a) <u>Direkt zitierte Webseiten</u>	S. 114
b) <u>Überblick über digitalisierte Quellentexte nach Portalen</u>	S. 114
8. <u>Erklärung</u>	S. 116

II Abbildungsband:

9. <u>Abbildungen</u>	S. 118
10. <u>Abbildungsverzeichnis</u>	S. 136

1. Funktion und funktionaler Kontext

Die untergeordnete Frage der Funktion setzte ich an den Anfang. Der Begriff der Funktion und seine Erweiterung als funktionaler Kontext sind komplex, und bedürfen zunächst der Erläuterung, bevor ich auf das eigentliche Thema eingehen werde. Die *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert definiert, dass „Fonction, [...] est une action correspondante à la destination de l'organe qui l'exécute.“, und dass „[...] ; en conséquence de quoi [bezieht sich hier auf eine Schöpfung, die göttlich, und in der Folge funktional gedacht war], on appelle *fonctions* ces actions, comme étant faites pour s'acquitter d'un devoir auquel leur structure et leur position les engagent“¹. Funktion wird (und nicht nur in biologischer Hinsicht) nach Beschaffenheit, Aufgabe und Zweck (eines Mediums) bestimmt. Es soll in der Folge jedoch im gleichen Maß versucht werden, den funktionalen Kontext der Abbildungen zu fassen.

Der Begriff ‚F[funktion]‘ bezeichnet keine gegenständliche Qualität, sondern die Möglichkeit einer Handlung oder Benutzung, eine reine Zweckbestimmung. F[funktionen] setzen gezielt handelnde und denkende Subjekte voraus, die sich der Dinge und der eigenen Physis als Werkzeuge bedienen. [...]. Beim funktionalen K[ontext] handelt es sich mehr um ein von Menschen gesponnenes Handlungs- und Bedeutungsgewebe und weniger um ein mechanisches Kausalitätsgefüge. Spuren und Indizien des Gebrauchs lassen auf die intendierten oder rezipierten F[funktionen] eines Objekts schließen [...].²

Als funktionaler Kontext sollen die zeitgenössischen Diskurse um Abbildungen, deren Sinn und Nutzen sowie deren Wahrnehmung und diejenigen Diskurse um Methode (wobei die Kunstgeschichte hier nicht zu isolieren ist), Begriffs- und Kanonbildung einbezogen werden, soweit dies sinnvoll erscheint. Die Diskussion des funktionalen Kontexts soll den Blick auf die Fach- und die Wissenschaftsgeschichte lenken und (ohne ein eindeutiges Abhängigkeitsverhältnis zu schaffen) die gemeinsame Struktur³ erkennen lassen.

¹ D'Aumont, Arnulphe, „Fonction (économie animale)“, in: Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Paris und Neuchâtel 1751–72, 28 Bde., Bd.7, Paris 1757, S. 51li–51re, S. 51li.

² Weddingen, Tristan, Funktion und Kontext, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Stuttgart 2003, S. 104–107, hier S. 104/105; vgl. zum Begriff der Funktion: Gombrich, Ernst, *Kunst und Illusion*. Stuttgart und Zürich 1978 (nach der 5. englischen Ausgabe von 1977), v. a. S. 141–173 und S. 153 dazu Ginzburg, Carlo, *Spurensicherungen, Über verborgene Geschichten, Kunst und soziales Gedächtnis*. Berlin 1983, darin: *Spurensicherungen*. S. 61–96, v. a. S. 75–78; und Ginzburg 1983, darin *Kunst und soziales Gedächtnis, die Warburg-Tradition* S. 115–172.

³ Dabei ist zu beachten, dass sich die heutige rhizomatische Verweisstruktur generell von den dichotomischen Wissensstrukturen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (wie in der *Encyclopédie* oder in Watelets

Dementsprechend fordert Bernd Carqué in seinem Aufsatz von 2006 eine Sensibilität bezüglich des spezifisch ikonischen, des Gegenstandes in der Abbildung (siehe Abb. 01).⁴ So möchte ich versuchen, „die übergeordneten Geschichtsbilder und Vergangenheitskonstruktionen“ und den Rückbezug der Verbildlichung der Kunstwerke und Objekte auf deren Wahrnehmungsweisen aufzudecken.⁵

Das Thema ist durch den Bezug auf Abbildungen von Kunstwerken, die im Mittelalter und in der Frührenaissance entstanden, also dem Zeitraum zwischen 6. und 15. Jahrhundert. Diese Epoche wurde im Denken des 18. Jahrhunderts als eine nicht-klassische definiert, über ihren scheinbaren Verlust der Normen der antiken Kunst.⁶ Erst im späten 18. Jahrhundert entwickelt sich ein verstärktes Interesse für die Kunst des Mittelalters, zuerst in England und Deutschland, später in Italien und Frankreich.⁷ Hierauf wird speziell im folgenden Kapitel eingegangen. Der Schwerpunkt soll auf Werken und Diskussionen liegen, die im (bzw. orientiert am) französischsprachigen Raum entstanden, so Montfaucon, Millin, Séroux d'Agincourt und die Publikation im Umfeld des Louvre und die Abbildungen der *Voyages pittoresques*. Durch die Nähe und die aussagekräftigen Unterschiede zu Séroux d'Agincourt erschien es sinnvoll, Marco Lastris *L'Etruria Pittrice* einzubeziehen. Über Séroux d'Agincourts reiche Kontakte in Rom und Italien, möchte ich die engen Verbindung zu den kunsthistorischen Diskursen dort aufzeigen und diese einbeziehen. Hierfür ist auch Winckelmann ausschlaggebend. Der Einfluss aus dem deutschsprachigen Raum und die dortige Diskussion (und dessen besondere Stellung), sollen jeweils an den betreffenden Passagen einfließen. Dies ist den engen wissenschaftlichen Verbindungen im 18. Jahrhundert gezollt.

dictionnaire des arts) unterscheidet. Vgl. Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Rhizom*. Berlin 1977 und das „système figuré des connoissances humaines“ in: Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Paris und Neuchâtel 1751–72, 28 Bde., Bd.1, Paris 1751, S.LII und das „tableau des principales parties qui constituent l'Art de la Peinture“, in: Watelet, Claude Henri, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*. Paris 1792, 5 Bde., Bd.1, es handelt sich um ein auffaltbares Blatt im Quartformat (das Lexikon selbst ist in Oktavformat), das zwischen Titel und Avertissement eingebunden ist.

⁴ Carqué, Bernd, Sichtbarkeit des Mittelalters, Die ikonische Repräsentation materieller Relikte zwischen Visualisierung und Imagination, in: Carqué, Bernd, Daniela Mondini, Matthias Noell, Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne. Göttingen 2006, S. 13–50, S. 45.

⁵ Carqué 2006, S. 45/46.

⁶ Vgl. Dazu u. a.: Levesque, Pierre Charles, *Gothique*, in: Watelet, Claude Henri, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*. Paris 1792, 5 Bde., Bd.2, S. 429–431.

⁷ Vgl. u. a.: McCarthy, Michael, *The Origins of the Gothic Revival*. New Heaven und London 1987, darin zur Neugotik: „the Literature of the Revival“, S. 4–26 oder Henriot, Jacques, *érudition et Poésie – de Montfaucon à Michelet*, in: Grodecki, Louis (Hrsg.), *Le „Gothique“ retrouvée avant Viollet-le-Duc*. Paris 1979, S. 61–74, v. a. S. 61/62 und S. 65–70;

2. Reproduktionsstichwerke und die Entwicklung der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert

Reproduktionen dienen in der Kunstgeschichte als wissenschaftliches Hilfsmittel, um Werkkenntnis zu verbreiten.⁸ Als eigenständige diskursive Methode wurden Reproduktionen im Zeichen medialer Neuerungen stets diskutiert, allerdings erst in jüngerer Zeit als eigener Forschungsgegenstand erkannt. Dabei stand jeweils der Bereich der fotografischen Reproduktion im Vordergrund.⁹ Als einschlägigste Auseinandersetzungen mit dem Problem der Kunstreproduktion überhaupt, gelten Walter Benjamins Aufsatz aus dem Jahr 1936 und André Malraux' *Le Musée Imaginaire* von 1947.¹⁰ Die Literatur weitet die Thesen dieser Arbeiten gerne historisch aus und diese lassen es auch zu.

Von der Tradition der kritischen Auseinandersetzung mit den Bildmedien ausgehend, werden Abbildungen von der modernen Kunstgeschichte nicht mehr als „bedeutungsindifferente Dokumentations- und Vermittlungsinstanz“¹¹ betrachtet.¹² Die Festlegung des Bildausschnitts und der Betrachterperspektive, die Wahl bildnerischer Mittel und Darstellungsmodi, die Inszenierung des Gegenstandes durch Komposition und Bildrhetorik belegen das betreffende Objekt im Prozeß seiner Visualisierung gezielt mit Bedeutung. Bernd Carqué fasst dies unter dem Begriff des Ikonischen in der Abbildung zusammen.¹³ Carqué beklagt, dass die „Zurichtungen und Überformungen“ im fachspezifischen Interesse – sofern sie nicht nur reproduktions- und drucktechnischen Faktoren geschuldet seien, sondern ebenso auf intentionaler Gestaltung beruhen – zuallererst mit genuin kunsthistorischen Erkenntnisinteressen und Darstellungs-

⁸ Weissert, Caecilie, Reproduktion, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Stuttgart 2003, S. 309–311, hier S. 309.

⁹ Zur älteren Diskussion: Schmarsow, August, Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen. Berlin 1891, S. 108 f oder Meyer, Bruno, Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht im Projektionsapparat zu gebrauchen. Karlsruhe 1883, vgl. auch Carqué 2006, S. 43/44 und Niehr, Klaus, Dem Blick aussetzen, Das exponierte Kunstwerk, in: Carqué, Bernd, Daniela Mondini, Matthias Noell, Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne. Göttingen 2006, S. 51–102, S. 94.

¹⁰ Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main 1966 (Erstausg. frz. 1936) und Malraux, André, *Le Musée Imaginaire*. Paris 1965 (Erstausg. 1947).

¹¹ Carqué 2006, S. 13–50, S. 44.

¹² Vgl. u. a. Dilly, Heinrich, Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung, in: Below, Irene, Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Gießen 1975, 153–172 und Dilly, Heinrich, Die Bildwerfer, 121 Jahre kunstwissenschaftliche Diaprojektion, in: Rundbrief Fotografie, analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen, 5, 1995, S. 39–44 hier v. a. S. 39 Mitte und S. 43 links, sowie Bruhn, Matthias, Darstellung und Deutung: Abbilder der Kunstgeschichte. Weimar 2000 und Reichle, Ingeborg, Medienbrüche, in: Kritische Berichte, Schwerpunkt Mediale Brüche. Die Bildmedien der Kunstgeschichte, 30/1, 2002, S. 41–56.

¹³ Carqué 2006, S. 45.

absichten in Verbindung gebracht wurden.¹⁴ Dennoch steht für die Visualität noch kein differenziertes Instrumentarium für eine Analyse bereit, wie es Hayden White in den Geschichtswissenschaften seit dem *linguistic turn*¹⁵ einführte.¹⁶

Als Grundlage möchte ich nun zunächst betrachten, welche technischen und sozio-kulturellen Grundlagen die Reproduktion und besonders die Reproduktion als Bestandteil schriftlicher Betrachtung, also im Medium des Buchs, im 18. Jahrhundert bedingten.

2.1 Reproduktionen und Reproduktionsstichwerke im 18. Jahrhundert

Zwischen der Reproduktion eines Gegenstandes oder Kunstwerkes in bildlicher Form an sich und im Medium Buch besteht ein Unterschied.

Die Wiedergabe des Kunstwerks übernimmt Aufgaben, die das Trägermedium [das Buch] fordert; sie werden zum Teil erfahrbar als Gestaltungselemente oder Dekoration. Text und reproduziertes Kunstwerk treten in ein engeres Verhältnis, ja das Kunstwerk kann im Bild des Buchs zu einem neuartigen Informationsträger mutieren und damit seine vormalige Autonomie einbüßen oder wenigstens reduzieren.¹⁷

Gerade aber die Verbindung der Medien, die sich gegenseitig stützen und sich anzugleichen scheinen, lässt den „Mehrwert der Bilder“ [Mitchell 2001] erkennen, der unter anderem in dem Paradox begründet liegt, daß Dinge und Erlebtes durch Reproduktionen zwar fixiert werden, gleichzeitig aber in den unterschiedlichen Formen bildlicher Repräsentation mit neuer Individualität weiterleben und dadurch eine Vielzahl von Reproduktionsaktivitäten herausfordern und erlauben.¹⁸

Die Aussage des Textes engt also einerseits die Aussage der Abbildung ein, andererseits lässt sich so die Pluralität und Offenheit dieser Aussage erkennen und die Brüche und Entgegensetzungen, die zwischen beiden bestehen. Im 18. Jahrhundert begrenzten die speziellen medialen Eigenschaften des Buchs des Weiteren den Einsatz von Abbildungen. Auf Grund des Unterschieds vom Hochdruck des Textes zum Tiefdruck des Stichs (dasselbe Problem bestand später bei der Lithographie weiter) konnten Drucker

¹⁴ Carqué 2006, S. 45.

¹⁵ Vgl. Stiersdorfer, Klaus, *Linguistic turn*, in: Nünning, Asgar (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart und Weimar 2001 (2.Auflg.), S. 371, besonders 371re.

¹⁶ Vgl. Stiersdorfer 2001, S. 371re, Carqué 2006, S. 42/43, im Besonderen: White, Hayden, *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen, Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. Stuttgart 1986 (Erstausg. engl. 1978), daraus in diesem Zusammenhang besonders: „Das Irrationale und das Problem historischer Erkenntnis in der Aufklärung“, S. 161–176; und Süssmann, Johannes, *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählung zwischen Schiller und Ranke (1780–1824)*. Stuttgart 2000.

¹⁷ Niehr 2006, S. 98.

¹⁸ Niehr 2006, S. 102, vgl. auch: Mitchell, W.J. Thomas, *Der Mehrwert von Bildern*, in: Andriopoulos, Stefan, Gabriele Schabacher und Eckhard Schumacher (Hrsg.), *Die Adresse des Mediums*. Köln 2001, S. 158–184. Niehr bezieht sich wohl dabei vor allem auf S. 166–168 und S. 175–182.

diese nicht oder nur in mindestens zwei Druckgängen¹⁹ auf ein gemeinsames Blatt setzen, weshalb die Abbildungen als Tafeln zumeist erst durch den Buchbinder mit dem Text verbunden wurden (entweder als einzelne Seiten, zum Teil ausklappbar, in den Text oder zu eigenen Tafelbände gebunden). Bildunterschriften, die mitunter die Funktion hatten, dem Buchbinder die Arbeit zu erleichtern und zu ermöglichen, dass die Abbildungstafeln zu identifiziert waren, wurden kursiv mit auf die Platte gestochen.

Vor allem wegen der hohen Kosten bei der Produktion der Stiche und auch wegen des, durch den Herstellungsprozess erhöhten Aufwands, gingen die ersten großen Abbildungswerke auf ein staatliches Projekt zurück. Colbert, der auf die Publikumswirksamkeit der Publikationen (nach der heutigen Terminologie natur- wie geisteswissenschaftlichen) Wert legte, veranlasste die Académie Royal de Sciences zu reich ausgestatteten Werken. Nach Colberts Tod 1683 wurden viele der Projekte aus finanziellen Gründen wieder eingestellt.²⁰ Auf Abbildungen setzten gleichfalls die Projekte aus dem Maurinerkreis in Frankreich oder früher aus dem Kreis um Baronio in Italien.²¹

Im 18. Jahrhundert gelang es, den Kupferstich und die Radierung mit den Techniken der Aquatinta (Tuschgattung/*manière de Bistre*),²² der Schabkunst (Schwarzkunst, *manière noir*, *mezzo tinto*),²³ der Crayonmanier (französischer Kreidezeichnungsstich),²⁴ der Punktiermanier (*manière pointillée*)²⁵ und perfektionierter Farbstichtechiken zu

¹⁹ So z.B. in Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*, vgl. Kapitel 4.

²⁰ Vor allem: Bickendorf, Gabriele, *Après Colbert: un divorce des sciences et des Beaux-Arts?*, in: Galard, Jean (Hrsg.), *Ruptures, de la discontinuité dans la vie artistique*. Paris 2002, S. 100–121, S. 102 und S. 113/114; auch: Bickendorf, Gabriele, *Geschichte in Bild. Zur Visualisierung von Kunst und Geschichte um 1700*, in: Landwehr, Achim (Hrsg.), *Geschichte(n) der Wirklichkeit*. Augsburg 2002, S. 277–298, hier S. 278; und Bickendorf, Gabriele, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin 1998, S. 128.

²¹ Wichtig sind im Rahmen des, u. a. durch das tridentiner Konzil ausgelösten Aufschwungs der Paläographie die Arbeiten Filippo Baldinuccis und Giulio Mancinis und Jean Mabillons. Vgl. Bickendorf 1998, S. 39/40 sowie S. 62/63, sowie 123–125. und 179ff. sowie Bickendorf, Gabriele, *Die Geschichte und ihre Bilder vom Mittelalter, Zur ‚longue Durée‘ visueller Überlieferung*, in: Carqué, Bernd, Daniela Mondini, Matthias Noell, *Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*. Göttingen 2006, S. 103–152, v. a. S. 121, S. 128 und S. 131. Bickendorf spricht von der Visualisierungskampagne der Mauriner, Bickendorf 2006, S. 131.

²² Bartsch, Adam von, *Anleitung zur Kupferstichkunde*. Wien 1821. 2Bde., Band 1, S. 1–36 zu den verschiedenen Stichtechniken; die deutschen beziehungsweise französischen Bezeichnungen sind ebenfalls von Bartsch entnommen (die heutige geläufigere Bezeichnung sei vorangestellt), *Zur Aquatinta*, Bd.1, S. 29–31; vgl. Singer, Hans Wolfgang, *Aquatinta*, in: Schmitt, Otto (Hrsg.), *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Stuttgart und München 1937–[?], Bd.I, Stuttgart 1937, Sp.892–895, v. a. Sp.892/893.

²³ Bartsch 1821, Bd.1, S. 20–22; vgl. Pfister-Burkhalter, Margarete, *Crayonmanier*, in: Schmitt, Otto (Hrsg.), *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Stuttgart und München 1937–[?], Bd.III, München 1954, Sp.872–877, v. a. Sp.872/873 und 875.

²⁴ Bartsch 1821, Bd.1, S. 26–28.

²⁵ Bartsch 1821, Bd.1, S. 28/29.

verfeinern (Abb. 07–10).²⁶ Durch Mischtechniken (wie auch den Einsatz von Tonplatten in Holzschnitt), konnten Abbildungen höchster Qualität erzeugt werden.²⁷

In derselben Zeit, in der sich der Graphikmarkt beträchtlich ausweitete und die Preise der Stiche zu steigen begannen, erschienen die ersten großen historischen Publikationen auf dem Markt, die mit einer reichen Zahl an Abbildungen versehen sind. Maßstäbe für spätere Publikationen setzten dabei Montfaucon mit *L'antiquité expliquée et représentée en figures*²⁸, das ca. 35 000 Objekte auf 1120 Tafeln wiedergibt und seine *Monumens de la Monarchie française*²⁹, das erstmals allein Monumente des Mittelalters auf 229 Tafeln darstellt.³⁰ Er setzte vor allem Umrissstiche und Stiche mit zurückhaltender Schattierung ein, da diese dem Zweck (der antiquarischen Arbeit) angemessen und kostengünstig waren. Die hochwertigen Radierungen des *Recueil Crozat*³¹, die zum Teil in Crayonmanier ausgeführt sind, erreichten durch den Einsatz farbiger Tonplatten in Holzschnitttechnik eine bewunderte Faksimilequalität und Originaltreue.³² Der *Recueil Crozat* vereinigte die hochwertigen Abbildungen erfolgreich mit dem Text von Mariette selbst, der den Amateuren einen Leitfaden auf hohem Niveau mit an die Hand gab.³³ In dieser breiten Tradition stehen wenig später die Werke Caylus' und anderer.

²⁶ „Le Blon'sche Stichgattung mit bunten Farben (la manière de Le Blon)“ und „Farbentuschgattung (à l'aqua-tinta, oder la manière de lavis de différentes couleurs)“ Bartsch 1821, Bd.1, S. 22–26 und S. 81/82; allgemein zu Stichtechniken im 18. Jahrhundert: Gramaccini, Noberto, Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie. Bern 1997, S. 17–57; und Koschatzky, Walter, Die Kunst der Graphik. München 1997 (Erstausg. 1975), S. 127–143, Watelet, Claude Henri, Gravure, in: Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Paris und Neuchâtel 1751–72, 28 Bde., Bd.7, Paris 1757, S. 877–890, Montdorge, Antoine Gauthier de, Gravure en couleur, in: Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Paris und Neuchâtel 1751–72, 28 Bde., Bd.7, Paris 1757, S. 899–902 und Montdorge, Antoine Gauthier de, Gravure en maniere [!] noir, in: Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Paris und Neuchâtel 1751–72, 28 Bde., Bd.7, Paris 1757, S. 902–903; die beiden letzteren Artikel sind Unterartikel zum Artikel *Gravure*. Sowie Bartsch 1821, Bd.1, S. 1–36 zu den verschiedenen Stichtechniken.

²⁷ U. a.: Gramaccini, Noberto, Reproduktion als Interpretation – Die Quellen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: Gramaccini, Noberto und Hans Jakob Meier (Hrsg.), Die Kunst der Interpretation – Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792. München und Berlin 2002, S. 55–63, S. 56re–57li.

²⁸ Montfaucon, Bernhard de, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*. Paris 1719–24, 10 Bde.

²⁹ Montfaucon, Bernard de, *Monumens de la Monarchie française qui comprennent l'histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des tems à épargnées*. Paris 1729–33, 5 Bde.

³⁰ Vgl. dazu auch: Chaudonneret, Marie Claude, „Musées“ des Origines: de Montfaucon au Musée de Versailles, in: *Romantisme*, 84, 1994, S. 11–35, S. 11 und S. 15.

³¹ Crozat, Antoine, Pierre Jean Marinette, *Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orleans, & dans d'autres cabinets. Divisé suivant les différentes écoles ; avec un abrégé de la Vie des peintres & une Description Historique de chaque Tableau*. Paris Bd.I 1729 und Bd.II 1742.

³² Gramaccini 1997, S. 33–34 die Einschätzung Le Blons und S. 34–36 Grautier d'Agoty.

³³ Gramaccini 2002, S. 56re–57li.

Der wissenschaftliche, anleitende Text machte diese Kompilationen gegenüber einzeln erhältlichen Stichen konkurrenzfähig, populär und begehrt. Es blieb dennoch die Regel, dass, um Subskribenten anzuwerben, zuerst die Abbildungen versprochen und geliefert wurden, die entsprechend (durch Qualität, Tradition oder Neuheit des Objekts der Darstellungen) interessieren mussten.³⁴

Mit der Erfindung der Lithographie 1799 boten sich dem Markt neue Möglichkeiten was Qualität, Schnelligkeit der Produktion und Drucklegung und Auflagenhöhe der Abbildungen betraf. Die Brüder Boisserée machten in Zusammenarbeit mit Johann Nepomuk Strixner für die Publikation ihrer Sammlung beziehungsweise für die Denkmale der Baukunst am Niederrhein im Bezug auf mittelalterliche Kunst davon Gebrauch.³⁵

Die genannten Werke zeigen bereits, wie in den Forschungen und den Publikationen für Liebhaber die Abbildungen im 18. Jahrhundert aus werkimmanenten und markttechnischen Gründen anscheinend unabdingbar wurden. Die Abbildung gab dem Gegenstand in diesen Werken erst seinen objektiven bezeugenden Charakter (dies wird später noch genauer erläutert). Dieser Charakter ist es gerade, den die Wissenschaft und die Philosophie der Aufklärung am erläuternden Bild schätzen:

Mais le peu d'habitude qu'on a & d'écrire, & de lire des écrits sur les arts [appliqués], rend les choses difficiles à expliquer d'une manière intelligible. De là naît le besoin de figures. On pourrait démontrer par mille exemples qu'un dictionnaire pur & simple de langue, quelque bien qu'il soit fait, ne peut se passer de figures, sans tomber dans des définitions obscures ou vagues; combien donc à plus forte raison ce secours ne nous était-il pas nécessaire? Un coup d'oeil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus qu'une page de discours.³⁶

Heißt es im Vorwort der *Encyclopédie* von d'Alembert und Diderot bezüglich der 3132 großen und übergroßen Abbildungen der verschiedenen Wissensbereiche, vor

³⁴ Vgl. als Beispiele: Mondini, Daniela, *Mittelalter im Bild – Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*. Zürich 2005, S. 51ff.; Krause, Katharina, *Johann Christian von Mannlich, Königlich Baierischer Gemälde-Saal zu München und Schleissheim*. 2 Bände. München 1817/1821, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), *Bilderlust und Lese Früchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*. Leipzig 2005, S. 298–301, S. 298re.; und Krause, Katharina, Simon-Célestin Croze-Magnan, Ennio-Quirino Visconti, Toussaint-Bernard Émeric-David, *Le Musée Français*. Paris 1803–1809, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), *Bilderlust und Lese Früchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*. Leipzig 2005, S. 309–314, S. 309li. zu den jeweiligen Publikationen.

³⁵ Strixner, Johann Nepomuk, *Die Sammlung Alt= Nieder= und Ober=Deutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Bertram mit Nachrichten über die Altdeutschen Maler von den Besitzern*. Suttgart 1821 und Boisserée, Sulpiz, *Denkmale der Baukunst am Niederrhein*. München 1833

³⁶ Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Paris und Neuchâtel 1751–72, 28 Bde., Bd.1, Paris 1751, discours préliminaire, S.XXIX/XI; der Discours préliminaire ist zwar von D'Alembert verfasst, der gleiche Absatz erschien aber bereits unter Diderots Namen im Prospectus, im November 1750.

allem aber der Handwerksberufe, deren Einrichtungen, deren Werkzeuge und deren Materialien (Abb. 04–10). Mit diesen machte jene unter anderem berühmt. Gerade die Detailversessenheit stellte die bedeutende Neuerung dar und trug deutlich zu der entmystifizierenden Wirkung bei, die das Werk bald entfaltete. Goethe arbeitete dies in seinem Kommentar zur Enzyklopädie (mehr als 60 Jahre später) treffend heraus:

Wenn wir von den Enzyklopädisten reden hörten oder einen Band ihres ungeheuren Werks aufschlugen, so war es uns zumute, als wenn man zwischen den unzähligen bewegten Spulen und Weberstühlen einer großen Fabrik hingeht und vor lauter Schnarren und Rasseln, vor allem Aug' und Sinne verwirrenden Mechanismus, vor lauter Unbegreiflichkeit einer auf das mannigfaltigste ineinander greifenden Anstalt, in Betrachtung dessen, was alles dazu gehört, um ein Stück Tuch zu fertigen, sich den eignen Rock selbst verleidet fühlt, den man auf dem Leib trägt.³⁷

Dabei setzen sich die Tafeln der *Encyclopédie*, vor allem diejenigen die sich auf die Handwerke beziehen, zumeist aus zwei Teilen zusammen:³⁸ einer oberen „Vignette“, die eine „epische“, erzählerische Darstellung ist und den lebensweltlichen Kontext des Handwerks veranschaulicht. Eine untere Abbildung isoliert und vereinzelt demgegenüber die Gegenstände, die dem Handwerk eigen sind, rückt sie so als elementare Bestandteile ins Blickfeld und macht sie begreifbar (Abb. 03 und 07).³⁹ Die oberen Tafeln stellen dabei nicht nur dar, sondern informieren über bestimmte begreifbare Kontexte, sie zeigen ohne zu verwirren alle Elemente und rücken Mensch, Maschine und Produkt in einen Zusammenhang. In der Gegenüberstellung (der Lesart von oben nach unten folgend), im Übergang von Gesamtheit zum Detail wird der Leser und Betrachter zur analytischen, empirischen Untersuchung, zur Zerlegung seiner eigenen lebensweltlichen Erfahrungen angeleitet. Die Tafeln selbst formulieren Roland Barthes zufolge eine eigene subtile Didaktik:

[...], c'est le cheminement de l'esprit analytique que vous reproduisez ; le monde vous donne de l'usuel, de l'évident (c'est la scène) ; avec l'encyclopédiste vous descendez progressivement aux causes, aux matières, aux éléments premiers, vous allez du vécu au causal, vous intellectualisez l'objet.⁴⁰

³⁷ Goethe, Johann Wolfgang von, Dichtung und Wahrheit. München 1962, 11. Buch, S. 34/35 (erste Auflage Tübingen 1811–14).

³⁸ Folgende Beobachtung arbeitete Roland Barthes heraus in: Barthes, Roland, Les planches de l' „Encyclopédie“, in: ders., Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques. Paris 1972, S. 89–104 (Zuerst erschienen unter dem Titel: Barthes, Roland, Image, raison, déraison, in: *L'Univers de l'Encyclopédie*, 130 planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Paris 1964).

³⁹ Barthes 1972, S. 95/96.

⁴⁰ Barthes 1972, S. 99.

Bei umgekehrter Lektüre visualisiere sich das Objekt demgegenüber, binde sich in die Welt zurück. Von seinem natürlichen Zustand gelange man zurück zu seiner sozialen Funktion. Barthes zufolge öffnen die Bilder einen unverhüllten, brutalen Blick auf die Welt („une fragmentation impie du monde“)⁴¹, machen sie durch ihre Didaktik zerlegbar und fassbar. Sie machen sie gar zu einem Herrschaftsobjekt des Menschen und befreien diesen vor allem „Übel und aller Angst“ (Abb. 04–06).⁴²

In dieser Tendenz der Fragmentation und der Konzentration auf das Detail lässt sich eine generelle Eigenschaft der Diskurse der Aufklärung feststellen, wie sie am besten Michel Foucault beschreibt:

Eine minutiöse Beobachtung des Details und gleichzeitig eine politische Erfassung der kleinen Dinge durch die Kontrolle und die Auseinandersetzung der Menschen setzen sich im Laufe des klassischen Zeitalters zunehmend durch und bringen eine Reihe von Techniken, ein Korpus von Verfahren und Wissen, von Beschreibungen, Rezepten und Daten mit sich. Aus diesen Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten ist der Mensch des modernen Humanismus geboren worden.⁴³

Das Detail als Absolutes wird unabdingbar gemacht für die Gesamtschau. Foucault zeigt deutlich, dass dies kein Verfahren ist, das einer Gattung (wie dem wissenschaftlichen Text oder dem Artikel) zu Eigen wäre, sondern dass es die Struktur aller gesellschaftlichen Bereiche der klassischen Zeit berührt und somit die Abbildung.⁴⁴ Die Abbildung und ihr Detail konstruieren in diesem Sinne ein System der Wissensvermittlung. Dieses wird als Ideal angesehen und aus ihm soll alles Weitere folgen.⁴⁵ Man kann die Abbildung folglich in keinem Bereich des ‚klassischen Zeitalters‘ als eine reine Marginalie angesehen, sondern muss sie vielmehr als ihren zentralen Aussageträger verstehen. Hat diese Detailversessenheit ihre Begründung in den paläographischen und antiquarischen Werken, da sie die Wissenschaftlichkeit dieser zwei Disziplinen bedingt, so findet sie sich nicht in allen kunstgeschichtlichen Abbildungswerken wieder. Dennoch sind es die Details, der Blick auf das Kleine oder das Marginale, die jeweils die Anschauung des Kunstwerkes in allen betrachteten Werkgruppen (Reisebeschreibung, Epochenüberblick oder Galeriewerk) erkennen lassen.

⁴¹ Barthes 1972, S. 104.

⁴² Barthes 1972, S. 99–104.

⁴³ Foucault, Michel, Überwachung und Strafe. Frankfurt a. M. 1977, (Erstausg. frz. 1975), S. 181.

⁴⁴ Foucault 1977, S. 180.

⁴⁵ Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a. M. 1969, S. 13.

2.2 Die Kunstgeschichte im frühen 18. Jahrhundert und das Mittelalter

Für die Betrachtung der Abbildungswerke des späten 18. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zur mittelalterlichen Kunst, ist ein Überblick über die Grundlagen und die Entwicklungen der Beschäftigung mit mittelalterlicher Kunst im frühen 18. Jahrhundert nötig. Nur so ist die (ohnehin untrennbare) Entwicklung anschaulich zu fassen. Ausgehend von der Paläographie, entwickelten sich im 17. und 18. Jahrhundert unter mediävistischen Vorzeichen Modelle der Erschließung und Systematisierung historischen Materials, Instrumente der Quellenkritik, Formen der historiographischen Darstellung und der visuellen Präsentation.⁴⁶

Das ‚Mittelalter‘ war die erste nachantike ‚Epoche‘, „die derart früh und umfassend in ihren materiellen Relikten dokumentiert und repräsentiert“⁴⁷ wurde. Anschaulich zeigt dies ebenfalls die Entstehung, die Definition und Neubewertung des Begriffs und seiner Synonyme (Moyen Age, Basse Empire, Basse Latinité) in der Geschichtsschreibung, wie sie Jürgen Voss paradigmatisch für den französischen Raum (und zum Teil in Abgrenzung zum deutschen) zeigt.⁴⁸

Das 18. Jahrhundert lässt den Zeitraum, der unter diese Vorstellung (der Begriff *Moyen Âge* selbst setzt sich erst am Ende des 18. Jahrhunderts durch)⁴⁹ gefasst wird, zwischen dem 4. und 5. Jahrhundert beginnen. Das heißt, entweder mit dem Untergang des Römischen Reichs durch die Invasion der Goten oder mit der Herrschaft Konstantins, also dem Beginn des Christentums als Staatsreligion des Römischen Reichs (vergleiche Gibbons)⁵⁰. Per se wird unter der ersten Annahme die These eines radikalen Schnitts zwischen Mittelalter und Antike, also dem Römischen Reich vertreten, während die zweite die Ursachen des ‚Verfalls‘ zum ‚Mittelalter‘ hin im Römischen Reich beziehungsweise im Christentum erkennen will. Das Ende des Zeitraums wird generell um 1500 angesetzt. In der Kunstgeschichte stehen dafür (personalisiert) Raffael und Michelangelo, in der Geschichte vor allem der Untergang von Byzanz 1453.⁵¹

⁴⁶ Vgl. Carqué 2006, S. 49, aber auch: Voss, Jürgen, *das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs – Untersuchung zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewegung von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. München 1972, S. 171.

⁴⁷ Carqué 2006, S. 49.

⁴⁸ Voss 1972, v. a. S. 270ff.

⁴⁹ Voss 1972, u. a. S. 373/374.

⁵⁰ Gibbons, Edward, *The decline and fall of the Roman Empire*. Basel 1789

⁵¹ Voss 1972, u. a. S. 87f. In der *Encyclopédie* findet sich eine Eingrenzung des Begriffs unter den Stichworten „Geographie“ und „Histoire“, vgl. Voss 1972, S. 77f.

Diese Epocheneingrenzung, die historisch differiert und jeweils eine eigene Tradition hat die weit über das 17. und 18. Jahrhundert hinausreicht, übernahm die allgemeine Geschichte von der Literatur- und Kunstbetrachtung, von der sie ausging. Ich möchte sie in dieser Arbeit auch meiner Begrifflichkeit zu Grunde legen.

Es handelte sich dabei um die erste ‚Epoche‘ an der sich stilistische Diskussionen entzündeten, da die Forscher und die Connaisseurs erst damit begannen, den Zeitraum vom 5. bis ins 15. Jahrhundert in verschiedene Stilepochen einzuteilen,⁵² um ihn dann wissenschaftlich bearbeiten zu können. So zum Beispiel die Unterscheidung zwischen ‚Romanik‘⁵³ (im heutigen Wortgebrauch) und Gotik, sowie die Gotikdiskussion und die stilistische Unterteilung der Gotik zu der in Frankreich (François Blondel, Séroux d'Agincourt) und England (Thomas Gray und James Bentham) wichtige Beiträge geliefert wurden. Auch ging bedeutsamer Weise der ereignishaft aufgefasst Renaissancebegriff zu einem epochalen über.⁵⁴ In den Gattungen Skulptur und Malerei wurden gleichfalls solche Unterteilungen etabliert, die sich jedoch insofern unterscheiden als eine ereignishaft Renaissance hier früher ansetzt und eine längere Phase der Erneuerung einleitet.⁵⁵

Für die Entwicklung der allgemeinen Kunstgeschichte blieb während dessen bis ins frühe 19. Jahrhundert die Forschung zur klassischen, antiken Kunst maßgeblich. Hier entwickelte sich mit Caylus' *Recueil d'antiquités*⁵⁶ und Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* ein stark rezipierter kulturwissenschaftlicher Ansatz, der ohne Künstlergeschichte auskam. Im Gegensatz zu Caylus' reich bebildeter Publikation enthielt Winckelmanns Werk nur 24 Abbildungen, orientierte sich aber dennoch an den Werken der Kunst:

⁵² Ebenfalls ausgehend von den Literaturwissenschaften, die als erste zwischen dem lateinischen Mittelalter und dem Übergang zu den romanischen Nationalsprachen unterschieden. Vgl. Voss 1972, S. 71.

⁵³ Arcisse de Caumont führt den Begriff um 1830 eingeführt. Die Vorstellung der ersten Phase des Mittelalters als Fortsetzung der römischen Kunst ist jedoch schon vorher verbreitet. Vgl. Caumont, Arcisse de, *Cours d'antiquités monumentales, histoire de l'art dans l'ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIIe siècle*. Paris 1830–41, 7 Bde., Bd.4, 1841, Kapitel 2, S. 7–12 zur vorherigen entsprechenden Verwendung: Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis George, *Histoire de l'Art par les Monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*. Paris [1810]–1823, 6 Bde., Bd.1, S. 48/48B und S. 42C–S. 51C (Architecture) und Mondini 2005, S. 183/186 und 194/196 sowie S. 317–320.

⁵⁴ Voss 1972, S. 36.

⁵⁵ Vgl. dazu die Einteilung bei Séroux d'Agincourt. Hintergrund ist wohl die höhere Wertschätzung für Malerei und Skulptur, die nach dem 13. Jahrhundert entstand und die sich schon bei Vasari spiegelt.

⁵⁶ Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestel de Levis Comte de, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines*. Paris 1752–67, 7 Bde.

[...] meine Absicht ist, einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern. Dieses habe ich in dem Ersten Teile, in der Abhandlung von der Kunst der alten Völker, von jedem insbesondere, vornehmlich aber in Absicht der griechischen Kunst, auszuführen gesucht. [...] Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stiel der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übrigen gebliebenen Werken des Alterthums, so viel möglich ist, beweisen.⁵⁷

Winckelmann legt darin eine Aufteilung der griechischen Kunst in verschiedene Stil-epochen vor. Dies stellt in seiner Radikalität die maßgebliche Neuheit des Werkes dar und wurde kontrovers diskutiert.⁵⁸ Die kunsthistorischen Ansätze blieben immer eng mit den ästhetischen Vorstellungen der Zeit verbunden und damit einer ersten Ablehnung gegenüber dem Mittelalter. Nur über Rousseaus Einfluss schwächen sich hier die negativen Vorstellungen gegenüber dem Mittelalter in Frankreich und unter dem beginnenden Nationalismus in Deutschland (Herder) ab und wandeln sich um.⁵⁹

Die Kunst des Mittelalters bleibt in der Betrachtung dieser Zeit immer die ‚Negierung‘ der klassischen Kunst, des klassischen Ideals. Deutlich wird dies, wenn Séroux d'Agincourt (der von eben diesem ästhetischen Gesichtspunkt ausgeht) zur Benennung der Nachantike als Großepoche, beziehungsweise der Gotik die Begriffe „*anti-greque* ou *anti-romaine*“⁶⁰ vorschlägt, die er selbst in seinem Werk zwar nicht einsetzt, die aber als Signifikantenbildungen zu einem bestehenden Signifikat zu deuten sind.

Die ästhetischen Ideale veränderten sich, zu ihnen traten nun auch Naivität⁶¹ und das Scheinen des Religiösen,⁶² die Empfindung, hinzu. Die so ausgelöste Umdeutung erweiterte die historische Aufwertung der mittelalterlichen Artefakte und fand ihren

⁵⁷ Winckelmann, Johann Joachim, Die Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764, S.IX/X. Auch: Krause, Katharina, Johann Joachim Winckelmanns Geschichte der Kunst des Althertums. Dresden 1764, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz, Bilderlust und Lese Früchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005. S. S. 76–80 S. 76li., im Besonderen: Décultot, Elisabeth, Johann Joachim Winckelmann – Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art. Paris 2000, S. 193ff. und speziell S. 267–293.

⁵⁸ So schreiben Krause und Niehr zur Kritik Heyne: „Winckelmanns Ordnung sei willkürlich, seine Epochenteilung künstlich und wenig überzeugend. Aber das könne auch nicht verwundern; denn „es ist dies das Schicksal aller Schriftsteller, welche Systeme bauen, ehe noch von Beobachtungen und Erfahrungen genug gemacht sind“. (Heyne, Christian Gottlob, Berichtigungen und Ergänzungen der Winckelmannschen Geschichte der Kunst des Alterthums, in: Deutsche Schriften von der königlichen Societät der Wissenschaften zu Göttingen herausgegeben, Bd I, Göttingen/Gotha 1771, S. 204–266, hier 207). Heynes Plädoyer für induktives Vorgehen steht vorerst noch vereinzelt;“, aus: Niehr, Klaus, Katharina Krause, Überblickswerke, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz, Bilderlust und Lese Früchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005 S. 60–74.

⁵⁹ Vgl. Voss 1972, S. 220 und Gossman, Lionel, Medievalism and the ideologies of the enlightenment – the work of La Curne de Saint-Palaye. Baltimore (Maryland) 1968, S. 337/338.

⁶⁰ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 55C (Architecture).

⁶¹ Vgl. Voss 1972, S. 220: Rousseau u. a.

⁶² Vgl. dazu u. a. Niehr 2006, S. 58–60 und S. 63: Schelling, F. Schlegel u. a.

Ausgang und ihren Niederschlag in der wissenschaftlichen und künstlerischen Betrachtung in den Sammlungen und den Sammlungen von Abbildungen.

2.3 Reproduktionen mittelalterlicher Kunstwerke

Die kritische historische und kunsthistorische Auseinandersetzung um 1800 mit dem Mittelalter machen die Haltung zu den Abbildungen und ihre Verwendung so interessant. Carqué behauptet gar:

[...D]ie ebenso vielförmigen wie vielschichtigen ‚Sichtbarkeiten des Mittelalters‘ [sind] besonders geeignet, in der aktuellen Diskussion über bildgebundene Erkenntnisprozesse die ureigenen Gegenstandsfelder der historischen Disziplinen stärker zur Geltung zu bringen und die kunsthistorische Kernkompetenz der Bildanalyse beispielhaft für eine Problemstellung fruchtbar zu machen, welche die Geschichtsforschung generell betrifft.⁶³

Diese Sichtbarkeiten in ihren verschiedenen Medien möchte ich in der Folge vorstellen. Wie bereits erwähnt rücken dabei antiquarische Werke im weiten Sinne, Reiseliteratur und ihre spezielle Betrachtung der mittelalterlichen Kunstobjekte, Galeriestichwerke und kunsthistorische Werke an sich ins Blickfeld. Gerade letztere bilden den zentralen Teil, da an ihnen die visuelle Argumentation besonders komplex und (im Bezug auf das Themengebiet) besonders breit ist und unter vielfältigen Einflüssen steht. So lassen sich hier eine Reihe von Erkenntnissen ablesen. Ohne den Blick auf die antiquarischen (besonders die frühen) Forschungen, die Reiseliteraturen und die stete Betrachtung der zeitgleichen Beschäftigung mit der Antike, wäre eine solche Betrachtung aber zu eingeschränkt und könnte nicht das weite Feld der Probleme und Fragestellungen öffnen und abstecken.

Nun also zu den konkreten Themenkomplexen, der Illustration des Historischen.

⁶³ Carqué 2006, S. 49.

3. Die Abbildung als Ersatz für den Mythos

In *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst* entwickelte Hubert Locher die These, dass die Universalgeschichte sich am Ende des 18. Jahrhunderts zugunsten von mikroskopisch betrachteten Einzelgeschichten auflöste.⁶⁴ Davon hätte die Kunstgeschichte profitiert, indem sie die Möglichkeit zur universalen Darstellung von Geschichte bot. Auf der Annahme, die Geschichtlichkeit sei stets eine gerichtete, die sich, auf älteren Wurzeln beruhend im 18. Jahrhundert durchsetzte (u. a. kombiniert mit der Fortschrittsideologie der Aufklärung), basierte die breite Rezeption dieses Epistemes aus den Werken Winckelmanns und Herders und später aus Hegels und Hothos Ästhetik.⁶⁵ Im Folgenden spielt mehr die illustrierte Herauslösung der Einzelgeschichten eine Rolle.

Im Kontext der Descartes'schen Erkenntnistheorie wurde eine neue Methodik aus dem Bereich der juristischen Wissenschaften für die Diplomatie und damit die Geschichtsschreibung übernommen. Die Mauriner setzten bereits im 17. Jahrhundert für die einzelnen Disziplinen so einen gemeinsamen Ausgangspunkt fest.⁶⁶ Zum Ausgleich dieses Eingriffs in die poetische Funktion der Geschichtsschreibung übernahm die Kopie/Abbildung von Urkunden, Schriftproben und Kunstwerken verschiedenen Formates als Dokumentationsmaterial die Funktion der Anleitung zur vergleichenden Betrachtung und damit zur Begründung des historischen Urteils.⁶⁷ In Anlehnung an Werner Busch, der sich dabei allerdings auf das Genre der *Historie* bezog, möchte ich (mit der Theorie Bickendorfs im Hintergrund) überspitzt formulieren, dass in der Geschichtsschreibung die verlorene Anschaulichkeit des (poetisch historischen) Mythos durch die populär werdende Abbildung und Darstellung von Kunstwerken kompensiert wurde, ausgehend von Diplomatie und Historiographie.⁶⁸ Der Mythos⁶⁹ ist hier

⁶⁴ Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*. München 2001, Kapitel III, hier S. 203/204.

⁶⁵ Locher 2001, S. 204–208.

⁶⁶ Bickendorf 1998, S. 129/130.

⁶⁷ Bickendorf 1998, S. 150, vgl. auch Weissert, Caecilie, *Reproduktionsstichwerke*. Berlin 1999, S. 18/19.

⁶⁸ Busch, Werner, *Das Sentimentalische Bild*. München 1993, im Besonderen der vierte Teil des ersten Kapitels „Historie“: „Das Ende des Mythos im 18. Jahrhundert“, S. 181–237; zu dem Begriff bei Bickendorf auch: Bickendorf, Gabriele, *Kunsthistorische Praxis im 18. Jahrhundert*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 5, 2003 S. 17–28, S. 21. Dass der Mythos sich in anderer Weise ausdrücken und verschieben kann, wie Hayden White zeigt, sei hier zu vernachlässigen (vgl. White, Hayden, *die Bedeutung der Form, Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt am Main 1990 (Engl. Erstausg. unter dem Titel „The Content of Form“ 1987), darin: „Metaphysik der Narrativität: Zeit und Symbol in Ricœur's Geschichtsphilosophie“, S. 175–193, S. 184/185.

Erzählung, der die Geschichte zu einem Wissensgegenstand formiert, also ganz konform seiner primären philologischen Bedeutung. Durch den Einsatz von Abbildungen als „Beweismaterial“ wird die Historie allerdings von seinem irrationalen Anteil entbunden und dem Beweise zugänglich gemacht, rationalisiert, zur Tatsache erhoben. Gleichzeitig schmälert sich so ihre allgemeingültiger, universeller Anteil. Die Geschichte als Lehrmeisterin der Lebensfragen tritt in den Hintergrund. Der Aufwertung durch einen Übergang zur rationalen Wissenschaft steht eine Abwertung auf dieser Seite gegenüber. Hier findet sich auch eine Erklärung für den generellen Übergang von einer Universalgeschichte (die ja auf mythischer Basis viel besser als „Lehrmeisterin“ geeignet scheint) zu einer Geschichte verschiedener Teildisziplinen. Diese können wegen ihres kleineren Stoffbereichs besser und dichter mit ihrem Quellenmaterial, ihrer Beweisbasis in Verbindung gebracht werden.

Die Kunstbetrachtung formierte sich erst mit der Historisierung ihres Gegenstandes zur Kunstgeschichte und von den frühen illustrierten geschichtlichen Werken gingen später die illustrierten kunstgeschichtlichen aus. Die beiden Ansätze, die man hier erkennt, sind folgeschwer für die spätere Entwicklungen der Darstellungen/Abbildungen und deren Ikonizität. Beide lassen sich gut an der folgenreichen Publikation Montfaucons und an der interessanten Darstellung Millins in Bezug auf deren Schwerpunkte, die „Monumente“, erkennen. Auf sie und ihre spezifisch Besonderheiten gehe ich nun ein und versuche dabei ihren Altersunterschied sowie ihrer differenzierten Ansätze und historischen Ansprüche zu berücksichtigen. Allerdings dienen diese gleichfalls als Möglichkeit der Kontrastierung.

3.1 Montfaucon und die Abbildung als Reihenbildung

Montfaucons *Monumens de la Monarchie française, qui comprennent l'histoire de France, avec les figures de chaque Règne que l'injure des tems a épargnées*⁷⁰, das die Nachfolge und Fortsetzung seiner *Antiquité expliquée et représentée*⁷¹ bildete, entstand zu einem Teil aus der umfang-

⁶⁹ Vgl. den Mythosbegriff bei Cassirer, der in als symbolische Form beschreibt und ohnehin den ZeihensystemGeschichte nahestellt, Cassirer, Ernst, Sprache und Mythos, Ein Beitrag zum Problem der Götternamen, Leipzig 1925, aber auch darauf aufbauend Lévi-Strauss, Claude, Strukturele Anthropologie. Frankfurt am Main 1967 (Erstausgabe frz. 1958) und Barthes, Roland, Mythologies. Paris 1975.

⁷⁰ Montfaucon 1729–33.

⁷¹ Montfaucon 1719–23.

reichen Materialsammlung von Roger de Gaignières⁷² und auf den theoretischen Grundlagen mit denen Montfaucon unter anderem durch seine Arbeit mit Mabillon und Muratori in Berührung gekommen war.⁷³ Das Werk wurde allerdings in einem sehr viel kleineren Umfang publiziert als ursprünglich vorgesehen,⁷⁴ enthielt dennoch 299 Bildtafeln. Mit ein Grund für den Abbruch des Projekts war der mangelnde Absatz dieser ersten fünf Bände, die in einer Auflage von 1000 Stück erschienen. Im Vergleich dazu verkauften sich die 1800 Exemplare der *Antiquité expliquée* innerhalb von 2 Monaten, und drei Jahre später erfolgte die erste Neuauflage.⁷⁵

Der Titel zeigt den Ansatz des Werkes bereits an. Eine historische, nationale Darstellung der französischen Monarchie (nur dieser Teil führte Montfaucon letztendlich aus, Cecilia Hurley zeigt aber, dass eine Einbettung der gesamten ‚Sozialgeschichte‘ in den Bezugsrahmen Monarchie geplant war)⁷⁶ seit ihrem Beginn über die Monumente, die sich von ihr erhalten haben und in denen sie sich zur gleichen Zeit erhalten hat. Der Herrschaftszeitraum bestimmt sich von den Merowingern, als den Vorvätern der französischen Monarchie bis zu Heinrich IV., also der Darstellung ein dynastisches Geschichtsbild zu Grunde gelegt. Aus nationaler Sicht kommt den Merowingern dabei eine gebührende positive Rolle als ältestes fränkisches Herrschergeschlecht zu, die die römische und christliche Tradition nach der Ablösung der Herrschaft des Römischen Reiches wahrten.

Montfaucon identifiziert mit Hilfe von Quellenstudien die Gewandefiguren von Saint Germain des Prés, Notre-Dame in Paris und Saint Denis als eben jene Könige, auf deren Stiftungen die Gründungsbauten beziehungsweise die Erweiterungen zurückgingen, die für die Tradition bedeutend waren. Daraus ergab sich naturgemäß ein posi-

⁷² Vgl. Montfaucon 1729–33, Bd. I, 1729, S.iv (Préface) und Bd. III, 1731, Préface; sowie Erlande-Brandenburg, Alain, Une initiative mal récompensée. Roger de Gaignières (1642–1725), in: *Revue de l'Art*, 49, 1980, S. 33–34 und Mondini 2005, S. 62.

⁷³ Vgl. u. a. Bickendorf 1998, S. 153f. und Bickendorf 2002, S. 281–284.

⁷⁴ Vgl. Montfaucon 1729–33, Bd. I, 1729, S.v (Préface), zur Entwicklung des Plans und der letztendlichen Ausführung siehe v. a.: Hurley, Cecilia, Demonumentalizing the past, *Antiquarian approaches to the Middle-Ages during the Eighteenth Century*, in: Carqué, Bernd, Daniela Mondini, Matthias Noell, Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne. Göttingen 2006, S. 323–377, S. 364–366 und Bickendorf 2003, S. 21.

⁷⁵ Hurley 2006, S. 350. Neuauflagen von Montfaucons *Antiquité expliquée* erschienen (abgesehen von einem Neudruck der ersten Bände ab 1722) 1735–55, 1780, 1834–39, die erste (verkürzte) Ausgabe in Englisch erschien bereits 1721–22 (nur die ersten zwei Bände) in London durch David Humphreys und auf Deutsch und Französisch erschien 1757 bei Johann Jacob Schatz in Nürnberg. Dies zeigt die große Nachfrage, die an der visuellen und materiellen Kultur der Antike bestand und für die noch keine Sensibilität in Bezug auf das Mittelalter gewachsen war.

⁷⁶ Hurley 2006, S. 365.

tiver Blick auf die erhaltenen Monumente. Unabhängig von ästhetischen Wertungen würdigte Montfaucon ihre historische Bedeutung: „Ce n’est que dans ces derniers tems qu’on s’est apperçû que tout grossieres qu’ils sont, ils instruisent sur bien des choses qu’on ne peut pas trouver ailleurs: ce différent goût de sculpture et de peinture en divers siecles, peut même être compté parmi les faits historiques.“⁷⁷ Montfaucon etablierte erstmals aus der Tradition der Paläographie eine stilkritische Betrachtung der Monumente:

On pourra peut-être trouver un moyen sûr de connoître les âges des statues par le goût de la Sculpture. Je suis persuadé que si on s’y applique avec soin & sans prévention, on s’apercevra que les Rois de l’Eglise de S.Germain, du troisième portail de Notre-Dame, & les deux Rois du cloître de Saint Denis qui portent le nimbe, sont à peu près du même siècle, & qu’on parviendra de même à distinguer celles de tems posterieurs.⁷⁸

Zur Unterstützung dieses wissenschaftlichen Anliegens greift Montfaucon wohl darauf zurück, die Stiche in das Werk einzubinden und somit eine enge Verbindung und Ergänzung von Bild und Text zu erreichen.⁷⁹ Die oben erwähnten Gewändefiguren sind auf den Abbildungstafeln von ihrer architektonischen Einbindung befreit und dem Betrachter frei, als Standbilder beziehungsweise Ganzfigurenporträts vorgestellt, um in ihrer Reihung sowohl die dynastischen Prinzipien, als auch die stilistische Wandlung zu veranschaulichen (Abb. 11). Durch die Übernahme der Zeichnungen Gaignières werden bisweilen sitzende Figuren zu Standbildern umgedeutet.⁸⁰ Wenngleich dieses Prinzip der Sukzession von den Herrscherpersonen und Herrschaftsabschnitten ausgehend auf die Monumente übertragen wird, stellt es für die Betrachtung von Kunstwerken eine grundlegende Neuerung dar, deren Rhetorik sich im Fachdiskurs durchsetzte. Die zweite Wurzel, auf der dieser Ansatz ruht, unterstützte sicherlich die breite Rezeption, denn immerhin war in der Paläographie diese Methode bereits verbreitet.

Dem Ansatz, die stilistische Wandlung zu veranschaulichen wirkt allerdings entgegen, dass stärkere stilistische Unterschiede in den Darstellungen negiert und angeglichen werden, wohl um sie den Sehgewohnheiten des Lesers anzupassen. Der Anleitung des antiquarisch oder paläographisch gebildeten Lesers (das Werk richtete sich in erster

⁷⁷ Montfaucon 1729–33, Bd. I, 1729, S.ii (Préface); vgl. auch Mondini 2005, S. 62.

⁷⁸ Montfaucon 1729–33, Bd. I, 1729, S. 55; vgl. auch: Bickendorf 1998, S. 161 und Mondini 2005, S. 62.

⁷⁹ Montfaucon 1729–33, Bd. I, 1729, S.i (Préface); vgl. auch Weissert, 1999, S. 24.

⁸⁰ Weissert 1999, S. 31, Mondini 2005, S. 62.

Linie an Gelehrte und Sammler)⁸¹ dient auch die Darstellung von Siegeln und anderen historischen Zeugnissen auf den gleichen Blättern, sodass die Kunstwerke nicht nur durch den textuellen Bezug, sondern gleichfalls durch die Komposition der Blätter als historische Quellen gedeutet sind.⁸² Die beginnende verzeitlichte und differenzierte Sicht des stilistischen Wandels⁸³ als Grundlage für eine quellenunabhängige, beziehungsweise als Beweis für eine quellengestützte Datierung, vermitteln die so konstruierten Abbildungstabellen mit Hilfe eines kleinteiligen Wandels in den bekannten Wahrnehmungsstrukturen.

Paradigmatisch für dieses Kapitel lässt das Werk Montfaucons sich dadurch einsetzen, dass es eine Universalgeschichte Frankreichs anhand seiner Dynastien präsentiert, die geleitet ist von der Darstellung zur Anschauung der Geschichte. Sie beginnt sich auf eine „Kunstgeschichte“ zu beschränken. Statt in Mythen wird der Beginn des fränkisch/französischen Königtums mithilfe der Statuen imaginiert. Dies mag ein Grund dafür sein, weshalb Montfaucon trotz der Einwände an seiner (aus dem Volksglauben, der Tradition und Funden des 17. Jahrhunderts gespeisten) These festhielt, die Gewandfiguren seien Darstellungen der Merowingerkönige.⁸⁴ Die Quellenkenntnisse über die normannische Invasion sind ebenfalls durch eine besonders ausführliche Darstellung des Teppichs von Bayeux ergänzt und ‚belegt‘ (Abb. 13).⁸⁵

Besonders interessant zeigt sich dabei der erste Abschnitt über die ersten mythischen Könige der Franken.⁸⁶ Montfaucon bedient sich, um ihre Existenz gegenüber konträren Meinungen anderer Autoren (namentlich Gabriele Daniel) zu rechtfertigen, erstmals des *discrimen veri ac falsi* und verzichtet gleichzeitig aus dem Mangel an authentischen

⁸¹ Vgl. Montfaucon 1719–23, Bd. I, 1719, S. xiii; Ich [M.S.] schließe mich hier der Meinung Daniela Mondinis im Widerspruch zu Caecilie Weissert an, s. Mondini 2005 S. 63 und Weissert 1999, S. 158.

⁸² Bickendorf 1998, S. 159–160 und Mondini 2005, S. 63.

⁸³ Dazu auch: Mondini 2005, S. 62 und 63.

⁸⁴ Vgl. im Besonderen: Erlande-Brandenburg, Alain: *L’Erudition livresque*. Bernard de Montfaucon (1655–1741), in: *Revue de l’Art*, 49, 1980, S. 34–35 und Vanuxham, Jacques, *The Theories of Mabillon and Montfaucon on French Sculpture of the 12th century*, in: *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 20, 1957, S. 45–58, S. 45, S. 47f. und S. 56, sowie allgemein Mondini 2005, S. 62 und Haskell, Francis, *die schwere Geburt des Kunstbuchs*. Berlin 1993, (Erstausg. engl. 1987), S. 137.

⁸⁵ Montfaucon 1729–33, Bd. I, 1729, Tafel XXXV–II und Bd. II, 1730, Tafel I–IX. Für erstere griff Montfaucon auf colorierte Zeichnungen aus dem Nachlass Nicolas-Joseph Foucaults zurück, da er den Gegenstand noch nicht identifiziert hatte. Hier sind die Figuren plastisch ausmodelliert. Letztere (die Stiche I–IX des II. Bandes) ließ er nach Zeichnungen von Antoine Benoît stechen, die auf jegliche Belebung durch Schatten und plastische Modellierung verzichten und sich bereits dem späteren Ideal des Umrisslinienstichs annähern. Vergleich: Mondini 2005, S. 63 Anmerkung 51.

⁸⁶ Montfaucon 1729–33, Bd. I, 1729, S. ixff. (Préface).

Darstellungen darauf, diese zu illustrieren.⁸⁷ In den beiden ersteren (und in vielen anderen) Fällen erhebt das Werk Montfaucons die nationalen Monumente zu kanonischen, indem viele spätere Publikationen deren Darstellungen übernahmen und sich an deren Exaktheit und Originaltreue in der Abbildung maßen.⁸⁸ Die hier entwickelte Sicht auf die Geschichte und die Kunstwerke konnte sich später innerhalb der komplexen Verbindungen und Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Illustrationen, wissenschaftlicher Forschung, populärer Verbreitung und musealer Präsentation und Struktur sogar auf anderer Ebene, nicht nur ‚nominell‘ in Lenoirs Musée des Monuments entfalten.⁸⁹

Auf die diskursive und methodische Bedeutung, die Montfaucon den Abbildungen beimisst und die er expliziert formuliert, gehe ich an dieser Stelle nicht näher ein, da sie zum großen Teil in den *Antiquité expliquée* entwickelt und dann implizit für die *Monuments de la monarchie Française* übernommen wurde.⁹⁰ Séroux d'Agincourt lehnte sich hierbei später eng an Montfaucons Ansatz an. Ich möchte die Argumente an dieser Stelle im Kapitel 4.2 b) wieder aufgreifen.

3.2 Millin und die „Antiquité nationale“ als historisches Monument

Ein vollkommen anderes ‚Bild‘ des historischen Monuments findet sich in Millins *Antiquités nationales ou Recueil de monumens*⁹¹, das fast 70 Jahre später, zu Beginn der

⁸⁷ Montfaucon 1729–33, Bd. I, 1729, S.x und xi (Préface) und Daniel, Gabriel, Histoire de France depuis l'établissement de la Monarchie Française dans les Gaules. Amsterdam 1720–1725.

⁸⁸ Vgl. besonders Bickendorf 2005, S. 140–149 und beispielhaft die farbige Lithographie in Dibbins *bibliographical antiquarian and picturesque tour in France and Germany*, die einem Nachstich nach Montfaucon zum kritischen Vergleich gegenüber gestellt wird. Dibdin, Thomas Frognall, A bibliographical antiquarian and picturesque tour in France and Germany. London 1821, 3 Bde., Bd. I, S. 378.

⁸⁹ Zur Verbindung von Lenoirs Museumskonzeption und Montfaucons *Monuments de la monarchie française* vergleiche: Lenoir, Alexandre, Musée des Monuments français, ou description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art, ornée de gravures et augmentée d'une dissertation sur les costumes de chaque siècle. Paris 1800 (l'an IX) –[1821], 8 Bde., Bd.I, 1800, S. 156; sowie: Chaudonneret 1994, S. 17, Recht, Roland, Penser le Patrimoine, mise en scène et mise en ordre de l'art. Paris 1998, Walther, Gerrit der ‚gedrungene‘ Stil, zum Wandel der historiographischen Sprache zwischen Aufklärung und Historismus, in: Oexle, Otto Gerhard und Jörn Rüsen (Hrsg.), Historismus in den Kulturwissenschaften (Beiträge zu Geschichtskultur, Bd. 12). Köln/Weimar 1996, S. 99–116 und Bickendorf 2005, S. 149/150.

⁹⁰ Montfaucon 1719–24, Bd. I, 1719, S. 1 und 2 (Prospectus, erschienen 1716) und Hurley 2006, S. 353–358.

⁹¹ Millin, Aubin-Louis, Antiquités nationales ou Recueil de monumens, pour servir à l'histoire générale et particulière de l'empire français, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc. ; tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux. Paris 1790–[1798](An VII), 5Bde.

französischen Revolution erschien. Der Botaniker und Journalist Millin⁹² hatte unter dem Eindruck des raschen Wandels und der Zerstörung alter Monumente, ausgelöst durch den Beginn der französischen Revolution damit begonnen, Beschreibungen ausgewählter Monumente zu dem achtbändigen Werk im Quartformat zu kompilieren. Anders als die damals gängige Definition des Monuments, nennt Millin jedes „object à expliquer les mœurs, etc.“ ein „monumens“, das dazu diene „la vie privée des François“ zu erzählen.⁹³ Er weicht von den „großen“ Monumenten ab und möchte an den Monumenten des Alltags die Geschichte der einfachen (und gleichen) Bürger als einer „noblesse d’opinion“ kristallisieren.⁹⁴ Er geht also von der „antiquité“ aus, wie er sie später unter dem Lemma „archaeologie“ in seinem *Dictionnaire des Beaux-Arts* definieren wird.⁹⁵ Er stellt sich selbst in die Tradition Montfaucons, indem er den Begriff des mittelalterlichen „monumens“ mit der Bedeutung der „antiquité“ (als visuelle und materielle Alltagskultur) des antiquarischen und archäologischen Ansatzes verbindet. Dieser Prozess steht in einer engen Verbindung zum gleichzeitig in Frankreich entstehenden Begriff des „Patrimoine“, das bedeutet der Notion des nationalen Kulturgutes und kulturellen Erbes.⁹⁶

Die 50 dargestellten Monumente⁹⁷ sind dabei jeweils in einem eigenen Kapitel (mit eigener Seitenzählung) behandelt und ihre eigene Geschichte und die Geschichte rekonstruiert, die sich in und an ihnen abgespielt hat. Anhand bestimmter Details, die Millin abbildet und an denen er belegte Anekdoten anknüpft oder diskutiert, will er seinem Projekt genügen. Er betont dabei die Notwendigkeit „d’enlever [les monumens, M. S.] à la faux destructive du temps“ und zwar als Zeitzeugen.⁹⁸ Das Monument

⁹² Vgl. Hurley 2006, S. 326.

⁹³ Millin, Aubin-Louis, *Antiquités nationales ou Recueil de monumens, pour servir à l’histoire générale et particulière de l’empire françois, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc. ; tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux.*, Prospectus. [Paris] 1790 (der Prospectus wurde nicht allen Exemplaren miteingebunden), S. 2/3.

⁹⁴ Millin 1790, S. 3 und Hurley 2006, S. 344/345.

⁹⁵ Millin, Aubin-Louis, *Dictionnaire des Beaux-Arts*. Paris 1806, 3Bde., Bd.1, S. 51re und Hurley 2006, S. 341/342.

⁹⁶ Vgl. dazu: Poulot, Dominique, *Musée, Nation, Patrimoine 1789–1815*. Paris 1997, v. a. Kapitel IV „L’obsession de la somme“ und S. 126–127 und Poulot, Dominique, *Introduction générale*, in: Grange, Daniel, Dominique Poulot (Hrsg), *L’esprit de lieux, le patrimoine et la cité*. Grenoble 1997, S. 14–34, besonders: S. 17–20.

⁹⁷ Der letzte erst 1798 erschienene Band enthielt noch weitere 11 Monumente. Da der letzte Band erst 1798 nach einer Unterbrechung durch die Gefangenschaft Millins während des Terreur 1792–93 unter anderen Vorzeichen erschien, habe ich ihn und die in ihm enthaltenen Kapitel hier jeweils ausgeklammert.

⁹⁸ Millin 1790, S. 2 nach Chaudonneret 1994, S. 17.

erscheint hier quasi als ein „Erinnerungsort“⁹⁹ im modernen Sinne, wie er sonst in der Gedankenwelt der Geschichts- und Kunstgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts nicht vorkommt.¹⁰⁰ Dass einige der Monumente, die er beschreibt schon zerstört sind, also dem Plan seines Werkes gar nicht gerecht werden können, eine mögliche Zerstörung abzuwenden, unterstreicht diesen Aspekt des Projekts.¹⁰¹

Wie Reliquien sollen die nun ‚nationalen‘ Altertümer in seinem Werk dokumentiert und vor der Zerstörung geschützt werden, von der Tendenz her ähnlich wie zum Beispiel die Dokumentation der Monumente Roms, vor allem Alt-St. Peters durch Baronius.¹⁰²

Jedes der Monumente ist in einem eigenen Kapitel mit einigen (im Vergleich zu Werken wie Montfaucons oder Séroux d'Agincourts wenigen) Abbildungen versehen, insgesamt finden sich 209 Abbildungen in den ersten 4 Bänden.¹⁰³ Der Großteil davon stammt aus Paris und der Île de France. Einige der Abbildungen übernimmt Millin aus dem Werk Montfaucons und der Zeichensammlung Gaignières, wobei er deren jeweilige Bedingungen und Funktion und die daraus entstandenen Modifizierungen der Darstellungen nicht beachtet.¹⁰⁴ Die Auswahl und Art der Abbildungen sind dabei stark gemischt. Sie reicht von einfachen Grundrissen hin zu pittoresken Ansichten der Monumente (Konzept und Aufbau ähneln damit den *Voyages Pittoresques*).

Das erste Kapitel ist natur-, oder besser zeitgemäß der Bastille gewidmet. Da es keine eigentliche Einleitung oder ein Vorwort zum Werk gibt, ist dieses erste Kapitel unter programmatischen Gesichtspunkten zu betrachten. Bezüglich der Abbildungen benutzt er einen einfachen Grundriss¹⁰⁵ und grobe Ansichten von zwei Seiten¹⁰⁶ und zwei weitere Tafeln, die insgesamt fünf Statuen und drei Baudetails¹⁰⁷ zeigen (Abb. 14–17). Diese Statuen und Baudetails sind aus ihrem Kontext gelöst, durch den Text ikonographisch gedeutet und zudem in das Gebäude zurückgebunden. Exemplarisch für sein

⁹⁹ Zum Begriff: Assmann, Aleida, Erinnerungsräume, Formen und Wandlung des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.

¹⁰⁰ Vgl. dazu: Bickendorf 2005, S. 105 und 140.

¹⁰¹ Vgl. Hurley, Cecilia, Le non-dit comme principe d'écriture sous la Révolution: Les *Antiquités nationales* (1790–1798) d'Aubin-Louis Millin, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 53/4, 1996, S. 275–284, S. 276re.

¹⁰² Einige gleichzeitige und ähnlich geartete Publikationen weisen sogar konkrete „religiöse“ Bezüge auf, so z.B. Puthod de Maisonrouge, François-Marie, Monumens, ou le Pèlerinage historique. Paris 1791 (die Publikation ist in 8 Lieferungen erschienen).

¹⁰³ Vgl. Fussnote 96.

¹⁰⁴ Millin 1790–[1798], z.B. Bd.2, 1791, XI Abbaye de Royaumont, Tafel 5, S. 10/11 in Verbindung mit S. 11 und Fussnote (15), S. 11, auch Chaudonneret 1994, S. 13.

¹⁰⁵ Millin 1790–[1798], Bd.1, 1790, I. Bastille, S. 22/23.

¹⁰⁶ Millin 1790–[1798], Bd.1, 1790, I. Bastille, S. 28/29.

¹⁰⁷ Millin 1790–[1798], Bd.1, 1790, I. Bastille, S. 29/30 und S. 34/35.

Projekt dokumentiert Millin ein Monument, das einen hohen Symbolwert im Alltagsleben und in der Alltagsgeschichte der Pariser Bevölkerung hatte. Indem es bereits zerstört ist widerspricht es zwar (wie oben gesehen) seinem Ansatz, unterstreicht diesen aber umso dringlicher.

Wie Cecilia Hurley richtig erkannte, grenzt er sich durch seine Definition des Monuments, die Art seiner Auswahl und den schlagenden Beginn seiner Publikation mit der Bastille von den *Monumens de la Monarchie Française* ab. Es handelt sich sogar um ein kontrapunktisches Verfahren. Gegen die Einbindung jeglichen Alltagslebens in die Monarchie als höchsten Ausdruck feudaler Herrschaft, wird der Anspruch einer Gegengeschichte erhoben, die von dem Monument ausgeht, das die dunkle Seite der Monarchie repräsentiert und zur gleichen Zeit das Symbol ihrer Überwindung wurde. Montfaucon bleibt ein Bezugsrahmen der Argumentation in Text und Bild. Die konkrete Abgrenzung bewahrt Millin gleichzeitig vor dem möglichen Vorwurf einer Verherrlichung von kirchlichem oder feudalem Machtanspruch durch die Kommemoration ihrer Monumente.

Die Aspekte der Bastille als dunkles Symbol der Monarchie und ihre Überwindung als Beginn einer neuen Ära erwähnt der Text von Millin zwar, aber arbeitet sie nicht besonders heraus. Dies mag an der breiten, zeitgenössischen Diskussion dieses Ereignisses liegen.¹⁰⁸ Die Leistungen Pierre François Palloys ist besonders herausgehoben und dazu korrespondiert,¹⁰⁹ dass die Ansichten und Details (mit ihren Spuren der Verwitterung und Zerstörung) einen Eindruck des historischen Zustands der Bastille (laut Millin) genau am 14. Juli 1789 zeigen.¹¹⁰ Besonders ins Auge fällt, dass die Ansichten und der Grundriss nicht etwa vom Original oder aus neu erschienen Dokumentationen der Bastille stammen, die Millin durchaus zitiert, sondern von einem der Modelle der Bastille, die Palloy aus deren Steinen hatte fertigen lassen.¹¹¹ Das Material des ‚Originals‘ entstammt aus dem Monument selbst, ist im Stich von höherer Bedeutung als eine mögliche Augenzeugenschaft. Reliquiare Wirkmacht, könnte man sagen, genügt zur Erfüllung des Beweismaßes.

¹⁰⁸ Vgl. Hurley 1996, S. 276re. und 277li.

¹⁰⁹ Bei Millin: Palloi, dieser ließ auf eigene Kosten 82 Modelle für die 82 Departements der neuen französischen Verwaltungsstruktur aus den Steinen der Bastille fertigen und war für deren Abriss und Dokumentation verantwortlich. Vgl. Millin 1790–[1798], Bd.1, 1790, I. Bastille, S. 28.

¹¹⁰ Millin 1790–[1798], Bd.1, 1790, I. Bastille, S. 23.

¹¹¹ Auch Hurley 1996, S. 278li.

Dadurch gerät der Betrachter zudem in doppelte Distanz zum dargestellten Objekt. Die Bastille bleibt nur das abgebildete Modell ihrer selbst. Sie ist weniger visualisiert als virtualisiert. Cecilia Hurley erkennt diese Struktur auch in den narrativen Eigenschaften des dazugehörigen Textes.¹¹² Die Einfachheit und Klarheit der Darstellung, ohne jedes Detail, jede Dramatisierung oder jede szenische Einbindung ermöglicht dem Betrachter keinen anderen, möglicherweise imaginativen Einstieg in den Gegenstand, als nur den dokumentarischen. Die Ereignisse selbst, die weniger als ein Jahr zurückliegen gewinnen an Distanz zum Leser und Betrachter. Hurley erkennt hier und an anderen paradigmatischen Stellen des Werkes den Versuch Millins, sich der drohenden politischen Verfolgung zu entziehen.¹¹³ Er bringt die Rezipienten so auf eine höhere Ebene in der Wahrnehmung der Alltagsereignisse und löst die Monumente von den Emotionen, die auf sie gebündelt sind. Er macht sie einerseits zu Ausgangspunkten der Reflexion über kulturellen Wandel, andererseits „neutralisiert“ er sie und bewahrt sie und ihr Andenken so vor einem drohenden Ikonoklasmus. Dies natürlich jenseits der wissenschaftlichen Historizität, die Millin mit ihnen intendiert und die er mit Verweisen auf andere Darstellungen (auch Abbildungen) zur Geschichte der Bastille gleichzeitig auf textueller Ebene unterstreicht.¹¹⁴

Die Darstellung anderer Monumente in Stichen oszilliert zwischen der Bindung an die Alltagskultur und dem Enthobensein auf eine pittoreske oder reflexive Ebene. Darstellungen, die die Altersspuren der Gegenstände zeigen und sie als ungewollte Monumente erscheinen lassen, wechseln sich ab mit archäologischen Rekonstruktionen, idealisierten Linienstichen und pittoresken Ansichten. Teils sind die Monumente in ihren Kontext eingebunden, teils von ihm gelöst. Gerade die Heterogenität dieser Praktiken, die sich im Stil seiner Texte widerspiegelt, machen das Werk interessant und rücken es in die Nähe anderer zeitgenössischer Bestrebungen, wie Lenoirs Musée des Monuments. Auf dieses möchte ich am Ende dieser Arbeit knapp eingehen und die für die Reproduktionsstichwerke relevanten parallelen Entwicklungen in den Ausstellungs- und Musealisierungspraktiken des späten 18. Jahrhunderts thematisieren.

¹¹² Hurley 1996, S. 277li. und 278li.

¹¹³ Hurley 1996, S. 281li. und 281re.

¹¹⁴ Millin 1790–[1798], Bd.1, 1790, I. Bastille, S. 26/28.

3.3 Das Bild als Souvenir

Zwischen historischem Monument und pittoreskem Detail

Neben der Einordnung in das Schema des Oberkapitels möchte ich hier versuchen, ein Gebiet möglichst breit zu betrachten. Das „Bild als Souvenir“ in der *Voyage pittoresque* dringt vom Rand her in das Thema ein, ausgehend von einer literarischen Gattung. Allerdings spielten seit jeher die nachantiken, mittelalterlichen Kunstzeugnisse und Monumente in der Reiseliteratur eine Rolle.

Besonders bekannt ist Georg Forsters *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich*. Wegen seiner Beschreibung des Kölner Doms,¹¹⁵ dessen Besuch er als überwältigendes Erlebnis des erhabenen Raums vergegenwärtigt, gilt dieses bisweilen als ein deutsches „Gründungsdokument des *Gothic Revival*“.¹¹⁶ Dabei geht er durch seinen emphatisch-empfindsamen Stil jeweils über die Traditionen des 18. Jahrhunderts hinaus, steht aber in der Objektwahl in der Tradition der Reisebeschreibungen.¹¹⁷ In gleichem Maße dient der Schreibstil hier als Substitut für die fehlende Abbildung (dieses Phänomen wird kurz in Zusammenhang mit Winckelmann angesprochen, Kapitel 4. und 4.1).

Besonders leuchtende Beispiele illustrierter Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts sind sicherlich die *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile* des Abbé Saint-Non und Dominique Vivant Denons von 1781–86,¹¹⁸ ihre *Voyage en Sicile* von 1788 (sie beschäftigten Zeichner wie Desprez, Chatelet und Pâris) und die *Voyage Pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari* von Jean Houël, die 1782–1786 erschien. Hier sind jeweils in pittoresker Manier Landschaften (geologische Formationen) und antike Ruinen (unter anderem Paestum) dargestellt, genauso aber einige Stadtansichten mit ihren mittelalterlichen Monumenten gegeben (Abb. 19 und 20).

Anstatt des idealisierten steht hier zumeist das malerische Moment des Verfallenen oder Verfallenden im Vordergrund, die Lichtsituation, die in mehr oder weniger drama-

¹¹⁵ Forster, George, *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich*, Im April, Mai und Junius 1790. Berlin 1793, 3Bde., Bd.1, S. 46–48.

¹¹⁶ Bisky, Jens, *Poesie der Baukunst, Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*. Weimar 2000, darin: *Schauer des Erhabenen, Georg Forsters Besuch im Kölner Dom*, S. 181–190, hier S. 181li. und 184re.

¹¹⁷ Zur Tradition: Bisky 2000, S. 181–184. Die eigene Reflexion Forsters über seinen Beschreibungsstil: Forster 1793, S. 73–77: er stellt diesen dem *raisonnierenden* Verzeichnis des Kataloges der Düsseldorfer Gemäldegalerie gegenüber und hält seinen Beschreibungsstil für besser geeignet, einen Eindruck vom Erlebnis des Kunstwerks zu übermitteln.

¹¹⁸ Silvestri, Franco (Hrsg.), Jean-Baptiste-Claude Richard Abbé de Saint-Non, Jean Louis Desprez und Vivant Denon, *Viaggio pittoresco nella Puglia del Settecento*. Bd.III, 1783. Rom 1977

tischer Weise gleichfalls einen Eindruck vom Klima geben soll und pittoreske Details, wie Straßen- und Alltagsszenen, die einen bukolischen Eindruck vermitteln. Das Kunstwerk ist hier naturgemäß in seine Umgebung eingebunden und nicht von ihr isoliert, denn diese konstituiert hier gerade den genuinen Wert. Die *Voyage pittoresque* ist Erinnerungsstütze und eskapistische Ausflucht, sie möchte eine umfassende und abwechslungsreiche Übersicht über die Sehenswürdigkeiten einer Reise vermitteln.¹¹⁹

Das Pittoreske konstituierte sich durch den Bruch, die Verschiedenheit, den Kontrast und das Einwirken der Elemente, wie auch Gilpin definiert hatte.¹²⁰ Dass die *Voyages pittoresques* nicht nur deshalb untrennbar mit der romantischen Bewegung und deren Geschichtsauffassung verbunden sind, zeigte Jeanjean-Becker in ihrer Studie auf.¹²¹ Diese Verbindung Erinnerungskult, zur Re-Imagination der Reise (im besten Falle des selbst Erlebten) und die Dokumentation dieses Zustandes, lassen die Bilder hier als Zeugen der Wahrhaftigkeit des Erlebten erscheinen, belegt gerade durch die in den Illustrationen sichtbare Zeit und ‚pittoreske‘ Staffagefiguren. Möchte man von einem Ersatz des Mythos in Zusammenhang mit den Reisebeschreibungen sprechen, so wird er, in Text und Bild, durch die Beschreibung des Alltags, des Genrehaften, ersetzt.

Eines der ersten Werke, das nördlich der Alpen, auf Frankreich bezogen, mittelalterliche Monumente in der Darstellung einschloss, war die *Description générale et particulière de la France* von la Borde, Béguillet und Guetard, die ab 1784 unter dem Titel *Voyage pittoresque de la France* fortgesetzt wurde.¹²² Bis heute ist sie vor allem für die Ansichten von Cluny bekannt (Abb. 18). Die Französische Revolution unterbrach jedoch die vielbändige Publikation. Etwas Vergleichbares unternahmen erst wieder Nodier und Tylor über 30 Jahre später.¹²³

¹¹⁹ Zum Begriff vgl.: Jeanjean-Becker, Caroline, *Les Récits illustrés de voyages pittoresques: une mode éditoriale*, in: Leniaud, Jean-Michel, Béatrice Bouvier, *Le Livre d'architecture XV^e–XX^e siècle, édition, représentation et bibliothèques*. Paris 2002, S. 23–51. Auf S. 53 zitiert diese die *Voyage pittoresque et historique à Lyon* des Comte de Fotis: „Une description n'est donc qu'une espèce d'introduction, ou d'avant-scène qui pique la curiosité sans la satisfaire [...], C. B.]. Le peintre seul peut les [les sites, C. B.] lui représenter et parle vivement à l'imagination par l'illusion que produisent les ressources de son art.“ in Zusammenhang mit der Einschätzung Forsters findet sich hier der selbe Gegensatz, der später in dieser Arbeit bei Winckelmann und Herder im Vergleich zu Caylus und Séroux d'Agincourt konstatiert wird.

¹²⁰ Gilpin, William, *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture*. Paris 1799 (Erstausg. unter dem Titel „Three essays on the Picturesque [...],“ 1792), S. 22–34 und Jeanjean-Becker, S. 32.

¹²¹ Jeanjean-Becker 2002, S. 30.

¹²² Vgl. Vergnolle, Eliane, *Les voyages pittoresques*, in: Grodecki, Louis (Hrsg.), *Le „Gothique“ retrouvée avant Viollet-le-Duc*. Paris 1979, S. 105–120, S. 105li. und 110li.

¹²³ Vergnolle 1979, S. 105re. zur Bildsprache der Abbildungen (hier in den allgemeinen Teil übertragen) S. 109li.

Auf englischer Seite hatte James Murphys *Travels in Portugal* einen breiten Einfluss auf die Mittelalterrezeption, der die gotische Architektur Portugals in Abbildungen wie im Text ähnlich (nur weniger emphatisch) darstellt, wie Forster dies für die deutsche tut.¹²⁴ Bei ihm sind es gerade die gotischen Gebäude (vor allem die Klosteranlage von Batalha)¹²⁵, die in der Reproduktion pittoreske Züge aufweist. Die klassizistischen Gebäude der neu errichteten Viertel in Lissabon, die ebenfalls seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sind idealisiert, Bauaufnahmen gleich dargestellt.

Die Reisen Dibdins von 1821 und die *Voyage pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* Nodiers, Taylor und Cailleux, die zwischen 1820 und 1860 erschienen, setzen diese Tradition fort (Abb. 29). Immer wieder richtet sich der Blick dieser Werke auf Randbereiche von Forschung und archäologischer, kunsthistorischer und antiquarischer Forschung. Die spektakulären Reisebeschreibungen sind eben jene aus Sizilien, das sich im 18. Jahrhundert dem Tourismus öffnet, Griechenland (Choiseul-Gouffier),¹²⁶ der Schweiz,¹²⁷ diejenigen über prähistorische Monumente (Taylor) und regionale mittelalterliche Kunst. Geologische und historische Aspekte fanden in Wort und Bild genauso Niederschlag in ihnen, wie Sitten, Bräuche und Trachten verschiedener Regionen. Das Interesse dieser Werke wandte sich später vermehrt orientalischen und exotischen Ländern zu, das Interesse an ihnen verebbte allerdings im Laufe des 19. Jahrhunderts.¹²⁸ Gerade wegen ihrer Betrachtung der Marginalien waren sie für übergreifende Darstellungen zur Kunst im 18. Jahrhundert eine wichtige Quelle. Diese kannten die kanonisierten Kunstwerke für die Epoche des Mittelalters noch nicht in dem Maße, wie die Handbücher des 19. Jahrhunderts.¹²⁹

¹²⁴ Murphy, James, *Travels in Portugal; through the Provinces of Enter Douro E Minho, Beira, Estremadura, and Alem-Tejo, in the Years 1789 and 1790. Consisting of Observations on the Manners, Customs, Trade, Public Buildings, Arts, Antiquities, etc. Of that Kingdom.* London 1795, u. a. S. 33/34 bezogen auf das Kloster von Batalha: „In the construction of the church, we observe none of those trifling and superluous sculptures, which but too often are seen to crowd other Gothic edifices; whatever ornaments are employed in it, are sparingly, but judiciously disposed; particularly in the [S. 34] inside, which is remarkable for a chaste and nobile plainness: and the general effect, which is grand and sublime [M.S.], is derived, not from any meretricious embellishments, but from the intrinsic merit of the design.“

¹²⁵ Seine Monografie zu Batalha stellte diese wenigen Abbildungen jedoch in den Schatten.

¹²⁶ Comte de Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce* von 1778, vgl. Jeanjean-Becker 2002, S. 23/24.

¹²⁷ Jeanjean-Becker 2002, S. 25 und S. 28.

¹²⁸ Jeanjean-Becker 2002, S. 24/25 und S. 28 und Vergnolle 1979, S. 109re.

¹²⁹ Vgl. Locher 2001, daraus: „Das repräsentative „Ganze“ der Kunstgeschichte – empirisch-materiale Handbücher“, S. 243–291.

4. Kunstgeschichte anhand von Abbildungen

Wie gesehen, hatte schon Montfaucon für die mittelalterliche Kunst versucht, stilistische Kriterien zur Datierung von Kunstwerken zu entwickeln und diese den Lesern erkennbar zu machen. Seine Methode war die Reihenbildung, wobei er das Material nach den Regierungszeiten der Herrscher systematisierte, was dem grundlegenden Aufbau seines Werks entsprach. Meist diente ihm also die Ikonographie als Anhaltspunkt für die Datierung, von der ausgehend er Kostüm und „Stil“ untersuchte, um weitere Datierungskriterien zu erschließen.¹³⁰ Ein solches Vorgehen war natürlich in den, mit weniger Abbildungen ausgestatteten Werken, wie dem von Millin oder den bebilderten Reisebeschreibungen nicht möglich, noch lag es in der Erwartung der Leser.

In Montfaucons *Antiquité expliquée* fanden sich ebenfalls noch keine solchen Tendenzen. Caylus unterteilte die Antike später, gemäß des Titels seines Werks *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*¹³¹, in die Kunst dieser verschiedenen Völker. Indem er einen historischen Übergang der Kunstausbübung zwischen diesen Völkern annimmt,¹³² induziert er den stilistischen Wandel in der antiken Kunst über die Unterschiede im Formempfinden der verschiedenen Völker, also eine Art Orts- oder Raumstil, der die allgemeine Idee der klassischen Kunst abwandle.¹³³ Ein übergreifendes System lehnt er aus Gründen der Wissenschaftlichkeit als Argumentationsgrundlage ab.¹³⁴ Daniela Mondini unterstreicht dabei, dass es ihm im Projekt und in seinem Werk auf eine besonders enge argumentative Verzahnung zwischen Text und Bild ankomme, indem er sich auf das „einzelne Monument und die Qualität seiner Darstellung“ konzentriere.¹³⁵ Hier markiere er einen wichtigen Punkt in der Geschichte des

¹³⁰ Bickendorf 1998, S. 161, Mondini 2005, S. 62.

¹³¹ Caylus 1752–67.

¹³² Vgl. auch: Weissert 1999, S. 67.

¹³³ Caylus 1752–67, Bd.1, 1752, S.vii/viii (Avertissements), auch: Ginzburg, Carlo, Style as Inclusion, Style as Exclusion, in: Jones, Caroline A., Peter Galison (Hrsg.), *Picturing Science Producing Art*. New York und London 1998, S. 27–54, S. 33/34 und Weissert 1999, S. 32. Weissert bezeichnet die Theorie Caylus' sogar explizit als Orts- und Zeitstil (S. 34). Die Begriffe, die in der Kunstgeschichte am Ende des 19. Jahrhunderts Grundlagen der kunstgeschichtlichen Betrachtung geworden waren, gelten heute, vor allem der sog. Ortsstil, als obsolet. Als Nicht-ausgesprochenes sind sie dennoch Grundlagen der zeitlichen und räumlichen Einteilung des kunstgeschichtlichen Forschungsfeldes geblieben. Vgl.: Locher, Hubert, Stilgeschichte und die Frage der „nationalen Konstanten“, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53/1, 1996, S. 285–294.

¹³⁴ Caylus 1752–67, Bd.5, 1765, S. 9 (Préface), Vyverberg, Henry, *Historical Pessimism in the French Enlightenment*. Cambridge, Massachusetts und London 1958, S. 101–108, Weissert 1999, S. 45/46 und v. a. Mondini 2005, S. 65/66.

¹³⁵ Und folgendes: Mondini 2005, S. 66.

kunsthistorischen Buchs, das um Wissenschaftlichkeit bemüht sei. Seine Bemühungen werden in spätere Darstellungen einfließen, vor allem in Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art par les monumens*.

Von der Notion des Stilwandels bei Caylus unterstreicht Winckelmann noch die Idee des Zeitstils, wobei er ihn von dem Aspekt der „Migration der Künste“¹³⁶ befreit.¹³⁷ Er beschreibt im dritten Stück des vierten Kapitels seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums*¹³⁸ einen stilistischen Wandel der griechischen Kunst durch die Entwicklung in der Zeit hin zum Ideal, zur Blüte und den dann beginnenden Verfall. Program-matischerweise setzt er als Vignetten über dieses Kapitels zwei Münzen aus Syrakus des, in seiner Terminologie, „älteren Stils“¹³⁹ (Abb. 22 und 23), die in zarten Abwand-lungen den von implizierten stilistischen Wandel bereits am Anfang dem Leser kenntlich und somit später im Text eingänglich machen sollen.¹⁴⁰ Er bedient sich so klandestin Erkenntnissen, die antiquarische Tradition und Argumentation gewonnen hatten, so die Theorie von Katharina Krause und nutzt sie dazu, sein „un-antiquar-isches“ System einer Kunstentwicklung und Kunstgeschichte dem Leser nahe zu bringen. Die Stiche, die im Text als wirkliche Vignetten über dem jeweiligen Kapitel-beginn positioniert sind, legen diese Deutung als ‚Sinnbild‘ oder ‚Allegorie‘ des Kapitel-inhalts nahe. Die 24 Kupferstiche (eher kleineren Formats) repräsentieren zumeist Münzen, Gemmen und andere ‚Kleinkunst‘ vor allem des „älteren Stils“, dessen Monumente weit weniger gut publiziert beziehungsweise erhalten waren. (Abbildung 23 zeigt ausnahmsweise eine Wandmalerei aus römischer Zeit aus Winckelmanns *Geschichte der Kunst*, die sogar doppelseitig gesetzt war). Die repräsentierten Objekte waren unpubliziert und können so einen Kaufanreiz dargestellt haben. Gleichzeitig eignete sich die ‚Kleinkunst‘ besser für die kleinformatige Stiche, deren finanziellen Aufwand Winckelmann nämlich aus eigener Tasche decken musste.¹⁴¹ Der Modus der Dar-stellung entfernt sich dabei von der Materialität der Objekte und stellt ihre

¹³⁶ Décultot, Elisabeth, Comment l'art est-il venu aux Grecs? Winckelmann face à Shaftsbury, Caylus et Herder, in: Griener, Pascal und Kornelia Imesch (Hrsg), Klassizismen und Kosmopolitismus, Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert. Zürich 2004, S. 45–58, S. 55.

¹³⁷ Zur Rezeption Caylus' durch Winckelmann bereits: Justi, Karl, Winckelmann, sein Leben, sein Werk und seine Zeitgenossen. Leipzig 1866–72, 3Bde., Bd.2,2, 1872, S. 87, in der neueren Literatur: Ginzburg 1998, S. 34, Weissert 1999, S. 40, Décultot, Elisabeth, Winckelmann et Caylus: enquête sur les rapports de l'histoire de l'art au savoir antiquaire, in: Cronk, Nicholas und Kris Peeters (Hrsg.), Le comte de Caylus, les art et les lettres. Amsterdam und Atlanta 2004, S. 59–78 und Mondini 2005, S. 66/67.

¹³⁸ Winckelmann 1764, S. 213–248.

¹³⁹ Winckelmann 1764, S. 215f.

¹⁴⁰ Und folgendes: Krause 2005, S. 78re. und 79li.

¹⁴¹ Krause 2005, S. 76re. und 77li.

repräsentative Seite, ihren ikonographischen und bildlich-ästhetischen Wert heraus. Dabei legt Winckelmann besonderen Wert auf die Konturlinie der Objekte. Dies entsprach einerseits dem aufkommenden Ideal des Umrisslinienstichs und kam andererseits seinen ästhetischen Anschauungen selbst am nächsten.¹⁴²

Winckelmann äußert in der *Geschichte der Kunst* sogar in eigenen Worten, dass die Stiche die verlorene Kunst des Altertums nicht zurückbringen können, sondern nur eine Art „Schattenriß“¹⁴³ seien. „Aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlohrnen erweckt derselbe, und wir betrachten die Copien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden gethan haben.“¹⁴⁴ Als sein Schlusswort zeigt diese Formulierung im besonderen Maße, welche Bedeutung er den eher unscheinbaren Abbildungen in seinem Werk beigemessen hat. Es stellt ihn auf den zweiten Blick ebenfalls in die Reihe der Autoren, die sich einer breit angelegten Visualisierung ihres Gegenstandes widmen.¹⁴⁵ Gleichzeitig setzt das Werk Winckelmanns einen neuen Massstab an Form und Geschichtlichkeitsanspruch an die nunmehr kunsthistorische Literatur.¹⁴⁶

Zur genaueren Betrachtung der Rezeption und des Einflusses von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* sind die zahlreichen und unterschiedlichen Ausgaben zu beachten die bereits im 18. Jahrhundert vorlagen und über die Pascal Griener einen Überblick gibt.¹⁴⁷

¹⁴² Krause 2005, S. 79li.

¹⁴³ Dabei ist die Wortwahl interessant, da Winckelmann mit der verwendeten Metapher auf den Mythos der Entstehung der Plastik in der *Naturalis historiae* Plinius' des Älteren rekurriert: „So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hofnung ihn wieder zu sehen, mit bethränkten Augen verfolgt, und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriss von dem Vorwurfe unsrer Wünsche übrig;“ (Winckelmann 1764, S. 430) und „Fingere ex argilla similitudines Butades Siconius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuventis, abeunte illo pergere, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscripsit, quibus pater eius inpressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque servatum in Nymphaeo, donec Mummius Corinthum everterit, tradunt.“ (Plinius Secundus, Gaius, *Naturalis historiae*. [o.O. o.J.], 37Bücher, XXXV, 151).

¹⁴⁴ Winckelmann 1764, S. 430.

¹⁴⁵ Hier sei besonders auf die reichbebilderte Publikation Winckelmanns verwiesen: *Monumenti antichi inediti*: Winckelmann, Johann Joachim, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*. Rom 1767, 2Bde.

¹⁴⁶ Auch: Mondini 2005, S. 67 und Winckelmann selbst: „Die Geschichte der Kunst des Alterthums, welche ich zu schreiben unternommen habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderung in derselben, sondern ich nehme das Wort **Geschichte** in der weiteren Bedeutung, welche dasselbe in der Griechischen Sprache hat, und meine Absicht ist, einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern. [...] Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachsthum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Alterthums, so viel möglich ist, beweisen.“, Winckelmann 1764, S.IX/X (Vorrede).

¹⁴⁷ Griener, Pascal, *L'esthétique et la traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art* (1755–1784). Genf 1998, Bibliographie der verschiedenen Ausgaben: S. 95–96.

Um die weitere Argumentation bei Séroux d'Agincourt und später Lastrì zu verstehen, ist die bei Winckelmann konstatierte Sensibilität bezüglich der Wirkmacht der Abbildung bei der Vermittlung stilistischer Kriterien ausschlaggebend.

4.1 Die Leistungen der Reproduktionsgraphik

in der zeitgenössischen Diskussion

„Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachsthum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Alterthums, so viel möglich ist, beweisen“,¹⁴⁸ schreibt Winckelmann zu seinem Projekt. Für die ‚großen‘ Werke der Kunst stellt er jedoch die schriftliche Beschreibung, die imaginative Kraft des Wortes weit über die Darstellung in Stichen. Er will damit die eigenständige sinnlich-ästhetische Erscheinungsfülle betonen, gegenüber einer rein zeugenhaften „Objektivität“ der Artefakte in der antiquarischen Tradition.¹⁴⁹ Die Nachschöpfung des Kunstwerks in der Sprache sollte ein unmittelbares Erleben ermöglichen, jenseits der Distanz und (scheinbaren) Objektivität der Abbildungen.¹⁵⁰

Diese Distanz und Objektivität war bisher, wie bereits gesehen, von den Werken der antiquarischen Tradition vertreten worden. An diesen übte Winckelmann heftige Kritik, um sein eigenes Vorgehen zu rechtfertigen und seine eigene Neuheit zu betonen. Er kritisiert die Arbeit nach Abbildungen: „**Montfaucon**[!] hat sein Werk entfernt von den Schätzen der alten Kunst zusammengetragen, und hat mit fremden Augen, und nach Kupfern und Zeichnungen geurtheilet, die ihn zu großen Vergehungen verleitet haben.“¹⁵¹ Sooft er noch Montfaucon erwähnt, geschieht dies im Zusammenhang mit Kritik, ebenso wie später mit dem Werk Caylus' in Winckelmanns *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums*.¹⁵² Winckelmann bezieht seine Kritik oftmals auf die Standards der Nähe zum Original oder Originaltreue bei der Darstellung der Objekte. Diese hatten sich seit der Publikation Montfaucons gerade unter dem Einfluss der

¹⁴⁸ Winckelmann 1764, S.X (Vorrede).

¹⁴⁹ Brassat, Wolfgang, Hubertus Kohle, Methoden-Reader Kunstgeschichte. Köln 2003, S. 29re.

¹⁵⁰ Décultot 2000, S. 97/98: Die Autorin prägt hier einen Begriff der skripturalen Imitation im Werk Winckelmanns und zeigt die methodische Reflexion (aber auch Prägung) in dieser Beziehung bei Winckelmann auf. Des Weiteren: Gombrich, Ernst, Kunst und Fortschritt. Köln 1978, S. 34ff., Potts, Alex, the verbal and the visual in Winckelmann's analysis of style, in: Word & Image, 6/3, 1990, S. 226–240, v. a. S. 233/234 und Prange, Regine, Die Geburt der Kunstgeschichte. Köln 2004, S. 35/36.

¹⁵¹ Winckelmann 1764, S.XV (Vorrede).

¹⁵² Winckelmann, Johann Joachim, Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1767, S. 39 und S. 61, zur Thematik: Décultot 2004, S. 55f.

französischen und der italienischen antiquarischen (und paläografischen) Publikationen und unter dem Eindruck der theoretischen Diskussion um die Abbildung von Kunstwerken verändert und standen allgemein in einer härteren Kritik.¹⁵³

Diese ablehnende Haltung gegenüber der Abbildung findet sich ebenfalls bei Herder, der sich (wenngleich kritisch) besonders mit Winckelmann auseinander gesetzt hatte. Er kritisierte, dass Kunst (vor allem Skulptur) nur noch in Stichen rezipiert werde.¹⁵⁴ Von hier aus (und natürlich von Lessings *Laokoon* und Friedrich Schlegels *Gemälde Alter Meister* und August Wilhelm Schlegels Gespräch *Die Gemälde*) findet diese Einstellung Eingang in das Theoriegebäude der deutschen Geisteswissenschaften, selbst wenn Lessing und Herder die Kritik an der Reproduktion stets mit dem Medienwechsel verbanden (im Sinne von Skulptur – Kupferstich und Epos – Werk der bildenden Kunst).¹⁵⁵

Eine andere Einstellung vertraten viele französische Theoretiker, die nicht generell die Reproduktion beziehungsweise die Rezeption der Reproduktion ablehnten oder kritisierten. Diese setzten sich mit dem Status und den Möglichkeiten von graphischen Reproduktionen in Bezug auf die Werke der bildenden Kunst, im Besonderen der Malerei und ebenso im Bereich von Botanik und Zoologie auseinander.¹⁵⁶

So fasst Mariette treffend im *Recueil Crozat* das Verhältnis des Leistungsvermögens von Sprache und Abbildung zusammen. Er bezeichnet hier den Text als Anleitung zum Sehen.¹⁵⁷ Im Kontext der so genannten „Schattenakademie“ um Crozat wird generell die praktische Ausübung, gegenüber der „grandeur des pensées“ und der „connaissances spirituelles“ aufgewertet. Somit die Realisierung der künstlerischen Idee des Ingeniums gleichgestellt.¹⁵⁸ In gleichem Maße betrifft dies die bildenden Künste und die Künstlerradierung, zusammen mit der Kunst der Reproduktionsgraphik. Andererseits entsteht die Notwendigkeit der bildlich originalgetreuen Reproduktion in der Kunstdliteratur. Kein anderer Topos bleibt in den Abbildungswerken des 18. Jahrhunderts so

¹⁵³ Vgl. Gramaccini 2002, S. 55re. und 56re. und Niehr, Klaus, Ideal oder Porträt? Das Bild vom Kunstwerk, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), Bilderlust und Lese Früchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005, S. 9–26, S. 10re. und 11li.

¹⁵⁴ Herder, Johann Gottfried, Plastik, einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume. Köln 1969, S. 81; zudem: Weissert 1999, S. 12.

¹⁵⁵ Vergleiche dazu: Niehr 2005 B, S. 13li.

¹⁵⁶ Zum Gegensatz zwischen Deutschland und Frankreich hier: Krause, Katharina, Argument oder Beleg – Das Bild im Text der Kunstgeschichte, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), Bilderlust und Lese Früchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005, S. 27–42, S. 30re.

¹⁵⁷ Krause 2005 A, S. 28li.

¹⁵⁸ Gramaccini 2002, S. 55re. und Krause 2005 A, S. 27re.

weit verbreitet, wie derjenige des „vor Augen Führens“ der Kunstwerke und des Erklärens der Kunst oder Kunstgeschichte durch das Kunstwerk selbst.¹⁵⁹

Der Nachstich, die Reproduktion eines Kunstwerkes wird dabei mit zunehmender Autonomie des Kupferstichs weniger als Kopie, sondern mehr als überzeugende Übersetzung der Vorlage verstanden. Diese könne mit den Mitteln der Graphik die medialen Eigenschaften und ästhetischen Werte noch verstärken und herausarbeiten. Symptomatisch dafür zeigen sich die Versuche, die Farbigkeit der Malerei mithilfe verschiedener Grauabstufungen in Stich- oder Radiertechniken festzuhalten und somit eindeutig, also konkret entschlüsselbar und doch direkt dem Auge des Betrachters zugänglich zu machen.¹⁶⁰

Gerade der technische Erfolg Jean Juliens bei der täuschend echt scheinenden Reproduktion der Zeichnungen Watteaus (der rasch Nachfolge fand) und derjenige Erfolg, den der *Recueil Crozat* bei der Reproduktion von Zeichnungen verzeichnete, insbesondere Rötel- und Tuschzeichnungen der damals geschätzten Maler des 16. Jahrhunderts, schufen diesen Theorien ein praktisches Equivalent. Dieses fungierte als überzeugender Beweis. Die Qualität und Sorgfalt der Nachstiche und der hohe Standard des Textes waren die Basis für den Erfolg dieses Werkes.¹⁶¹ Als Vorteile des Stichs werden die Verfügbarkeit, das Anregen zum Sprechen über Kunst, der Nutzen als Lern- und Erinnerungshilfe und die Bewahrung des Kunstwerks durch den Stich genannt.¹⁶² Die Verfügbarkeit und damit Egalisierung des Kunstwerks durch die Reproduktion mag den elitären, ästhetischen Ansatz der Kunstrezeption untergraben haben. Dies stieß gleichfalls auf Kritik, die man versuchte, durch den Anspruch an wissenschaftliche Gelehrtheit auszugleichen. Das ‚antiquarische‘ Stichwort des Bewahrens der Kunstwerke vor dem Verlust ihrer visuellen Kultur taucht in vielen weiteren

¹⁵⁹ Vgl. Caylus 1752–1767, Bd.1, 1752, S.viii (Advertisements) und Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S.iii A (Discours préliminaire).

¹⁶⁰ Vgl. Spalletti, Ettore, La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750–1930), in: Previtali, Giovanni (Hrsg.) Storia dell'arte italiana, materiali e problemi, Bd.2 (l'artista e il pubblico). Turin 1979, S. 414–484, S. 417–426 zum Begriff der „stampa di traduzione“, auch: Mondini 2005, S. 244.

¹⁶¹ Gramaccini 2002, S. 56re.

¹⁶² Crozat 1729–1742, Bd.1, 1729, und Voltaire S.i und ii und Gramaccini 2002, S. 58li. und 58re.; Levitine, George, French Eighteenth century print making in Search of cultural Association in: Carlson, Victor und John Ittmann (Hrsg.), Regency to empire, French Printmaking 1715 to 1814. Baltimore and Mineapolis 1984, S. 10–21, S. 13re./14li.; und Krause, Katharina, Pierre-Jean Mariette, Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins, qui sont en France. Paris 1729/Paris 1742, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), Bilderlust und Lese Früchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005 S. 302–305, S. 303re. und 304li.

Werken, von den *Monumens de la Monarchie française* über Voltaires *Le temple du goût* bis zu Millins *Antiquités nationales* auf. Dies sollte nicht nur mit dem Wort geschehen, dem man wegen des Beispiels der antiken Ekphrasis misstraute, sondern durch die möglichst getreue, täuschende Reproduktion. Die technische Revolution der Radierung im 18. Jahrhundert (Punkt 2.1) hat hier wohl einen speziellen Anreiz geboten, diese dafür nutzbar zu machen. Wie weit diese Theorien in den gelehrten Netzwerken der Aufklärung (und allgemeiner des 18. Jahrhunderts) verbreitet waren, zeigt besonders Noberto Gramaccinis Untersuchung über die Quellen zur französischen Druckgraphik des 18. Jahrhunderts.¹⁶³

Er belegt zudem, inwieweit der Kupferstich im Gegensatz zur Radierung, beim französischen Publikum als das ernstere Medium verstanden wurde, das mehr dem ‚grand goût‘ verpflichtet ist. Eine für die weitere Betrachtung ebenfalls wichtige Feststellung.¹⁶⁴

4.1 a) Beurteilung und Einsatz von Abbildung in anderen Wissenschaften

Der Diskurs über die Wissenschaftlichkeit von Abbildungen beziehungsweise über den darstellenden oder abbildenden Charakter von Illustrationen artikuliert sich fast noch deutlicher im naturwissenschaftlichen Bereich. Zudem waren die Botanik und die Zoologie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts personell und theoretisch eng mit der sich etablierenden Kunstgeschichte und der antiquarischen Forschung verbunden. Caylus beschäftigte sich mit dem System Linnés und dessen Kritik bei Buffon in seinem *Récueil*,¹⁶⁵ Séroux d'Agincourt legte sein Studium der Botanik bei Bernard de Jussieu ab (und „botanisierter“ mit Rousseau)¹⁶⁶ und Millin begründete die „Société Linnéenne“

¹⁶³ Gramaccini 1997, auch: Gramaccini 2002.

¹⁶⁴ Vgl. Watelet 1757, S. 883/884 und Gramaccini, Noberto, Die Druckgraphik im Licht – Der Durchbruch eines populären Mediums, in: Beck, Herbert, Peter C. Bol und Maraike Bückling (Hrsg.), Mehr Licht – Europa um 1770. Die bildende Kunst und die Aufklärung. München 1999, S. 435–448, S. 442.

¹⁶⁵ Siehe: Caylus 1752–67, Bd.1, 1752, S.iii (Avertissement), v. a. auch: Weissert 1999, S. 40–49; Buffon betrachtet das taxonomische System Linnés mit Skepsis und sieht empirische Beobachtung und Erfassung als die Grundaufgabe der Zoologie.

¹⁶⁶ Vgl. Gigault de La Salle, Archille Etienne, Notice sur la vie et les travaux de J.L.G. Séroux d'Agincourt, in: Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, erster Abschnitt, S. 1–10, S.03; Bernard de Jussieu war der Onkel Antoine-Laurent de Jussieus. Bernard de Jussieu hatte in Kritik an Linnés abstraktem System der Klassifikation, ein „natürlicheres“, morphologisches System der Klassifikation entwickelt. Antoine de Jussieu verfeinerte und publizierte dieses in: Jussieu, Antoine-Laurent de, *Genera plantarum secundum ordines naturales disposita*. Paris 1789. Dieses System besitzt in der Botanik für die höheren Pflanzen bis heute Gültigkeit. Vgl. auch: Morton, Alan Gilbert, *History of botanical science, an account of the development of botany from ancient times to the present day*. London 1981, zu Bernard de Jussieu: S. 296–302 und zu Antoine-Laurent de Jussieu: S. 311–313.

1787 mit und stand ihr später während der Transformation zu „Société de l'Histoire naturelle“ vor.¹⁶⁷

Zwei (hier wichtige) Themen scheinen von einer Bedeutung gewesen zu sein, welche die jungen Fächer überspannte: Einmal die Frage nach dem System, also der Klassifikation und Taxonomie auf der einen, der Zuordnung und Datierung auf der anderen Seite, also der Strukturierung der gesammelten Fülle an ‚Tatsachen‘. Zum anderen die Bedeutung und Nutzen der Abbildungen in Wissenschaften, die (in der Diskussion mit den Theorien Descartes und Lockes) nur auf visuellem Wege empirische Erkenntnisse vermitteln konnten.

4.1 a) i) Bedeutung der Abbildung in der Botanik und Zoologie

Die naturwissenschaftlichen Abbildungen (in diesem Fall aus den Bereichen der Botanik und Zoologie), sind im Zusammenhang mit der Betrachtung von kunsthistorischen oder historischen Abbildungen und Illustrationen so interessant, weil sich hier bestimmte Probleme der Abbildung beziehungsweise Darstellung in Illustrationen noch deutlicher stellen. So fordert Linné: „Vier Eigenschaften sind es, von denen sich der Unterschied herleitet[, der die Art definiert]: *Anzahl, Gestalt, Lage, Proportion*, also genau dieselben [Eigenschaften], die auch für die [Kennzeichnung der] Gattungen herangezogen werden. Diese [vier Eigenschaften] bleiben überall konstant: An der Pflanze, im Herbarium, in einer Abbildung.“¹⁶⁸ Linné lässt hier erkennen, dass es nötig war, um sein System allgemein anwendbar zu machen, die Grundlagen eben dieses Systems so zu wählen, dass sie auch adäquat vermittelbar waren. Dazu zählten neben dem Artnamen (die binäre Grundlage der Linnéschen Taxonomie, welche die spezifischen Unterschiede nennt) und der Artbeschreibung (die alle Eigenschaften der Art nennen kann) die Abbildungen als schneller Vermittler des Systems.

¹⁶⁷ Allgemein zu dem Thema der engen beruflichen Verbindungen zwischen Naturwissenschaften und Antiquaren bzw. im Besonderen den ersten Kunsthistorikern des Mittelalters: Mondini 2005, S. 270–271 und Niehr, Klaus, Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850. Berlin 1999, S. 177.

¹⁶⁸ Linné, Carl von (Linnaeus, Carolus), *Philosophia botanica, in qua explicantur fundamenta botanica cum definitionibus partium, exemplis terminorum, observationibus rariorum, adjectis figuris aeneis*. Stockholm 1751, S. 224: „Modi, quibus differentia desumitur, sunt quatuor: *Numerus, Figura, Situs, Proportio*, adeoque iidem, qui in genere. Hi ubique constantes, in planta, in Herbario, in Icone.“; zitiert nach: Nickelsen, Karin, Wissenschaftliche Pflanzenzeichnungen – Spiegelbilder der Natur? Botanische Abbildungen aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert. Bern 2000, S. 56, siehe hier auch zur Frage, in welcher wechselseitigen Bedingung Theoriebildung und Darstellungsmöglichkeiten stehen: S. 56f.

Die hier geführte Diskussion um die Leistungsfähigkeit von Text und Abbildung im Rahmen des wissenschaftlichen Diskurses, kam nicht auf die Ebene eines totalen Verzichts auf Abbildungen.¹⁶⁹ Die Abbildungen mussten zwar naturgetreue sein, aber dies bedeutete, dass der Autor (als Kontrollinstanz gegenüber dem Zeichner und Stecher, im Rahmen der Abbildung oder des Buches) ‚Natur‘ definieren muss und andererseits den Zweck, den die Abbildung im Werk erfüllen solle, genau bestimme. So unterscheidet Lorraine Daston¹⁷⁰ bei der bildlichen Reproduktion in der Theorie wie in der Praxis seit dem 17. Jahrhundert vier Kategorien: einmal die typische Darstellung des Objektes, um die allgemeinen Eigenschaften zur Anschauung zu geben, also ein Bild vom Typus des Tieres oder der Pflanze. Dann die ideale („perfect“) beziehungsweise idealisierte Darstellung, um das Perfekte der Natur (auch im Sinne der göttlichen Schöpfung) zu vermitteln und die charakteristische Darstellung, die das Typische in einem, als individuell kenntlich gemachten Objekt zeige. Schließlich nennt Daston noch die Darstellung eines durchschnittlichen („average“) Zustandes des Objekts. Die letzten beiden Kategorien treten ihm zu folge verstärkt erst im 19. Jahrhundert auf.

In diesem Sinne sind die Abbildungen Linnés (von denen sich der Großteil in seiner *Flora Lapponica*, dem *Hortus Cliffortianus* und der *Flora Suecica* findet) ideale Darstellungen, welche die Sexualorgane der Pflanze so thematisieren, wie sie zur Grundlage des Linnéschen Systems geworden sind und dieses somit visualisieren und (auf übertragene Weise) vergegenständlichen (Abb. 25 und 26).¹⁷¹ Die zur Bestimmung wichtigen Teile der Pflanze sind isoliert, um nicht vom Wichtigen abzulenken und mit Klarheit und Einfachheit gezeichnet, um leicht lesbar zu sein. Wird eine Pflanze im Ganzen dargestellt, sind dennoch diese Merkmale besonders herausgearbeitet, denn nach diesen ist die Pflanze ja bestimmbar.

In Buffons und d'Aubentons reich illustrierten *Histoire naturelle*¹⁷² treten die einheitlichen Grundstrukturen offensichtlich zu Tage. Die Darstellungen zur Tierwelt folgen stets dem gleichen Aufbau. Die jeweiligen Beschreibungen im Text entsprechen sich

¹⁶⁹ Krause 2005, S. 33re. ff.; Nickelsen 2000, S. 32–41; Zu Linnés ambivalenter Einstellung gegenüber Abbildungen: Nickelsen 2000, S. 34 Fussnote 10.

¹⁷⁰ Hierzu und folgendes: Daston, Lorraine, Peter Galison, the Image of Objectivity, in: Representations, 40, 1992, S. 81–128, S. 86/87.

¹⁷¹ Und folgendes: Nickelsen 2000, S. 519–521 und S. 55–57.

¹⁷² Buffon, George-Louis-Leclerc Comte de, Histoire naturelle, générale et particulière. Paris 1749–1788, 44 Bände, davon 8 posthum. Der letzte Band die Époques de la nature (Paris 1788) gelten als sein Hauptwerk und hatten den größten Einfluss, da Buffons Entwicklungstheorie hier explizit (bereits im Titel) formuliert wird.

ebenfalls in ihrer Struktur. Abbildung und Text sind so angelegt, dass sie sich gegenseitig bestätigen. Das Tier soll hier in Kritik an Linnés zergliederndem System (das für Tiere überhaupt keine Abbildungen brachte) in seiner Gesamtheit erfahrbar gemacht werden.¹⁷³

Zwei Typen der Darstellung lassen sich dabei differenzieren.¹⁷⁴ Zunächst wird das Tier im ruhenden Zustand von seiner linken Seite aus im Körperprofil gezeigt, zumeist aufrecht stehend (Abb. 28). Die Darstellung zeigt das Typische des Tieres, das zur Unterscheidung seiner Rasse dient. Dazu tragen die Hintergründe bei, die den Lebenskontext angeben.¹⁷⁵ Dies ist allerdings noch nicht im Sinne eines ‚Milieus‘ zu verstehen und die Beobachtung trifft nur auf europäische Tiere zu. Bei den exotischen sind die Landschaften nicht realistisch dargestellt. Alle Tiere sind ohne Maßstab abgebildet und in den Tafeln erscheinen Pferde bis Kleinsäugetiere nahezu gleich groß. Der Vernunft und Erfahrung des Lesers und Betrachters (sei sie apriori) fällt hier die Aufgabe zu, diese offene Stelle zu ergänzen.

Ein zweiter Typus der Darstellungen zeigt anatomische Studien zu den betrachteten Tieren. Dabei sind ganze Skelette genauso wiedergegeben, wie die ganzen Tiere (Abb. 29). Die Tafeln folgen jeweils auf die Darstellung im Ganzen. Im Bezug auf Linné und in der Tradition Perraults stehend, bilden sie überwiegend die Geschlechtsorgane der männlichen Tiere ab. Die betrachteten Organe werden dabei vor neutralem Grund und isoliert gezeigt (Abb. 30). Dabei versuchen d’Aubenton und Buffon ein ornamentales Schema bei der Organisation der Tafeln zu wahren. Die Symmetrie, der das einzelnen Objekt sowie die Organe auf einer Tafel in Bezug aufeinander unterworfen sind, ermöglicht einen vollständigen und gesamtheitlichen Eindruck. Die ganzen Tiere oder Organe werden aufgeklappt gezeigt, wobei vermieden wird den Eingriff des Sezierens und Drapierens erfahrbar zu machen. Auf den Tafeln sind die Organe daher unbeschadet, vollständig und in sich abgeschlossen wiedergegeben.¹⁷⁶

¹⁷³ Reynaud, Denis, Grammaire de la planche d’illustration zoologique à l’âge classique, in: Word and Image, 11/2, April–Juni 1995, S. 129–148, S. 139.

¹⁷⁴ Auch: Hoquet, Thierry, Une animalité en pièces. Spécimens empaillés et bocaux d’organes dans les blanches de l’Histoire naturelle de Buffon (1749–1767), in: Revue d’esthétique, 40, 2001, S. 15–23, S. 15f.

¹⁷⁵ Reynaud 1995, S. 136. Im Falle des Spaniels und des kleinen Wasserspaniels (Buffon 1749–1788, Bd. 5, 1755, S. 300/301, Tafel XXXVIII) wird sogar eine Boudoirszene, die an Boucher erinnert, als ‚natürlicher‘ Hintergrund des Schoßhundes gewählt (Abb. 28).

¹⁷⁶ Claude Perraults *Mémoire pour servir à l’histoire naturelle des animaux* mit den Darstellungen Sébastien Leclercs etablierte eine Tradition zoologischer Darstellungen (vgl. Bickendorf 2002 A, S. 110–113), darauf kann in diesem Rahmen allerdings nicht eingegangen werden.

Die Homologie der 'Tafeln' betont den wissenschaftlichen Charakter der Publikation. Sie vermittelt eine optisch-klare Struktur und erhebt den Betrachter selbst zum Beherrscher der Materie. Dabei leitet die Homologie ihn zum Vergleich an und betont seine eigene rationale Urteilskraft. Im Vergleich der 'Tafeln' zueinander ergibt sich dann Buffons besondere Aussage. Die verschiedenen 'Haustierrassen' folgen in enger Reihung. Dadurch werden Details in ihren Unterschieden besonders markant 'vor Augen geführt' und implizieren bereits die Aussage des Textes: die Veränderung der Arten entlang einer Kette durch Domestizierung, Klima und Naturgegebenheiten.¹⁷⁷

Die graduellen Unterschiede (vor allem der Haustierrassen), die im Bild noch 'augenscheinlicher' werden als in der Beschreibung, stellen die Kontinuität zwischen den Einzeldarstellungen im Werk über den graduellen Wandel her und konstituiert gleichzeitig auf der visuellen Ebene die progressive Hierarchie der Elemente.¹⁷⁸ Hier wird die Hierarchisierung der Lebewesen mit dem Entwicklungsgedanken der Aufklärung in Verbindung gebracht, in eine Weise, die sich als allgemeine Vorstellung zuerst im Gedankengut der französischen Aufklärung rasch verbreitete¹⁷⁹ und später in das System Lamarcks einfließen sollte.

Es lässt sich ebenfalls feststellen, dass Buffon an einer Stelle an Abbildungen spart: bei den ausführlichen Beschreibungen der menschlichen Rassen, die er auf vier festlegt und in diverse Varietäten abstuft.¹⁸⁰ Ihre Differenzen bestimmt der Text zwar exakt, es findet sich jedoch keine Visualisierung außer 'Tafeln' mit Skeletten und Embryonen und Spermien und einer Tafel mit Gesichtsausdrücken.¹⁸¹ Menschen werden keiner darstellbaren Spezifizierung unterworfen, sondern als beseelte Individuen gesehen und ihre Unterschiede einzig auf Ernährung, Klima und Kultur ('mœurs') zurückgeführt.¹⁸² Die Illustrierbarkeit dieses Faktums wäre für Buffon in diesem Falle eine *contradictio in adjecto*. Die Unterschiede der Form dienen keiner normativen Hierarchisierung sondern relativieren sich selbst.

¹⁷⁷ Vgl.: Weissert 1999, S. 45, zur Idee der Evolution in der Naturgeschichte: Morton 1981, S. 288–190 und speziell zu Buffon: Morton 1981, S. 290–294.

¹⁷⁸ Auch: Daudin, Henri, De Linné à Jussieu, méthodes de la classification et Idée de série en botanique et en zoologie 1740–1790. Paris 1926, S. 111f.

¹⁷⁹ Vgl. Morton 1981, S. 191/192 und Diderot, Denis, Le rêve d'Alembert, in: Tourneux, Jaques und Maurice Assézat (Hrsg.), Oeuvres complètes de Diderot. Paris 1875–77, 20Bde. (Erstausg. 1769), Bd.2, S. 122–181.

¹⁸⁰ Vor allem: Buffon 1749–1788, Bd.3, 1749, S. 371ff.

¹⁸¹ Auch: Hoquet 2001, S. 19/29.

¹⁸² Buffon 1749–1788, zum Begriff der Seele, Bd.2, 1749, S. 91ff. Begründung des Unterschiedes der menschlichen 'Spezies': Bd.3, 1749, S. 371ff., vor allem S. 528–530.

Alleine in der Gegenüberstellung an dieser Stelle mit den bereits angesprochenen Entwicklungen in der Kunstgeschichte, lässt sich schon der breite Einfluss erkennen, den Buffon mit seiner Klimatheorie, der Detailbeobachtung, der Notion des graduellen Wandels (und der dazu nötigen seriellen Betrachtungsweise) und der Relativierung von normativ-hierarchischen Bezügen auf den Beginn der Kunstgeschichte hatte.

Von den bereits betrachteten Kunsthistorikern beziehungsweise Archäologen, beschäftigte sich zuerst Comte de Caylus tiefgehend mit Buffon. Jenseits von allgemeinen botanischen Metaphern, wie sie schon seit Vasari in der Kunstliteratur auftauchen und über Muratori und andere Eingang in die historische Kunstbetrachtung fanden,¹⁸³ zeigt Cecilie Weissert die Nähe der empirischen Vorgehensweise Caylus' in Bezug auf Buffon (und auch auf Tournefort).¹⁸⁴ Hier übernimmt Caylus das Prinzip von Ursache und Wirkung im Sinne von Land (die Ansätze des Orts- oder Raumstils), Klima und Kultur, die später eine deutliche, konzentrierte und einflussreichere Wirkung bei Winckelmann entfaltete.¹⁸⁵ Caylus sieht den Stil so als „Beweis und Ausdruck eines Geschmacks, der eine bestimmte Zeit oder eine bestimmte Region beherrscht;“¹⁸⁶

Wie Buffon und d'Aubenton ist er in seiner Argumentation und Erklärung um den Vergleich bemüht, der dem Leser und Betrachter zugänglich sein soll. Caylus versucht dementsprechend Vergleichbarkeit zu erreichen und die argumentative Wirkmacht der Tafeln zu steigern, indem er die Tafeln nach einem symmetrischen und ornamentalen Schema aufteilt (Abb. 12). Die Gegenstände und Kunstwerke sind von ihrer Umgebung isoliert, von Unregelmässigkeiten bereinigt und in einem unbeschadeten, schnell erfassbaren Zustand wiedergeben.

Caylus, Winckelmann und auch Séroux d'Agincourt beziehen sich immer wieder auf die Autorität Buffons, wodurch es sich natürlich aufdrängt, diese Systeme und Vorgehensweisen zu untersuchen. Die Frage ist jedoch berechtigt, inwiefern die Autoren sich auf die Autorität Buffons stützen, um dem Vorwurf zu entgehen, ihre Epochenmodelle wären arbiträr und unhistorisch. Sie würde sich so nämlich in die Konterposition Buffons zu solchen (arbiträren und unhistorischen) Systemen „à la Linné“ setzen).

Luke Syson streitet generell ab, dass ein System, wie es Buffon mit der an Aristoteles orientierten Kette des Seins in seine Naturgeschichte als hierarchisches Grundmodell

¹⁸³ Vgl. u. a. Bickendorf 1998, S. 213.

¹⁸⁴ Weissert 1999, S. 42–49.

¹⁸⁵ Weissert 1999, S. 45 und S. 47.

¹⁸⁶ Caylus 1752–1767, Bd.1, 1752, S.vii (Avertissement), auch: Ginzburg 1998, S. 33.

einsetzt, bei Montafaucon, Scipione Maffei oder Comte de Caylus zu finden sei.¹⁸⁷ Abhängigkeit und Interdisziplinarität wissenschaftlicher Ansätze im 18. Jahrhundert sind schwer nachvollziehbar, da sich Aspekte wie ‚Neuheit‘ und ‚Schwerpunkt‘ in den Werken bis heute verschoben haben und damit ihre interdisziplinäre Sicht kaum historisch zu fassen sind. Besonders trifft dies zu, da das zitathafte Verwenden bei den verschiedenen Autoren sich (in ihrer Zeit) als ein Berufen auf die nominellen Autoritäten der naturwissenschaftlichen Werke einschätzen lässt. Viele der Publikationen über dieses Thema zeigen zudem, wie stark Abbildungen sich im 18. und 19. Jahrhundert (trotz eines Anspruchs an ‚Neuheit‘ und ‚Objekttreue‘) in einem visuellen Abhängigkeits- und Übernahmeverhältnis befinden.¹⁸⁸ Für den Bereich der Abbildung entsteht ein schwieriges und interessantes Bild. Die Abbildung befindet sich dementsprechend intradisziplinär in einem ähnlichen Autoritäts- und Verweisungsverhältnis, wie das (evtl. nicht kenntlich gemachte, aber zuzuordnende) Zitat auf Textebene. Strukturelle und funktionelle Ähnlichkeiten zwischen den Disziplinen und deren besonderer Zusammenhang mit der mittelalterlichen Kunst lassen sich im Folgenden bei Séroux d'Agincourt weiter betrachtet, da sich sein Werk dafür eignet.

4.1 a) ii) Probleme der Wissenschaftlichkeit der Abbildung

„Soll ein Bild getreu sein, so bedeutet das für den repräsentierten Gegenstand lediglich, dass er die Eigenschaften hat, die das Bild ihm in Wirklichkeit zuschreibt. Aber eine solche Treue oder Korrektheit oder Wahrheit stellt keine hinreichende Bedingung für Buchstäblichkeit oder Realismus dar“,¹⁸⁹ definierte Nelson Goodman die Treue des Abbildes. Die naturwissenschaftlichen Abbildungen des 18. Jahrhunderts, besonders die botanischen und zoologischen kann man nur unter den Kriterien des 18. Jahrhunderts als getreu oder abweichend charakterisieren, als die Eigenschaften der Gegenstände, die sie abbilden in den Texten und Kontexten der Werke festgelegt sind.¹⁹⁰ So bemerkt Karin Nickelsen: „Linné [...] oder andere Autoren im Nachhinein dafür zu kritisieren, dass sie die Blattstellung als Merkmal verkannten, wäre

¹⁸⁷ Syson, Luke, The Ordering of the Artificial World: collecting classification and progress., in: Sloan, Kim (Hrsg.), Enlightenment, discovering the world in the eighteenth century. London 2003, S. 108–121, S. 116/117.

¹⁸⁸ Dazu Bickendorf 2005 und Nickelsen 2000.

¹⁸⁹ Goodman, Nelson, Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt am Main 1997 (Nach der zweiten englischen Ausgabe 1972), S. 44.

¹⁹⁰ Vgl. Nickelsen 2000, S. 60–63, hier S. 62.

anachronistisch und macht wenig Sinn.“¹⁹¹ Linnés Kriterien für Taxonomie und Nomenklatur sind in den Blütenständen und Sexualorganen der Pflanze zu finden und nicht in den Blattstellungen (siehe Abb. 24 und 25). Dieses Kriterium führte erst später Antoine-Laurent de Jussieu ein (ausgehend von der primären Unterscheidung zwischen Mono- und Dikotyledonen).

Sollte die Abbildung wissenschaftlich oder (im Terminus der Zeit) naturgetreu sein, musste sie sich dem sich veränderten Verständnis relevanter Eigenschaften anpassen. Dieses Verfahren bestätigten die Autoren selbst immer wieder mit dem Bezug auf die Neuheit der Abbildungen, wobei sie einerseits die tradierten Abbildungen in ihren Darstellungstraditionen im Vergleich mit dem Original kritisierten, auf dieser Basis ein Versuch erneuter Darstellung unter den geänderten Vorzeichen unternahmen und schließlich (hier kann ich nur für die kunsthistorischen Werke sprechen, die mir bekannt sind) die alte und die neue Darstellung in Kontrast zu einander setzten (Kapitel 4.2.d)i)). Hierin sollte der neue Anspruch an Treue zu erkennen sein und die veränderten Vorzeichen der Publikation. Die botanischen und zoologischen Abbildungen kann man dabei niemals als realistisch verstehen, sondern sie „zeigen viel mehr ein *Konstrukt*, eine aus verschiedenen Quellen zusammengestellte Kollation.“¹⁹² Eine klassische Trennung der verschiedenen möglichen und gegebenen Arten von Abbildungen in ikonische Illustrationen oder symbolische ‚Diagramme‘, erweist sich vor diesem Hintergrund als hinfällig.¹⁹³ Ebenso lassen sich Kriterien, wie die der Neuaufnahme einer Zeichnung oder der Kopie aus einem anderen Werk nicht mehr klar bestimmen, wie Karin Nickelsen deutlich zeigt.¹⁹⁴

Der Darstellungsgegenstand war eben nie die einzelne, individuelle Pflanze, sondern ein theoretischer und historisch variabler Begriff, nämlich die (Pflanzen- oder Tier-)Art. Der wissenschaftlichen Arbeitsweise des Zitierens und Kompilierens sind hier auf ikonischer Ebene Verfahrensweisen zur Seite gestellt, die sich bereits seit Jahrhunderten in der wissenschaftlichen Tradition finden.

¹⁹¹ Nickelsen 200, S. 62/63.

¹⁹² Nickelsen 2000, S. 64; den Begriff Kollation bzw. kollationieren übernimmt Nickelsen dabei indirekt von Linnés Grundsatz „Specierum collatio primaria est“ Linné 1751, S. 293; dazu Nickelsen 2000, S. 91.

¹⁹³ Nickelsen 2000, S. 92.

¹⁹⁴ Nickelsen 2000, S. 91–93 und S. 160–162.

4.1 a) iii) Objektivitätskriterium Umrisslinienstich?

Dieser wissenschaftliche Diskurs über Kompilation bestimmt sich in den Naturwissenschaften zugleich durch das scheinbar divergente Prinzip der Naturtreue, im Sinne von Objektivität. Dies war eben mit eine Quelle des Prinzips der Wissenschaftlichkeit der Kompilation oder *Kollation*. Das Ideal der Naturtreue (‘truth to nature’), die unter den Vorzeichen von Begriffen wie „Verosimilitudo“ und „Objektivität“ stand kollidierte mit den technischen Möglichkeiten und Mitteln der Reproduktion.¹⁹⁵ Im 18. und frühen 19. Jahrhundert benötigte man die Vermittlung zwischen Zeichner und Stecher (und auch Drucker). Dennoch enttäuschten die mechanischen Reproduktionsmittel die Erwartungen der Zeit ebenso.¹⁹⁶

Nickelsen weist darauf hin, dass es in der Botanik Versuche gab, den subjektiven Einfluss auf die Abbildungen der Pflanzen durch Naturselbstdruck (eine Art Abklatschverfahren) zumindest argumentativ auszuschließen (Abb. 27).¹⁹⁷ Das Objekt sollte so ‚selbst‘ zum Betrachter ‚sprechen‘, ähnlich wie die Pausverfahren in Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art par les monumens*. Bei der Herstellung verwendete man freilich weiterhin Montagetechniken, wie sie für die Zeichnungen üblich waren. Die mediale Einflussnahme durch Zeichner und Stecher neutralisiert sich so nur diskursiv, eben nur für den Betrachter und Leser.

Auch die so genannte Stichtechnik des Umrisslinienstichs galt als ein solcher Garant von Wissenschaftlichkeit. ‚Umrisslinienstich‘ ist ein Sammelbegriff, der aus Begriffsbildungen des späten 18. Jahrhunderts hervorging. Darunter lassen sich (neben den einfachen Stichen) Radierungen fassen, deren Hauptaugenmerk auf Umriss und Zeichnung der Objekte gelegt wird und nicht, wie bei den zeitgenössisch hochwertigen Radierungen, auf Hell-Dunkel Kontraste und Imitation oder Nachvollziehbarkeit des Kolorits. Der Umrisslinienstich betonte vorteilhaft die Linie und damit den Umrisses die im 18. Jahrhundert als Mittel galten (so im Reproduktionsstich), die Invention und

¹⁹⁵ Daston 1992, S. 84, vgl. zu dem Begriff auch: Jones, Caroline A. und Peter Galison, Introduction, in: Jones, Caroline A., Peter Galison (Hrsg.), *Picturing Science Producing Art*. New York und London 1998, S. 15: „But in the first of these „true to nature“ tomes (which appeared in the eighteenth century), the atlas image was anything *but* a depiction of some specific bit of nature – the very idea was anathema. *True* images at this point were held to be precisely those on which the artist/scientist was able to part the curtains of appearances, and in so doing reveal an inner or hidden reality obscured [S. 16] from sight. Distinct from Pomian’s first epoch of “vision as cognition”, these Enlightenment thinkers found much to mistrust in that which was merely seen.”

¹⁹⁶ Daston 1992, S. 84/85.

¹⁹⁷ Nickelsen 2000, S. 29/30 und S. 170.

die Intelligibilität der Objekte und Kunstwerke zu bestimmen und festzuhalten.¹⁹⁸ Die Umrisslinie war in den verschiedenen Wissenschaften, wie der Physiognomie der Garant für die Verständlichkeit, Vergleichbarkeit und Objektivität der Zeichnung und Abbildung.¹⁹⁹ Sie sollte hier die Grundlage der Lehre bilden und die didaktische Funktionalität der Abbildung gewährleisten. Für die Paläographie entsprachen sie den Ansprüchen, denen der Stich genügen sollte und die (naturgemäß) denselben Ausgangspunkt hatten (siehe Abb. 25 und 26).

Gemäß der Abbildungskonventionen um 1800 (die Werke richteten sich zumeist an reiche Käufer, da die Abbildungen diese ohnehin teuer machten), finden sich viele Stiche mit Tendenzen zum reinen Umrisslinienstich, die dennoch ein gewisses Maß an Plastizität durch Schattierungen und abgesetzte Hintergründe erzeugen. Der Umrisslinienstich brachte ebenso wirtschaftliche Vorteile für die Werke: die Kosten waren geringer und die Stiche ließen sich schneller erstellen, als mit den aufwendigen Stich-techniken, für die manchmal mehrere Jahre an einem Reproduktionsstich gearbeitet werden konnte.

4.1 b) Modelle für die Abbildungen mittelalterlicher Kunst?

Umrisslinienstiche als Reproduktionstechnik boten also eine Garantie für die Objektivität, wie für die Intelligibilität der Abbildungen nach mittelalterlichen Kunstwerken. Sie konnten also das Objekt verwissenschaftlichen und so aus einem ästhetischen ‚Verbot‘ von Abbildungen entheben (wie man es bei Séroux d'Agincourt sehen kann). Andererseits standen sie in einer Abbildungstradition der klassischen Kunst und werteten so ebenfalls ihr Objekt auf. Es kann hier keinesfalls von einem Reproduktionsstil gesprochen werden, der sein besonderes Objekt in der mittelalterlichen Kunst fand. Zu den besonders schönen Beispielen zählt Cicognaras *Scultura italiana*.²⁰⁰ Cicognara substituiert die plastische Wirkung, die im Umrisslinienstich fehlt, durch eine Sequenz von Abbildungen. In mehrere Ansichten erscheint die betreffende Skulptur jeweils gedreht, und ermöglicht so einen Eindruck ihrer Plastizität oder Mehransichtigkeit.

¹⁹⁸ Z.B. auch bei Winckelmann: vgl. Winckelmann, Johann Joachim, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst. Osnabrück 1965 (Erstausgabe Dresden 1755), S. 24ff. und Mondini 2005, S. 249.

¹⁹⁹ Zur Bedeutung der Umrisslinie in den Lehren Lavaters vergleiche: Mondini 2005, S. 249;

²⁰⁰ Cicognara 1813–1818.

Dafür bot sich eine Vielzahl von Lösungen. Zum Teil wurden gerade zur Abbildung von Gemälden aufwendigere Stichtechniken gewählt (wie bei Marco Lastri), die zugleich einen Eindruck von ‚Farbgebung‘ oder Tonalität des Bildes liefern konnten. Beide Ansätze hielten sich im 19. Jahrhundert lange Zeit, bis die fotografische Reproduktion ab den 1890er Jahren Oberhand gewann. Vor allem in Übersichtswerken (mit lehrhaftem Charakter), die kleine, illustrative Abbildungen einsetzen, hielten sich Modi, die den Umrisslinienstichen nahe stehen. Es handelte sich dabei meist um in den Text gesetzte Stahlstiche (Caumont). Prächtige Reproduktionen, die bald in der Technik der Lithografie ausgeführt wurden, orientieren sich dann mehrheitlich an der Erscheinungsform der Reproduktionen in Tonstich (Mannlichen, Strixner, Abb. 66).

4.1 c) Umrisslinienstich und die ästhetische Wertschätzung

Parallel hierzu fand eine ästhetische Aufwertung des Linienstichs (oder allgemeiner Linienstils – „outline style“) statt, die reziprok zur Neubewertung dieser Reproduktionsmethode beitrug. Der Umrisslinienstil fand über den Weg der Antikenreproduktion Eingang in die visuelle Kultur des 18. Jahrhunderts (Montfaucon, Stuart und Revetts *Antiquities of Athens*, Winckelmanns *Monumenti antichi inediti* und Hamiltons, d’Hancarvilles und Tischbeins *Recueil de Gravures d’après des vases antiques*).²⁰¹

Künstler wie Flaxman, Ottley, Lips, Carstens, David später Runge und Goya²⁰² beginnen unter diesem Einfluss (und unter dem Flaxmans, dessen Stiche rasch populär wurden und sich verbreiteten), diesen Stil künstlerisch zu nutzen. Den Umrisslinienstil nutzten diese Künstler gleichfalls, um nach antiken und mittelalterlichen Werken zu kopieren. Der Protagonist war Flaxman.²⁰³ Dieser hatte seine Eindrücke, die er durch Umrisslinienstiche nach der Antike erhalten hatte, bereits in Illustrationen zur Illias und zur Odyssee verarbeitet. Nach 1792 begann er Zeichnungen für Illustrationen zu Dantes *Divina Comedia* anzufertigen.²⁰⁴ Hierbei ließ er sich zusätzlich von ‚mittelalterlichen‘ Fresken inspirieren, nach denen er Skizzen gefertigt hatte (speziell Donatello,

²⁰¹ Vgl.: Symmons, Sarah, Flaxman and Europe, The Outline Illustrations and their Influences. New York und London 1984, S. 85 und S. 102–112; Busch, Werner, Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Stufmann, Margret (Hrsg.), Zeichnen in Rom, 1790–1830. Köln 2001, S. 10–44, S. 25–32; auch: Sloan 2003, S. 143/144.

²⁰² Vgl. Symmons 1984, S. 113ff. (v. S. 122), S. 211ff. und S. 219ff. sowie S. 233–237.

²⁰³ Vgl. Symmons 1984, S. 29–32 und S. 90–92.

²⁰⁴ U. a. Büttner, Frank, John Flaxmans Illustrationen zu Dantes *Divina Commedia*. Die ersten Skizzen und die Herausbildung der „Umrißlinienstils“, in: Wiegel, Hildegard (Hrsg.), Italiensehnsucht, Kunsthistorische Aspekte eines Topos. Berlin 2004, S. 95–109, S. 96f.

Fra Angelico, Signorelli²⁰⁵ oder die Fresken von San Lorenzo fuori le Mura).²⁰⁶ Er nahm sie als Vorbild für Kostüme und darüber hinaus für Figuren (unter anderem Ugolino) und Kompositionen, also Dinge, die an dieser Malerei noch kritisiert wurden. Diese Illustrationen beschreibt Schlegel, Flaxmans Illustrationen rühmend:²⁰⁷

Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Bemerkung ist nicht neu: schon Hemesterhuys hat den großen Reiz flüchtig entworfenen Skizzen dadurch erklärt. So wie die Worte des Dichters eigentlich Beschwörungsformeln für Leben und Schönheit sind, denen man nach ihren Bestandtheilen ihre gemeine Gewalt nicht anmerkt, so kommt es einem bey dem gelungenen Umriss wie eine wahre Zauberey vor, dass in so wenigen und zarten Strichen so viel Seele wohnen kann.²⁰⁸

Die nun folgenden kunstgeschichtlichen Werke und Séroux d'Agincourt setzen Umrisslinienzeichnungen ein, die so das Entwicklungspotential und die Dynamik der Rezeption der mittelalterlichen Kunst erkennen lassen. Zu derart künstlerisch inspirierten und technisch hervorragenden Stichen kommt es aber nicht, aus Gründen, die sich unter 4.2 b), c) und d) nachvollziehen lassen (denn Flaxmann schuf äußerst plastische und lebhaft Eindrücke, indem er die Linienstärke in den Zeichnungen und Stichen variierte).

4.2 Séroux d'Agincourt: *Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*

Die *Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e* besteht aus sechs Bänden in Großfolio. Auf die ersten zwei Bände ist der Text aufgeteilt: zuerst eine allgemeine Geschichte mit dem Fokus auf den Niedergang des Römischen und Oströmischen Reichs und der politischen Geschichte Italiens bis ins 13./14. Jahrhundert und eine speziellere Geschichte für jede der drei Gattungen Architektur, Skulptur und Malerei. Der dritte Band enthält die Erklärungen zu den

²⁰⁵ Flaxman hat wohl schon vor seiner Reise nach Italien von Stichen die Fresken Signorellis in Umrisszeichnungen kopiert (Symmons 1984, S. 95); hier werden die komplexen Inteferenzen zwischen Erforschung, Interpretation, ‚Entdeckung‘ und ‚Erfindung‘ von mittelalterlichen Kunstwerken und deren Verwendung mit künstlerisch-kreativen oder wissenschaftlichen Zweck erkennbar.

²⁰⁶ U. a. Symmons 1984, S. 96; Büttner 2004, S. 102.

²⁰⁷ Allgemein zur positiven Rezeption Flaxmans und zur Beurteilung des Umrisslinienstils durch Schlegel: vgl. Büttner 2004, S. 95 und Büttner Frank, Der Wahrheitsanspruch der Linie. Die Umrisszeichnung im Werk von Peter Cornelius, in: Stufmann, Margret (Hrsg.), Zeichnen in Rom, 1790–1830. Köln 2001, S. 97–119, S. 113/114; Busch 2001, S. 32; Busch, Werner, Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts, in: Timm, Regine (Hrsg.), Buchillustration im 19. Jahrhundert. Wiesbaden 1988, S. 117–148, S. 118/119; und Symmons 1984, S. 202–206.

²⁰⁸ Schlegel, August Wilhelm, Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flexman's Umriss, in: Athenäum, 2/1, 1799, S. 193–246, S. 205; nach: Symmons 1984, S. 204.

Abbildungen auf den insgesamt 325 Tafeln in Kupferstich, die in den restlichen drei Bänden eingebunden sind und ungefähr 1400 verschiedene Monumente (ebenfalls nach Gattungen getrennt) wiedergeben.

Entstanden ist das Werk in seinen Grundzügen und vor allem in den Tafeln vermutlich zwischen 1781 und 1789 (bzw. 1783 und 1786).²⁰⁹ Deshalb habe ich Séroux d'Agincourt vor Marco Lastri angeordnet, obwohl deren Werk noch in den 1790er Jahren erschien und gewisse Einflüsse auf Séroux d'Agincourt, wie umgekehrt nachweisbar sind.²¹⁰ Durch die französische Revolution und die Koalitionskriege kam Séroux d'Agincourt in Rom jedoch in finanzielle und soziale Schwierigkeiten.²¹¹ Daher konnte der Druck erst 1810 beginnen als Léon Dufourny und Pierre-François Domicille (die die weitere Herausgabe und die editorischen Aufgaben übernahmen) den Kontakt zum Verlags-
haus Treuttel & Würtz vermittelt hatten.²¹²

Bei der Herausgabe lieferte der Verlag zuerst die Tafeln und die dazugehörigen Erklärungen, erst die späteren Lieferungen enthielten den Fließtext.²¹³ Davon versprochen sich die Verleger wohl einen höheren Absatz, da der Text wissenschaftlich und ästhetisch zum Teil überholt war (hielt doch Séroux d'Agincourt stets an einem klassischen Kunstideal fest). Es kam daher zu einer Reihe von Änderungen und Überarbeitungen, die zum Teil in den vehementen Briefwechseln zwischen ‚Autor‘, Herausgebern und Verlegern dokumentiert sind. Die Studien von Daniela Mondini und Pascal Griener haben den komplexen Ablauf der editorischen Verfahrensweisen am Werk Séroux d'Agincourts bis zu dessen Tod 1814 beleuchten können.²¹⁴ Nach dem Tod Domicilles 1813 und Dufournys 1817 übernahmen Toussaint-Bernard Eméric-David (d'Avid) und Louis Feülliet die Herausgabe, wobei weitere Autoren beteiligt waren.

Ein solcher Befund [wie ihn Daniela Mondini paradigmatisch für den *Préface* diagnostiziert] mag zwar grundsätzlich die Autorschaft d'Agincourts für grössere Passagen des gedruckten Textes in Frage stellen. [...] Er ist [aber] als ein zu unterschiedlichen Zeiten von verschiedenen, durchaus für ihre Aufgabe

²⁰⁹ Mondini 2005, S. 42, auch: Previtali, Giovanni, *La fortuna dei primitivi – Dal Vasari ai neoclassici*. Turin 1964, S. 165f.

²¹⁰ Vgl. beispielhaft: Modini 2005, S. 312 und eingehender: Miarelli Mariani 2002, S. 05–23, S. 15–17; und Kapitel 4.3 b).

²¹¹ Auch: Pommier, Eduard, *Moyen-Age et Revolution*, in: Recht, Roland, *l'art et les Révolutions*, Section 6, *Survivances et réveils de l'architecture gothique*. Strassbourg 1992, S. 15–49, S. 23f.

²¹² Mondini 2005, S. 47/48.

²¹³ Mondini 2005, S. 51.

²¹⁴ Mondini 2005, vor allem S. 48–53 und exemplarisch S. 148–155; des Weiteren Griener, Pascal, *La fatale attraction du Moyen Age. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'„Histoire de l'art par les monumens“ (1810–32)*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 54/2, 1997, S. 225–234.

qualifizierten Autoren überarbeitetes Textcorpus aufzufassen, in welchem sich divergierende Intentionen und Wissenshorizonte überlagern.²¹⁵

In doppeltem Sinne lässt sich hier als Widerspruch oder besser in gedachter Erweiterung die Feststellung Julia Kristevas anbringen: „jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“²¹⁶ Der folgende Abschnitt soll kurz ein Bild von der Vielzahl der Einflüsse außerhalb des editorischen Prozesses auf die historische Person Sérroux d'Agincourt entwerfen.

4.2 a) Baptiste Louis George Sérroux d'Agincourt – Lumière?

„En général, la vie de M. d'Agincourt est, pour ainsi dire, l'histoire de ses relations avec tout ce que sa patrie et l'Europe entière réunirent, pendant un demi-siècle, d'hommes savants et distingués.“²¹⁷, beschreibt Gigault de La Salle Jean Baptiste Louis George Sérroux d'Agincourt emphatisch. Dieser, 1730 in eine Familie des jüngeren und niederen Adels geboren war als Generalsteuerpächter (Fermier Général) unter Ludwig XV. zu Vermögen gelangt.²¹⁸ Gerade seine schillernden Bekanntschaften, die Gigault de La Salle beschreibt und die in großen Teilen durch seinen Briefwechsel belegt sind, ermöglichen es sein Werk im Kontext zeitgenössischer Diskurse zu betrachten. Gerade die Überzahl und Komplexität der Einflüsse verschleiern eine klare Einordnung. Er kannte Rousseau,²¹⁹ hatte Unterricht in Botanik bei Bernard de Jussieu, tauschte sich mit Comte de Buffon und d'Aubenton aus. Er verkehrte im Salon der Mme. Geoffrin, über den er Kontakt zu den Enzyklopedisten, unter anderem Voltaire schloss, zu Jean-François Marmontel, Bernanrd-Joseph Saurin, Jean-François de La Harpe und André Morellet, und zu Künstlern wie François Boucher, Jean Honoré Fragonard, Jean-

²¹⁵ Mondini 2005, S. 154.

²¹⁶ Kristeva, Julia, Wort, Dialog und Roman bei Bachtin, in: Ihwe, J. (Hrsg.), Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd.3. Frankfurt am Main 1972, S. 345–375, S. 348.

²¹⁷ Gigault de La Salle 1823, S.04.

²¹⁸ Dieser Aspekt wird in Gigault de La Salles Lebensbeschreibung etwas geglättet, um Sérroux d'Agincourt als „homme de lettre“ erscheinen zu lassen. Vgl. Gigault de La Salle 1823, S.02/03 und Mondini 2005, S. 21/22. Zu Bedeutung und Einfluss der Fermiers Généraux und der Ferme Général im Ancien Régime und ihre Stellung im kulturellen Leben siehe: Durand, Yves, Finance et mécénat: les fermiers généraux au XVIII^e siècle. Paris 1971.

²¹⁹ Und folgendes: Gigault de La Salle 1823, S.03ff. und Mondini 2005, S. 22, S. 34/35 und 42/43, sowie im Speziellen zu seinem Bekanntenkreis: Miarelli Mariani, Ilaria, Jean-Baptiste Sérroux d'Agincourt et il collezione dei primitivi a Roma nella secondo metà del Settecento, in: Nocca, Marco, le quattro voci del mondo – arte cultura e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731–1804. Neapel 2001, S. 123–134 und Previtali, Giovanni, Collezionisti di primitivi nel settecento, in: Pragone, 113, 1959, S. 3–32, S. 13.

Baptiste-Marie Pierre (den Ratgeber des Comte d'Angiviller), Jean-Marie Vien, Hubert Robert, Joseph Vernet, Jean-Baptiste Pigalle und andere.

Er kannte Kunstliebhaber und Sammler, unter anderem Berthelemy Augustin Blondel d'Azincourt, Comte de Caylus, Jean-Pierre Mariette, Charles Philippe Campion Abbé de Tresan (der später den Text zu Willemins *Choix de costumes* verfasst).²²⁰ Eine Verbindung zu Marc-Antoine Laugier und Comte d'Angiviller lässt sich vermuten, von letzterem erhielt er ein Empfehlungsschreiben an die Académie de France in Rom.²²¹

Nach dem Tod Ludwigs XV. begab er sich zuerst 1777–78 auf eine Reise durch England, Belgien, Holland, über Aachen und Köln und eventuell durch das Elsass.²²² Hier traf er auf Catherine Hamiton, die ihm den Kontakt zu Horace Walpole vermittelte und sammelte erste Zeichnungen für seine *Histoire de l'Art*. Schließlich kehrte er nach Paris zurück. Spätestens zu dieser Zeit scheint sein Interesse für die mittelalterliche Kunst voll ausgeprägt gewesen zu sein, denn er lernte den Duc de la Vallière und seine Sammlung von Handschriften kennen.²²³

Er gab schließlich seine Stellung bei der Ferme Générale auf und reiste 1778 weiter durch Italien nach Rom, das er nur noch für eine Reise in die Campania nach Neapel, Herculaneum, Pompeij, Paestum und Montecassino verließ. Von 1781 an sollte er Zeit seines Lebens (bis 1814) in Rom bleiben. Auf der Reise hatte er engen Kontakt zu Girolamo Tiraboschi (Modena), Jacobo Morelli (Venedig, Biblioteca Marciana), Giuseppe Pelli-Bencivenni (Florenz, Uffizien) und Luigi Lanzi (Florenz).

In Rom verkehrte er an der französischen Akademie und engagierte womöglich erste Stipendiaten der Akademie als Zeichner für sein Projekt.²²⁴ Er stand im engen Kontakt zu den Kreisen um Stefano Borgia,²²⁵ dem Kardinal Bernis, der ihn wahrscheinlich mit „christlichen Antiquaren“ und Gelehrten aus dem Umkreis des Museo Cristiano und

²²⁰ Willemin, Nicolas, *Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité, leurs instruments de musique, leurs meubles, etc.* Paris 1798–1802.

²²¹ Zu Laugier: Mondini 2005, S. 23 verweist auf Hermann, Wolfgang, *Laugier and Eighteenth Century French Theory*. London 1962, S. 16; Zu Comte d'Angiviller (der das Projekt eines Museums in den Räumen des Louvre, genauer gesagt im Salon Caré und der Grande Galerie entwickelte, McClellan, Andrew, *Inventing the Louvre*. Cambridge 1994, S. 49–90, v. a. S. 62): Mondini 2005, S. 32 und Montaignon, Anatole de und Jules Guiffrey (Hrsg.), *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*. Paris 1887–1912, 18Bde., Bd.13, 1904, S. 385 Nr. 6963 und S. 477 Nr. 7090.

²²² Mondini 2005, S. 24.

²²³ Sérour d'Agincourt [1810]–23, Bd.3, S. 95C und 99C (Table de Planches, Section Peinture) und Mondini 2005, S. 31 und S. 312.

²²⁴ Vgl. dazu: Loyrette, Henri, Sérour d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval, in: *Revue de l'art*, 1980, 48, S. 40–56, S. 41(mitte) und S. 43f.

²²⁵ Vgl. Nocca, Marco (Hrsg.), *le quattro voci del mondo – arte cultura e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731–1804*. Neapel 2001, im besonderen darin: Miarelli Mariani 2001

der Vatikanischen Bibliothek²²⁶ bekannt machte und Angelika Kaufmann, über die er Goethe und Herder kennen lernte. Chateaubriand, Stendhal und Mme. de Staël besuchten den Gelehrten später, Cicognara und Vivant Denon traten mit ihm in Kontakt.²²⁷

Dieses komplexe Netz von Beziehungen, wie es hier knapp und verkürzt dargestellt ist, erscheint in gleichem Maße einzigartig wie paradigmatisch für die gelehrte Welt des 18. Jahrhunderts. Sérour d'Agincourt kannte Antiquare und Ezyklopedisten, Aufklärer, und Kardinäle, Naturhistoriker und Botaniker in gleichem Maße. Es soll in der Art der Darstellung vermieden werden (womöglich falsche) Schlaglichter auf bestimmte Einflüsse zu werfen und dadurch den Eindruck klarer Abhängigkeiten zu erzeugen, da dies in Anbetracht der Werkgenese ohnehin kaum möglich ist. Stattdessen möchte ich verschiedene Aspekte beleuchten, die für den gesamten Themenbereich aufschlussreich, interessant, zu einem gewissen Grad jedoch singulär sind.

4.2 b) Die Zeichensammlung

Durch die zahlreichen Zeichner und Stecher, die er für sein Projekt engagierte, hatte er einen breiten und nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Künstler, die in dieser Zeit Stipendiaten der Akademie waren, oder sich in Rom aufhielten.²²⁸ Daniela Mondini spricht von einer „Werkstatt“, da der Großteil der Zeichnungen nicht mehr eindeutig zuzuordnen ist.²²⁹

Der Corpus seiner Zeichensammlung, Notizen und Briefwechsel sowie seine Sammlung an Kunstwerken, ging nach dem Tod Sérour d'Agincourts 1814 in den Besitz der Vatikanischen Bibliothek über. Erstere wurde im 19. Jahrhundert neu geordnet und ist heute unter den Inventarnummern Vat. lat. 9839–9849 und Vat. lat. 13479–13480 verzeichnet.²³⁰ Der Corpus besteht aus 13 Codices, enthält 3855 Bilddokumente, die

²²⁶ Vgl. Modini 2005, S. 35, Miarelli Mariani 2001, S. 126–130 und Previtali 1964, S. 170–175.

²²⁷ Mondini 2005, S. 42/43.

²²⁸ So unter anderem besonders prominent Jaques Louis David und Antonio Canova, vgl. hierzu: Ragghiatì, Carlo L., Canova e i „primitivi“, in: *Critica d'Arte*, 22, 1957, S. 30–55, v. a. S. 50 und allgemeiner Loyrette 1980 sowie Vidler, Anthony, *The writing of the walls*. Princeton 1987, S. 176; aber auch William Young Ottley (der selbst ein Reproduktionsstichwerk zur mittelalterlichen Kunst Italiens verfassen wird), Humbert de Superville und John Flaxman, die wohl nicht mehr direkt aus einem Auftragsverhältnis entstanden: Mondini 2005, S. 44.

²²⁹ Mondini 2005, S. 37–43, auch: Loyrette 1980; Borea führt Zeichnungen und Stiche einfach unter „Anonymo“ auf. Borea 1993, S. 30–32.

²³⁰ Zu Aufbau und Struktur der Codices vgl. Mondini 2005, S. 72/73; zum Verbleib der Sammlung Sérour d'Agincourts: Miarelli Mariani 2001, S. 124–126; die Bibliothek d'Agincourts ging in den Besitz

Séroux d'Agincourt durch seine Beziehungen aus ganz Europa zusammentragen konnte, darunter ungefähr 1000 Originalzeichnungen. Der Rest bestand aus zusammengetragenen beziehungsweise kopierten Stichen. Die Art der Originalzeichnungen reicht von durchgepausten Illuminationen und Handschriften, Tafel- und Wandgemälden bis zu aufwendigen und maßstabsgetreuen Baudokumentationen.²³¹ Der Schwerpunkt lag dabei, wie in der *Histoire de l'Art* selbst auf den Kunstschatzen aus dem geographischen Raum Italien, besonders aus Rom.

Aus seinem Briefwechsel mit den Zeichnern, vor allem mit Jaques-François Delannoy geht hervor, wie viel Wert er auf die Treue der Zeichnungen legte, selbst wenn er den Vergleich zu den Monumenten nicht ziehen konnte.²³² Daniela Mondini setzt dieses Vorgehen in enge Verbindung mit der Bedeutung, die das jeweilige Monument oder sein Bestandteil in den Augen Séroux d'Agincourts für den Fachdiskurs und die Argumentation in seinem Werk hatte.²³³

Bei der Auswahl der Monumente, über die alles in allem noch wenig publiziert worden war und die er zeichnete, oder zeichnen und stechen ließ, hielt er sich an klassische Autoritäten wie Vasari (wobei er die italienische Ausgabe von Bottari aus den Jahren 1759/60 benutzte) und regionale Kunst- und Reiseliteratur, sowie den Rat befreundeter Gelehrter und ansässiger Führer.²³⁴ Dass er die Zeichnungen bereits nach dem Prinzip der Trennung der Gattungen für die *Histoire de l'Art* anlegen ließ, führte zu einer Dekontextualisierung der Kunstobjekte, obwohl Séroux d'Agincourt am Anfang breit angelegte Aufnahmeprogramme unternommen hatte.²³⁵ Diese Dekontextualisierung, die natürlich ebenso die Stichtafeln durchzieht, ist insofern interessant, als es Séroux d'Agincourt nicht daran gelegen sein konnte, den Kunstwert der Objekte durch eine isolierte Präsentation zu steigern (wie dies Bickendorf für Montfaucon konstatierte). Da er die Kunst der Dekadenz aus ästhetischer Sicht ablehnte und seine eigene Beschäf-

Stanislaus Poniatowskis über, wurde whs. mit dieser 1827 nach Florenz transferiert und womöglich 1873 in London versteigert: Mondini 2005, S. 53.

²³¹ Auch: Mondini, Daniela, Die ‚fortuna visiva‘ römischer Sakralbauten des Mittelalters, christliche Kultpromotion und antiquarisches Wissen in Publikationen des 17. bis 19. Jahrhunderts, in: Carqué, Bernd, Daniela Mondini, Matthias Noell, Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne. Göttingen 2006, S. 253–314, S. 262/263.

²³² Loyrette 1980, S. 56; Mondini 2005, S. 78/81, eine Abschrift eines Briefes von Delannoy an d'Agincourt findet sich bei: Mondini 2005, S. 354–356.

²³³ Mondini 2005, S. 81.

²³⁴ Vgl. Mondini 2005, S. 81/82–93.

²³⁵ Vgl. Mondini 2006, S. 266–268.

tigung einzig mit dem wissenschaftlichen Ethos rechtfertigt,²³⁶ konnte er daran höchstens ein implizites Interesse haben. So kann dies als eine der vielen Widersprüche bei der Beurteilung der Kunst des Mittelalters durch Séroux d'Agincourt gedeutet werden, der diese, im Laufe seines Werkes doch differenziert betrachtet.

Die Zeichensammlung, die die Grundlage von Séroux d'Agincourts Betrachtung der Kunst der ‚Dekadenz‘ war und aus der er die Abbildungstafeln zusammenstellte, fungierte für den universell Gelehrten wohl als eine Art ‚Herbarium‘. Hier konnte er Stilunterschiede und Charakteristika herausarbeiten und vergleichen, um so deduktiv Datierungskriterien und Epochenunterteilungen zu erhalten.

4.2 c) Bedeutung der Abbildungen

Im *Préface* der *Histoire de l'Art par les monumens* wird das Projekt (sehr ähnlich und wohl in der Tradition Montfaucons gedacht)²³⁷ folgendermaßen charakterisiert:

[...] Ce que les historiens des beaux-arts se sont assez volontiers contentés de dire, je voulais le montrer dans mon livre. Là, c'étaient sur-tout les monumens qui devaient parler; je ne me chargeais, en quelque sorte, que d'écrire sous leur dictée, tout au plus d'expliquer et de commenter quelquefois leur langage : mon travail principal consistait donc à les recueillir en assez grand nombre, à les choisir assez authentiques et assez bien caractérisés, à les rapprocher et à les classer assez méthodiquement sous les divers rapports de date, de destination, d'importance, et de style pour que les témoignages qu'ils apportent, les faits dont ils déposent, les jugemens qu'ils prononcent eux-mêmes, formassent, si je puis parler ainsi, une narration suivie, un corps de doctrine complet.²³⁸

Der schriftliche Diskurs, das „dire“ wird dem „montrer“ opponiert und die daraus gewonnene Erkenntnis als eine deduktive, ungelenkte bezeichnet, die im selben Moment wie sie den Leser und Betrachter instruiert, den Autor leite. Dennoch betont er den Prozess, den es bedeutet, die Abbildungen auszuwählen, zu ordnen und die Tafeln zu strukturieren. Er will damit den didaktischen Anspruch seiner eigenen Leistung würdigen, denn die Eingriffe dienen nur dazu, die ‚Zeugenschaft‘,²³⁹ die eigentlich von den Monumenten ausgehe zu einer Erzählung, einer ‚doctrine complet‘ zu formen.

²³⁶ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S.iii A (Discours préliminaire): die Unförmigkeit der Kunst dieser Zeit „[...] devrait même condamner à un éternel oubli le petit nombre de celles qu'il a conservées, si l'histoire générale de l'esprit humain n'en avait pas besoin;“, usw. bis S.v A.

²³⁷ Vgl. Hurley 2006, S. 353–355.

²³⁸ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S.ii B (Préface), Heraushebungen M.S.; auch wenn die Textstelle gar nicht von d'Agincourt konzipiert wurde (vgl. Mondini 2005, S. 154), schließe ich mich der Meinung Mondinis bezüglich der Textautorität an.

²³⁹ Vgl. Bickendorf 1998, S. 129/130.

Dazu muss die Authentizität der Zeugen bestimmt werden. Um eine Beweiswürdigung zu ermöglichen, wird eine Beweisregel für das Beweismaß angedacht, das später im Werk noch exemplifiziert wird:

[...] Gravées sous mes yeux par les plus habiles artistes, elles sont exécutées avec une fidélité dont il y a peu d'exemples, et le véritable caractère des originaux y est toujours soigneusement conservé, ce qui était de la dernière importance pour l'objet que je m'étais proposé. Qu'on ne s'étonne point que j'insiste sur de pareils détails : la représentation des monumens était tellement la partie fondamentale d'un ouvrage tel que le mien, que par le fait celui-ci s'est trouvé terminé lorsque l'ordre et l'arrangement des planches ont été définitivement arrêtés; j'oserais même croire que très souvent elles offriront, à elles seules, une histoire suffisamment claire et complète, à l'œil exercé de l'artiste qui voudra en parcourir attentivement les diverses séries.²⁴⁰

Die Tafeln könnten also für den Kenner alleine stehen und durch ihre Anordnung und Zusammenstellung argumentieren (paradoxe Weise wird hier der Begriff ‚artiste‘ verwendet, war doch im *Discours préliminaire* der intendierte abschreckende Charakter für Künstler betont worden).²⁴¹ Für das Werk und die Methode steht die Autorität der „monumens“ ein, das sind ihre zusammengetragenen (im Sinne ‚recueillir‘) Abbildungen als Garanten der Erkenntnis. Die Kunstwerke stellen eine lebendige und sichtbare Historie dar, wie aus den Textbänden herauszulesen ist.²⁴² Vom heutigen Standpunkt wird das Werk Séroux d'Agincourts treffend beschrieben:

Ce que j'en ai fait connaître jusqu'ici [über die Abbildungen seines Werkes], pourrait être comparé à un immense Musée, où les principales productions des trois arts, pendant une longue suite de siècles, s'offrent aux regards classées et décrites dans un ordre en même temps systématique et chronologique : [...]²⁴³

Hier spielt er auf das neue Ordnungssystem Museum an, dem er seine systematische und chronologische Aufteilung entnommen haben könnte und bezeichnet sein eigenes Werk als ein „musée imaginaire“, in Vorwegnahme einer Diskussion des 20. Jahrhunderts (Siehe Kapitel 5.1).²⁴⁴ Abgesehen von einer möglichen Emphase der

²⁴⁰ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S.ii B (Préface), Heraushebungen M.S.; selbst wenn die Textstelle nicht von d'Agincourt konzipiert sein sollten (vgl. Mondini 2005, S. 154), schließe ich mich der Meinung Mondinis bezüglich der Textautorität an.

²⁴¹ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S.v A (Discours préliminaire).

²⁴² Séroux d'Agincourt [1810]–1823, z.B. Bd.1, S. 41 B (Tableau Historique), Fussnote (1).

²⁴³ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S.iii B (Préface).

²⁴⁴ Séroux d'Agincourt unterscheidet kaum zwischen Abbildung und Kunstwerk (Mondini 2005, S. 158 und S. 233); die Verbreitung und Verfügbarkeit von Reproduktionen seit den 30er Jahren war seitdem heftig diskutiert, dazu: Benjamin 1966 und Malraux 1965; beide Titel sind paradigmatisch und letzterer stellt die klingende Verbindung zu Séroux d'Agincourt her. Zum Ordnungssystem Museum s. Kapitel 5. Die Kontakte die Séroux d'Agincourt in Florenz zu Giuseppe Pelli-Bencivenni (Uffizien) und Luigi Lanzi geknüpft hatte, lassen seine Vertrautheit mit den musealen Präsentationskonzepten der Zeit schließen.

„Argumentation in Bildern“ um den Publikationsprozess und den bei der Drucklegung bereits überalterten Textes auszugleichen,²⁴⁵ soll auf die Frage eingegangen werden, wie diese funktioniert.

4.3 d) Argumentation in Bildern

In den Tafeln der *Histoire de l'Art par les monumens* Séroux d'Agincourts sind verschiedene Strategien zu erkennen, mit den Abbildungen zu argumentieren. Sie lassen sich in verschiedene Kategorien unterteilen, nahezu übereinstimmend für drei Gattungen in den drei Abteilungen:²⁴⁶ synchronen Tafeln, die den Zustand der jeweiligen Gattung zu einer bestimmten Zeit zeigen und diachrone Tafeln, die die Entwicklung (den Verfall und das ‚Renouvellement‘) veranschaulichen, sowie monographische Tafeln, die je ein einzelnes Kunstwerk (z.B. Malereizyklen aus illuminierten Handschriften oder Freskenzyklen) oder das Werk eines einzelnen Künstlers, eine bestimmte Schule oder bestimmte Gebäudetypen genauer visualisieren. Ein komparatistisches Verfahren macht darüber hinaus vor allem für den Beginn der Dekadenz dem Betrachter ‚mikroskopische‘ Unterschiede erkennbar, die den graduellen Wandel der Kunst herausstellen, wie er in der textbasierten Argumentation Séroux d'Agincourts zu finden ist.

Diese Unterscheidung erkläre und exemplifiziere ich im Folgenden weiter. Zunächst jedoch stelle ich Séroux d'Agincourts Visualisierung von wissenschaftlicher Exaktheit und graduellen Wandel vor.

4.2 d) i) Wissenschaftliche Exaktheit visualisieren: die Fiktion mechanischer

Reproduktion

„Gravées sous mes yeux par les plus habiles artistes, elles sont exécutées avec une fidélité dont il y a peu d'exemples, et le véritable caractère des originaux y est toujours soigneusement conservé, ce qui était de la dernière importance pour l'objet que je m'étais proposé.“²⁴⁷, hieß es im Vorwort, um die Beweiskraft der Abbildungen zu stärken, ihre Authentizität hervorzuheben und auch, um die reiche Bilderausstattung zu

²⁴⁵ Vgl. Mondini 2005, S. 47–51 und S. 148–155 zur Publikation und S. 233–252 zur Bedeutung der Abbildungen.

²⁴⁶ Auch: Locher 2001, S. 225–226, Mondini 2005, S. 250ff., mit meiner [M.S.] Kategorisierung schließe ich mich an diese an, dennoch findet sie sich so dort nicht.

²⁴⁷ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S.ii B (Préface).

rechtfertigen.²⁴⁸ Bei den meisten Stichen handelt es sich um Umrisslinienstiche, die zurückhaltend schattiert sind.²⁴⁹ In vielen Fällen dient die Schattierung dazu, den Umriss noch deutlicher hervorzuheben. Dieser sollte das Wesentliche an den dargestellten Objekten betonen, nämlich die Kontur als Grundlage der Bilderfindung (eine Übermittlung von Farbe war ja nicht möglich) und durch seine Klarheit die Objektivität der übermittelten Anschauung suggerieren.²⁵⁰ Andererseits sollte dieses Ziel durch die schiere Masse von möglichen Vergleichsobjekten erreicht werden, weshalb auf den Tafeln meist eine Vielzahl einzelner Abbildung versammelt sind (Abb. 35, 39 und 42). Dies führte dazu (um Rahmen und Kosten des Projekts in Grenzen zu halten) dass die Objekte in winzigem Maßstab und dichter Reihung auf den Tafeln wiedergegeben sind. Ihre Aussagekraft und ihr Verständnis als Kunstobjekt verringert sich damit.²⁵¹ Trotz der unterschiedlichen Zeichner und Stecher gelingt es ihm, durch die einheitlichen Prinzipien, die Abbildungen stringent und somit als Ganzen wirken zu lassen. Ebenfalls eine Grundlage, der von ihm gewünschten Vergleichbarkeit.

Eine besondere Stellung hat in diesem Zusammenhang, das von Séroux d'Agincourt propagierte Pausverfahren „calque pris sur l'original“/„calquer“, mit dem er Zeichnungen, Miniaturen und großformatige Werke wie Tafel-, Wandgemälde und Fresken durchpausen ließ.²⁵² Viele dieser Pausen wurden später für den Nachstich verkleinert, einige aber auch im Originalformat wiedergegeben. Séroux d'Agincourt verweist immer

²⁴⁸ Auch: Mondini 2005, S. 233.

²⁴⁹ Daniela Mondini weist nach, dass zu Beginn in der Sektion Malerei und Skulptur nur Umrisslinienstiche vorgesehen waren, die sich im Rom der 1770 Jahre vor allem im Zusammenhang mit Antikenpublikationen verwendet wurden. Séroux d'Agincourt wählte dafür Tommaso Piroli als Stecher. Dieser hatte 1793 die Danteillustrationen John Flaxmans gestochen (Vgl. Büttner 2004, S. 95) und stand schon früher mit Thomas Patch in Verbindung, der erstmals Pausverfahren einsetzte. Vgl. Mondini 2005, S. 247/148, zum Umrisslinienstich nennt sie nach Louis Hauteœur (Fussnote 385) als frühes Werk, das Reproduktionen im Umrisslinienstil verwende, Jean Barbaults *Recueil de divers Monumens anciens* von 1770, bezieht sich allerdings richtiger (und verwirrender) Weise selbst auf die Stiche in der deutsche Ausgabe von Barbaults *Les plus beaux monuments de Rome ancienne ou Recueil des plus beaux morceaux de l'antiquité romaine qui existent encore* von 1761, in der deutschen Ausgabe durch Georg Christoph Kilian *Denkmäler des Alten Roms oder Sammlung der vornehmsten und noch in Rom vorhandenen Alterthümer* von 1767.

²⁵⁰ Noch William Hamilton in seiner Publikation mit Heinrich Wilhelm Tischbein *Collection of engravings from ancient vases* aus den 1790er Jahren bezeichnete den Umrisslinienstich als Garant der Objektivität der Reproduktionen und geeignet zum Erfassen der Vorteile von Zeichnung und Komposition: vgl. Weissert 1999, S. 132–135.

²⁵¹ Vgl. Mondini 2005, S. 305/306 zur Kritik Cicognaras an Séroux d'Agincourt in: Cicognara, Leopoldo, *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*. Venedig 1813–1818, 3Bde., Bd.1, 1813, S. 10–11.

²⁵² Vgl. Mondini 2005, S. 235; laut Mondini habe das Pausverfahren erstmals bei Thomas Patch im großen Stil Anwendung gefunden, für den auch Thomaso Piroli, einer der frühen (und womöglich wichtigste) Stecher Séroux d'Agincourts arbeitete.

wieder dezidiert auf diese Praxis, vor allem um sich von Abbildungen in früheren Werken abzusetzen:

Bosio [gemeint ist Antonio Bosios *Roma Sotteranea* von 1632], dans les dessins pris sur les lieux, des peintures des catacombes dont il a laissé des gravures que Severano Arighi, ses éditeurs, ont publiées, ne s'en étant occupé que relativement aux objets religieux qu'elles représentent, aux rites ecclésiastiques et aux habillemens usités en divers tems, et jamais avec l'intention de les faire servir à l'histoire de l'Art, n'exigeait des artistes qu'il employait, une exactitude rigoureuse, que dans la partie à laquelle il attachait de l'importance. Pour suppléer à ce qu'il n'a pas fait, j'ai cru devoir faire calquer sur les lieux même, les principales figures, propres à montrer la progression de la décadence.²⁵³

So rechtfertigt er (ausgehend von einer antiquarischen Tradition) die Neupublikation bereits publizierten Materials durch die Fortentwicklung, die seine Methode und Betrachtungsweise darstellt, ja er macht sogar darauf aufmerksam, wie dringend notwendig dieser Schritt ist. Er erwähnt an dieser Stelle erstmals explizit im *Table de Planche* dieses Verfahren und setzt es für den Kopf einer Frau aus der Katakomben der Priscilla²⁵⁴ ein, den er erst als Detail gibt und unterhalb in der Position auf dem gesamten Fresko. Der winzigen Abbildung des Bestandes wird damit ein exemplarisches Detail an die Seite gestellt. So können die Prinzipien der Komposition und der Ausführung mit dem Blick auf die Linie und das Detail betrachtet werden.

In diesem, wie in vielen späteren Fällen handelt es sich dabei um einen Kopf/Köpfe, die Séroux d'Agincourt für eine Darstellung in Originalgröße (oder zumindest wird dies behauptet) auswählte. So sind auf den Tafeln CLXXXVII–CXCIV Köpfe aus Raffaels „Schule von Athen“ in Originalgröße und nach Pausen wiedergegeben.

Wie Séroux d'Agincourt seinen Anspruch auf Originaltreue und Neuheit in diesem Punkt, sowie die Fruchtbarmachung des Materials für eine „Geschichte der Kunst“ strategisch visualisierte, dafür steht paradigmatisch die Tafel LXV der Sektion Malerei (siehe Abb. 31–34).²⁵⁵ Waren auf den Tafeln XX bis XXV bereits die Miniaturen des *Vergilius Vaticanus*²⁵⁶ und auf den Tafeln LXIII und LXIV der *Vergilius Romanus*²⁵⁷

²⁵³ U. a. Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 21B, Fussnote 2; vgl. auch Mondini 2005, S. 235.

²⁵⁴ Die Unterscheidung verschiedener Katakombenteile ist hier verwirrend, geortet wird die Figur aber eindeutig im Text: Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 21B und im *Table de Planche* Bd.3, S. 6C (Section peinture).

²⁵⁵ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 75B, Bd.3, S. 70C–72C, Bd.5 Tafel LXV c (Section Peinture).

²⁵⁶ Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3225; bei Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 50B–52B, Bd.3, S. 23C–32C und Bd.5, Tafel XX–XXV c, insgesamt werden 45 Szenen wiedergegeben.

nahezu vollständig gezeigt worden, vergleicht er hier noch einmal in einer Übersicht verschiedene Vergilillustrationen aus dem 5. und 12. Jahrhundert. Im obersten Teil der Tafel setzt Séroux d'Agincourt zunächst, um dem antiquarischen Interesse der Leser genüge zu tun, wie er sagt,²⁵⁸ drei verschiedene Alphabetauszüge untereinander: der oberste aus dem *Vergilius Romanus*, den er versehentlich ins 13./14. Jahrhundert datiert und eine Entstehung in Frankreich annimmt,²⁵⁹ die mittlere aus dem *Vergilius Vaticanus* und die untere (quasi) aus dem *Vergilius Medicus* (allerdings nur aus dem Blatt, das davon in den *Vergilius Vaticanus* eingebunden ist).²⁶⁰

Darunter gibt er dann einen Nachstich von Pietro Bartoli²⁶¹ einer Hirtenszene (*Georgica*) aus dem *Vergilius Vaticanus* in direkter Gegenüberstellung mit dem, nach einer Pause angefertigten Nachstich. Dies soll dem Leser und Betrachter die wissenschaftliche Objektivität des Pausverfahrens und des Linienstichs in Séroux d'Agincourts eigener Publikation deutlich machen. Besonders auffällig sind dabei der vollständige Verzicht auf Binnenstruktur oder Plastizität der Figuren, die bei d'Agincourt rein linear wiedergegeben sind. Bartoli ergänzte die Figuren und die Landschaft um eine solche, im Stil bukolischer Darstellungen des 17. Jahrhunderts. Demgegenüber wird bei Séroux d'Agincourt vollkommen darauf verzichtet, Hell/Dunkel oder die Farbverteilung (nach Helligkeitswerten im Bild) adäquat wiederzugeben. Vor allem bei anderen Darstellungen des *Vergilius Romanus* (Tafel LXIII und LXIV) fällt auf, wie die obskuren farbigen Hintergründe trotz des „objektiven“ Pausverfahrens gerne zu perspektivischen Landschaften ergänzt und Unklarheiten bereinigt wurden.

Vier kleinere Abbildungen auf Tafel LXV geben die bereits zu d'Agincourts Zeiten verlorenen Miniaturen des *Virgilius Vaticanus* in Stichen nach Bartoli wieder. Durch das Vorbild der Gegenüberstellung ist der Betrachter versucht, diese durch eigene Imaginationsleistung der Erscheinung des Originals (oder zumindest einer Wiedergabe im Stile d'Agincourts) anzunähern.²⁶² An dieser Stelle sei an den Naturselbstdruck in der

²⁵⁷ Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3867; bei Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 74B/75B, Bd.3, S. 69C/70C und Bd.5, Tafel LXIII c und LXIV c, hier sind alle 19 Miniaturen der Handschrift wiedergegeben.

²⁵⁸ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.3, S. 70C No.1.

²⁵⁹ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 74/75B, Bd.3, S. 70C (LXIV c) No.7: er datiert die Randnotizen diplomatisch korrekt und übernimmt die daraus gewonnenen Erkenntnisse aufgrund des „schlechten“ Stils der Zeichnungen für die ganze Handschrift.

²⁶⁰ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.3, S. 70C No.1, 2, und 3;

²⁶¹ Dieses war für eine Faksimileausgabe des *Vergilius Vaticanus* vorgesehen: Mondini 2005, S. 242, Fussnote 373 und Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.3, S. 29C.

²⁶² Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.3, S. 71C/72C.

Botanik erinnert, also den Versuch, die Pflanze selbst für den Leser zum Sprechen zu bringen (vergleiche S. 43). Ähnlich strukturiert sich die Diskussion des 18. Jahrhunderts über den Gipsabguss als Kopie (vor allem für die klassischen Statuen). Dieser wurden als getreue Wiederholung der Originale verstanden, als „Facsimile“ (wobei der Begriff hier ironischer Weise um 1800 aus der Graphik übernommen wurde), die noch dazu die Wirkung des Originals steigerten.²⁶³

Die Ansätze in der Botanik und bei Séroux d'Agincourt thematisieren die Bedeutung, die eine (vermeintliche) Berührung des Abbildes mit dem Original („calqué scrupuleusement sur l'original“)²⁶⁴ für die Beweiskraft und Objektivität des Abbildes hat. Bei der Bedeutung die darauf gelegt wird drängt es sich auf, diese Feststellung mit einer anderen Tatsache zusammen zu bringen: die Abbildung erfuhr in der historischen Forschung, gerade bei der Dokumentation des Transfers der Reliquien aus Alt St.-Peter, einen wesentlichen Bedeutungsgewinn (als juristisches ‚Translationsinstrument‘).²⁶⁵ Wie bei einer Berührungsreliquie wird in den Beispielen von Abklatsch und Pause die Wirkmacht des Objektes auf sein Imago übertragen.²⁶⁶

Dieses Beispiel bei Séroux d'Agincourt zeigt, wie bereits im späten 18. Jahrhundert wissenschaftliche Exaktheit und der Anspruch darauf, sich mit der Möglichkeit subjektunabhängiger und in Folge mechanischer Reproduktion verband. Die Erwartungen, die sich in der Folge an die neue Erfindung der Photographie stellen sollten und die Enttäuschung die davon ausging scheinen bereits determiniert.²⁶⁷

4.2 d) ii) Gradueller Wandel als Paradigma der *Histoire de l'Art par les monumens*

Das unterste Bild auf dieser Tafel LXV ist eine Hirtenszene aus dem *Vergilius Romanus*. Im Kontrast soll diese den Unterschied in der Malerei und im menschlichen Geist

²⁶³ Vgl. Träger, Jörg, Zur Rolle der Gipsabgüsse in Goethes italienischer Reise, in: Wiegel, Hildegard (Hrsg.), Italiensehnsucht, Kunsthistorische Aspekte eines Topos. Berlin 2004, S. 45–57, der eine umfangreiches Quellenmaterial besteuert; auch: Sulzer, Johann Georg, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1792–1794, 4 Bde., Bd.1, S.05re–07li. Sulzer hebt vor allem die Möglichkeit der Verbreitung durch diese Reproduktionstechnik hervor und, dass die Abgüsse „in vollkommener Gleichheit der Originale“ wären (S.05re.). Zur Diskussion der metaphysischen Wirkmacht von Abdrücken, vgl. Didi-Huberman, George, Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln 1999 (Erstausg. frz., 1997); darin: „Der Abdruck als Paradigma: Eine Archäologie der Ähnlichkeit“, S. 14–69, v. a. S. 56ff.

²⁶⁴ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 75B.

²⁶⁵ Bickendorf 1998, S. 67/68, Herklotz, Ingo, ‚historia sacra‘ und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom, in: Maio, Romeo di, u. a. (Hrsg.), Baronio e l'arte. Sora 1985, S. 81–125, S. 50–59.

²⁶⁶ Vgl. Didi-Huberman 1999, S. 43–56, v. a. S. 48f. und S. 54.

²⁶⁷ Vgl. Daston 1992, S. 100–118.

(„esprit humaine“) erkennbar und so die Dekadenz des Stils vom 5. bis zum 13. Jahrhundert sichtbar machen.²⁶⁸ Dieser autogene Prozess, Schlussfolgerungen der Übersetzungsleistung des Betrachters anzuvertrauen, wird vor dem metaphysischen Hintergrund der übertragenen Wirkmacht der Abbildung in ein neues (metaphysisches) Licht gerückt. In einem Zirkelschluss wird der Leser und Betrachter angeleitet, nach diesen Erkenntnissen die Datierung der Miniaturen nachzuvollziehen.²⁶⁹ Gleichzeitig kann man hier eine zentrale Argumentationsstrategie in den Tafeln des Werkes erkennen. Stilistischer Wandel, hier eine Abkehr von den Prinzipien der klassischen Kunst wird erfahrbar, zeitliche Distanz, Geschichte materiell erkennbar gemacht.

Besonders schön graphisch gearbeitet findet sich dieses Prinzip auf der Tafel II der Sektion Architektur²⁷⁰ und Tafel II der Sektion Skulptur²⁷¹ (Abb. 35). Seroux d'Agincourt bereitet hier den Beginn der Dekadenz durch ein komparatistisches Verfahren auf: er stellt die aus verschiedenen Epochen stammenden Teile des Konstantinsbogens (werkimmanent) einander in enger Reihung gegenüber, beziehungsweise anderen funktionsgleichen Werken der römischen Antike (dem Titus- und dem Septimus Severusbogen). Im Text kontrastiert er dann ihre graduellen Unterschiede und unterlegt sie mit der Idee des stilistischen Wandels.

On remarquera facilement la différence qui existe entre les sculptures des corniches, qui je distingue sous les N° 10, 13 et 14, exécutées sous Trajan, et celles qui portent les N° 11, 12 et 15, qui sont du tems de Constantin. L'altération de celles-ci fait ressortir le beau travail et l'élégance des autres. Il en est de même des feuilles sculptées dans le modillon de la corniche de l'arc de Trajan [...] si on le compare à [...] un modillon exécuté sous Constantin. Le ciseau se montre intelligent et délicat dans la premières, lourds et sec dans les secondes.²⁷²

So fährt er fort, die verschiedenen anschaulich gemachten Unterschiede vorzuführen und schließt dann:

La nécessité où se sont trouvés les architectes de Constantin d'enlever tant d'ornemens à des édifices plus anciens, pour décorer un monument que le peuple et le sénat romains consacraient à la gloire d'un empereur, ainsi que la mauvaise exécution de ceux qu'ils ont fait sculpter eux-mêmes, attestent assez l'état d'insuffisance et d'impéritie où l'Art était alors tombé.²⁷³

²⁶⁸ Sérour d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 75B und Bd.3, S. 29C.

²⁶⁹ Sérour d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 75B.

²⁷⁰ Sérour d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S.09C–10C, Bd.3, S.02A, Bd.4, Tafel II a (Section Architecture).

²⁷¹ Sérour d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 27A/28A, Bd.3, S.03B, Bd.4, Tafel II b (Section Sculpture).

²⁷² Sérour d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S.09C.

²⁷³ Sérour d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 10C.

Unwissenheit und Mangelhaftigkeit sind seines Erachtens (und hier stellt er sich in die Tradition des damals gängigen Diskurses) Ursachen des graduellen stilistischen Verfalls, den er vor den Augen des Lesers entwickelt. Gleichzeitig setzt er seinen Ursprung in Bezug auf Gibbon unter die Herrschaft des Römischen Reichs selbst.²⁷⁴ Die Verwendung von Spolien, die er in der Architektur, einerseits als Merkmal, wie als Auslöser (und letztendlich den Tiefpunkt) des Verfalls betrachtet, kann er hier schon einbringen.²⁷⁵ Seine Kombination der Abbildungen auf den Tafeln schätzt er in der Sektion Skulptur wie folgt ein:

Le tableau qu'offre cette planche, sur laquelle se trouvent rapprochés les mêmes détails de sculptures tirés de trois édifices qui ont la même destination [die Triumphbögen des Titus, des Septimus Severus und Konstantins, M.S.], est sans doute très propre à rendre sensibles pour le lecteur les premiers effets de la décadence de l'Art : mais combien ces effets sont plus frappants encore pour celui qui peut observer. A Rome même, ces monumens qui, par leur grande proximité, permettent de comparer, pour ainsi dire d'un coup-d'œil, trois époques de l'Art si diverses !²⁷⁶

Der Betrachter sollte also idealiter die gewonnenen Erkenntnisse direkt vor dem Monument selber nachvollziehen. Durch den Bezug zum realen Objekt wird die Zuverlässigkeit der Bildaussage gestützt. Das antike Kunstwerk scheint sich gleichzeitig weniger für die bildliche Reproduktion zu eignen, als seine dekadenten Nachfolger. Nichtsdestotrotz haben die Tafel eine wichtige Funktion: die Visualisierung eines graduellen stilistischen Verfalls, der bereits unter der Herrschaft des Römischen Reichs beginnt. Dieser Verfall wird sich kontinuierlich bis zu seiner Umkehrung fortsetzen und so die ununterbrochene Kette der Kunst (in Anlehnung an die Kette des Seins bei Buffon)²⁷⁷ durch das Mittelalter hindurch veranschaulichen, anstatt den Tod der Kunst zu diagnostizieren. Visuell wird auf der zweiten Tafel das Vorzeichen dieses Entwicklungsgedankens gesetzt.

²⁷⁴ Zur Tradition des Konstantinsbogens als Paradigma des Verfalls in Architektur und Skulptur und als frühes Beispiel der Verwendung von Spolien und deren Diskussion, sowie zur These der Kontinuität der Kunst die sich bei Séroux d'Agincourt im Anschluss ergibt: Mondini 2005, S. 183/186.

²⁷⁵ Séroux d'Agincourt 1823, v. a. Bd.1, S. 42C, S. 44C und S. 51C, sowie Bd.4 Tafel XXVIII a (Section Architecture) und Mondini 2005, S. 194 und 196.

²⁷⁶ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 28A.

²⁷⁷ Vgl. Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S.iii A (Discours préliminaire): „[...] ; s'il n'était nécessaire enfin d'attacher à la chaîne historique de l'Art cet anneau essentiel, qui manque encore à son complément (3).[...]“ und S.v A: „[...] ; c'est aussi là, que j'en [de l'art] reprends le fil[...]“ (fil bezeichnet nicht nur Faden sondern auch Draht).

4.2 d) iii) Diachrone Tableaus: Entwicklungsgeschichte der Kunst

Il est possible au surplus, dans un ouvrage tel que celui-ci, qui doit toujours parle[r] aux yeux, de faire un usage utile, même d'un pareil monument [Miniaturen des 12. Jahrhunderts]. On peut, à ce qu'il me semble, en faire jaillir quelques traits de lumière, si on le réunit à des peintures représentant des sujets à-peu-près semblables, exécutées à des époques différentes. Un tel rapprochement est un moyen de rendre sensible non seulement l'état de la peinture, mais encore celui de l'esprit humain dans différens tems.²⁷⁸

Diese Aussage trifft Séroux d'Agincourt, wie bereits gesehen, in Bezug auf die Gegenüberstellung der Vergilminiaturen auf der Tafel LXV. Im größeren Maßstab geht er genauso vor, aus dem Vergleich der Werke vermittelt er dem Betrachter anschaulichen, ‚wissenschaftlichen‘ Wissensgewinn.²⁷⁹ Dabei wird ein festgelegtes Thema (Bautyp, Technik, Untergattung oder Schule) in seiner stilistischen Veränderung über den gesamten betrachteten Zeitraum (5. bis 16. Jh.) oder zumindest einen Teilbereich dokumentiert. So finden sich in der Sektion Architektur Übersichtstafeln zu Bautypen über das Zeitalter von Dekadenz und Erneuerung („renouvellement“) hinweg, in der Sektion Skulptur und in der Sektion Malerei Schulenübersichten (wobei nur nach Griechenland (Byzanz), Italien und Nordeuropa (Ultramontan) unterschieden wird, in der Malereisektion innerhalb Italiens weiter nach Neapel, Bologna, Toskana und Venedig).

Die relative Häufigkeit dieser diachronen gegenüber anderen, synchronen beziehungsweise monographischen Tafeln (diese werden in den nächsten zwei Punkten dargelegt), in der *Histoire de l'Art par les monumens* bei einer strengen Einteilung ist jedoch weit geringer. Es handelt sich nach meiner Zählung von den insgesamt 325 Tafeln nur um 32 diachrone Tafeln, die wirklich verschiedene Werke aus mehreren Jahrhunderten zu dem Zweck gegenüberstellen, den Wandel der Kunst in der Zeit und damit des Zeitstils zu veranschaulichen. Dem stehen ungefähr 48 synchrone Tafeln und 245 eher ‚monographische‘ Tafeln gegenüber.²⁸⁰ In der Sektion Architektur werden die diachronen Tafeln dabei am häufigsten eingesetzt, etwa im Verhältnis 3 : 1 : 1 $\frac{1}{3}$ im Vergleich zum Einsatz in den Sektionen Skulptur und Malerei. Da die Tafeln der Sektion Malerei

²⁷⁸ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 75B.

²⁷⁹ Vgl. zum Thema von Anschauung und Wissenschaftlichkeit die Auffassung Caylus', die Séroux d'Agincourt übernimmt: Mondini 2005, S. 251.

²⁸⁰ Meine Zählung und Einteilung der 325 Tafeln hat folgende Zahlen ergeben: Tafeln der Sektion Architektur 73 absolut, davon 18 diachron, 42 (quasi) monographisch, 13 synchron; Tafeln der Sektion Skulptur 48 absolut, davon 6 diachron, 34 monographisch, 8 synchron; Tafeln der Sektion Malerei 204 absolut, davon 8 diachron, 169 monographisch, 27 synchron.

absolut zahlenmäßig überwiegen (204 der 325 Tafeln) liegt der Schluss nahe, dass Séroux d'Agincourt im Bereich Architektur einen besonderen Nutzen in dieser Form der Darstellung sah, beziehungsweise eine Tradition der Einteilung in Bauaufgaben ihm selbst eine stärkere Subdivision in diesem Bereich nahe legte.²⁸¹

Séroux d'Agincourt begreift diese „tableaux comparatifs“ durchaus als eigenständig, setzt er sie doch zumeist (und vom Plan her konsequenter Weise) an das Ende der jeweiligen Sektion:

Arrivé, sur la planche précédente, au terme de ma carrière historique,²⁸² l'époque où l'Art a reparu parfaitement renouvelé, j'ai consacré les onze suivantes à l'exposition des mêmes faits, mais sous une forme nouvelle, et en quelque façon plus technique. Chacune de ces planches doit embrasser une des parties principales de l'Architecture, et présenter, dans un même tableau composé de monumens authentique, la série chronologique des variations que cette partie a éprouvées depuis la décadence de l'Art jusqu'à sa renaissance. Le texte aura pour objet de faire ressortir le caractère distinctif de ces variations, de rechercher les causes qui ont pu les produire, les circonstances aux-quelles elles se lient ; d'indiquer sur-tout leur rapport avec les époques que nous avons précédemment déterminées dans l'histoire de l'Art. J'ose croire que ce second travail, où chaque section présente un corps de documens complet, ne sera ni sans intérêt ni sans utilité pour ceux qui ont bien voulu parcourir le premier. L'examen comparatif des monumens du même genre, dans les différens siècles, est peut-être l'étude la plus propre à exercer le jugement et à former le goût.²⁸³

Er stellt dabei zuerst eine Tafel mit Baptisterien zusammen (Tafel LXIII), wohl da er hier einige sehr frühe Beispiele und die Kontinuität dieses Typs von der heidnischen zur christlichen Antike anführen kann. Darauf folgen Tafeln mit Tempel- und Kirchenfassaden (Tafel LXIV), sakrale Innenräume in Bezug auf den Wandaufbau und die Verwendung von Architrav und Arkade (Tafel LXV), sakrale Innenräume in Bezug auf die Verwendung von Decken, Gewölbearten (Tafel LXVI) und Kupeln (Tafel LXVII), mit Säulen (Tafel LXVIII), Basen und Kapitellen (Tafel LXIX und LXX), Mauerwerks- und Wölbetechniken (Tafel LXXI), dann mit Profanarchitektur (Tafel LXXII), um auf einer letzten Tafel noch einmal ein „résumé général“ zu geben (Tafel LXXIII).

²⁸¹ Dass gerade die synchronen Tableaus im Bereich der Architektur einen starken Einfluss auf die folgenden Publikationen hatte, legt Katharina Krause dar: Krause, Katharina, *Les plus excellents Bastimens de France*, Architekturgeschichte in den Stichwerken des Ancien Régime, in: *Architectura*, 25, 1995, S. 29–57, S. 55f. und Mondini 2005, S. 299f.

²⁸² D'Agincourt bezieht sich hier auf den Petersdom des 17. Jahrhunderts, der ihm als Vollendung wie auch (geschichtlich gesehen) als Gesamtschau der Veränderungen der Architektur im betrachteten Zeitrahmen erscheint (M.S.). Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 112C/113C.

²⁸³ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 117C gekürzt auch zitiert in: Mondini 2005, S. 252.

Schon bei der zweiten Tafel mit Tempel- und Kirchenfassade erweist sich, dass es nicht mehr um eine graduelle, sondern um eine grobe Entwicklung geht, ausgeformt in vollkommen verschiedenen Typen. Nur vor dem Hintergrund der Einzeldarstellungen (und im Text verweist Séroux d'Agincourt immer wieder auf diese) könnte der Betrachter sich eine (flüssige) Entwicklung zwischen ihnen vorstellen. Wie bereits Daniela Mondini aufzeigte, versuchen die Bilderreihen weder eine Evolution des Stils, noch verschiedenen „Stile“ durch Gemeinsamkeiten und Unterschiede innerhalb der betrachteten Materie erkennen.²⁸⁴ Sie sollen lediglich das Kontinuum der Kunst veranschaulichen (in Ablehnung von Vasaris Verdikt des Todes der Kunst im Mittelalter). Darüber hinaus präsentieren sie Séroux d'Agincourts ästhetischen Ausgangspunkt: es gibt nur einen Stil, nämlich den klassischen, der sich in den verschiedenen Epochen in unterschiedlicher Reinheit präsentiert.²⁸⁵ Bestätigung, aber ebenfalls Risse in diesem metaphysischen Konzept kann man finden, wenn man die gotischen Monumente betrachtet (so auf den Überblickstafel zu den Fassaden und den Säulen). Er kritisiert am fast vollständigen Verlust der klassischen Norm die gotische Baukunst,²⁸⁶ erkennt sie aber gleichzeitig als eigenständiges, respektables „System“ an.²⁸⁷ Jedoch wird hier (wie im Abschnitt Gotik selbst)²⁸⁸ eine Rückbindung zur Antike geschaffen, wenn zwischen den gotischen Säulen zwei Vergleichsmodelle aus römischen Wandmalereien in Herkulaneum platziert sind.²⁸⁹ Séroux d'Agincourt erschafft so eine Überzeitlichkeit der Prinzipien der Kunst, die genauso die schlechten, von ihm abgelehnten einschließt.

Vergleicht man diese Anordnung der diachronen Tafeln mit der Anordnung in der Sektion Malerei, kristallisieren sich folgende Unterschiede heraus: es gibt sehr viel weniger rein diachrone Tableaus, es findet eine Unterteilung nach Schulen statt. Séroux d'Agincourt bedient sich dabei nur eines groben Schulenmodells, das er nicht der feinen

²⁸⁴ Mondini 2005, S. 256.

²⁸⁵ Mondini 2005, S. 330.

²⁸⁶ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 123C oder S. 129C.

²⁸⁷ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 129C und eingehend zur Gotik unter dem Begriff System: S. 55C bis 85C besonders S. 57C: „Toutefois, et malgré les disparates fréquentes qui résultent de l'excessive diversité de ses ornemens, on ne peut méconnaître, dans les rapports de ses parties [der gotischen Bauart M.S.], une sorte de combinaison qui la rend conséquente avec elle-même, et la réduit par-là véritablement en système“.

²⁸⁸ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 85C und Bd.4, Tafel XLI (Architecture) im Besonderen: hier zeigt er eine strukturelle Ähnlichkeit mit den überstreckten Säulen der pompejanischen Wandmalerei, die er auf eine Stelle aus dem Vitruv bezieht.

²⁸⁹ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 129C und Bd.4, Tafel LXVIII.

Gliederung Luigi Lanzis entleht.²⁹⁰ Vielmehr folgt er dem, von Vasari/Bellorie und anderen etablierten System, das er leicht erweitert und dezentriert. Die Sektion Malerei ist dabei in zwei Abschnitte geteilt, getrennt von einer Untersektion über Mosaik- und eine längere über Miniaturmalerei. Im vorderen Teil stellt er die Fresken in den Katakomben dar, als Beginn der christlichen Malerei. Ausgehend davon, dass sich die Prinzipien der klassischen Malerei bei den Griechen tradiert hätten, knüpft er im zweiten Teil mit der Idee der griechischen Schule in Italien an. Angefangen von griechischer Malerei, die in Italien praktiziert wurde (in einzelnen Tafeln ab LXXXII), über eine griechische Schule in Italien (Tafel XCII folgende), eine originäre italienische Schule (Tafel XCVII/XCVIII), eine griechisch-italienische Schule (ab Tafel XCIX) und einer Schule der Nachahmer (ab Tafel CII besonders CIV–CVI).²⁹¹ Auf dieser Grundlage stellt er dann die Renaissance der Malerei oder die „*première époque du renouvellement de la peinture*“. Den nun folgende Fortschritt greift er später noch einmal allgemein auf, wenn er einer bologneser, einer neapolitanischen, einer venezianischen und einer toskanischen Schule je eine quasi chronologische Übersichtstafel (Tafeln CLVIII, erweitert: CLIX und CLXI, CLXII, CLXIII) widmet (Abb. 39). Ergänzt wird dies von einer Tafel mit der Übersicht der ultramontanen Schulen vom 12.–16. Jh. (Tafel CLIV, Abb. 36, 37, 38), auf der Ausschnitte vom Teppich von Bayeux (kopiert von Montfaucon) bis zu Dürer Platz finden. Diese ist in der Tafel selbst nacheinander in eine deutsche, niederländische, skandinavisch-englische und eine französische Schule unterteilt und dann jeweils wieder einem chronologischen Muster unterworfen. Bemerkenswert sind die Abbildungen Nr.3 und 5, die Christus am Kreuz von Nicolas Wurmser und den Heiligen Augustin von Theodorich von Prag aus der Kaiserlichen Gemäldegalerien in Wien nach dem Katalog Mechels von 1784 wiedergeben. Welche Bedeutung die beiden Werke haben und welche Korrespondenzen das kurz beschriebene Schulensystem Séroux d'Agincourts mit demjenigen Mechels aufweist, lässt sich unter Punkt 5.1 ansatzweise nachvollziehen. Dieses grenzt sich (von der Idee her) von demjenigen ab, das Marco Lastri und Niccolo Pagni anwenden.

²⁹⁰ Modini 2005, S. 266 und S. 268 sowie Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 128–129B (Peinture), Fussnote a.

²⁹¹ Auch: Mondini 2005, S. 266.

4.2 d) iv) Synchrone Tableaus: Maßstab und Zeigerstand

Einen Bestandteil der Argumentation Séroux d'Agincourts habe ich bisher ausgelassen, da er weniger mit den zuerst betrachteten Argumentationsmodellen zusammenhängt. Im Gegensatz zu Abgrenzung und Wandel wird in einigen Tafeln versucht, für den abgegrenzten Stilbereich paradigmatische Werke zusammen zu tragen. Anthony Vidler verwendet hier die Begriffe Panorama- (z.B. Tafel I) oder systematisches Tableau (z.B. Tafel XLVI peinture).²⁹² Daniela Mondini hat diese Terminologie bereits kritisiert.²⁹³ Der von mir verwendete Begriff des „synchrone Tableaus“ entspricht keiner Verwendung bei Séroux d'Agincourt, sondern ist in Abgrenzung zur Idee des „tableau chronologique“ geprägt.

Séroux d'Agincourt verwendet solche Tafeln einmal für die Visualisierung des angenommenen klassischen Stils in den einzelnen Gattungen, die, wie ein Rahmen den Beginn der Dekadenz und ihr Ende ab. Es betrifft jeweils die Tafeln I der Sektionen Architektur, Skulptur und Malerei sowie die Tafel CCIII der Sektion Malerei, in dem er vier große Meister vorstellt, die am meisten zur Vollendung der Kunst in der neuen Zeit beigetragen hätten (Corregio, Raffael, Tizian und Michelangelo). In den anderen Teilbereichen bleibt ein abschließendes Tableau meist auf ein oder mehrere monographische Tafeln beschränkt.²⁹⁴ Zwischen diesen zwei Punkten der klassischen Kunst spannt Séroux d'Agincourt visuell den Faden, an dem sich die Kunst der Dekadenz aufreht und an dem er sie misst. Dabei unterlässt er es bewusst, auf den historischen Aspekt der Monumente zu verweisen (besonders bei den antiken Monumenten). Einerseits – weil die Datierungen hier stark umstritten waren, andererseits – weil dies die Überzeitlichkeit des klassischen Stils verdeutlicht.

Dazu dient ihm ebenfalls die Tafel CLXXXIII, auf der er Zeichnungen Raffael (die aus seinem eigenen Besitz stammen) mit antiken Relieffragmenten kontrastiert, oder besser

²⁹² Vidler 1987, S. 181/184.

²⁹³ Mondini 2005, S. 264.

²⁹⁴ In Architektur mit Tafeln zu Bramante (Tafel LVIII) und Michelangelo (Tafel LIX und LX) sowie zwei zum Petersdom (LXI und LXII), der als Vollendung in der Entwicklung der Architektur betrachtet wird. Sie stehen hier vor den diachronen Tafeln. In der Skulptur Tafeln zu Ghiberti (XLI und XLII) und Michelangelo (Tafel XLVI und XLVII), die nur noch von einer Darstellung verschiedener Medaillen gefolgt wird (antiquarische Legitimation). In der Malerei wird die Bedeutung Leonardos (Tafel CLXXIV–CLXXVII) Michelangelos (Tafeln CLXXIII und CLXXVIII–CLXXX) und Raffaels (Tafel CLXXXI–CXCV) durch spezielle monographische Tafeln mit teils komparatistischem Aspekt unterstrichen und für jede der lokalen Schulen ein Vollender präsentiert.

„harmonisiert“.²⁹⁵ Sie zeigen nicht nur die „[...]grandes et majestueuses formes, ce beau idéal dont il [Raffael] a imprimé le caractère à ses compositions, mais encore cette élégance et ces graces naïves [im Sinne von einfach] qu'il a repandu avec tant de profusion[...]“²⁹⁶. Trotz des zeitlich diachronen Prinzips enthüllt er hier das überzeitliche Stilideal (grande/majestueuse, élégance, gr[â]ce).

Durch die jeweils auf die ersten Tafeln folgenden Tafeln mit komparatistischem Aspekt (auf denen Werke gezeigt werden, die derselben Periode in Séroux d'Agincourts Verständnis angehören, vergleiche Punkt 4.2 c)ii)) wird der Beginn der Dekadenz, der Entwicklung der Kunst diesem statischen Konzept gegenübergestellt und so in ein dynamisches übergeleitet.

Weitere synchrone Tafeln finden sich dazwischen an verschiedenen Stellen, zum Teil aus der Notwendigkeit, verschiedene Monumente, für die monographische Tafeln vorgesehen waren, auf einer Tafel zusammen zu fassen. Zum Teil ließ sich dafür noch „freien“ Platz auf den Tafeln nutzen, wie Daniela Mondini zeigt.²⁹⁷ Bestimmte thematische Komplexe werden ebenfalls zusammengefasst (wie Tafel LXXXV der Sektion Malerei, die griechische Kunstwerke zeigt, die im 11. und 12. Jahrhundert nach Italien verbracht wurden) oder nach Techniken geordnet (wie Tafel XXI der Sektion Skulptur mit Basreliefs und Skulpturen aus Marmor aus den Katakomben, Tafel XLIV mit Medaillen des 15. und 16. Jahrhundert, Tafel XCII der Sektion Malerei mit Temperagemälden des 12. und 13. Jahrhunderts oder Tafel CLXIX mit ersten Holzschnitten und Kupferstichen des 15. Jahrhunderts). Interessant, aber singulär ist die Tafel XXVIII der Sektion Architektur (Abb. 42); betitelt: „Dernier degré de la décadence de l'Architecture, dans les contrées occidentale en Italie. XIII^e siècle.“²⁹⁸ Sie folgt auf eine diachrone Übersicht der Dekadenz in den „contrées orientales“, also den Ostgebieten des ehemaligen Römischen Reiches.²⁹⁹ Diese wurde von Séroux d'Agincourt selbst als äußerst lückenhaft gekennzeichnet (ist also nicht zu den ‚lückenlosen‘ Reihen zum Ende der Sektion zu rechnen).³⁰⁰ Die Abbildungen hatte er zu großen Teilen aus anderen Werken

²⁹⁵ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 173B/174B, Bd.3, S. 171C/172C, Bd.6, Tafel CLXXXIII (Peinture).

²⁹⁶ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.3, S. 172C.

²⁹⁷ Mondini 2005, S. 250.

²⁹⁸ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 49C–51C, Bd.3, S. 26A–28A und Bd.4, Tafel XXVIII (Architecture).

²⁹⁹ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 46C–49C, Bd.3, S. 24A–26A und Bd.4, Tafel XXVII (Architecture).

³⁰⁰ ³⁰⁰ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 46C.

(Reisebeschreibungen seiner Zeit, genauso aber Manuskripten, die er für zeitgenössisch im Bezug auf die Monumente hielt) übernommen, was er im Stil der Stiche selbst erkennen lässt. Hier ist die Perspektive reduziert, sie wirken schematisch auf Details bezogen und abgeschnitten, bisweilen schwerfällig, also deutlich von den Bauaufnahmen abgesetzt, die auf Séroux d'Agincourts Veranlassung entstanden.

Aber zur Tafel XXVIII; diese will nun in Folge den Tiefpunkt der Dekadenz im 13. Jahrhundert in Italien erkennbar machen. Die Tafel erscheint hier rein phänomenologisch als synchron und wurde so eingesetzt, Séroux d'Agincourt differenziert in den Legenden und im Fließtext jedoch, dass es sich zumeist um Bauwerke handelt, die über mehrere Jahrhunderte gewachsen sind. Er kritisiert an den Bauwerken den Einsatz von Spolien und illustriert dies mit dem besonders markant auf die Tafel gesetzten Architravausschnitten aus dem östlichen Teil von San Lorenzo fuori le Mura in Rom („St. Laurent h.l.m.“, Nr. 29–39 der Tafel). Späteren Einbauten in antike Monumente stellt er genauso dar, so San Lorenzo in miranda in Rom („St. Laurent *in miranda*“, Nr. 40, 41, in den ehemaligen Tempel des Antonius Pius und der Faustina auf dem Forum Romanum gebaut und im 17. Jahrhundert erneuert) und die Dogana vaticana di terre („basilique d'Antonin“ oder „douane de terre“, im 17. Jahrhundert in den ehemaligen Tempel des Hadrian gebaut, die kritisierten barocken Pilaster wurden allerdings im 19. Jahrhundert zugunsten klassizistischer verändert). Mit ihnen warnt er vor dieser Praxis, die nicht nur auf das Mittelalter zu begrenzen ist. Er lässt jedoch den Vorwurf der Zerstörung antiker Monumente, die der Kunst der Dekadenz in einem anderen Licht erscheinen, denn er tadelt diesen nicht.

Es zeigt sich, wie wenig Séroux d'Agincourt intendiert, mit diesen synchronen Tafeln den Stil eines bestimmten Zeitpunktes zu charakterisieren oder zu vermitteln. Gerade das von ihm als charakteristisch erkannte Merkmal, nämlich die Verwendung von Spolien, verhindert eine solche strukturelle Erkenntnis auf ein ‚Kunstschaffen‘ (oder mit Riegl gesagt das ‚Kunstwollen‘) jenseits des rein prozessualen Moments. Die Tafel dient Séroux d'Agincourt wiederum mehr einer Absetzung gegenüber den gleichzeitig erkannten positiven Ansätzen in der Kunst unter Karl dem Großen und den Pisanern, die eben keine Spolien verwendeten, sondern (ihm zufolge) neu auf der Grundlage des Formenkanons der Antike schufen.³⁰¹

³⁰¹ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 40C–45C, Bd.3, S. 21A–23A, Bd.4, Tafel XXV.

4.2 d) v) Monographische Tableaus: Fokalisierung des Blicks

Einfacher zu fassen sind die monographischen Tafeln, also ein oder mehrere Tafeln, die nur ein einzelnes Kunstwerk oder die Werke eines einzelnen Künstlers wiedergeben. Der Blick wird hier quasi auf das Einzelne, das Detail, das Glied in der Argumentationskette von Séroux d'Agincourts Kunstgeschichte gelenkt. Solche Tafeln finden sich in allen drei Sektionen, besonders ausgeprägt ist ihre Verwendung allerdings in der Sektion Malerei. Hier werden Malereizyklen (aus illuminierten Handschriften oder Freskenausstattungen) porträtiert und auch die Vorläufer und Vollender der ‚Renaissance‘ und des ‚Renouvellements‘. Dabei stützt Séroux d'Agincourt sich ausnahmslos auf Künstler, denen diese Ehre bereits durch Vasari zuteil wurde.³⁰² Am Umfangreichsten naturgemäß Rafael als vorläufiger Vollender der Malerei (fast 16 Tafeln, in Rafaels Tradition steht natürlich der Franzose Poussin auf der letzten Tafel der Sektion Malerei, in der von Séroux d'Agincourt gestifteten Büste im Pantheon).

Besonders breit gefächert widmet er sich San Paolo fuori le Mura. Dessen Basilika,³⁰³ das Kloster,³⁰⁴ die Porta Sacra,³⁰⁵ das Tabernakel,³⁰⁶ die Fresken im Langhaus³⁰⁷ und die Fresken Pietro Cavallinis (Schüler Giotto's, 14. Jh.)³⁰⁸ werden nach Gattungen getrennt auf insgesamt 16 Tafeln präsentiert. Anhand der Darstellung der Porta Sacra kann man erkennen, wie Séroux d'Agincourt nun die Sukzession der Abbildungen zum ‚Sprechen‘ bringt, was bisher nur angedeutet wurde.³⁰⁹ Bei den 7 aufeinander folgenden Tafeln handelt es sich um eine Gesamtansicht der Tür (Abb. 43), auf die 5 weitere Abbildungen von einzelnen Kompartimenten folgen, die jeweils aus 9 einzelnen Bildtafeln bestehen (Abb. 44). Auf der letzten Tafel werden zwei dieser Kompartimente noch einmal vergrößert und in deren Mitte sogar eine Figur in Originalgröße sowie einige Inschriften wiedergeben (Abb. 55). Séroux d'Agincourt prozessualisiert das Betrachten und lenkt den Blick von Tafel zu Tafel immer mehr auf das Detail.

Bei der Porta Sacra, die nach dem heutigen Stand wohl 1070 in Konstantinopel gefertigt wurde, handelt es sich um eine Bronzetür, bestehend aus 54 einzelnen

³⁰² Vgl. auch Mondini 2005, S. 264.

³⁰³ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 11C–13C, Bd.3, S. 3A und Tafel IV–VII (Architecture).

³⁰⁴ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 52C/53C, Bd.3, S. 29A/30A und Tafel XXXI–XXXIII (Architecture).

³⁰⁵ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 48A, Bd.3, S. 13B–17B, Tafel XIII–XX (Sculpture).

³⁰⁶ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 50A–51A, Bd.3, S. 18B, Tafel XXIII (Sculpture).

³⁰⁷ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 93B, Bd.3, S. 117C, Tafel XCVI (Peinture).

³⁰⁸ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 113B, Bd.3, S. 137C, Tafel CXXV (Peinture).

³⁰⁹ Auch: Mondini 2005, S. 236–239.

Bildplatten, die mit Silberdraht eingelegt sind.³¹⁰ Bei den Umrisslinienstichen der ersten Tafeln liegt der Hauptaspekt darauf, einen Eindruck vom Inhalt der Darstellungen zugeben.³¹¹ Bei der näheren Ansicht auf der letzten Tafel erzeugen verschiedene Schraffuren Graustufen, die die Materialität einzufangen versuchen und die Fehlstellen verdeutlichen. Als Zeugen der Alterung des Objekts sind diese hingegen nicht thematisiert. Statt also Verschleiß oder Abnutzung als solche kenntlich zu machen, erscheinen sie indifferent, indem er die Fehlstellen einzig in einen Grauton übersetzen und die Umrisse glätten (idealisieren) lässt.

Die beobachtete Bildstrategie findet sich immer wieder (im kleineren Umfang). Im kleinsten Maßstab, wie bereits gesehen, durch die Vergrößerung eines Details auf derselben Platte, besonders häufig geschieht dies in der Sektion Malerei (Exemplarisch siehe Abb. 56, 57 und 58). Der Blick wird zielbewusst auf das Einzelne, das Detail gelenkt. Dies dient dazu die Beweiskraft zu verstärken, jedes Indiz ist Beleg für das System im Ganzen, in der (wie bereits gesehen) nahtlosen Kette zwischen ‚décadence‘ und ‚renouvellement‘.

Ähnlich wie hier lässt Séroux d'Agincourt die Objekte in seinen Darstellungen oft in einen archäologisch oder historisch idealisierten, unveränderten und unbeschädigten, aber auch von Unreinheiten geglätteten Zustand versetzen. Hervorgehoben im Sinne einer klassischen Kunstnorm wird dies durch die Trennung der Gattungen, was zu einer vollkommenen Dekontextualisierung der Objekte führt, wie dies an der Dokumentation von San Paolo fuori le Mura nachvollziehbar ist. Der Aufbau und die Dokumentation in dem unhandlichen Werk sind so umständlich, dass sie es dem Leser und Betrachter sogar erschweren, dies in eigener Regie zu machen.

Bei San Paolo fuori le Mura zeigt sich der Einfluss, den das Werk oder besser Séroux d'Agincourt hatte. Neben anderen Dokumentationen beeinflussten seine dokumentarische Bestandsaufnahme und sein Lob, wie seine Kritik an dem Bauwerk die Rekonstruktion nach dem Brand von 1823.³¹²

³¹⁰ Die Stiche in Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art* sind dabei alle seitenverkehrt, wobei die Inschriften zu Gunsten der Lesbarkeit umgedreht wurden.

³¹¹ Es handelt sich wieder um Pausen, vgl. Punkt 4.2 c) i).

³¹² Vgl. Pallottino, Elisabetta, La nuova architettura paleocristiana nella ricostruzione della basilica di S. Paolo fuori le mura a Roma (1823–1847), in: *Ricerche di storia dell'arte*, 56, 1995, S. 31–59, S. 34ff., auch: Mondini 2005, S. 172–183 über die Zeichnungen und Tafeln zur Architektur, S. 173 zum Einfluss auf die Restauration und S. 173–175 zu anderen abhängigen Werken, wie Nicola Maria Nicolais *della Basilica di San Paolo*, dessen Abbildungen u. a. bei ForoMarburg zu finden sind. Wichtig ist weiter die

4.2 e) Meditation über der mittelalterlichen Kunst?

Wie bisher am Rande angesprochen wurde orientiert sich Séroux d'Agincourt an habilen Vorbildern und Autoritäten (Vasari, lokale Kunstgeschichten und frühe Inventare, paläographische und antiquarische Forschung), in deren Tradition er sich stellte und an deren Wissen und Abbildungstradition er sich bediente. Gerade aber die Vielzahl von Abbildungen in seinem Werk, seine geschickte Strategie der Bildsprache (die sich gleichfalls von den Antikenpublikation von Caylus und anderen abhebt), machen das Werk zu einem Medium für die Kunst, eine „[...] travail par lequel je cherche à faire connaître l'état de l'Art aux malheureuses époques de sa décadence [qu'il] n'eût [...] pas été nécessaire, si l'impression des estampes eût été alors connue. Les bon principes n'auraient pas été perdus.“³¹³ „[D]as zu Bannende [wird] als Mittel des Bannes bildwürdig“³¹⁴ erklärt und stets durch den positiven antiken Rahmen kontrastiert. Doch noch zu Lebzeiten gesteht er in einem Brief an Dufourny „[...] : j'ai dû souvent en combattre l'excès dans les monuments même où leur [les artistes] faisait passer sous les yeux mes gravures de ces tems, je sentais que je devenais l'un des auteurs les plus coupables du nouvel enthousiasme.“³¹⁵ Er erkennt in der neuen Art im Umgang mit den mittelalterlichen Kunstwerken, namentlich bei Ottley und Flaxman als Künstlern und bei den Gebrüdern Riepenhausen oder bei Artaud de Montor als ‚Kunsthistorikern‘ die Wirkung seiner eignen Forschung. Gerade als Bildthesaurus war seine *Histoire de l'Art par les monumens* noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein anerkannt. Séroux d'Agincourts Bilddidaktik und sein Bilddiskurs entfalteten durch ihre schier unerreichbare Menge einen Einfluss, die unabhängig von der Wirkung war, die er intendiert hatte.

Er selbst war offensichtlich für den neuen ‚primitiven‘ Bestrebungen der Kunstschaffenden wenig zu erwärmen. Die ‚Meditation‘ über die Ruinen oder die dekadente Kunst ließ er jedoch in einem gewissen Rahmen zu. Bildlich manifestiert sich dies dort, wo sich im Text eine Entsprechung findet: bei der Beschreibung der Katakomben. Diese tragen in der *Histoire de l'Art par les monumens* eine besondere

Darstellung von Ciampini, die Séroux d'Agincourt selbst zitiert, Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 11C–12C (Architecture) und Mondini 2005, S. 175.

³¹³ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 154B (Peinture).

³¹⁴ Mondini 2005, S. 335 in Anlehnung an Bredekamp, Horst, Wallfahrt der Versuchung, in: Früh, Carl, u. a., Kunstgeschichte – aber wie? Berlin 1989, S. 221–258.

³¹⁵ Brief von Séroux d'Agincourt an Dufourny, Rom, 9.Dezember 1812, Vol IV Fol 127r–129v, Getty Research Institute, Los Angeles, abgedruckt in: Mondini 2005, S. 348–351, hier S. 350

Bedeutung, denn sie stehen am Übergang zwischen heidnischer antiker zur christlichen Kunst. Gleichzeitig wird die lückenlose Kette der Kunst dokumentiert und in einer Bildsprache von Tod und Wiedergeburt symbolisiert. Aus den unterirdischen Katakomben wachsen alle drei Gattungen aus den gleichen Anfängen empor. Neubefrachtet mit der christlichen Symbolik und Formsprache, steht in deren Zentrum steht nun der christliche Kult.³¹⁶

Inmitten der Tafel IX sitzt ein Besucher in einem höhlenartigen Katakombenraum, eingerahmt von kleinen Grundrissen verschiedener Katakomben, wie von rhizomatischen Wurzelstrukturen (Abb. 41). Im sinnenden Gestus stützt er seinen Kopf in die Hand, während die Fackel an der Wand befestigt ist. Darin unterscheidet er sich von anderen Staffagefiguren auf den folgenden Tafeln zu den Katakomben, die eher mit antiquarischem oder bewunderndem Interesse die antiken Anlagen begutachten. Séroux d'Agincourt schreibt im *Table de Planches* dazu: „26. Vue d'un carrefour des catacombes, tel qu'il s'en trouve plusieurs dans celles des environs de Rome, au sein desquelles il était difficile de ne pas se laisser aller à la rêverie profonde qui m'y a souvent retenu, comme je suis ici représenté“³¹⁷ und

[...] ; et quelquefois loin de mes guides, resté seul sous ces voûtes ténébreuses, où nulle plante, nul oiseau, nul animal, n'offre l'image de la vie, je me trouvais assis entre tant de tombeaux contruites-au-dessus de ma tête ou creusés sous mes pieds, ou quand je mesurais à la lueur d'un flambeau ces routes tortueuses qui s'offraient de tous côtés à mon œil étonné ? D'abord, une inquiétude vague s'emparait de moi mon imagination se trouvait accablée par la multitude des idées que la religion, l'histoire, la philosophie me présentaient en même tems ; puis le silence profond qui m'environnait rétablissant le calme dans mon esprit, une rêverie douce m'entraînait, et je goûtais un repos presque semblable à celui des millions de morts qui dorment dans ces cimetières depuis quinze siècles. [...] je veux honoré vos [der Toten] mânes par les brillans souvenirs attachés à l'histoire des arts [...]³¹⁸

Ganz anders war noch die Darstellung der Katakomben in der *Encyclopédie*, in der die Besucher mit bewegtem, erzählendem Gestus in einer weiträumigen und mit Skeletten gefüllten Halle stehen, und sich über die Unzahl von Heiligen zu erregen scheinen.³¹⁹

³¹⁶ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Tafeln IX–XIII (Architecture), IV–VIII (Sculpture), V–XII (Peinture).

³¹⁷ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.3, S.07 (Architecture).

³¹⁸ Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, S. 22/23 (Architecture).

³¹⁹ Vgl. Diderot 1751–1772: Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication, Antiquité, Supplement, Nicht paginiert, ca. S. 41; der ironisch zu verstehende Artikel des Abbé Mallet: Mallet, Edme-François, Catacombe, in: Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des

Durch Séroux d'Agincourts französisch-klassizistische und aufklärerische Haltung schillert hier leicht eine romantische Kunstanschauung.³²⁰ Die Differenz bleibt im Ganzen gesehen spürbar. Es zeigt sich, dass die kunsthistorische Forschung über das Mittelalter kein ‚Kind‘ der Romantik ist, wie schon Daniela Mondini gefolgert hat.³²¹

4.3 Marco Lastri, Niccolò Pagni und Giuseppe Bardi: *L'Etruria Pittrice*

Die besondere Stellung von Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art par les monumens* lässt sich deutlich erkennen, kontrastiert man sie mit der von Niccolò Pagni und Giuseppe Bardi edierte und von Marco Lastri verfasste zweibändige *L'Etruria Pittrice ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumento che si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente* von 1791/1795.³²² Lastri hatte bereits 1775 eine Studie über die demographische Entwicklung in Florenz seit dem 15. Jahrhundert vorgelegt.³²³ Er schloss daran mit einer Geschichte der Architektur in Florenz an, die methodisch Lokal-, Kultur- und Sozialgeschichte verband.³²⁴ Allerdings nur in Korrelation und nicht in einer argumentativen Verschränkung, wie bereits Gabriele Bickendorf festgestellt hat.³²⁵ Der Ansatz ähnelt stark demjenigen Millins (Kapitel 3.2): die Architektur ist nicht nur per se, sondern in Erweiterung als Handlungsort (im Übergang zu Straßen und Plätzen) begriffen, an denen sich die Geschichte der Bevölkerung kristallisieren lässt.

Métiers. Paris und Neuchâtel 1751–72, 28 Bde., Bd.2, Paris 1751/1752, S. 757re./758re. zum Hintergrund und Verständnis von Mallets Schreibstil: Rex, Walter E., „Arche de Noë“ and Other Religious Articles by Abbe Mallet in the Encyclopedie, in: Eighteenth-Century Studies, 9, 1976, S. 333–352.

³²⁰ Auch: Vidler 1987, S. 185, Verbindung zu Delille und Volney, und allgemein: Hofmann, Werner, Der Traum Ossians und die Vernunft, in: ders. (Hrsg.), Ossian und die Kunst um 1800. München 1974, S. 43–53, S. 51/52 und Emslander, Fritz, Petra Maisak und Heike Spies (Hrsg.), Reise ins unterirdische Italien, Grotten und Höhlen in der Goethezeit. Karlsruhe und Frankfurt a.M. 2002, S. 145; hier auch zur formalen Analogie zwischen Katakomben und Bibliotheken im 18. Jahrhundert, die erstmals bei Bosio auftaucht und einen interessanten Aspekt zu der von Séroux d'Agincourt beschriebenen „Stendhalschen Krankheit“ hinzufügt: S. 14 und S. 142/143.

³²¹ Mondini 2005, S. 337.

³²² Marco Lastri, Pagni, Niccolò und Giuseppe Bardi, *L'Etruria Pittrice ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumento che si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente*. Florenz 1791/1795, 2Bde. Welchen Einfluss die Herausgeber auf das Werk hatten, die wesentlich prominenter genannt sind als Marco Lastri (vgl. Literaturverzeichnis), ist bisher nicht weiter untersucht. Im Anschluss an den *Avis au Lecteur* wird Marco Lastri für Idee und Konzept, die Auswahl der zu behandelnden Werke, Korrektur und „Beauté“ der Ausgabe verantwortlich gezeichnet, ein Monsieur Ronard habe die Übersetzung übernommen und Santi Pacini überwachte die Exaktheit und die Treue der Zeichnungen nach den Originalen, um „deren Idee richtig wiederzugeben“. Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, S.viii (*Avis au Lecteur*).

³²³ Lastri, Marco, *Ricerche sull'antica e moderna popolazione della città di Firenze per mezzo dei registri del Battistero di S. Giovanni dal 1451 al 1774*. Florenz 1775.

³²⁴ Lastri, Marco, *Osservatore Fiorentino sugli edifici della sua patria per servire alla storia della medesima*. Florenz 1776–1778, 3 Bde.

³²⁵ Bickendorf 1998, S. 301; zu Lastri allgemein S. 299–306, zur *Etruria Pittrice*: S. 301–306.

Architektur- und Alltagsgeschichte schaffen in Konfrontation zueinander Erinnerungsräume für die Kultur- und Sozialgeschichte der Stadt Florenz und der Toskana.

In der *Etruria Pittrice* verfolgte er diesen Ansatz nicht weiter. Stattdessen handelt es sich um eine lokale Malereigeschichte, die sich einem bereits klassischen Lehrer- Schülermodell verpflichtete. Über dem Werk steht eine toskanische Schule als Leitidee, der lokale Bezug leitet sich dabei eventuell von Zanettis Geschichte der venezianischen Malerei ab, die 1771 erschienen war.³²⁶ Eine Spezifizierung, Detaillierung und Ausformulierung dieser Idee unterbleibt allerdings, wodurch das Werk sich allein im Konzept schon deutlich von Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art par les monumens* abhebt.

4.3 a) Struktur und Aufbau, Versuch einer Einordnung

Die *Etruria Pittrice* ist eine sehr aufwendige Publikation. In ihrer Zeit war sie sicher das prächtigste Reproduktionsstichwerk, das mittelalterliche Gemälde und Gemälde des Quattrocento einbezog. Diese machen immerhin über ein Viertel der Tafeln aus (bei einer Darstellung der toskanischen Malerei zwischen dem 11. und dem 18. Jahrhundert).

Im Vorwort wird dabei der Zeitrahmen, in dem die toskanische Malerei betrachtet werden soll, wie folgt definiert: die ikonographische und historische Folge beginne im 10. Jahrhundert.³²⁷ Wenigstens für den Bilderkult der Kirche sei die Malerei natürlich schon immer ausgeübt worden, vor Guido da Siena und Cimabue aber seien es handwerkliche ‚Maler‘ (Coloristes) und keine Künstler gewesen.³²⁸ Dies impliziert, dass es nicht möglich sei, die Meister zu differenzieren und so keine Aussage über den Künstler in Verbindung mit einer Schule oder gar einer toskanischen Schule getroffen werden könnten. Lebende Maler seien ebenso ausgeschlossen, da man es vermeiden möchte, sich in die aktuelle Kunstkritik zu verwickeln. Beides zeigt den historischen und wissenschaftlichen Anspruch an das Werk und die Erwartungshaltung der Leser kurz vor der Wende zum 19. Jahrhundert, die man so zu befriedigen hofft.

³²⁶ Zanetti, Antonio Maria, *Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri*, Libri V. Venedig 1771; diese ist nicht illustriert. dazu auch: Pommier, Edouard, Winckelmann: des vies d'artistes à l'histoire de l'art, in: Waschek, Matthias (Hrsg.), *Les „Vies“ d'artistes*. Paris 1993, S. 205–230, S. 216f.

³²⁷ Und folgendes: Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, S.vi/vii (Avis des Editeurs au Lecteur).

³²⁸ Auch: Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, Abschnitt VII (Cimabue), r.: „quand Vasari a dit qu'elle fut *perdue plutôt qu'égarée*, il a voulu parler de la peinture qui procède d'après les vraies regles & les principes exacts, sans lesquels elle se réduit à un pur mécanisme.“

Der erste Band deckt dabei Künstler bis um 1600 ab, der zweite die späteren. Soweit es die Einteilung nach Künstlern zulässt, sind sie chronologisch gereiht. Grundbestandteil der Bände ist dabei jeweils der einzelne Künstler. Nach dem *Avis au Lecteur* findet keine weitere überblickende Beschreibung oder Zusammenfassung mehr statt.

Dabei wird jedem Künstler eine Tafel (ganz wenigen zwei) mit einem großformatigen Bild (auf dem *verso*) und ein Blatt Text gewidmet (hier sind *recto* und *verso* bedruckt).³²⁹

Die Bildtafeln sind zum Teil aufwendige Radierungen, zum Teil Tonschnitte (an sich weniger aufwendig). Mit der Radiernadel sind in den Tonschichtplatten die Umrisse und andere Linienzeichnungen (Konturen, Faltenwurf, Stoffmuster etc.) nachgearbeitet. Im Gegensatz zu Séroux d'Agincourts einfachen Umrissstichen versucht Lastri die Tonalität der Bilder dadurch erkennbar zu machen. Der Umriss wird durch die Überarbeitung gewürdigt, die naturgemäß schärfer und dunkler ist, als die tonalen Abstufungen des Tonschnitts.

Jeder Textseite ist eine thematische Vignette vorangestellt, zumeist ein Porträt des Künstlers oder ein anderes Thema (bei *Avis au Lecteur* handelt es sich um eine Allegorie der Malerei, umgeben von Putti, die dem Handwerk verpflichtete Tätigkeiten ausüben). Der Text ist in zwei Spalten gesetzt, einmal auf Italienisch (erste Spalte) und einmal auf Französisch (zweite Spalte). Dem Herausgeber zufolge solle das Werk dadurch eine größere Zahl von Interessenten ansprechen.³³⁰ Da das Werk seiner Ausstattung gemäß recht teuer war, sollte so wahrscheinlich der Absatz sichergestellt werden. Bei manchen der Künstlerdarstellungen findet sich am Ende des Textes eine weitere Vignette (wohl einfach um den Platz auszunützen).

Das Werk besteht auf den ersten Blick also aus einer Sukzession von Viten, die wie einzelne Sektionen wirken. Lastri stellt sich damit formal in die Tradition Vasaris und vor allem Baldinuccis.³³¹ Diese Viten sind allerdings unterschiedlich aufgebaut. Für tiefer gehende Lebensbeschreibungen der Künstler reichte der Platz gar nicht aus. Am wichtigsten ist ihm hierbei eine Kontinuität zwischen Lehrern und Schülern des jeweiligen Meisters zu konstruieren. Zumeist werden nur Anekdoten aus Vasari, Baldinucci oder anderen Autoritäten anzitiert. So verweist er bei Giotto zwar auf dessen Lehrer Cimabue führt aber die Natur als seinen wahren Lehrer an.³³² Dies entspricht der

³²⁹ Stiche und Text wurden also zusammengebunden.

³³⁰ Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, S.viii.

³³¹ Vgl. zu dem Viten und Schülerschema Baldinuccis: Bickendorf 1998, S. 114.

³³² Lastri 1791/1795, Bd.1, Abschnitt XI, r.

Anekdote in Vasaris Leben des Giotto. In fast jedem Textstück rechtfertigt Lastri seine Auswahl des reproduzierten Werks, verweist auf die Originaltreue und zeichnet den persönlichen Stil des Malers oder die Neuerungen, die er in der Malerei eingeführt habe, am Beispiel der Reproduktion nach. Bei Giotto wird die Grablegung Mariens³³³ abgebildet und mit der Wertschätzung gerechtfertigt, die Vasari, Michelangelo³³⁴ und Mengs diesem Bild gegenüber geäußert hätten und dem Urteil Baldinuccis, dass gerade die kleinen Tafelgemälde Giottos besonders ausgezeichnet gearbeitet seien.³³⁵ Zusätzlich (um die Identität des Bildes zu sichern und seine stete Wertschätzung zu beweisen) wird die Provenienz des Bildes rekonstruiert. Dies geschieht ebenfalls bei einigen der anderen frühen Tafelgemälde.

Mit folgenden Begriffen beschreibt er den Stil Giottos an der Grablegung Mariens: die Grazie (graces/grazia) und die Perfektion der Zeichnung (dessin/disegno) erlernte er von der Natur direkt und konnte damit die Malerei zu einem neuen Leben rufen;³³⁶ die Weichheit der Formen (moëlleux/morbidezza), die Darstellung der Passionen (passions/affetti), die Schönheit des Faltenwurfs, wobei die Falten in kleiner Zahl und ‚natürlich‘ aufträten sowie die Ansätze zur Perspektive hebt Lastri besonders hervor.³³⁷

In der Reproduktion sind die Veränderungen im Vergleich zum Original zu spüren, insofern sie diese Argumente unterstreichen. Auf eine korrekte Angabe des Goldgrundes wurde verzichtet (bei anderen Stichen durch Strichelung der Flächen kenntlich gemacht). Auch die Figuren und ihre Passionen sind gegenüber dem Gemälde gestärkt, indem Details verfeinert und geklärt sind.

Die Textstruktur und der Verweis auf eine einzelne paradigmatische Abbildung zergliedert die Einzelvita. Der mythische Aspekt der Künstlerviten in dem Sinne, dass diese durch Anekdoten und Übertragungen geprägt sind, entfällt und wird durch prosaische, phänomenologisch gestützte Aussagen substituiert. Die Einflüsse der Schulenmodelle, die sich unter dem Einfluss Guglielmo della Valles und Luigi Lanzis entwickelten, sind in den Viten zu spüren.³³⁸

³³³ Dormitio Virginis, das Tafelgemälde befindet sich heute in der Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

³³⁴ Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, Abschnitt XI, v: „Cet ouvrage étoit loué par les artistes peintres, & particulièrement par Buonarroti, qui assuroit que cette histoire ne pouvoit pas être rendue d’une manière plus semblable au vrai, qu’elle l’étoit.“

³³⁵ Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, Abschnitt XI, v.

³³⁶ Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, Abschnitt XI, r.

³³⁷ Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, Abschnitt XI, v.

³³⁸ Pommier 1993, S. 217–220.

Die Herausgeber standen anscheinend unter dem Druck den Aufbau der Einzelvitn zu rechtfertigen, da sie schreiben: „que nos lecteurs se souviennent que nous faisons l’histoire de la peinture, et non l’histoire des peintre.“³³⁹ Gleichzeitig versucht Lastris im Text immer wieder den Bezug zu einer Geschichte der Malerei in der Toskana herzustellen, indem er auf die Vergleichbarkeit der Tafeln hinweist.³⁴⁰

4.3 b) Die Stellung der mittelalterlichen Malerei

Dem Werk ist eine allegorische Radierung als Frontispiz vorangestellt. Sie repräsentiert den Fortschritt („avanzamento“) in der Kunst: Minerva, Göttin der Wissenschaft nimmt von den drei Schwesterkünsten die Malerei (die sich auf einen Säulenrumpf toskanischer Ordnung stützt) am Arm und weist auf Chronos und Aurora, die am Himmel das „Risorgimento“ repräsentieren.³⁴¹ Angesichts des politischen Engagements Lastris (unter anderem in der Societas Georgofili (Gesellschaft der Bauernfreunde))³⁴² unter dem reformfreudigen Großherzog Peter Leopold (Pietro Leopoldo, der spätere Kaiser Leopold II. des Heiligen Römischen Reichs) stellt sich die Frage, inwiefern bei dieser Darstellung gleichzeitig an eine Allegorie der Herrschaft Peter Leopolds als Großherzog der Toskana fungiert. Da der erste Band Giovanni MacPherson gewidmet ist und nicht dem Großherzog, muss eine ausgleichende Würdigung zumindest in Betracht gezogen werden.

Giovanni (James) McPherson hatte 1765 den *Ossian* veröffentlicht. Er gab an, diese gälische Dichtung, die er auf das achte oder neunte Jahrhundert datierte, bei seinen Forschungen zur Übersetzung gälischer Dichtung aufgefunden zu haben.³⁴³ Die Ossianbegeisterung beeinflusste die Frühromantik und die Wertschätzung und Begeisterung für das Ursprüngliche (Antiklassische) wesentlich.³⁴⁴ Vor diesem Hintergrund

³³⁹ Lastris 1791/1795, Bd.1, 1791, S.vii.

³⁴⁰ Vgl. Pommier 1993, S. 218.

³⁴¹ Lastris 1791/1795, Bd.1, 1791, die Erläuterung findet sich unterhalb des Stichs.

³⁴² Auch: Bickendorf 1998, S. 299.

³⁴³ Zwar waren schon im 18. Jahrhundert Zweifel an der Echtheit aufgekommen (Hume und Voltaire), spätestens ab den 1830er Jahren gilt die Dichtung nicht mehr als authentisch. Wissenschaftlich bewiesen wird die Fälschung allerdings erst 1895 durch Ludwig Christian Sterne. Vgl. Ternois, Denis, Zur Wirkung der Gedichte Ossians, in: Hofmann, Werner (Hrsg.), *Ossian und die Kunst um 1800*. München 1974, S. 37–41, S. 38/39 und Vogt, Adolf Max, „Ossian“ und Paestum, in: Claus Silvia, Michael Gnehm, Bruno Maurer und Laurent Stadler (Hrsg.), *Architektur zum Weiterdenken*, Werner Oechslin zum 60.Geburtstag. Zürich 2004, S. 220–231, S. 222/223.

³⁴⁴ Vgl. Ternois 1974 und Vogt 2004, der eine Idee „Gleichurprünglichkeit“ im 18. Jahrhundert zwischen der nordischen Kunst mit Stonehenge und dem *Ossian* auf der einen und den Tempeln von Paestum und der Dichtung Homers auf der andere Seite postuliert. Durch die Neubewertung Paestums kam es bei der Antikenforschung zu einem vergleichbaren Wandel. Vogt 2004, S. 223–225.

erklärt sich die Widmung der *Etruria Pittrice*, die auf den Besuch McPhersons in Florenz verweist („viaggio [...] nella nostra Città, per tutto ciò che vie si conserva di più prezioso tralle produzioni delle Belle Arti“). Die Absicht ist, die Bedeutung der mittelalterlichen Kunst durch dieses Paradigma zu stärken und zu verdeutlichen. Anders als Séroux d’Agincourt will Lastris eben hier und nicht in der Antike oder im Beginn des Christentums den Ursprung der (speziell toskanischen) Kunst ansetzen. Die Ablehnung gegenüber einer Kontinuität der etruskischen/toskanischen Kunst kann sich aus dem Anschluss an Vasari ergeben haben.

In Fortsetzung des Gedankens, dass die Herrschaft Peter Leopolds und damit der Habsburger (in ihrer Lothringischen Linie) mit Lastris Werk gewürdigt wird, lässt sich noch über andere historische Kontexte spekulieren. Sein Vorgänger als Großherzog der Toskana, Franz I. Stephan (der Ehemann Maria Theresias) hatte 1736 im Zuge des polnischen Erbfolgekriegs das Herzogtum Lothringen gegen die Toskana getauscht (nach dem Aussterben der Medici). Lastris beginnt seine Darstellung der Malerei im 11. Jahrhundert. Von 1053 bis 1115 herrschte Markgräfin Mathilde über die Toskana, zum Teil unter der Regentschaft ihrer Mutter, Beatrix von Lothringen und ihrem Stiefvater. Mit Hugo dem Großen ist Mathilde die Bedeutendste der Markgrafen der Toskana vor der Erhebung der Medici zu Herzögen und später Großherzögen im 16. Jahrhundert. Hugo der Große verlegte als Markgraf der Toskana von 961 bis 1001 (er galt als Vorgänger von Mathildes Vaters im Amt) den Herrschaftssitz nach Florenz und gründete dort der Sage nach die Badia.

Die Vermutung ist also, dass Lastris die Bedeutung der mittelalterlichen Geschichte der Toskana heraushebt und lässt hier die Entwicklung Florenz’ zum goldenen Zeitalter beginnen, statt unter der Herrschaft der Republik³⁴⁵ oder der Medici (gegen deren glänzenden und aufgeklärten Hof man sich im Zeitalter der Aufklärung abzusetzen versuchte)³⁴⁶. Bis zum Endpunkt seiner Geschichte der Malerei, die unter die Herrschaft Peter Leopolds fällt, stellt er so eine Tradition in der Geschichte her.

In gleichem Maße handelt es sich bei Lastris Epochenschema jedoch um eine Übernahme von Bettinelli, der in einer konservativ-negativen Sicht des Mittelalters (die

³⁴⁵ Immerhin wurde Peter Leopold 1791 schon in die Ereignisse der Französischen Revolution verwickelt.

³⁴⁶ Vgl. Gori, Orsola, Una corte dimezzata : la reggia di Pietro Leopoldo, in: Bertelli, Sergio und Renato Pasta (Hrsg.), Vivere a Pitti. Florenz 2003, S. 291–349; und Pasto, Renato, La biblioteca aulica e le letture dei principi lorenesi, in: Bertelli, Sergio und Renato Pasta (Hrsg.), Vivere a Pitti. Florenz 2003, S. 351–387.

sich gegen Muratori und Maffai richtet) das Schema Vasaris um den Zeitbereich von 1000 bis 1300 erweitert und als „Risorgimento“ bezeichnet. Bettinelli unterteilt dieses „Risorgimento“ in vier Stufen (von je fast 100 Jahren), die sich in den von Lastri behandelten Künstler wiederfinden.³⁴⁷

Auf die ersten zwei Jahrhunderte entfällt bei Lastri nur ein Abschnitt, also eine Tafel, auf der zwei Miniaturen aus der Bibliotheca Laurenziana abgebildet sind, die Lastri auf das 10. und 11. Jahrhundert datiert (Abb. 47–50).³⁴⁸ Sie stammen aus unterschiedlichen Werken, ein einheitlicher liniertes Hintergrund fasst sie jedoch optisch zusammen. Nur ein schmaler, nicht durchgezogener Strich trennt sie. Lastri kritisiert zwar die spezifischen Eigenschaften der Miniaturmalereien, betont dann aber:

Ajoutons une réflexion qui servira tant pour ces peintres que pour les premières qui les suivent, c'est que les plis des draperies y sont beaucoup plus vrais que dans les figures de Pierre de Cortone & d'autres modernes, qui en les contournant & en les maniérant à leur fantaisie & suivant leurs caprices, se sont écartés du naturel & de la vérité.³⁴⁹

Es folgen 5 Abbildungen zu Künstlern des 13. Jahrhunderts aus Siena, Florenz und Pisa. Darunter Guido da Siena. An achter Stelle steht dann Cimabue, gefolgt von Giotto („Giotto di Vespignano“). Guido da Siena und Cimabue sind durch zwei Madonnen *in Maestà* repräsentiert (Abb. 51–54).³⁵⁰ Bei beiden sind jeweils die Rahmen abgeschnitten, aber schematisch auf der Tafel erkennbar. Hinter der Kontur des Bildes wird ein dunklerer Grund sichtbar. Dieser kann bisweilen selbst einen rahmenartigen Charakter annehmen (so bei der Madonna Rucellai Cimabues und besonders auffällig bei dem starken Hochformat des Heiligen Franziskus von Magaritone d'Arezzo („Margheritone Aretino“).³⁵¹ Bei den Bildern von Guido da Siena und Cimabue wurde

³⁴⁷ Bettinelli, Saverino, *Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne'costumi dopo il mille*. Bassano 1775, S. 66–77, vgl. Bickendorf 1998, S. 267–269.

³⁴⁸ Das obere Bild stammt aus der Bibel von Santa Maria del Fiore in Florenz, (Bibliotheca Laurenziana, Edili 125+126, S. 88v.); vgl. Aldidori, Laura, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125 (+ 126) *Bibbia di S. Maria del Fiore*, auf: <http://bibbie.cea.unicas.it/manoscritti/manoscrittoView>, erstellt: 18.11.2004, am: 22.03.2007. Das untere, das eine heilige Jungfrau mit Kind zeigt, die einen Mönch Johannes segnet stammt aus dem „Libellus Precum“ des Psalters von San Michele de Marturi. Das Kloster ist eine Gründung Hugos des Großen (Bibliotheca Laurenziana, Plut. XVII). Sie wurden erstmals im Katalog Bandinis 1774 erfasst und so wahrscheinlich von Lastri übernommen. Vgl. Lemarié, Joseph, le „Libellus Precum“ du psautier de Saint-Michel de Marturi, in: *Studi medievali*, 22/2, 1981, S. 871–906, S. 871/872 und 884.

³⁴⁹ Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, Abschnitt I, v.

³⁵⁰ Guido da Siena, Madonna damals in San Domenico in Siena, heute Palazzo Pubblico in Siena. Cimabue (heute Duccio di Buoninsegna zugeschrieben), Madonna Rucellai damals in der Capella Rucellai in Santa Maria Novella in Florenz, heute Galerie degli Uffizi in Florenz.

³⁵¹ Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, Tafel und Abschnitt VII.

ebenfalls die Bedeutungsperspektive der Bilder abgeschwächt (bei Cimabue erscheinen die Engel größer, bei Guido da Siena sind sie aus den Rahmenzwickeln vollkommen herausgelassen). Die Farbgebung soll durch die unterschiedlichen Tonstufen erkennbar sein. Die Tonstufen sind dennoch verändert, wohl um zu gewährleisten, dass Binnenzeichnung und Komposition besser zur Wirkung kommen (besonders die dunklen Farben sind abgeschwächt). Diesem Effekt dient, dass die unterschiedlichen Zeichner Muster und Strukturen der gemalten Textilien und Möbel vermindern oder eliminieren. Grobe Strichelung oder Punktierung geben die Goldgründe an, statt eines monochromen Grautons. Dadurch löst sich das Motiv vom Hintergrund. Die Wahl desselben Bildthemas soll dem Betrachter ermöglichen, den Stil der Maler zu vergleichen.³⁵²

Im selben Sinne tauchen beide Kunstwerke bei Séroux d'Agincourt auf (vergleiche Abb. 51, 52, 53, 54, 55, 56 und 59),³⁵³ der sie in Umrisslinienstiche umsetzen und die Rahmen ergänzen lässt. Bis heute zieht die illustrierte Kunstgeschichtsschreibung, die Darstellungen der *Maestà* von Guido da Siena oder Cimabue, um Duccio (also diejenige, die auch hier gegeben ist) und Giotto etc. erweitert, gerne als (kanonische) Vergleichsobjekte heran.³⁵⁴

Wenn Lastri auf Cimabues *Maestà* ein erzählendes Bild Giotto, den Marien Tod folgen lässt (siehe dazu oben), ist klar, dass der Leser und Betrachter auf den ersten Blick eine große Differenz zwischen den Bildern erkennt. Angeleitet durch Lastri's Begriffe (Weichheit und Ausdruck der Passionen), deutet er den erkannten Unterschied als Fortschritt in Bezug auf die Regeln der Kunst, anstatt als einen, der auf ikonographischen und thematischen Regeln beruht. Hier gelingt es Lastri implizit, den fehlenden Überbau des Werkes durch die eigene Leistung des Lesers zu kompensieren. Dieser Überbau bildet sich aus der visuellen Erkenntnis, die über die Möglichkeiten der sprachlichen Vermittlung, des Sprechens über Kunst gestellt ist.

³⁵² Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, Tafel und Abschnitt VIII, v.

³⁵³ Guido da Siena: Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 100B/101B, Bd.3, S. 127C/128C, Tafel CVII (Peinture) und Cimabue: Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 101B/102B, Bd.3, S. 128C, Tafel CVIII (Peinture). Séroux d'Agincourt gibt, beide Werke (zumindest die vergrößerten Details zweier Köpfe) als „calquée sur l'original“ und „n'a pas encore gravée“ an (Bd.3, S. 128C); die Ähnlichkeit lässt an ein Abhängigkeitsverhältnis im Sinne einer Pause denken und Mondini weist ohnehin eine Pause nach Lastri in der Zeichensammlung Séroux d'Agincourts nach (Modini 2005, S. 312 und eingehender: Miarelli Mariani 2002, S. 05–23, S. 15li.–17re.). Zumindest scheint er die Stiche überprüft und ergänzt haben zu lassen.

³⁵⁴ Vgl. Toman, Rolf (Hrsg.), Die Kunst der Gotik, Architektur – Skulptur – Malerei. Köln 1998, S. 441/442.

Lastri fährt fort mit Simone Memmi (Abb. 62)³⁵⁵ und Taddeo Gaddi, Antonio Veneziano, Spinello Aretino, Paolo Uccello, Lorenzo di Bicci, Andrea Verrocchio, Fra Angelico und Benozzo Gozzoli. An dieser Stelle findet ein entscheidender Bruch im Werk statt. Waren bisher alle Stiche Tonstiche gewesen, wechselt Lastri nun zu aufwendigeren und teureren Radierungen. Ein medialer Aspekt scheint diesen Wechsel ebenfalls beeinflusst zu haben: Lastri betont, dass mit Masolino die Zeichnung und Proportion der Figuren einen neuen Stellenwert erreicht hat (also im Kontrast zu der Feststellung, dass die frühen Maler rein mechanische Koloristen gewesen seien) und dass mit Masaccio endlich „l'Aurore [de la peinture] parait, & son eclat se répand déjà sur l'Horizon Toscan.“³⁵⁶ Die Radierung als Reproduktionstechnik drückt die neue Plastizität in der Malerei und das Prinzip der Linie aus, das nun in der Malerei an Bedeutung gewinne. Da diese Technik viel aufwendiger und kostenintensiver ist, kann man an ihr die höhere Wertschätzung der Gemälde ablesen. Die Vergleichbarbeziehungsweise Erkennbarkeit des Lehrer-Schüler Verhältnisses von Masolino wie Masaccio gewährleistet, dass beide in Radierungen präsentiert werden. Es spiegelt sich darin die allgemeine Wertschätzung wieder, die bei der Entdeckung der „primitiven“ Malerei der Frührenaissance Masaccio zu Teil wurde,³⁵⁷ und die von Vasari ausgehend, über die kunstgeschichtlichen Abhandlungen des 18. Jahrhunderts ein langes Nachleben im 19. Jahrhundert hatte.

Die von nun an eingesetzten Radierungen steigern sich rasch in Feinheit und Ausarbeitung von Masolino über Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Alessio Baldovinetti und Antonio Pollaiuolo. Pollaiuolo erhält als einziger der Künstler zwei Tafeln: eine ausgearbeitete Radierung zum Martyrium des heiligen Sebastian³⁵⁸ und einen Umrisslinienstich mit dem Detail der beiden Armbrustschützen im Vordergrund

³⁵⁵ Es ist mir [M.S.] nicht gelungen diesen Maler zu identifizieren. Das Fresko der Kreuztragung in der spansichen Kapelle von Santa Maria Novella in Florenz, das ihm Lastri zuschreibt, gilt heute als ein Werk Andrea di Buonaiutos genauso, wie im Übrigen das Fresko des Triumphs Thomas von Aquins, mit dem Taddeo Gaddis Stil illustriert wird.

³⁵⁶ Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, Abschnitt XIX (Masolino) und XX (Masaccio), Zitat: XX, r.

³⁵⁷ Dazu: Patch, Thomas, *The Life of Masaccio*. Florenz 1770 (vgl. Modnini 2005, S. 235 und 248), Artaud, Alexandre François, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, Dans le quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël. Ouvrage servant de catalogue raisonné à une collection de tableaux des douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècles*. Paris 1808, S. 12 und S. 18; und Sérour d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, S. 166B.

³⁵⁸ Heute National Gallery, London.

des Bildes (Abb. 60, 61).³⁵⁹ Das Detail wird dabei der Gesamtansicht vorangesetzt. Lastri führt den Kommentar Vasaris bezüglich des Bildes an (das er deswegen zur Reproduktion ausgewählt hat), der besonders diese beiden Armbrustschützen gelobt habe. Er kritisiert Vasari insofern, als er dessen Lob relativiert und Pollaiuolo nicht als den genialischen Künstler der die Natur als Vorbild habe darstellt, sondern ihn in eine Abhängigkeit zu Mantegna setzt: „Il faut cependant avouer notre sentiment sincere qui est, que ce tableau nous parait d’un stile sec, precis & semblable en general au faire d’André Mantegna peintre Mantouan.“³⁶⁰ Dass wenig Hell-Dunkel eingesetzt sei und dass die Komposition von Einfachheit und Wahrheit geprägt sei, stellt er gesondert heraus. Das Detail, das Vasari besonders gelobt hatte (die beiden Armbrustschützen), im Vergleich zum totalen Bild soll den Leser von dieser Ansicht und der Kritik an Vasari überzeugen:

Ne pouvant donner une juste idée du total par les deux dites figures detachées, qu’il nous a falu donner d’une grandeur differente afin d’en faire voir la maniere precise, grandeur incompatible avec nos mesures, par rapport au reste de l’ouvrage ; nous avons pris le parti de donner dans une seconde planche le contours du tout ensemble. Sans cela il n’aurait pas été possible de montrer presentement tout le merite d’un artiste, [...].³⁶¹

An dieser Stelle fügt Lastri schließlich seine eigene Einschätzung des Stiches als Reproduktionstechnik ein: „Les estampes les plus fines & les plus soignées etant sans coloris, ne sont qu’une ombre des peintures : si l’on privait donc le Public aussi de l’aspect de la composition, l’ouvrage resterait trop imparfait.“³⁶² Er hebt dies hervor um die Bedeutung des Werkganzen im Stich gegenüber der Darstellung von Details für die Treue und den Nutzen der Abbildungen zu stärken.

Es folgen Werke von Cosimo Roselli, Sandro Botticelli, Filippo Lippi, Domenico Ghirlandajo, schließlich Leonardo da Vinci mit dem Karton der Anghiari Schlacht (Lastri setzt ihn in seiner Einschätzung in die Reihe der ‚Präraffaeliten‘). Er fährt fort mit Pietro Perugino, Lorenzo di Credi, Luca Signorelli und Francesco Granacci. Mit Michelangelo Buonarroti auf Tafel XXXIV beginnt die Reihe des ‚manieristischen‘

³⁵⁹ Die Vorlage für beide stammt im Übrigen vom selben Zeichner wie diejenige für Masaccio, Giuseppe Pera. Ferdinando Gregori hat den Masaccio und den Umrisslinienstich zu Pollaiuolo gestochen, während Lastri Carlo Lasinio für die Radierung gewählt hat.

³⁶⁰ Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, Abschnitt XXIV, r. Zur neuen Bedeutung Mantegnas um 1800: Krause, Katharina, Julius Griffiths und Maria Cosway, Galerie du Louvre. Paris 1802, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), Bilderlust und Lesefrüchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005, S. 306–308, S. 306 re.

³⁶¹ Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, Abschnitt XXIV, v.

³⁶² Lastri 1791/1795, Bd.1, 1791, Abschnitt XXIV, v.

Maler der Toskana. Dabei sind Baldassarre Peruzzi und Piero di Cosimo danach eingestreut sind.

4.3 c) Die Nachfolge

Stets bedacht auf einen Schulzusammenhang führt Lastri also die Reihe der heute fast kanonischen Maler der italienischen Renaissance vor, soweit diese in der Toskana nachvollziehbar ist. Später wird Luigi Lanzi in seiner *Storia pittorica della Italia* ein Schulenmodell vorlegen, das sehr viel ausführlicher, übergreifender und methodisch konsequenter ist, als die erläuternden Texte Lastris. Lanzis abbildungsloses Werk baute allerdings auf den bebilderten Werken seiner Vorgänger auf. Wenn auch nur für italienische oder italienischsprachige Leser konzipiert war, konnte es so auf ein breites Verständnis stoßen.

Daneben sind zwischen Séroux d'Agincourt und Lastri und ihren Abbildungswerken deutliche synergische Effekte zu spüren, die sich nicht mehr genau verorten lassen.³⁶³

Lastris Werk erscheint zwar durchweg als ein rezeptiveres, da es viel oberflächlicher mit der Materie umgeht. Gerade die Qualität der Abbildungen hebt es wiederum heraus (siehe z.B. Abb. 54a). Durch die Abbildungen, die selbst heute noch beeindrucken, konnte es einen breiten Einfluss entfalten.

³⁶³ Miaralla Mariani 2002, S. 14–19 und Mondini 2005, S. 312; Vgl. Die Tafeln zu Guido da Siena und Cimabue (wie bereits gesehen) aber auch zu Taddeo Gaddi: Séroux d'Agincourt [1810]–1823, Bd.2, 109B, Bd.3 132C und Bd.6, Tafel CXVIII (Peinture).

5. Museumsgeschichte und Galeriestichwerke im 18. Jahrhundert

In einigen der wichtigen Galerien in Europa fanden seit den 1770er Jahren gravierende Veränderungen statt, die die Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte bis heute beeinflussen.³⁶⁴ Eine wichtige Grundlage dafür waren neben den neuen Ansätzen der Geschichtswissenschaft, Kunstgeschichte und Kennerschaft die Museumskonzepte Scipione Maffais um die Mitte des 18. Jahrhunderts.³⁶⁵ Zu den Epoche machenden Neuordnungen zählen diejenige der Uffizien in Florenz (unter Giuseppe Bencivenni Pelli und Luigi Lanzi, die 1779/80 abgeschlossen war, vor allem die Sammlungsgeschichte Lanzis gilt hier als bedeutende Leistung),³⁶⁶ die Veränderungen im Museo Pio-Clementino (zum Teil unter der Leitung Ennio Quirino Viscontis zwischen 1771 und 1791),³⁶⁷ die Aufstellung und Neuordnung der Kaiserlichen Gemäldegalerie im Wiener Belvedere (durch Christian Mechel 1781),³⁶⁸ die Vorbereitungen einer Gemäldegalerie im Louvre (unter Comte d'Angiviller, die letztendlich in die Eröffnung des Louvre als Museum 1793 mündeten), das Musée des Monumens Français (das Alexandre Lenoir 1795 eröffnete) und die Reorganisation und Vergrößerung des Louvre (unter Dominique Vivant Denon 1798).³⁶⁹

Viele Sammlungen des 18. Jahrhunderts erweiterten ihre herrschaftlichen Repräsentationsaufgaben mithilfe von Galeriestichwerken,³⁷⁰ denn sie waren unabhängig vom Standort. In den Abbildungen konnten die Kunstwerke vollkommen isoliert vom Kontext und ohne einen Bezug zur Ordnung des Museums erscheinen, wie im *Musée*

³⁶⁴ Vgl. Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Paris 1995.

³⁶⁵ Bickendorf 1998, S. 190–203; unter anderem zählen Lapidarien in Turin und Verona (Museum Veronese) aber auch ein Projekt für ein Lapidarium und Museum in den Tuilleries dazu (S. 200–203).

³⁶⁶ Lanzi, Luigi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, in: Frangini, Gabriella, Chiara Novello und Aurora Romei, Luigi Lanzi, *La Real Galleria di Firenze*. Florenz 1982, S.01–212 (kommentierter Nachdruck der Ausgabe von 1782). Dazu auch: Frangini, Gabriella, Chiara Novello und Aurora Romei, *Introduzione*, in: Frangini, Gabriella, Chiara Novello und Aurora Romei, Luigi Lanzi, *La Real Galleria di Firenze*. Florenz 1982, S.XXI–XXIX und Bickendorf 1998, S. 333.

³⁶⁷ Rossi Pinelli, Orietta, *Per una „storia dell'arte parlante“: dal Museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771–91) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, in: *Ricerca di Storia dell'Arte*, 84, 2004, S. 05–23.

³⁶⁸ Vgl.: Meijers, Debora J., *Kunst als Natur – Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*. Wien 1995; v. a. S. 104–139.

³⁶⁹ McClellan 1994, zu d'Angiviller: S. 49–90, dem Louvre der Revolution: S. 91–123 und dem Louvre unter Vivant Denon S. 124–154.

³⁷⁰ Zum Begriff und zur Abgrenzung vgl.: Krause, Katharina, *Galeriewerke*, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), *Bilderlust und Lesefrüchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*. Leipzig 2005. S. 253–266, S. 255li–256li.

Français, das als Publikation zum Louvre fungierte.³⁷¹ Die Werke konnten jedoch auch nach dem musealen Kontext geordnet sein – und dennoch isoliert, wie es in den meisten Werken stattfand, unter anderem im *Recueil Crozat*³⁷² und in Heineckens *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*³⁷³. Später standen weiterhin viele Galeriestichwerke in dieser Tradition, wie Mannlichs *Königlich Baierischer Gemälde-Saal zu München und Schleissheim* von 1817–21 (Abb. 66).³⁷⁴ Mehr und mehr lösen sich diese jedoch zu gebundenen Mappenwerken auf wie bei Strixners *Sammlung Alt=Nieder= und Ober=Deutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée* von 1821. Hier werden erstmals Lithographien zur Reproduktion der mittelalterlichen Gemälde eingesetzt.³⁷⁵

Einige der Galeriestichwerke versuchen gleichfalls den musealen Kontext, also die Ausstellungspraxis auf unterschiedliche Weise wiederzugeben, so Nicolas de Pigage's und Christian von Mechels *La Galerie électorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*.³⁷⁶ Darin sind Grundrisse, Aufrisse und Ansichten der Galerie eingefügt, sowie die einzelnen Wandkompartimente mit der Hängung der Gemälde die Grundlage der Tafelgestaltung. In idealistischer Manier sind die Rahmen jedoch vereinheitlicht und die Gemälde sind derart verkleinert, dass sie kaum noch als akzeptable Reproduktionsstiche gelten können. Die illustrierten Ausgaben von Lenoirs *Musée des Monuments français*³⁷⁷ stellt die Werke in einigen Stichen in ihrem Kontext dar. Die Umrisslinienstiche Guyots nach Zeichnungen Perciers und Lenoirs zeigen die Werke, sowohl in pittoresken Ansichten der Räume des Museums wie es dem Charakter und

³⁷¹ Croze-Magnan, Simon-Célestin, Toussaint-Bernard Émeric-David, Ennio Quirino Visconti, *Le Musée Français, Recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la collection nationale, avec l'explication des sujets, et des Discours historiques sur la peinture, sculpture et la gravure*. Paris 1803–1809, 4 Bde. (5.Band: von Laurent, Henri, *Le Musée Napoléon*. Paris 1812, 6.Band: Laurent, Henri, *Le Musée Royal*. Paris 1818). Auf den Wunsch Napoleons arbeitete Croze-Magnan nach 1806 wohl nicht mehr an dem Projekt mit. Vgl. Weissert, Caecilie, *Ein Kunstbuch? Le Musée Français*. Stuttgart 1994, S. 34.

³⁷² Crozat 1729–1742.

³⁷³ Heinecken, Carl Heinrich von, *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*. Dresden 1753/57, 2 Bde.

³⁷⁴ Mannlich, Johann Christian von, *Königlich Baierischer Gemälde-Saal zu München und Schleissheim*. 2 Bände. München 1817/1821.

³⁷⁵ Strixner 1821.

³⁷⁶ Mechel, Christian von, Nicolas de Pigage, *La Galerie Électorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux dans lequel on donne une connoissance exacte de cette fameuse collection, & de son local, par des descriptions détaillées, & par une suite de 30 planches, contenant 365 petites estampes redigées & gravées d'après ces mêmes tableaux*. Basel 1778, 2 Bde.

³⁷⁷ Lenoir [1800] (l'an IX) –[1821].

der Intention von Lenoirs Präsentation entspricht. Die meisten Stiche zeigen isolierte, einzelne, selbständige Kunstwerke und Zeitzeugen.

Nicht illustrierte Kataloge, die als Anleitung zum Galeriebesuch dienten, machten ebenfalls auf die neuen Konzepte aufmerksam und verbreiteten diese.³⁷⁸ In dieser Form konnte man der Zweck oft schneller erreichen, daher erschienen schon früh nicht oder kaum bebilderte Kataloge wie Mechels Katalog zur Wiener Galerie oder Lenoirs zum Musée des Monumens français.³⁷⁹ Auch weniger spektakuläre Projekte wie Mannlichs Galerie in München und Schleißheim zogen nach.³⁸⁰

5.1 Der Wandel in der musealen Präsentation

Luigi Lanzi propagierte im Sinne aufgeklärter Ideale das Museum als „eine Bildungsstätte, einen Lernort und ein Forschungsinstitut.“³⁸¹ Die Bildungsidee, die in Verbindung mit der Tendenz steht, die Wissensbestände nach neuen Kriterien zu systematisieren, hatte dabei ästhetische und historische Dimension. Sie sollte praktisch-künstlerische Tätigkeit und kennerschaftlichen Lernprozess fördern. Lanzi forderte mit dem Vergleich von Galerie und Bibliothek die Trennung der Sammlungsteile und eine historische Ordnung nach Schulen. Ästhetische Einwände (die gegen die mittelalterliche Kunst gewendet sein könnten) lässt er nicht zu, die Objekte gewannen eine historische Qualität als Verbindungsglied zwischen Antike und Neuzeit und sollten höchstens getrennt präsentiert werden.

Mit Mechel, der mit der Neuordnung der Wiener Galerie beauftragt war, finden solche Ideen einen einflussreichen Verbreiter. In der Einleitung seines *Verzeichniß des Gemälde der Kaiserlich Koeniglichen Bilder Gallerie in Wien* beschreibt er das Ziel der Einrichtung:

Der Zweck alles Bestrebens gieng dahin, diese schöne durch seine zahlreichen Zimmer-Abtheilungen dazu völlig geschaffne Gebäude so zu benutzen, daß die Einrichtung im Ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte. Eine solche große öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wissbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren

³⁷⁸ Vgl. dazu: Recht 1998, S. 66/67.

³⁷⁹ Mechel 1783; Lenoir, Alexandre, Musée des Monumens Français. Paris l'an VI [1798].

³⁸⁰ Mannlich, Christian von, Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemäldesammlungen zu München. München 1805, 3 Bde.

³⁸¹ Und folgendes: Bickendorf 1998, S. 333–335.

Betrachtung und Vergleichung – den einzigen Weg, zur Kenntnis zu gelangen – er Kenner der Kunst werden kann.³⁸²

In der französischen Ausgabe von 1784 spitzt er diese Formulierung sogar zu: „Dépôt de l'histoire visible de l'Art“. Dem Konzept eines „Musée imaginaire“ von Séroux d'Agincourt, der Visualisierung von Kunst im Rahmen einer Kunstgeschichte, wird hier ein „Histoire de l'Art visible“, eine Visualisierung der Kunstgeschichte mit den Werken selbst entgegen gesetzt.

Die Präsentation der mittelalterlichen Kunst war über den Weg vom Objekt, historisch wissenschaftlicher Betrachtung (Scipione Maffei), über das Beweisobjekt bei der Suche der Tradition (Museo Cristiano) zu einem Beweismittel der eigenen Geschichte gerückt, wie dies bei Mechel der Fall war. Dieser hatte für die Präsentation der deutschen und niederländischen Schule im Belvedere in Wien eine chronologische Ordnung vorgesehen, beginnend mit zwei Bildern: dem Christus am Kreuz von Nicolas Wurmser und den Heiligen Augustin von Theodorich von Prag (Abb. 37/38).³⁸³ Die italienischen Gemälde ordnete er hingegen nach einzelnen Schulen. Diese Systematik löste ein früheres Modell ab, nach dem beispielsweise die Dresdener Galerie gehängt war und in dem die Kunstwerke in ihren Teilen im Mittelpunkt standen, nach der damals unter Kennern und Künstlern vorherrschenden Theorie (Zeichnung, Komposition etc.).³⁸⁴ Zwei Prinzipien hielten somit Einzug in die Galerie: das patriotische (Prag als alte Reichshauptstadt) und das historische (Anteriorität über ‚Qualität‘). Diese Prinzipien präsentierten sich neben der akademisch-ästhetischen.³⁸⁵ Kombiniert stärken diese beide die Stellung der mittelalterlichen in der Ausstellungskonzeption und Präsentation.

³⁸² Mechel, Christian von, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlichen Koeniglichen Bilder Gallerie in Wien verfaßt von Christian von Mechel nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahr 1781 gemachten Einrichtung. Wien 1783, SXIf., nach: Meijers 1995, S. 9.

³⁸³ Vgl. Hoppe-Harnoncourt, Alice, Geschichte der Restaurierung an der K. K. Gemäldegalerie, 1. Teil 1772 bis 1828, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 02, 2001, S. 135–206, S. 148li.–151li. Hoppe-Harnoncourt zeigt auf, dass die Bedeutung, die man den Bildern in der Zeit zugestand, wesentlich damit zu tun hatte, dass man die Temperagemälde auf Grund eines starken Oberflächenglanzes für Ölgemälde hielt (und damit einen Beweis für die Anteriorität der septentrionalen Ölmalerei glaubte erbracht zu haben, S. 151li.).

³⁸⁴ Meijers 1995, S. 69, verweist auf die Charakterisierung der Malerei in Hagedorns *Betrachtungen über die Malerey*.

³⁸⁵ Die Studie Meijers' zeigt, dass dies schon von der zeitgenössischen Kritik so verstanden wurde: Meijers 1995, v. a. S. 33 und S. 80–84. Vgl. z.B.: Mannlichen 1805, Bd.3 (Schleißheim), S.IV (Vorwort): „Und wenn man auch die ganze Folge vollständig besäße, so wäre es dem ungeachtet nicht möglich, dem Liebhaber das anhaltende Fortschreiten der Malerey durch ihre Werke zu beweisen.“; und S.VIII (Vorwort): „Was geht im Grunde den Liebhaber, den wahren Kenner des Guten und Schönen die historische Stufenfolge der Kunst an? Das gehört für den Diplomatiker. Was nützt diese dem Künstler? [...]“; auch: Krause 2005 F, S. 298re.

Hier sei kurz an das Ausstellungskonzept der Sammlung der Gebrüder Boiserée erinnert, das sie um 1800 zuerst in Köln und später in Stuttgart umsetzten. Sie versuchten den Werken der mittelalterlichen Kunst ihre sakrale Aura in ‚theatralischer‘ Präsentation und performativen Akten wiederzugeben.³⁸⁶

Den Versuch, so einen historisierten Kunstbegriff zu konstruieren, betonte ebenfalls der Katalog. Die betreffenden Kreise rezipierten diesen Ansatz rasch, wie ich kurz im Zusammenhang mit den Abbildungstafeln Séroux d'Agincourts ansprach.

5.2 Publikationen vom Musée National des Arts zum Musée Napoléon

Zum Musée National des Arts, dem späteren Musée Napoléon, erschien bereits in den 1790er Jahren eine sogenannte *Notice des tableaux* im Oktavformat. Sie war zu einem geringen Preis beim Pförtner zu erwerben.³⁸⁷ Sie gaben dem Besucher geordnet nach Schulen (entsprechend der Präsentation im Museum) und Geburtsjahr des Künstlers, jeweils kurze Beschreibungen der Gemälde zur Identifikation, die Lebensdaten und Lehrer sowie Schüler des Künstlers (ähnlich dem Modell, das Lastrì verwendet).

Ab 1803 erschienen schließlich die aufwendigen und repräsentativen Prachtbände des *Musée Français*, die vom Museum und somit von diesem Katalog unabhängig waren.³⁸⁸

Es war die aufwendigste und kostspieligste kunstgeschichtliche Publikation ihrer Zeit.³⁸⁹

Der Text des Werkes (*discours historique*) bot dem Leser eine gesamte Kunstgeschichte von der Antike bis zur Moderne. Bei den 309 Tafeln der vier Bände handelte es sich um feine Umrisslinienstiche. Diese stellten nur antike Skulpturen und die Gemälde seit Raffael und Michelangelo dar, jeweils ein Werk pro Blatt. Die Auswahl berücksichtigt dabei weder den *discours historique*, noch die Sammlungs- und Ausstellungspolitik Vivant Denons. Sie bleibt in einer Kennerschaft des 18. Jahrhunderts verhaftet. Die Werke sind nach Gattungen geordnet und behalten alte Hierarchien trotz einer Aufwertung von Landschaft, Porträt und Genre bei.³⁹⁰ Mittelalterliche Kunstwerke oder „primitive“ französische oder italienische Kunst sind nicht visualisiert. Anders der Text, in dem Visconti die Antiken und Emeric-David die Geschichte zwischen dem Niedergang des Römischen Reichs bis zu Guido da Siena und Cimabue behandelt. Visconti stellt die

³⁸⁶ Niehr 2006, S. 58.

³⁸⁷ Krause 2005 D, S. 253li–254li.

³⁸⁸ Croze-Magnan 1803–1809.

³⁸⁹ Vgl. Krause 2005 E, S. 309li.

³⁹⁰ Auch: Krause 2005 E, S. 310re.

neue Theorie der römischen Kunst als Nachahmung der griechischen heraus und Emeric-David verzichtet auf eine negative Darstellung der mittelalterlichen Kunst.³⁹¹ Eklatant sind hier die Widersprüche visualisiert, die wohl zwischen den verschiedenen Autoren, aber auch den Ansprüchen herrschten, denen das Werk gerecht werden musste. Um den Preis zu rechtfertigen, lieferte die Publikation den Subskribenten qualitativ hochwertige Nachstiche berühmter Kunstwerke, verbunden mit einem Text, der die wissenschaftliche Erkenntnis seiner Zeit zusammenfasste.

Croze-Magnan vertrat bei der Publikation eine Kunstanschauung, die dem 18. Jahrhundert verpflichtet war. Dementsprechend lehnte er die Kunst der Nachantike und des Mittelalters ab. Emeric-David hingegen betonte die Kontinuität der Kunstproduktion unter dem Paradigma eines wechselnden Geschmacks.³⁹² Zwar wird die Graphik als Reproduktionsmedium diskutiert (von Emeric-David in der Einzelgeschichte des Graphik- und Stichtechiken). Da dies nicht die mittelalterliche Kunst betrifft, soll dies hier keine Rolle spielen.³⁹³

Anders dagegen stellt sich die *Galerie du Louvre* dar, die Richard Griffith (Cosway) und Mary Cosway planten. Sie schreiben dazu im *Porspectus*:

„In order to convey the most perfect Idea of each Picture in the *Louvre*, the superior Impressions of the Plates will be coloured and tinted up as nearly as possible to the *Effect of the Original* – and as the Plates are formed to correspond with the *Louvre Compartements* (when the Work is finished) the Whole may be disposed in *Domestic Galleries or Drawing Rooms*, so as to ressemble the Museum in the Louvre.“³⁹⁴

Sie hielten die Hängung der Bilder im Museum fest, jedem Wandkompatiment der ‚Grande Galerie‘ widmeten sie dabei eine Tafel (Abb. 64 und 65). Auf diesen waren die Gemälde nicht maßstabsgetreu wiedergegeben, sondern die kleineren waren im Verhältnis größer, sodass sie erkennbar blieben. Für die Ausgaben sah man handkolorierte Exemplare vor. Die Autoren zerstritten sich und konnten sich nicht über ihre Arbeitsanteile einig werden konnten, weshalb es nie zur Publikation kam.³⁹⁵

³⁹¹ Auch: Krause 2005 E, S. 309re. und Weissert 1994, S. 76f.

³⁹² Krause 2005 E, S. 313li./313re. und Weissert 1994, S. 51 und S. 76f.

³⁹³ Erläutert findet sich die entsprechende Textstelle bei Krause 2005 E, S. 313li/131re und Weissert 1994, S. 78/79.

³⁹⁴ Lloyd, Stephen, Richard & Maria Cosway, regency artists of taste and fashion. Edinbourg 1995, darin: Maria Cosway, Paris, Lyons, London and Lodi 1801–1838, S. 89–96, hier S. 89 allgemein zur *Galerie du Louvre*: S. 89/90; auch: Krause 2005 C, S. 306li.; grundlegend zu dem Projekt: Marubbi, Mario, Maria Cosway, il profilo intellettuale dalle sue memorie, in: Gippioni, Tino (Hrsg.), Maria e Richard Cosway. Lodi 1998, S. 69–102.

³⁹⁵ Krause 2005 C, S. 306li. Ein Exemplar mit kolorierten Tafeln befindet sich in der British Library.

Die Tafeln sind mit einem knappen erläuternden Text zu den Malern in Englisch und Französisch versehen.

Das Werk stößt besonders deshalb auf Interesse, da hier die frühe Hängung Vivant Denons der italienischen Gemälde in der ‚Grande Galerie‘ nachvollzogen werden kann. Diese bestand hauptsächlich aus der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, wobei Raffaels Transfiguration besonders akzentuiert war (Abb. 65). Am Anfang jedoch war Mantegna, als Vertreter der italienischen Primitiven mit einigen Bildern präsentiert. Die Tafel Cosways zeigt deutlich, welche prominente Stellung er innerhalb der Nachbarschaft einnahm. Die Gemälde dienten aber auch als Kontrast dazu und sollten seine Stellung begründen, indem sie Mantegna als Vorbild der anderen Maler (Giulio Romano, Rubens) zu erkennen gaben (Abb. 64). Eine Verbindung zu den anderen primitiven Malern (ob italienischen oder französischen) wird weder auf den Tafeln noch im Museum selbst hergestellt. Es handelt sich also um ein Phänomen der Isolation und Neueinbindung, das noch keine Kontinuität in der italienischen (klassischen) Geschichte der Kunst erkennen will. Dies greift die scharfen Trennlinien (Raffael, Michelangelo) aber subtil an und lässt diese verschwimmen, gerade indem die Interdependenz von Mantegna/Romano/Rubens und nicht etwa eine jeweilige Neuerung im Lehrer-Schülerverhältnis herausgestellt ist.

Die Zusammenhänge werden vor allem durch den Kommentar Griffiths betont, so dass sie im Großen und Ganzen erst dann in den Abbildungstafeln zu erkennen sind.³⁹⁶

Die Tafeln übernehmen wohl auch die Funktion einer Erinnerungsstütze und Illumination des Zustandes, denn einen Eindruck der Kunstwerke zu vermitteln vermögen sie nicht. Dazu sind die einzelnen Kunstwerke zu klein angelegt und der Gesamteindruck dominiert zu sehr

³⁹⁶ Krause 2005 C, S. 306re.

6. Resumée

Angesichts der stark divergierenden Menge an unterschiedlichen Werken und Ansätzen die in dieser Arbeit anzitiert und vorgestellt sind, im 18. Jahrhundert mittelalterliche Kunstwerke zu visualisieren fiel es schwer ein ‚Resümee‘ über das gesammelte Material und die vorgestellten Untersuchungen zu ziehen. Dies lag auch nicht in der Absicht der Arbeit. Zwar gab es, wie gesehen, im 18. Jahrhundert vereinheitlichende Tendenzen und Diskurse über den Einsatz und die Funktion von Abbildungen und Kunstreproduktionen, aber diese lassen sich nicht generalisieren und fanden nicht die stringente Umsetzung in den Produktionen.

Eine Reihe von „Randgebieten“ wurde dabei in die Betrachtung mit einbezogen, so die Visualisierung klassischer Kunst, Reiseliteratur und die Museumsgeschichte. Es findet sich hier eine Aneinanderreihung unterschiedlicher Ansätze und ein Aufdecken von Funktion und Tradition der Abbildungen/Darstellung/Reproduktionen und der Werke in denen sie figurieren, in einem funktionalen Kontext, der sie bedingt. Die Absicht ist, das disparate Feld aufzudecken und in alle Richtungen abzustecken, in dem die Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance visualisiert und funktionalisiert ist.

Das Vorgehen ist in der umfassenden Frage zu sehen, wie sich historisches Wissen, wie sich Geschichte und damit das historische Verstehen von Kunst und Kunstgeschichte konstituiert und konstruiert. Jede Zeit oder anders gesagt jede Epoche erschafft ihre Geschichte neu,³⁹⁷ abstrakter gefasst auch ihre Epochen. Der plötzliche, gebrochene und reibungsintensive Übergang (besser „Riss“) von einem ‚klassischen Zeitalter‘ zum ‚modernen Zeitalter‘,³⁹⁸ von einer Geschichts- und Kunstauffassung der ‚Aufklärung‘ zu einer der ‚Romantik‘ oszilliert und beide durchdringen sich beständig. Dies zu fassen und ‚dingbar‘ zu machen, geht weit über den Rahmen dieser Arbeit hinaus, wenn er, angesichts der eigenen Situation der Geschichtskonstruktion, überhaupt möglich ist.

Eine Einteilung in „romantisches“ und „klassisches“ Geschichtsbild,³⁹⁹ das hinter einer Visualisierung steht, in Reproduktionen, die das „Objektive“ und andere, die das „Subjektive“ betonen,⁴⁰⁰ ist im Einzelfall jeweils einsichtig und klar. Auf Menge und im Kontext der Werke betrachtet zeigen sich vor allem die verzweigten Traditionen.

³⁹⁷ Assmann 1999.

³⁹⁸ Foucault 1974.

³⁹⁹ Niehr 2006.

⁴⁰⁰ Jones 1998.

Übernahme und Verweisstrukturen werden deutlich, zwischen den Reproduktionen, den Texten, ihren Grundlagen, Zusammenhängen und Aussagen. Diese Strukturen lassen sich weit ins 19. Jahrhundert und bis heute nachvollziehen, werden doch die historischen Visualisierungen immer wieder als Grundlage archäologischer Rekonstruktion von verlorenen Zuständen benutzt (besonders mannigfaltig anhand von Werken, wie diejenigen Montfaucons oder Séroux d'Agincourts).

Primär sind die unterschiedlichen Ansätze erschlossen, vorgestellt und in ihrer spezifischen Argumentation intermedial, zwischen Text und Bild untersucht und begriffen. Darüber hinaus ist die Aufdeckung der oben genannten Verfahrensweisen der Subtext dieser Arbeit.

7. Quellen und Darstellungen

7.1 Quellen

Artaud 1808:

Artaud, Alexandre François, Considérations sur l'état de la peinture en Italie, Dans le quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël. Ouvrage servant de catalogue raisonné à une collection de tableaux des douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècles. Paris 1808

D'Aumont 1757:

D'Aumont, Arnulphe, „Fonction (économie animale)“, in: Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Paris und Neuchâtel 1751–72, 28 Bde., Bd.7, Paris 1757, S. 51li.–51re.

Bartsch 1821:

Bartsch, Adam von, Anleitung zur Kupferstichkunde. Wien 1821, 2 Bde.

Bettinelli 1775:

Bettinelli, Saverino, Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne'costumi dopo il mille. Bassano 1775

Boisserée 1833:

Boisserée, Sulpiz, Denkmale der Baukunst am Niederrhein. München 1833

Buffon 1749–1788:

Buffon, Gerorge-Louis-Leclerc Comte de, Histoire naturelle, générale et particulière. Paris 1749–1788, 44 Bde.

Caumont 1830–41:

Caumont, Arcisse de, Cours d'antiquités monumentales, histoire de l'art dans l'ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIIe siècle. Paris 1830–41, 7 Bde.

Caylus 1752–1767:

Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestel de Levis Comte de, Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines. Paris 1752–1767, 7 Bde.

Cicognara 1813–1818:

Cicognara, Leopoldo, Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt. Venedig 1813–1818, 3 Bde.

Auch zu finden unter: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/gkg/cicognara.html>

Crozat 1729–1742:

Crozat, Antoine, Pierre Jean Marinette, Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Dux d'Orleans, & dans d'autres cabinets. Divisé suivant les différentes écoles ; avec un abrégé de la Vie des peintres & une Description Historique de chaque Tableau. Paris Bd. I 1729 und Bd. II 1742.

Croze-Magnan 1803–1809:

Croze-Magnan, Simon-Célestin, Toussaint-Bernard Émeric-David, Ennio Quirino Visconti, Le Musée Français, Recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la collection nationale, avec L'explication des sujets, et des Discours historiques sur la peinture, sculpture et la gravure. Paris 1803–1809, 4 Bde.
(Fortsetzung: 5. Band: von Laurent, Henri, Le Musée Napoléon. Paris 1812, 6. Band: Laurent, Henri, Le Musée Royal. Paris 1818)

Daniel 1720–1725:

Daniel, Gabriel, Histoire de France depuis l'établissement de la Monarchie Française dans les Gaules. Amsterdam 1720–1725

Dibdin 1821:

Dibdin, Thomas Frognall, A bibliographical antiquarian and picturesque tour in France and Germany. London 1821, 3 Bde.

Diderot 1751–1772:

Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Paris und Neuchâtel 1751–1772, 28 Bde.
Auch zu finden unter: <http://gallica.bnf.fr/>

Diderot 1875–77:

Diderot, Denis, Le rêve d'Alembert, in: Tourneux, Jaques und Maurice Assézat (Hrsg.), Oeuvres complètes de Diderot. Paris 1875–77, 20Bde. (Erstausg. 1769)
Auch zu finden unter: http://classiques.uqac.ca/classiques/Diderot_denis/d_Alembert/d_alembert_2_reve/d_alembert_2_reve.pdf (Université de Québec à Chicoutimi, 06.03.2007)

Forster 1793:

Forster, George, Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, Im April, Mai und Junius 1790. Berlin 1793, 3Bde.

Gibbons 1789:

Gibbons, Edward, The decline and fall of the Roman Empire. Basel 1789

Gigault de La Salle 1823:

Gigault de La Salle, Archille Etienne, Notice sur la vie et les travaux de J.L.G. Sérour d'Agincourt, in: Sérour d'Agincourt [1810]–1823, Bd.1, erster Abschnitt, S.01–10

Gilpin 1799:

Gilpin, William, *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture*. Paris 1799 (Erstausg. unter dem Titel „Three essays on the Picturesque [...]“, 1792)

Goethe 1962:

Goethe, Johann Wolfgang von, *Dichtung und Wahrheit*. München 1962, 11. Buch, S. 34/35 (erste Auflage Tübingen 1811–14)

Heineken 1753/57:

Heineken, Carl Heinrich von, *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*. Dresden 1753/57, 2 Bde.

Herder 1969:

Herder, Johann Gottfried, *Plastik, einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*. Köln 1969 (Erstausgabe 1768–70 bzw. 1778)

Jussieu 1789:

Jussieu, Antoine-Laurent de, *Genera plantarum secundum ordines naturales disposita*. Paris 1789

Lanzi 1982:

Lanzi, Luigi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, in: Frangini, Gabriella, Chiara Novello und Aurora Romei, Luigi Lanzi, *La Real Galleria di Firenze*. Florenz 1982, S.01–212 (kommentierter Nachdruck der Ausgabe von 1782)

Lanzi 1792:

Lanzi, Luigi, *La storia pittorica della Italia o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana compendiata e ridotta a metodo per agevolare a' dilettranti la cognizione de' professori e de' loro stili*. Basano 1792

Lastri 1775:

Lastri, Marco, *Ricerche sull'antica e moderna popolazione della città di Firenze per mezzo dei registri del Battistero di S. Giovanni dal 1451 al 1774*. Florenz 1775

Lastri 1776–1778:

Lastri, Marco, *Osservatore Fiorentino sugli edifici della sua patria per servire alla storia della medesima*. Florenz 1776–1778, 3 Bde.

Lastri 1791/1795:

Lastri, Marco, Niccolò Pagni und Giuseppe Bardi, *L'Etruria Pittrice ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente*. Florenz 1791/1795, 2 Bde.

Das Werk wird bisweilen unter seinen Herausgebern (Pagni und Bardi) verzeichnet, da der Name Lastri erst in der Einleitung fällt.

Lenoir [1798]:

Lenoir, Alexandre, *Musée des Monumens Français*. Paris l'an VI [1798]

Lenoir [1800] (l'an IX) –[1821]:

Lenoir, Alexandre, Musée des Monumens français, ou description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art, ornée de gravures et augmentée d'une dissertation sur les costumes de chaque siècle. Paris [1800] (l'an IX)–[1821], 8 Bde.

Levesque 1792:

Levesque, Pierre Charles, Gothique, in: Watelet, Claude Henri, Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure. Paris 1792, 5 Bde., Bd.2, S. 429–431

Linné 1751:

Linné, Carl von (Linnaeus, Carolus), Philosophia botanica, in qua explicantur fundamenta botanica cum definitionibus partium, exemplis terminorum, observationibus rariorum, adjectis figuris aeneis. Stockholm 1751

Mannlich 1805:

Mannlich, Christian von, Beschreibung des Churpfalzbaierischen Gemäldesammlungen zu München. München 1805 3Bde

Mannlich 1817/1821:

Mannlich, Johann Christian von ,Königlich Baierischer Gemälde-Saal zu München und Schleissheim. 2 Bände. München 1817/1821

Mallet 1751/1752:

Mallet, Edme-François, Catacombe, in: Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Paris und Neuchâtel 1751–72, 28 Bde., Bd.2, Paris 1751/1752, S. 757re./758re.

Mechel 1778:

Mechel, Christian von, Nicolas de Pigage, La Galerie Électorale de Dusseldorff ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux dans lequel on donne une connoissance exacte de cette fameuse collection, & de son local, par des descriptions détaillées, & par une suite de 30 planches, contenant 365 petites estampes redigées & gravées d'après ces mêmes tableaux. Basel 1778, 2 Bde.

Mechel 1783:

Mechel, Christian von, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlichen Koeniglichen Bilder Gallerie in Wien verfaßt von Christian von Mechel nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahr 1781 gemachten Einrichtung. Wien 1783

Meyer 1883:

Meyer, Bruno, Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht im Projectionsapparat zu gebrauchen. Karlsruhe 1883

Millin 1790:

Millin, Aubin-Louis, Antiquités nationales ou Recueil de monumens, pour servir à l'histoire générale et particulière de l'empire françois, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc. ; tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux., Prospectus. [Paris] 1790
(der Prospectus wurde nicht allen Exemplaren miteingebunden)

Millin 1790–[1798](An VII):

Millin, Aubin Louis, Antiquités nationales ou Recueil de monumens, pour servir à l'histoire générale et particulière de l'empire françois, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc. ; tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux. Paris 1790–[1798](An VII), 5Bde.

Millin 1806:

Millin, Aubin-Louis, Dictionnaire des Beaux-Arts. Paris 1806, 3Bde.

Montaiglon 1887–1912:

Montaiglon, Anatole de und Jules Guiffrey (Hrsg.), Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome. Paris 1887–1912, 18Bde.

Montdorge 1751–1772 A:

Montdorge, Antoine Gauthier de, Gravure en couleur, in: Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Paris und Neuchâtel 1751–1772, 28 Bde., Bd.7, Paris 1757, S. 899–902

Montdorge 1751–1772 B:

Montdorge, Antoine Gauthier de, Gravure en maniere [!] noir, in: Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Paris und Neuchâtel 1751–1772, 28 Bde., Bd.7, Paris 1757, S. 902–903

Montfaucon 1719–1724:

Montfaucon, Bernhard de, L'antiquité expliquée et représentée en figures.
Paris 1719–1724, 10 Bde.

Auch zu finden unter: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/arch/digilit/montfaucon.html>

Montfaucon 1729–1733:

Montfaucon, Bernard de, Les Monumens de la Monarchie françoise, qui comprennent l'histoire de France, avec les figures de chaque Règne que l'injure des tems a épargnées. Paris 1729–1733, 5 Bde.

Montfaucon 1757:

Montfaucon, Bernard de, Griechische und Römische Alterthümer, welche der berühmte P. Montfaucon ehemals samt den dazugehörigen Supplementen in zehn Bänden in Folio, an das Licht gestellt hat [...] In die Kürze und in das Kleine gebracht, und in Deutscher Sprache herausgegeben von M. Johann Jacob Schatzen.

Nürnberg 1757

Auch zu finden unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/montfaucon1757>

Plinius [o. J.]:

Plinius Secundus, Gaius, *Naturalis historiae*. [o. O. o. J.], 37Bücher

Puthod de Maisonrouge 1791:

Puthod de Maisonrouge, François-Marie, *Monumens, ou le Pèlerinage historique*. Paris 1791

Schmarsow 1891:

Schmarsow, August, *Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen*. Berlin 1891

Sérroux d'Agincourt [1810]–1823:

Sérroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis George, *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*. Paris [1810]–1823, 6 Bde. (Die Buchstaben hinter den Seitenzahlen beziehen sich auf die verschiedenen Abschnitte eines Bandes, die in gleicher Nummerierung durchlaufen: also der *discours préliminaire* in Bd.1 S.iA–viiA, die *notice sur la vie et les travaux de J.L.G Sérroux d'Agincourt* von A.E. Gigault de La Salle Bd.1, S. 1A–10A, die *préface* Bd.1, S.iB–vB, das *tableau historique de l'état civil, politique et littéraire de la Grèce et l'Italie, relativement aux Beaux-Arts* Bd.1, S. 1B–108B, der Sektion *Architecture* Bd.1, S. 1C–141C, der Sektion *Sculpture* Bd.2, S. 1A–97A und *Peinture* Bd.2. S. 1B–202B; die verschiedenen Abschnitte in der *Table de Planches* Bd.3 und die Tafeln beginnen ebenfalls mit je neuer Zählung, ein A steht also für die Tafeln der Sektion *Architecture* und B für die Sektion *Sculpture* in Bd.4, C für die Sektion *Peinture* in Bd.5 und 6 bzw. Bd.3) diese Reihenfolge orientiert sich an dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek)
Auch zu finden unter: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/gkg/serouxdagincourt.html>

Silvestri 1977:

Silvestri, Franco (Hrsg.), Jean-Baptiste-Claude Richard Abbé de Saint-Non, Jean Louis Desprez und Vivant Denon, *Viaggio pittoresco nella Puglia del Settecento*. Bd.III, 1783. Rom 1977

Strixner 1821:

Strixner, Johann Nepomuk, *Die Sammlung Alt= Nieder= und Ober=Deutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Bertram mit Nachrichten über die Altdeutschen Maler von den Besitzern*. Stuttgart 1821

Watelet 1757:

Watelet, Claude Henri, Gravure, in: Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Paris und Neuchâtel 1751–72, 28 Bde., Bd.7, Paris 1757, S. 877–890

Watelet 1792:

Watelet, Claude Henri, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*. Paris 1792, 5 Bde.

Willemin 1798–1802:

Willemin, Nicolas, *Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité, leurs instruments de musique, leurs meubles, etc.* Paris 1798–1802

Winckelmann 1755:

Winckelmann, Johann Joachim, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst. Osnabrück 1965 (Erstausg. Dresden 1755)

Winckelmann 1764:

Winckelmann, Johann Joachim, Die Geschichte der Kunst des Alterthums.
Dresden 1764

Auch zu finden unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764>

Winckelmann 1767:

Winckelmann, Johann Joachim, Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1767

Winckelmann 1767 A:

Winckelmann, Johann Joachim, Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati.
Rom 1767, 2Bde.

Zanetti 1771:

Zanetti, Antonio Maria, Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri, Libri V. Venedig 1771

7.2 Darstellungen

Assmann 1999:

Assmann, Aleida, Erinnerungsräume, Formen und Wandlung des kulturellen Gedächtnisses. München 1999

Barthes 1972:

Barthes, Roland, Les planches de l' „Encyclopédie“, in: ders., Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques. Paris 1972, S. 89–104 (Zuerst erschienen unter dem Titel: Barthes, Roland, Image, raison, déraison, in: *L'Univers de l'Encyclopédie*, 130 planches de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Paris 1964)

Barthes 1975:

Barthes, Roland, Mythologies. Paris 1975

Benjamin 1966:

Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main 1966 (Erstausg. frz. 1936)

Bickendorf 1998:

Bickendorf, Gabriele, Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin 1998

Bickendorf 2002:

Bickendorf, Gabriele, Geschichte im Bild. Zur Visualisierung von Kunst und Geschichte um 1700, in: Landwehr, Achim (Hrsg.), Geschichte(n) der Wirklichkeit. Augsburg 2002, S. 277–298

Bickendorf 2002 A:

Bickendorf, Gabriele, Après Colbert: un divorce des sciences et des Beaux-Arts?, in: Galard, Jean (Hrsg.), Ruptures, de la discontinuité dans la vie artistique. Paris 2002, S. 100–121

Bickendorf 2003:

Bickendorf, Gabriele, Kunsthistorische Praxis im 18. Jahrhundert, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 5, 2003 S. 17–28

Bickendorf 2006:

Bickendorf, Gabriele, Die Geschichte und ihre Bilder vom Mittelalter, Zur ‚longue Durée‘ visueller Überlieferung, in: Carqué, Bernd, Daniela Mondini, Matthias Noell, Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne. Göttingen 2006, S. 103–152

Bisky 2000:

Bisky, Jens, Poesie der Baukunst, Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée. Weimar 2000

Borea 1993:

Borea, Evelina, Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata, in: Prospettiva, 69, 1993, S. 28–40 und S. 50–74

Brassat 2003:

Brassat, Wolfgang, Hubertus Kohle, Methoden-Reader Kunstgeschichte. Köln 2003

Bredekamp 1989:

Bredekamp, Horst, Wallfahrt der Versuchung, in: Früh, Carl, u. a., Kunstgeschichte – aber wie? Berlin 1989, S. 221–258

Bruhn 2000:

Bruhn, Matthias, Darstellung und Deutung: Abbilder der Kunstgeschichte. Weimar 2000

Busch 1988:

Busch, Werner, Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts, in: Timm, Regine (Hrsg.), Buchillustration im 19. Jahrhundert. Wiesbaden 1988, S. 117–148

Busch 1993:

Busch, Werner, Das Sentimentalische Bild. München 1993

Busch 2001:

Busch, Werner, Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Stufmann, Margret (Hrsg.), Zeichnen in Rom, 1790–1830. Köln 2001, S. 10–44

Büttner 2001:

Büttner Frank, Der Wahrheitsanspruch der Linie. Die Umrisszeichnung im Werk von Peter Cornelius, in: Stufmann, Margret (Hrsg.), Zeichnen in Rom, 1790–1830. Köln 2001, S. 97–119

Büttner 2004:

Büttner, Frank, John Flaxmans Illustrationen zu Dantes *Divina Commedia*. Die ersten Skizzen und die Herausbildung der „Umrißlinienstils“, in: Wiegel, Hildegard (Hrsg.), Italiensehnsucht, Kunsthistorische Aspekte eines Topos. Berlin 2004, S. 95–109

Chaudonneret 1994:

Chaudonneret, Marie Claude, „Musées“ des Origines: de Montfaucon au Musée de Versailles, in: Romantisme, 84, 1994, S. 11–35

Carqué 2006:

Carqué, Bernd, Sichtbarkeit des Mittelalters, Die ikonische Repräsentation materieller Relikte zwischen Visualisierung und Imagination, in: Carqué, Bernd, Daniela Mondini, Matthias Noell, Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne. Göttingen 2006, S. 13–50

Cassirer 1925:

Cassirer, Ernst, Sprache und Mythos, Ein Beitrag zum Problem der Götternamen, Leipzig 1925

Daston 1992:

Daston, Lorraine, Peter Galison, the Image of Objectivity, in: *Representations*, 40, 1992, S. 81–128

Daudin 1926:

Daudin, Henri, De Linné à Jussieu, méthodes de la classification et Idée de série en botanique et en zoologie 1740–1790. Paris 1926

Décultot 2000:

Décultot, Elisabeth, Johann Joachim Winckelmann – Enquête sur la genèse de l’histoire de l’art. Paris 2000

Décultot 2004:

Décultot, Elisabeth, Comment l’art est-il venu aux Grecs? Winckelmann face à Shaftsbury, Caylus et Herder, in: Griener, Pascal und Kornelia Imesch (Hrsg.), *Klassizismen und Kosmopolitismus, Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*. Zürich 2004, S. 45–58

Décultot 2004 A:

Décultot, Elisabeth, Winckelmann et Caylus: enquête sur les rapports de l’histoire de l’art au savoir antiquaire, in: Cronk, Nicholas und Kris Peeters (Hrsg.), *Le comte de Caylus, les art et les lettres*. Amsterdam und Atlanta 2004, S. 59–78

Deleuze 1977:

Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Rhizom*. Berlin 1977

Didi-Huberman 1999:

Didi-Huberman, George, Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln 1999 (Erstausg. frz., 1997)

Dilly 1975:

Dilly, Heinrich, Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung, in: Below, Irene, *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Gießen 1975, 153–172

Dilly 1995:

Dilly, Heinrich, Die Bildwerfer, 121 Jahre kunstwissenschaftliche Diaprojektion, in: *Rundbrief Fotografie, analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen*, 5, 1995

Durand 1971:

Durand, Yves, *Finance et Mécénat: les fermiers généraux au XVIII^e siècle*. Paris 1971

Emslander 2002:

Emslander, Fritz, Petra Maisak und Heike Spies (Hrsg.), *Reise ins unterirdische Italien, Grotten und Höhlen in der Goethezeit*. Karlsruhe und Frankfurt a.M. 2002

Erlande-Brandenburg 1980 (Montfaucon):

Erlande-Brandenburg, Alain: L’Erudition livresque. Bernard de Montfaucon (1655–1741), in: *Revue de l’Art*, 49, 1980, S. 34–35

Erlande-Brandenburg 1980 (Gaignières):

Erlande-Brandenburg, Alain, Une initiative mal récompensée.

Roger de Gaignières (1642–1725), in: *Revue de l'Art*, 49, 1980, S. 33–34

Foucault 1974:

Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge, eine Archäologie der Humanwissenschaften*.

Frankfurt a. M. 1974, (Erstausg. frz. 1966)

Foucault 1977:

Foucault, Michel, *Überwachung und Strafe*. Frankfurt a. M. 1977, (Erstausg. frz. 1975)

Frangini 1982:

Frangini, Gabriella, Chiara Novello und Aurora Romei, Introduzione, in: Frangini,

Gabriella, Chiara Novello und Aurora Romei, Luigi Lanzi, *La Real Galleria di Firenze*.

Florenz 1982, S.XXI–XXIX

Ginzburg 1983:

Ginzburg, Carlo, *Spurensicherungen, Über verborgene Geschichten, Kunst und soziales Gedächtnis*. Berlin 1983

Ginzburg 1998:

Ginzburg, Carlo, Style as Inclution, Style as Exclution, in: Jones, Caroline A., Peter

Galison (Hrsg.), *Picturing Science Producing Art*. New York und London 1998, S. 27–54

Gombrich 1978:

Gombrich, Ernst, *Kunst und Fortschritt*. Köln 1978

Gombrich 1978 A:

Gombrich, Ernst, *Kunst und Illusion*. Stuttgart und Zürich 1978

(nach der 5. englischen Ausgabe von 1977)

Goodman 1997:

Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie*.

Frankfurt a. M. 1997 (nach der zweiten englischen Ausgabe 1972)

Gori 2003:

Gori, Orsola, Una corte dimezzata : la reggia di Pietro Leopoldo,

in: Bertelli, Sergio und Renato Pasta (Hrsg.), *Vivere a Pitti*. Florenz 2003, S. 291–349

Gossman 1968:

Gossman, Lionel, *Medievalism and the ideologies of the enlightenment – the work*

of La Curie de Saint-Palaye. Baltimore (Maryland) 1968

Gramaccini 1997:

Gramaccini, Noberto, *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert*.

Eine Quellenanthologie. Bern 1997

Gramaccini 1999:

Gramaccini, Noberto, Die Druckgraphik im Licht – Der Durchbruch eines populären Mediums, in: Beck, Herbert, Peter C. Bol und Maraike Bückling (Hrsg.), Mehr Licht – Europa um 1770. Die bildende Kunst und die Aufklärung. München 1999, S. 435–448

Gramaccini 2002:

Gramaccini, Noberto, Reproduktion als Interpretation – Die Quellen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: Gramaccini, Noberto und Hans Jakob Meier (Hrsg.), Die Kunst der Interpretation – Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792. München und Berlin 2002, S. 55–63

Griener 1997:

Griener, Pascal, La fatale attraction du Moyen Age. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'„Histoire de l'art par les monumens“ (1810–32), in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 54/2, 1997, S. 225–234

Griener 1998:

Griener, Pascal, L'esthétique et la traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755–1784). Genf 1998

Haskell 1993:

Haskell, Francis, die schwere Geburt des Kunstbuchs. Berlin 1993, (Erstausg. engl. 1987)

Henriet 1979:

Henriet, Jacques, èrudition et Poésie – de Montfaucon à Michelet, in: Grodecki, Louis (Hrsg.), Le „Gothique“ retrouvée avant Viollet-le-Duc. Paris 1979, S. 61–74

Herklotz 1985:

Herklotz, Ingo, ‚historia sacra‘ und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom, in: Maio, Romeo di, u. a. (Hrsg.), Baronio e l'arte. Sora 1985, S. 81–125

Hermann 1962:

Hermann, Wolfgang, Laugier and Eighteenth Century French Theory. London 1962

Hofmann 1974:

Hofmann, Werner, Der Traum Ossians und die Vernunft, in: ders. (Hrsg.), Ossian und die Kunst um 1800. München 1974, S. 43–53

Hoppe-Harnoncourt 2001:

Hoppe-Harnoncourt, Alice, Geschichte der Restaurierung an der K. K. Gemäldegalerie, 1. Teil 1772 bis 1828, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 02, 2001, S. 135–206, S. 148li.–151li.

Hoquet 2001:

Hoquet, Thierry, Une animalité en pièces. Spécimens empaillés et bocaux d'organes dans les blanches de l'Histoire naturelle de Buffon (1749–1767), in: *Revue d'esthétique*, 40, 2001, S. 15–23

Hoquets Monographie „Buffon illustre. Les gravures de l'Histoire naturelle (1749–1767)“ wird voraussichtlich 2007 erscheinen.

Horkheimer 1969:

Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M. 1969

Hurley 1996:

Hurley, Cecilia, Le non-dit comme principe d'écriture sous la Révolution: Les *Antiquités nationales* (1790–1798) d'Aubin-Louis Millin, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53/4, 1996, S. 275–284

Hurley 2006:

Hurley, Cecilia, Demonumentalizing the past, Antiquarian approaches to the Middle-Ages during the Eighteenth Century, in: Carqué, Bernd, Daniela Mondini, Matthias Noell, *Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*. Göttingen 2006, S. 323–377

Koschatzky 1997:

Koschatzky, Walter, *Die Kunst der Graphik*. München 1997 (Erstausg. 1975)

Jeanjean-Becker 1999:

Jeanjean-Becker, Caroline, Les Récits illustrés de voyages pittoresques publiés en France entre 1770 et 1855, in: *École Nationale des Chartes, Position des Thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1999, o. Nr.*, 1999, S. 53–57

Jones 1998:

Jones, Caroline, Peter Galison, Introduction, in: dies. (Hrsg.), *Picturing Science Producing Art*. New York und London 1998

Justi 1866–1872:

Justi, Karl, *Winckelmann, sein Leben, sein Werk und seine Zeitgenossen*. Leipzig 1866–1872, 3Bde.

Krause 1995:

Krause, Katharina, Les plus excellents Bastiments de France, Architekturgeschichte in den Stichwerken des Ancien Régime, in: *Architectura*, 25, 1995, S. 29–57

Krause 2005:

Krause, Katharina, Johann Joachim Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), *Bilderlust und Lesefrüchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*. Leipzig 2005, S. 76–80
(Zur besseren Übersicht sind die Aufsätze aus dem Katalog einzeln zitiert)

Krause 2005 A:

Krause, Katharina, Argument oder Beleg – Das Bild im Text der Kunstgeschichte, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), Bilderlust und Lesefrüchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005, S. 27–42

Krause 2005 B:

Krause, Katharina, Pierre-Jean Mariette, Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins, qui sont en France. Paris 1729/Paris 1742, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), Bilderlust und Lesefrüchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005 S. 302–305

Krause 2005 C:

Krause, Katharina, Julius Griffiths und Maria Cosway, Galerie du Louvre. Paris 1802, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), Bilderlust und Lesefrüchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005, S. 306–308

Krause 2005 D:

Krause, Katharina, Galeriewerke, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), Bilderlust und Lesefrüchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005. S. 253–266

Krause 2005 E:

Krause, Katharina, Simon-Célestin Croze-Magnan, Ennio-Quirino Visconti, Toussaint-Bernard Émeric-David, Le Musée Français. Paris 1803–1809, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), Bilderlust und Lesefrüchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005, S. 309–314

Krause 2005 F:

Krause, Katharina, Johann Christian von Mannlich, Königlich Baierischer Gemälde-Saal zu München und Schleissheim. 2 Bände. München 1817/1821, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), Bilderlust und Lesefrüchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005, S. 298–301

Krause 2005 G:

Krause, Katharina, Marco Lastri, L'Etruria Pittrice [...]. Florenz 1791/1795, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), Bilderlust und Lesefrüchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig 2005, S. 81–83

Kristeva 1972:

Kristeva, Julia, Wort, Dialog und Roman bei Bachtin, in: Ihwe, J. (Hrsg.), Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd.3. Frankfurt am Main 1972, S. 345–375

Lemarié 1981:

Lemarié, Joseph, le „Libellus Precum“ du psautier de Saint-Michel de Marturi, in: Studi medievali, 22/2, 1981, S. 871–906

Levitine 1984:

Levitine, George, French Eighteenth century print making in Search of cultural Association in: Carlson, Victor und John Ittmann (Hrsg.), Regency to empire, French Printmaking 1715 to 1814. Baltimore and Mineapolis 1984, S. 10–21

Lévi-Strauss 1967:

Lévi-Strauss, Claude, Strukturele Anthropologie. Frankfurt am Main 1967 (Erstausg. frz. 1958)

Lloyd 1995:

Lloyd, Stephen, Richard & Maria Cosway, regency artists of taste and fashion. Edinbourg 1995

Locher 1996:

Locher, Hubert, Stilgeschichte und die Frage der „nationalen Konstanten“, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 53/1, 1996, S. 285–294

Locher 2001:

Locher, Hubert, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950. München 2001

Loyrette 1980:

Loyrette, Henri, Séroux d’Agincourt et les origines de l’histoire de l’art médiéval, in: Revue de l’art, 1980, 48, S. 40–56

Malraux 1965:

Malraux, André, Le Musée Imaginaire. Paris 1965 (Erstausg. 1947)

Marubbi 1998:

Marubbi, Mario, Maria Cosway, il profilo intellettuale dalle sue memorie, in: Gipponi, Tino (Hrsg.), Maria e Richard Cosway. Lodi 1998, S. 69–102

McCarthy 1987:

McCarthy, Michael, the Origins of the Gothic Revival. New Heaven und London 1987

McClellan 1994:

McClellan, Andrew, Inventing the Louvre. Cambridge 1994

Meijers 1995:

Meijers, Debora J., Kunst als Natur – Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780. Wien 1995

Miarelli Mariani 2001:

Miarelli Mariani, Ilaria, Jean-Baptiste Séroux d’Agincourt et il collezione dei primitivi a Roma nella secondo metà del Settecento, in: Nocca, Marco, le quattro voci del mondo – arte cultura e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731–1804. Neapel 2001, S. 123–134

Miarelli Mariani 2002:

Miarelli Mariani, Ilaria, Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e la nascita della storia dell'arte medievale, in: *Ricerca di storia dell'arte*, 77, 2002, S. 05–23

Mitchell 2001:

Mitchell, W.J. Thomas, Der Mehrwert von Bildern, in: Andriopoulos, Stefan, Gabriele Schabacher und Eckhard Schumacher (Hrsg.), *Die Adresse des Mediums*. Köln 2001 S. 158–184

Mondini 2005:

Mondini, Daniela, *Mittelalter im Bild – Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*. Zürich 2005

Mondini 2006:

Mondini, Daniela, Die ‚fortuna visiva‘ römischer Sakralbauten des Mittelalters, christliche Kultpromotion und antiquarisches Wissen in Publikationen des 17. bis 19. Jahrhunderts, in: Carqué, Bernd, Daniela Mondini, Matthias Noell, *Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*. Göttingen 2006, S. 253–314

Morton 1981:

Morton, Alan Gilbert, *History of botanical science, an account of the development of botany from ancient times to the present day*. London 1981

Nickelsen 2000:

Nickelsen, Kärin, *Wissenschaftliche Pflanzenzeichnungen – Spiegelbilder der Natur? Botanische Abbildungen aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Bern 2000

Niehr 1999:

Niehr, Klaus, *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*. Berlin 1999

Niehr 2005 A:

Niehr, Klaus, Katharina Krause, Überblickswerke, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), *Bilderlust und Lesefrüchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*. Leipzig 2005, S. 60–74

Niehr 2005 B:

Niehr, Klaus, Ideal oder Porträt? Das Bild vom Kunstwerk, in: Krause, Katharina, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.), *Bilderlust und Lesefrüchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*. Leipzig 2005, S. 9–26

Niehr 2006:

Niehr, Klaus, Dem Blick aussetzen, Das exponierte Kunstwerk, in: Carqué, Bernd, Daniela Mondini, Matthias Noell, *Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*. Göttingen 2006, S. 51–102

Nocca 2001:

Nocca, Marco, le quattro voci del mondo – arte cultura e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731–1804. Neapel 2001

Pallottino 1995:

Pallottino, Elisabetta, La nuova architettura paleocristiana nella ricostruzione della basilica di S. Paolo fuori le mura a Roma (1823–1847), in: Ricerche di storia dell'arte, 56, 1995, S. 31–59

Pasto 2003:

Pasto, Renato, La biblioteca aulica e le letture dei principi lorenesi, in: Bertelli, Sergio und Renato Pasta (Hrsg.), Vivere a Pitti. Florenz 2003, S. 351–387

Pfister-Burkhalter 1954:

Pfister-Burkhalter, Margarete, Crayonmanier, in: Schmitt, Otto (Hrsg.), Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart und München 1937–[?], Bd. III, München 1954, Sp. 872–877

Pommier 1992:

Pommier, Eduard, Moyen-Age et Revolution, in: Recht, Roland, l'art et les Révolutions, Section 6, Survivances et réveils de l'architecture gothique. Strassbourg 1992, S. 15–49

Pommier 1993:

Pommier, Edouard, Winckelmann: des vies d'artistes à l'histoire de l'art, in: Waschek, Matthias (Hrsg.), Les „Vies“ d'artistes. Paris 1993, S. 205–230

Pommier 1995:

Pommier, Edouard (Hrsg.), Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Paris 1995.

Potts 1990:

Potts, Alex, the verbal and the visual in Winckelmann's analysis of style, in: Word & Image, 6/3, 1990, S. 226–240

Poulot 1997:

Poulot, Dominique, Musée, Nation, Patrimoine 1789–1815. Paris 1997

Poulot 1997 A:

Poulot, Dominique, Introduction générale, in: Grange, Daniel, Dominique Poulot (Hrsg.), L'esprit de lieux, le patrimoine et la cité. Grenoble 1997, S. 14–34

Prange 2004:

Prange, Regine, Die Geburt der Kunstgeschichte. Köln 2004

Previtali 1959:

Previtali, Giovanni, Collezionisti di primitivi nel settecento, in: Pragone, 113, 1959, S. 3–32

Previtali 1964:

Previtali, Giovanni, *La fortuna die primitivi – Dal Vasari ai neoclassici*. Turin 1964

Ragghiati 1957:

Ragghiati, Carlo L., *Canova e i „primitivi“*, in: *Critica d'Arte*, 22, 1957, S. 30–55

Recht 1998:

Recht, Roland, *Penser le Patrimoine, mise en scène et mise en ordre de l'art*. Paris 1998

Reichle 2002:

Reichle, Ingeborg, *Medienbrüche*, in: *Kritische Berichte, Schwerpunkt Mediale Brüche. Die Bildmedien der Kunstgeschichte*, 30/1, 2002, S. 41–56

Rex 1976:

Rex, Walter E., *„Arche de Noë“ and Other Religious Articles by Abbe Mallet in the Encyclopedie*, in: *Eighteenth-Century Studies*, 9, 1976, S. 333–352

Reynaud 1995:

Reynaud, Denis, *Grammaire de la planche d'illustration zoologique à l'âge classique*, in: *Word and Image*, 11/2, April–Juni 1995, S. 129–148

Rossi Pinelli 2004:

Rossi Pinelli, Orietta, *Per una „storia dell'arte parlante“: dal Museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771–91) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, in: *Ricerca di Storia dell'Arte*, 84, 2004, S. 05–23

Singer 1937:

Singer, Hans Wolfgang, *Aquatinta*, in: Schmitt, Otto (Hrsg.), *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Stuttgart und München 1937–[?], Bd. I, Stuttgart 1937, Sp.892–895

Spalletti 1979:

Spalletti, Ettore, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750–1930)*, in: Previtali, Giovanni (Hrsg.) *Storia dell'arte italiana, materiali e problemi*, Bd. 2 (l'artista e il pubblico). Turin 1979, S. 414–484

Stiersdorfer 2001:

Stiersdorfer, Klaus, *Linguistic turn*, in: Nünning, Asgar (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart und Weimar 2001 (2. Aufl.), S. 371

Süssmann 2000:

Süssmann, Johannes, *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählung zwischen Schiller und Ranke (1780–1824)*. Stuttgart 2000

Syson 2003:

Syson, Luke, *The Ordering of the Artificial World: collecting classification and progress.*, in: Sloan, Kim (Hrsg.), *Enlightenment, discovering the world in the eighteenth century*. London 2003, S. 108–121

Ternois 1974:

Ternois, Denis, Zur Wirkung der Gedichte Ossians, in: Hofmann, Werner (Hrsg.), Ossian und die Kunst um 1800. München 1974, S. 37–41

Toman 1998:

Toman, Rolf (Hrsg.), Die Kunst der Gotik, Architektur – Skulptur – Malerei. Köln 1998

Vanuxham 1957:

Vanuxham, Jacques, The Theories of Mabillon and Montfaucon on French Sculpture of the 12th century, in: Journal of the Curtold and Warburg Institutes, 20, 1957, S. 45–58

Vergnolle 1979:

Vergnolle, Eliane, Les voyages pittoresques, in: Grodecki, Louis (Hrsg.), Le „Gothique“ retrouvée avant Viollet-le-Duc. Paris 1979, S. 105–120

Vidler 1987:

Vidler, Anthony, The writing of the walls. Princeton 1987

Vogt 2004:

Vogt, Adolf Max, „Ossian“ und Paestum, in: Claus Silvia, Michael Gnehm, Bruno Maurer und Laurent Stadler (Hrsg.), Architektur zum Weiterdenken, Werner Oechslin zum 60. Geburtstag. Zürich 2004, S. 220–231

Vyverberg 1958:

Vyverberg, Henry, Historical Pessimism in the French Enlightenment. Cambridge, Massachusetts und London 1958

Walther 1996:

Walther, Gerrit der ‚gedrungene‘ Stil, zum Wandel der historiographischen Sprache zwischen Aufklärung und Historismus, in: Oexle, Otto Gerhard und Jörn Rüsen (Hrsg.), Historismus in der Kulturwissenschaften (Beiträge zu Geschichtskultur, Bd. 12). Köln/Weimar 1996, S. 99–116

Weddingen 2003:

Weddingen, Tristan, Funktion und Kontext, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Stuttgart 2003, S. 104–107

Weissert 1994:

Weissert, Caecilie, Ein Kunstbuch? Le Musée Français. Stuttgart 1994

Weissert 1999:

Weissert, Caecilie, Reproduktionsstichwerke. Berlin 1999

Weissert 2003:

Weissert, Caecilie, Reproduktion, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Stuttgart 2003, S. 309–311

White 1986:

White, Hayden, Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen, Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Stuttgart 1986 (Erstausg. engl. 1978)

White 1990:

White, Hayden, die Bedeutung der Form, Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt am Main 1990 (Erstausg. engl. 1987)

7.3 Internetressourcen

7.3 a) Direkt zitierte Webseiten

Aldidori (web) 2004:

Aldidori, Laura, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125 (+ 126)
Bibbia di S. Maria del Fiore, auf: <http://bibbie.cea.unicas.it/manoscritti/manoscrittoView>, erstellt: 18. 11. 2004, am: 22. 03. 2007

7.3 b) Überblick über digitalisierte Quelltexte nach Portalen

Als digitalisierte Ressourcen finden sich auf den Portalen:

Der **Arachne** Stichwerkbrowser des Forschungsarchivs für antike Plastik der Universität Köln, der Universitätsbibliothek Köln und des Deutschen Archäologischen Institutes:

<http://www.arachne.uni-koeln.de/stichwerkbrowser/index.html>
am 20. 02. 2007:

Montfaucon 1719–24:

Montfaucon, Bernhard de, L'antiquité expliquée et représentée en figures.
Paris 1719–24, 10 Bde., URL: http://www.arachne.uni-koeln.de/stich-cgi/kleioc/0010/exec/thumbtrigger/%22montfaucon_antiquite_1%22
(die einzelnen Bände sind hier nur über den Index anzusteuern)

Winckelmann 1791:

Winckelmann, Johann Joachim, alte Denkmale der Kunst. Berlin 1791,
URL: http://www.arachne.uni-koeln.de/stich-cgi/kleioc/0010/exec/thumbtrigger/%22winckelmann_alte_denkmaeler_1%22
(die einzelnen Bände sind hier nur über den Index anzusteuern)

Der **ARTFL** (American and French Research on the Treasury of French Language) der University of Chicago und der ATILF (analyse et traitement informatique de la Langue Française):

<http://humanities.uchicago.edu/orgs/ARTFL/>
am 20. 02. 2007:

Diderot 1751–72:

Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Paris und Neuchâtel 1751–72, 28 Bde.

URL: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/index.htm>
(es handelt sich um eine nach Lemma, Autor oder Stichwort durchsuchbare digitalisierte Textversion)

Der **Gallica**, Bibliotheque numérique der Bibliotheque Nationale de France:
<http://gallica.bnf.fr/>
am 20. 02. 2007:

Diderot 1751–72:

Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Paris und Neuchâtel 1751–72, 28 Bde.,
(Textbände:)

- 01.Bd.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50533b>
- 02.Bd.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50534p>
- 03.Bd.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351>
- 04.Bd.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50536c>
- 05.Bd.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50537q>
- 09.Bd.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50541z>
- 12.Bd.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505440>
- 13.Bd.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50545b>
- 14.Bd.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50546p>
- 15.Bd.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505471>
- 16.Bd.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50548c>
- 17.Bd.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50549q>

desweiteren sind 9 der 10 Tafelbände und zwei Supplementbände digitalisiert.

Der **Universitätsbibliothek Heidelberg:**

<http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/gkg.html>
am 20. 02. 2007:

Cicognara 1813–1818:

Cicognara, Leopoldo, Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt. Venedig 1813–1818, 3 Bde., URL: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/gkg/cicognara.html>

Montfaucon 1719–24:

Montfaucon, Bernard de, L'antiquité expliquée et représentée en figures. Paris 1719–24, 10 Bde., URL: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/arch/digilit/montfaucon.html> (befinden sich noch in Digitalisierung)

Séroux d'Agincourt [1810]–1823:

Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis George, Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e. Paris [1810]–1823, 6 Bde., URL: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/gkg/serouxdagincourt.html>

Winckelmann 1764:

Winckelmann, Johann Joachim, Die Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764, URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764>

8. Erklärung

Der Unterzeichnete versichert, dass er die vorliegende schriftliche Hausarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die von ihm angegebenen Hilfsmittel benutzt hat.

Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinne nach entnommen sind, wurden in jedem Fall unter Angabe der Quellen kenntlich gemacht. Dies gilt auch für beigegebene Zeichnungen, bildliche Darstellungen, Skizzen und dergleichen.

München, den 02. April 2007

Marc-Frederic Schmid

Der Einsatz von Abbildungen in frühen kunsthistorischen Werken

**Die Visualisierung mittelalterlicher Kunst in der zweiten Hälfte
des 18. Jahrhunderts und ihre Funktion.**

9. Abbildungen



Abb. 5: Jacques-Louis David, *Les Sabines*, 1799. Paris, Musée du Louvre

Delacroix' *Bataille de Taillebourg* aus dem Jahr 1837 verpflichtet (Abb. 6).²⁷ Während David die Geschichtserzählung in sinnbildlicher Verdichtung zum Stillstand bringt



Abb. 6: Eugène Delacroix, *Bataille de Taillebourg gagnée par Saint Louis le 21 juillet 1242*, 1837. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Abb. 01: Bernd Carqué's Gegenüberstellung der Sabinerinnen von J. L. David mit der Schlacht von Taillebourg von E. Delacroix. Sinnbildliche Verdichtung vs. unaufhebbare Geschichtlichkeit, ikonifiziert durch die Art der Darstellung.

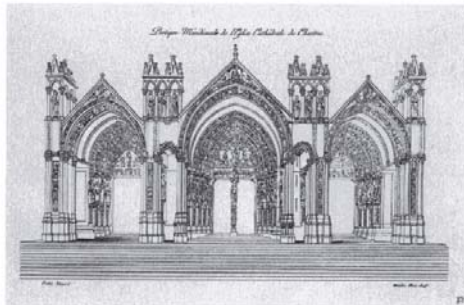


Abb. 7: Nicolas-Xavier Willemin, *Monuments français inédits*, 1806-39, Taf. 82

wie zeitloses Monument unter objektivierenden Wahrnehmungsbedingungen zur Anschauung bringt, gelangt in

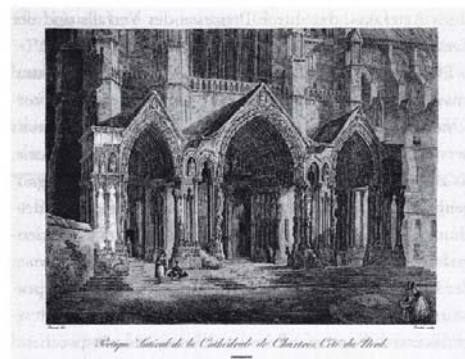


Abb. 8: Alexandre de Laborde, *Les Monuments de la France*, 1816-36, Bd. 2, Taf. 156

Abb. 02: Mit dem Nordportal der Kathedrale von Chartres in der Darstellung bei Willemin und Laborde überträgt Bernd Carqué dieses Prinzip aus der Historienmalerei auf die Vergangenheitsdeutung bei der Darstellung mittelalterlicher Artefakte.

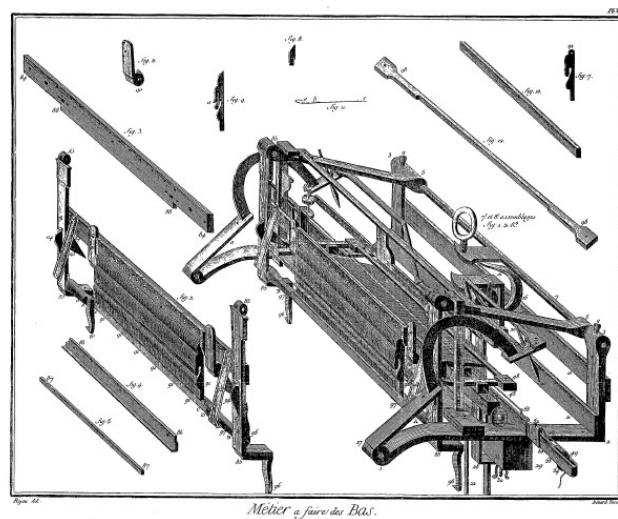
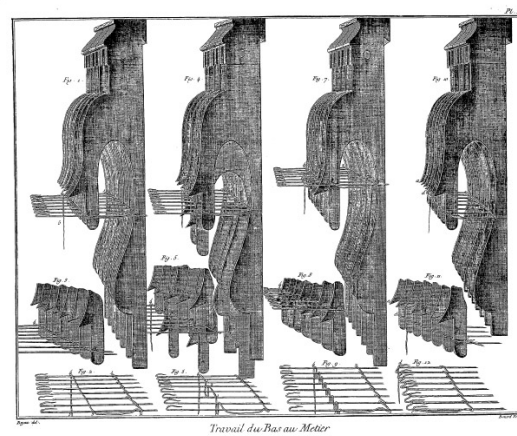
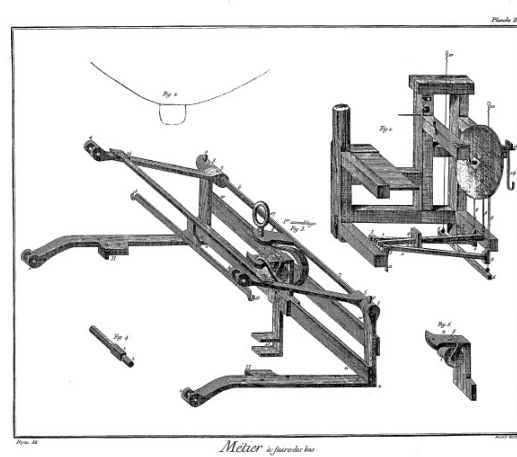
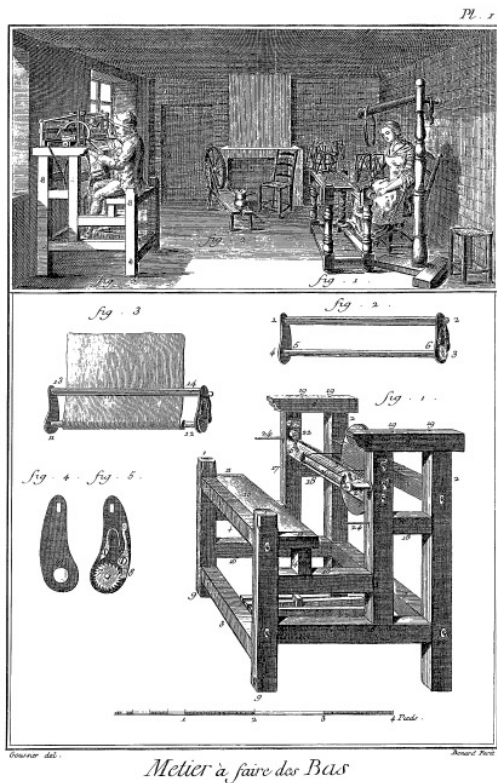


Abb. 03 (oben links): *Encyclopédie*, Métier à faire de bas, Tafel I.

Abb. 04 (oben rechts): *Encyclopédie*, Métier à faire de bas, Tafel II.

Abb. 05 (links): *Encyclopédie*, Métier à faire de bas, Tafel VI.

Abb. 06 (unten rechts): *Encyclopédie*, Faiseur des bas au métier – travail de bas au métier, Tafel I.

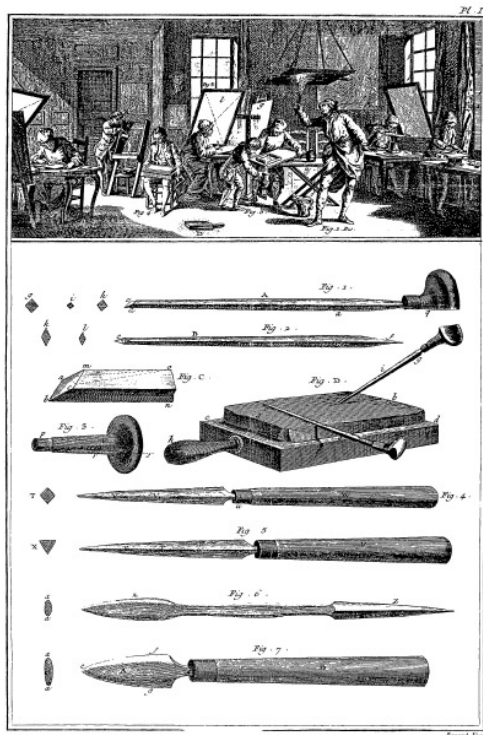


Abb. 07: *Encyclopédie*, Gravure, Gravure en taille douce, Tafel I.

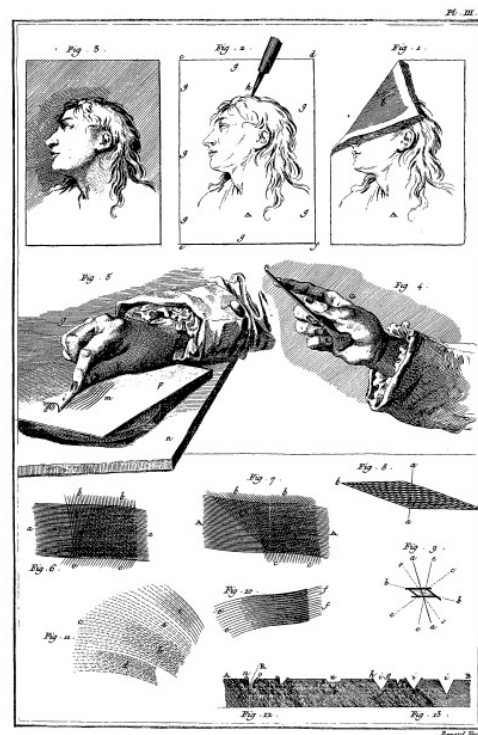


Abb. 08: *Encyclopédie*, Gravure, Gravure en
taille douce, Tafel III.

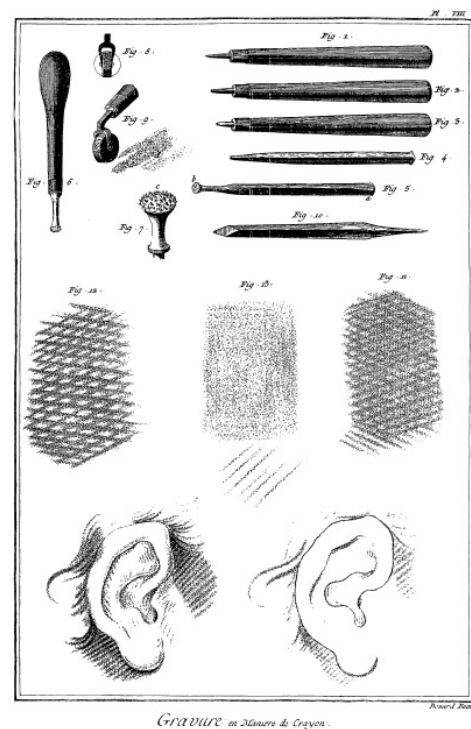


Abb. 09: *Encyclopédie*, Gravure, Gravure en
manière de crayon, Tafel VIII.

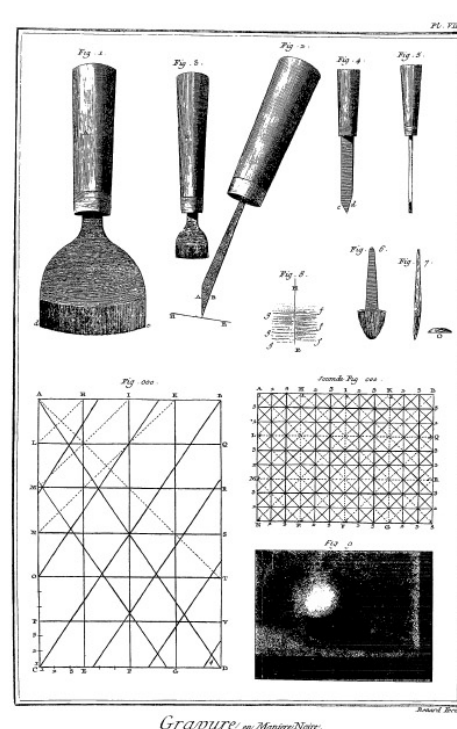
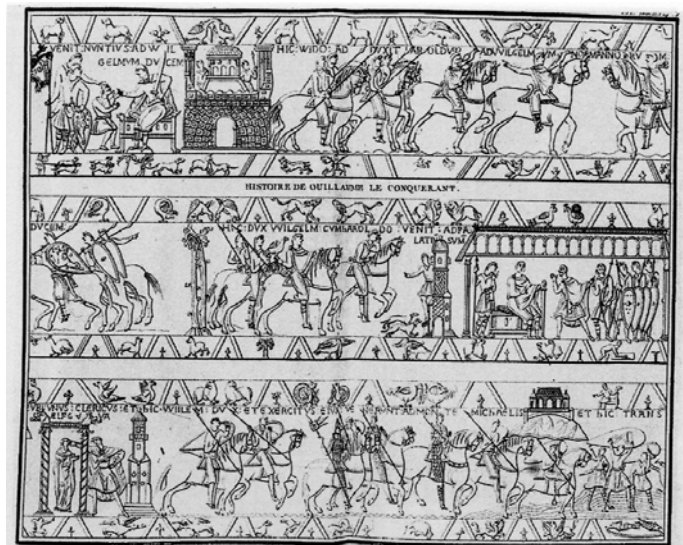
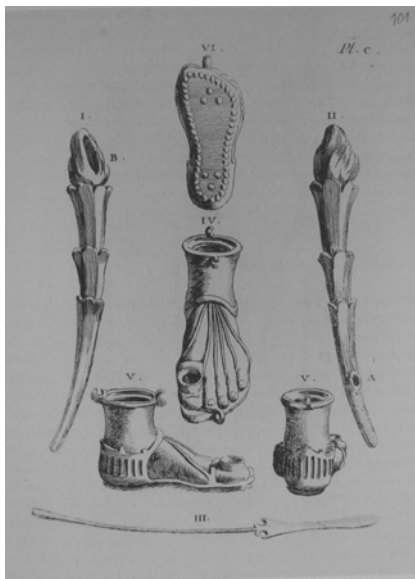
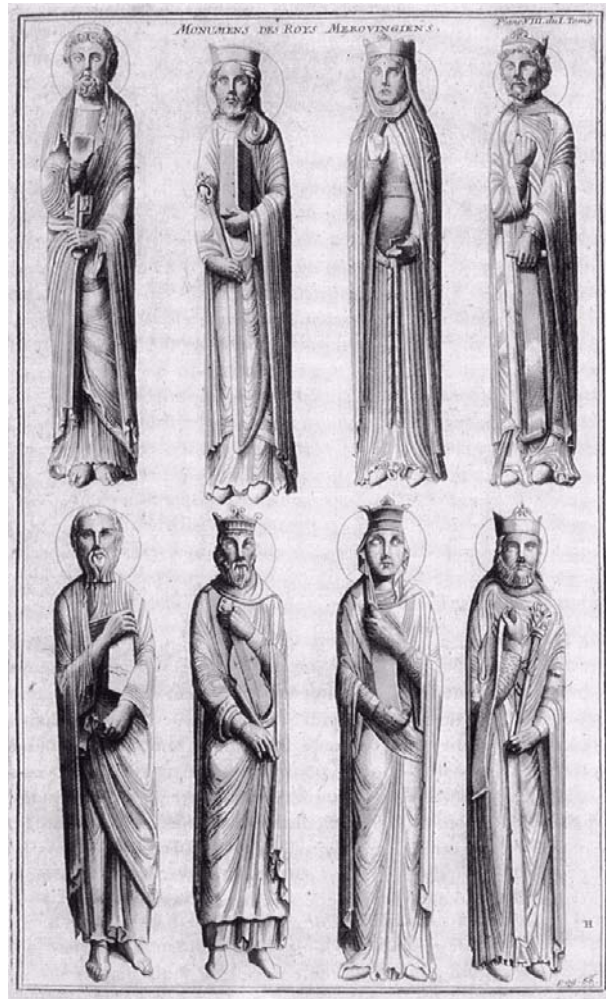


Abb. 10: *Encyclopédie*, Gravure, Gravure en manière noir, Tafel VII.

Abb. 11 (rechts): Montfaucon, *Monumens de la monarchie françoise*, Bd.1, 1729, Tafel VIII, Notre Dame de Paris, Figuren des St. Anna-Portals.

Abb. 12 (unten links): Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités*, Bd.4, 1761, Tafel 100, Römische Öllampen.

Abb. 13 (unten rechts): Montfaucon, *Monumens de la monarchie françoise*, Bd.1, 1729, Tafel III., Teppich von Bayeux.



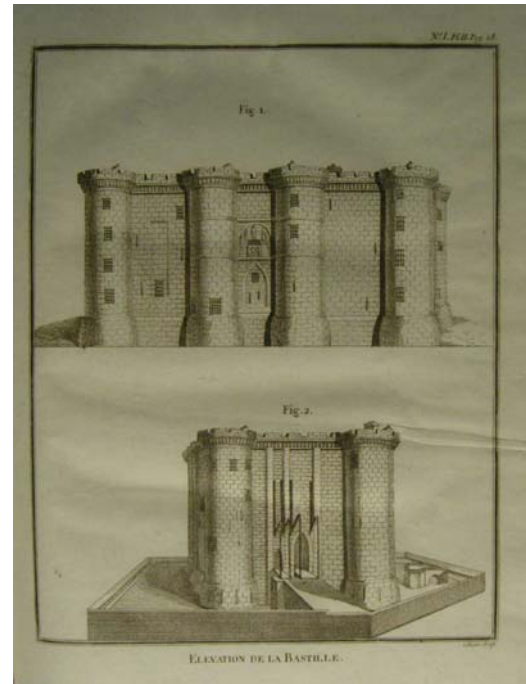
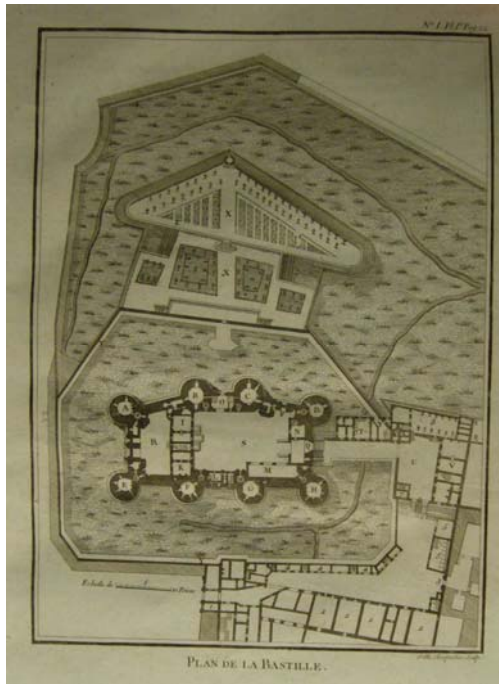
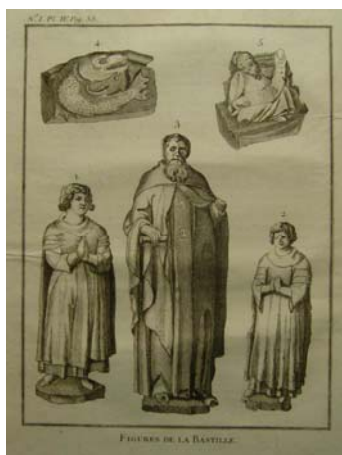


Abb. 14 (oben links): Millin, *Antiquités nationales*, Bd.1, 1791, Tafel I, Grundriss der Bastille.

Abb. 15 (oben rechts): Millin, *Antiquités nationales*, Bd.1, 1791, Tafel II, Ansichten der Bastille.

Abb. 16 (links): Millin, *Antiquités nationales*, Bd.1, 1791, Tafel III, Skulpturen der Bastille.

Abb. 17 (unter): Millin, *Antiquités nationales*, Bd.1, 1791, Tafel IV, Skulpturen der Bastille.



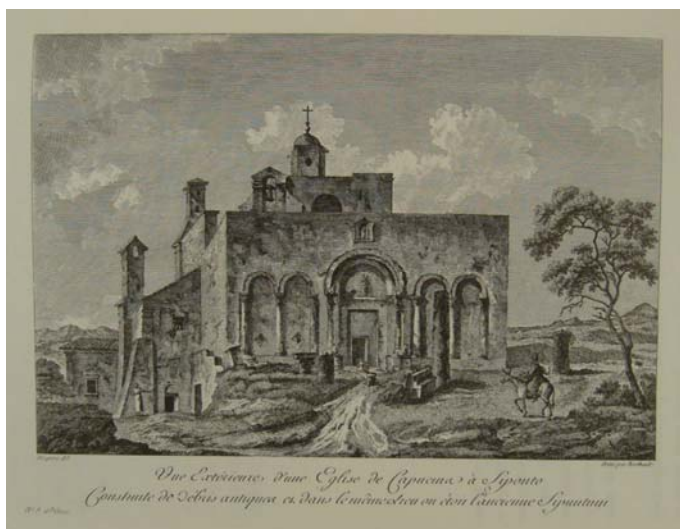
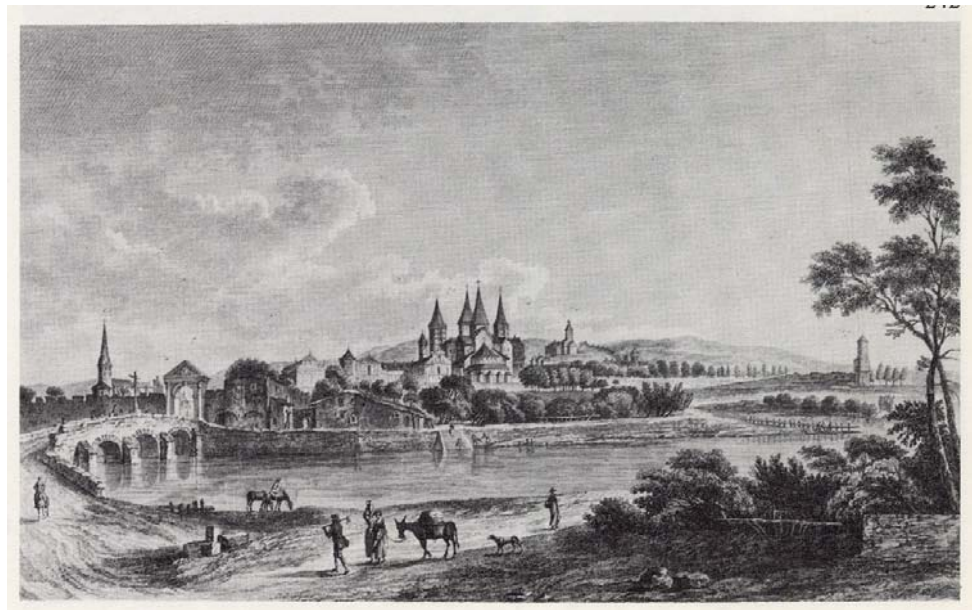


Abb. 18 (oben): La Borde u.a., *Voyage pittoresque de la France*, Bd. VIII, 1773, Cluny vue de l'est.

Abb. 19 (links): Abbé Saint-Non u.a., *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Bd.III, 1783, Tafel 7, Siponto.

Abb. 20 (links unten): Abbé Saint-Non u.a., *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Bd.III, 1783, Tafel VIII, Siponto.

Abb. 21 (unten): Taylor u.a. *Voyage pittoresques et romantiques*, Bd.II, 1839, Tafel 254b, Kathedrale in Maguelonne (Herauld) Lithografie.



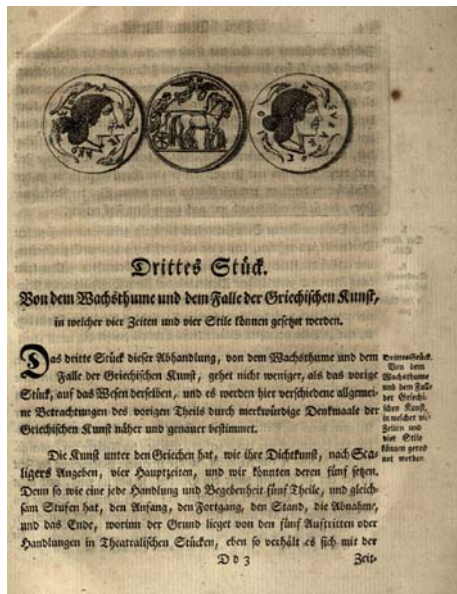
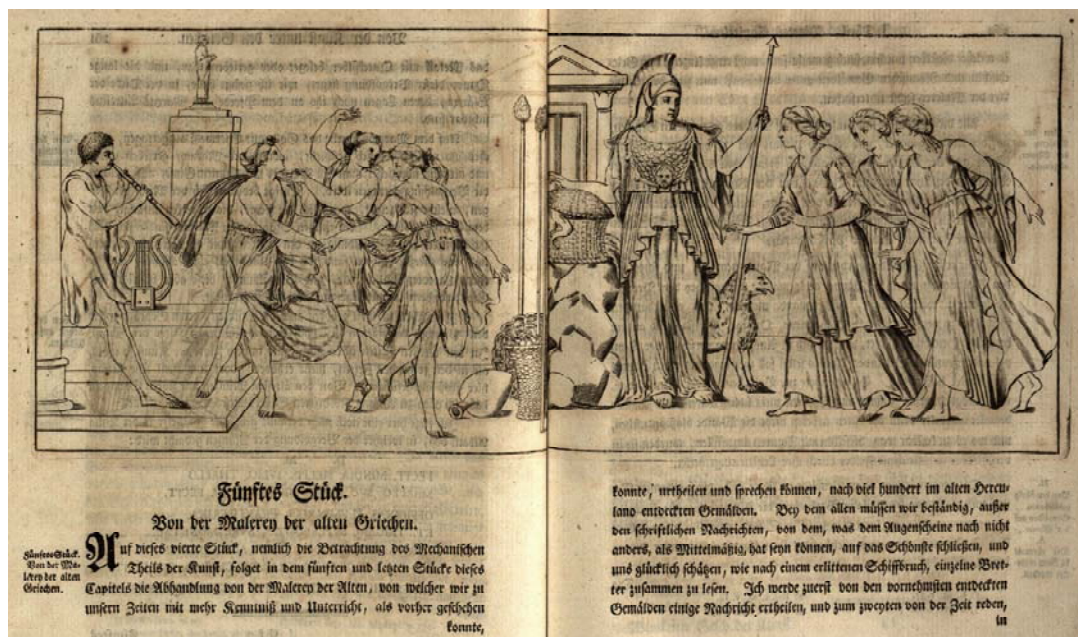


Abb. 22 (links): Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764, drittes Stück des vierten Kapitels.

Abb. 23 (mitte): Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764, drittes Stück des vierten Kapitels, Titelvignette.

Abb. 24 (unten): Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764, fünftes Stück des vierten Kapitels, Titelvignette, römisches Wandgemälde.



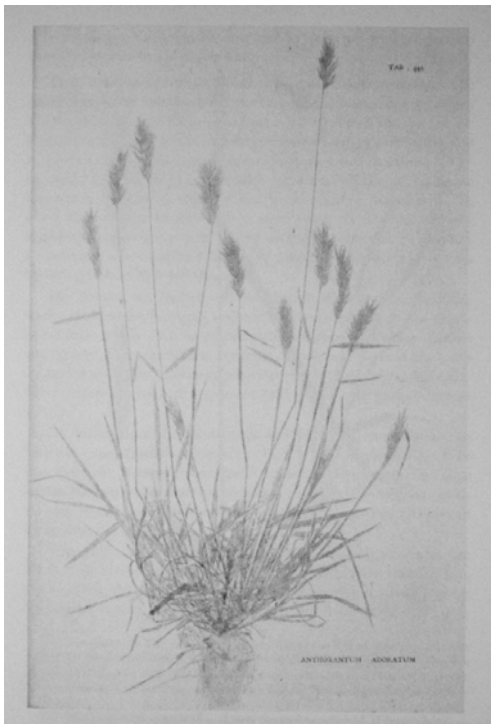
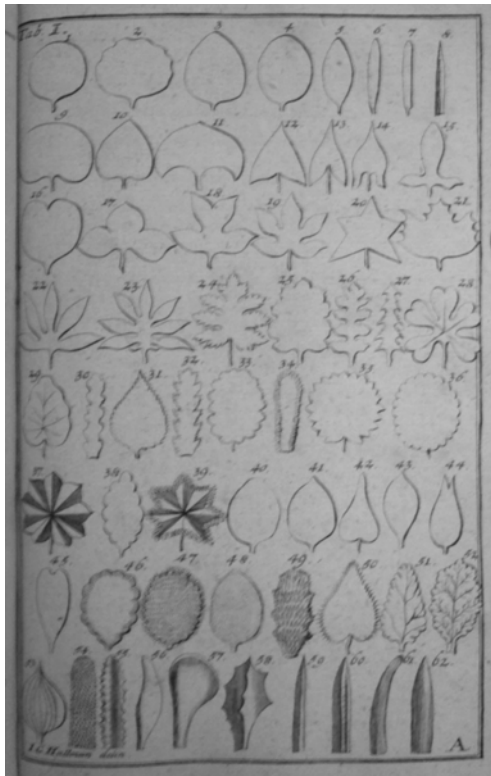


Abb. 25 (oben links): Linné, *Philosophia Botanica*, 1751, Tafel I, „folia simplicia“. Blattformen.

Abb. 26 (oben rechts): Linné, *Philosophia Botanica*, 1751, Tafel VII, „partes flores“. Blütenformen.

Abb. 27 (links): Hoppe, *Abdrücke derjenigen Pflanzen, welche um Regensburg wild wachsen (Ectypa plantarum ratisbonensium)*, 1787-93, Tafel 442. Naturselbstdruck des Rauchgrases.

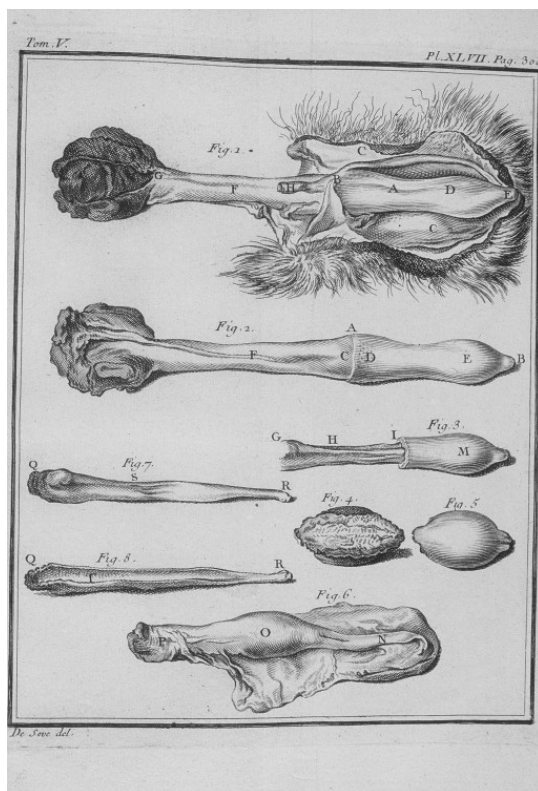
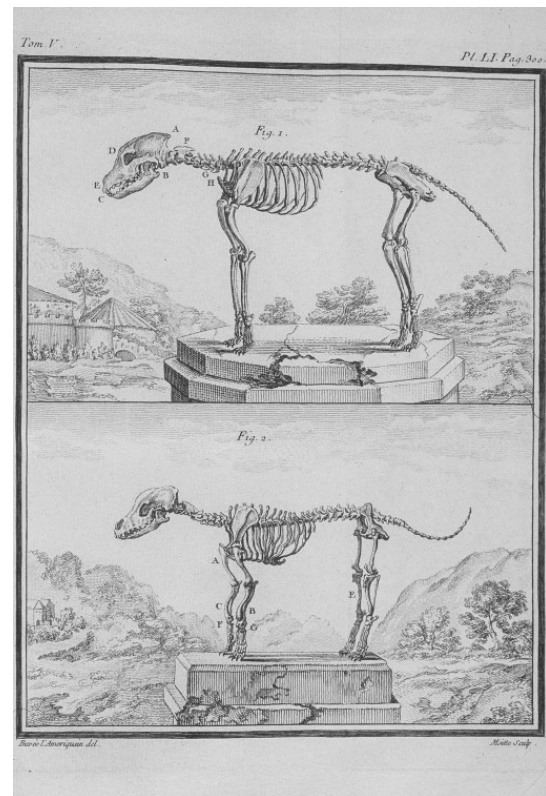
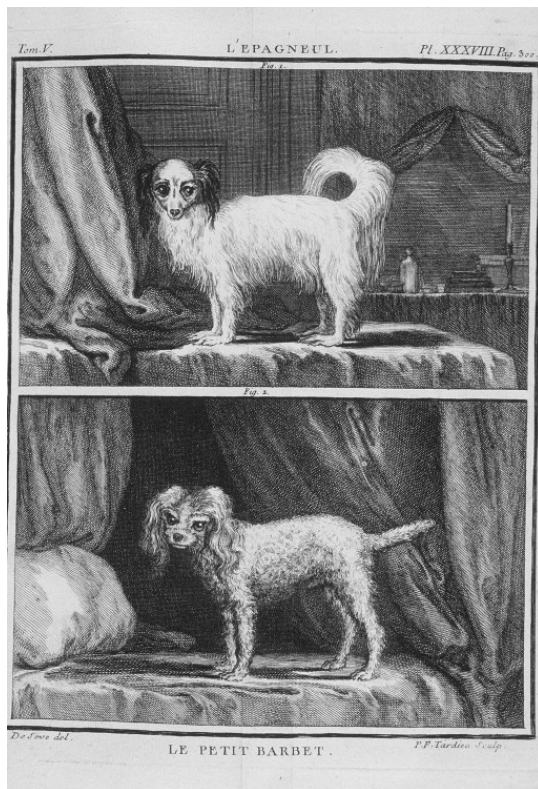


Abb. 28 (oben links): Buffon, *histoire naturelle*, Bd.5, 1755, Tafel XXXVIII, Le petit Barbet. Spaniel und kleiner Wasserspaniel.

Abb. 29 (oben rechts): Buffon, *histoire naturelle*, Bd.5, 1755, Tafel LI. Hundeskelette.

Abb. 30 (links): Buffon, *histoire naturelle*, Bd.5, 1755, Tafel XLVII. Organe des Hundes.

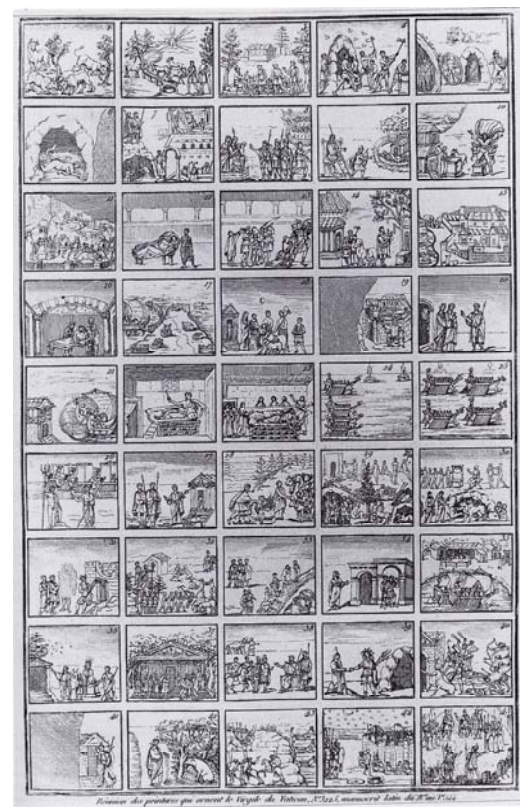
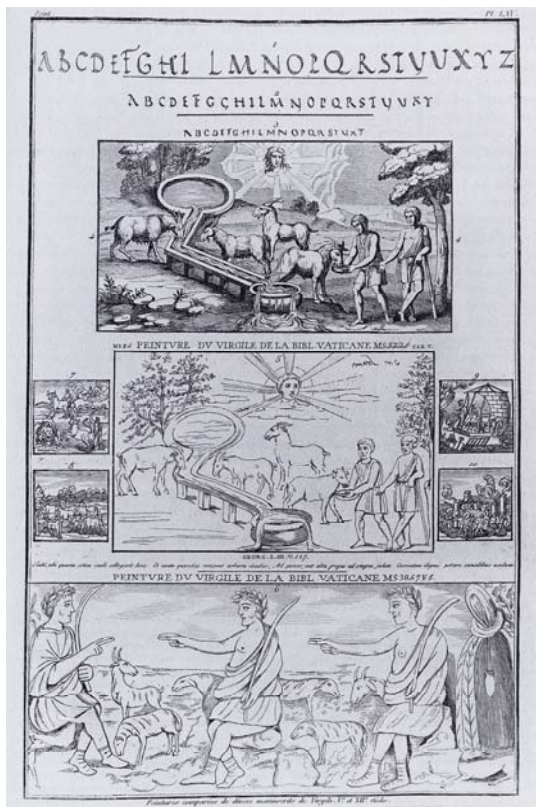


Abb. 31 (oben links): Séroux d'Agincourt, Bd.5, Tafel LXV.

Abb. 32 (oben rechts): Séroux d'Agincourt, Bd.5, Tafel XX.

Abb. 33 (links): Vergilius Vaticanus.

Abb. 34 (unten): Vergilius Romanus.



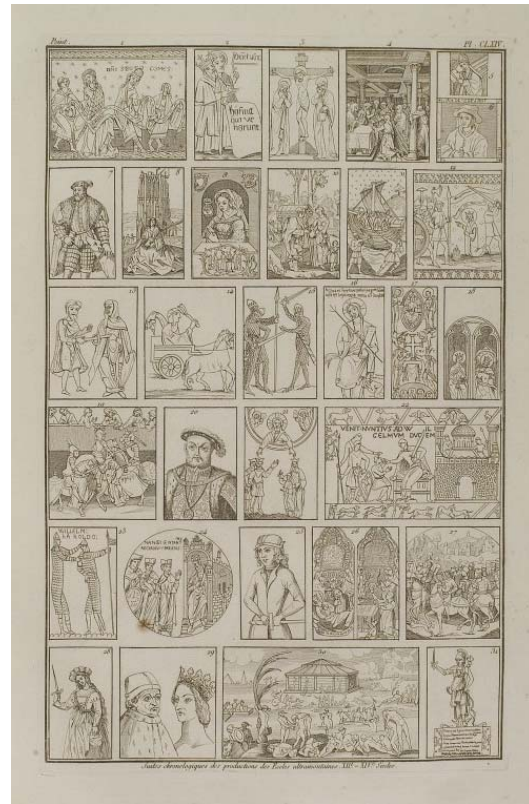
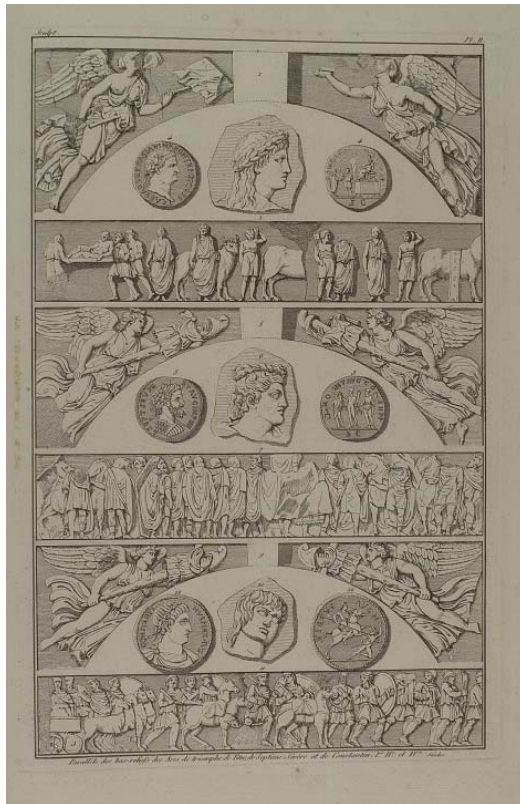
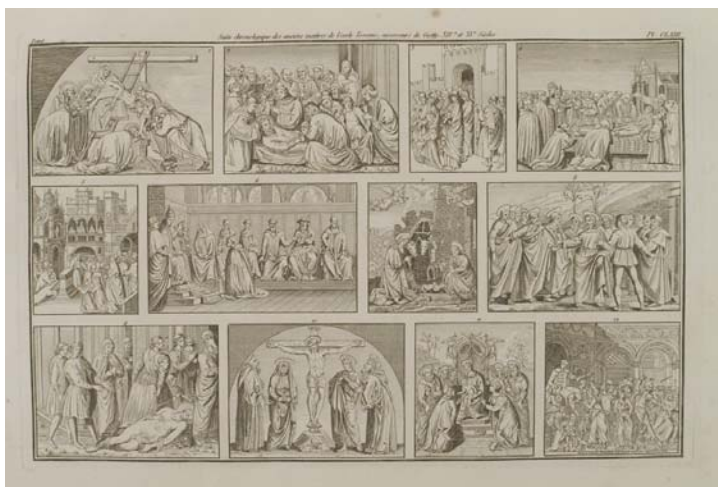


Abb. 35 (oben links): Séroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel II (sculpture).

Abb. 36 (oben rechts): Séroux d'Agincourt, Bd. 6, Tafel CLIV. Ultramontane Schule.

Abb. 37 und 38 (links): Details aus Abb.35.

Abb. 39 (unten): Séroux d'Agincourt, Bd.6, Tafel CLXIII. Toskanische Schule.



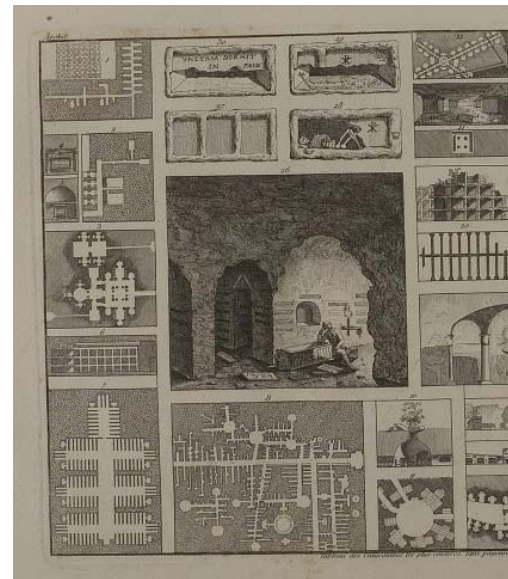
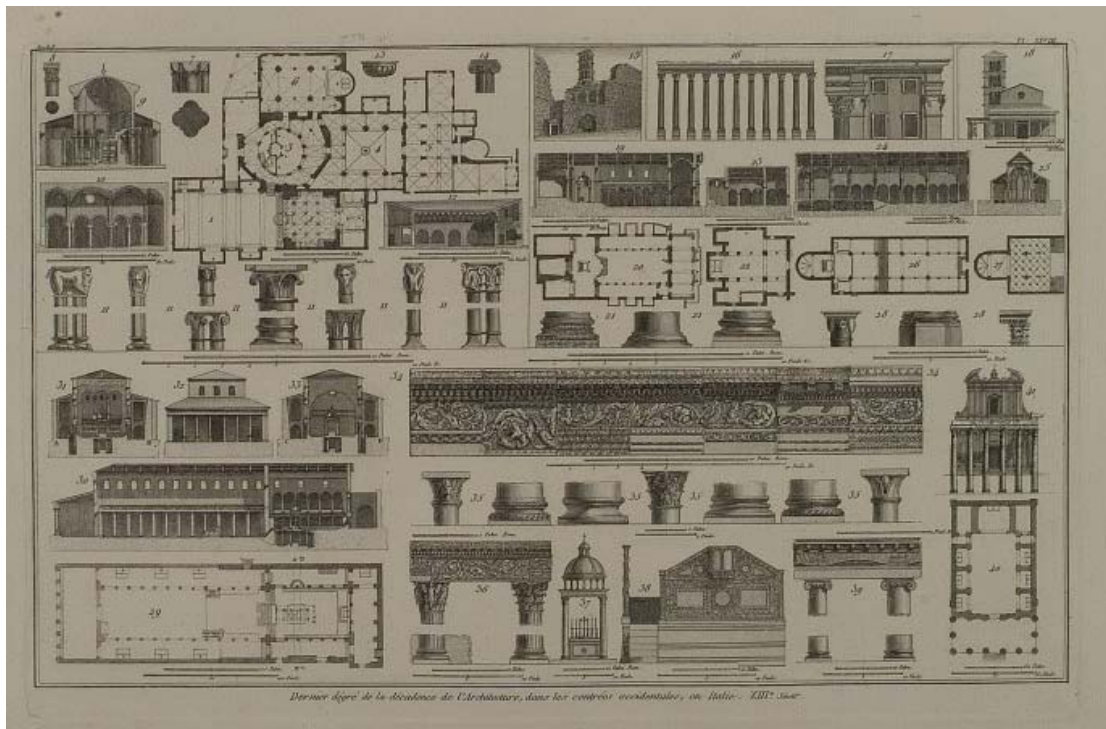


Abb. 40 (links): Séroux d'Agincourt, Bd. 6, Tafel CLXXXVIII. Zeichnungen Raffaels und antike Terrakotten.

Abb. 41 (rechts): Séroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel IX (architecture). Katakomben.

Abb. 42 (unten): Séroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel XXVIII (architecture). Letzte Stufe der Dekadenz.



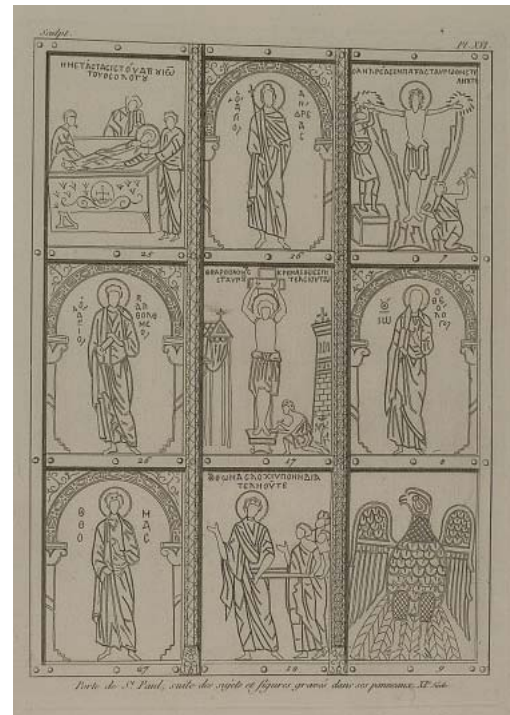
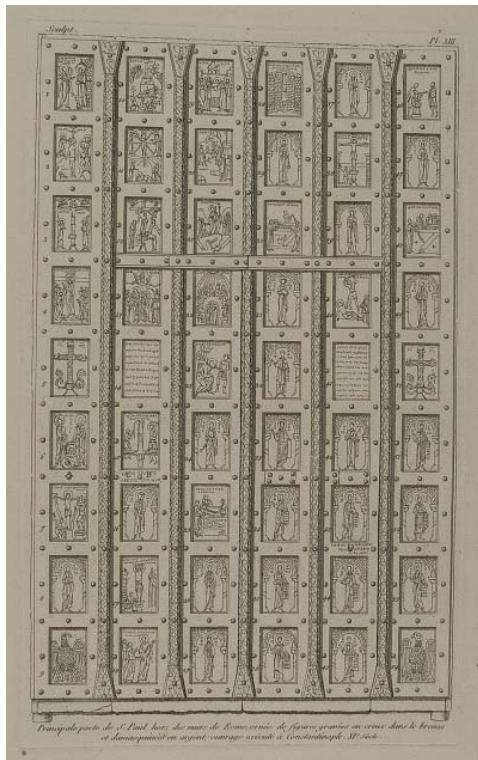


Abb. 43 (oben links): Séroux d'Agincourt, Bd.4, Tafel XIII (sculpture). San Paolo fuori le Mura, Porta sacra.

Abb. 44 (oben rechts): Séroux d'Agincourt, Bd.4, Tafel XVI (sculpture). San Paolo fuori le Mura, Porta sacra.

Abb. 45 (unten rechts): Séroux d'Agincourt, Bd.4, Tafel XX (sculpture). San Paolo fuori le Mura, Porta sacra.

Abb. 46 (unten links): Nicola Maria Nicolais della Basilica di San Paolo, Tafel XII. San Paolo fuori le Mura, Porta sacra

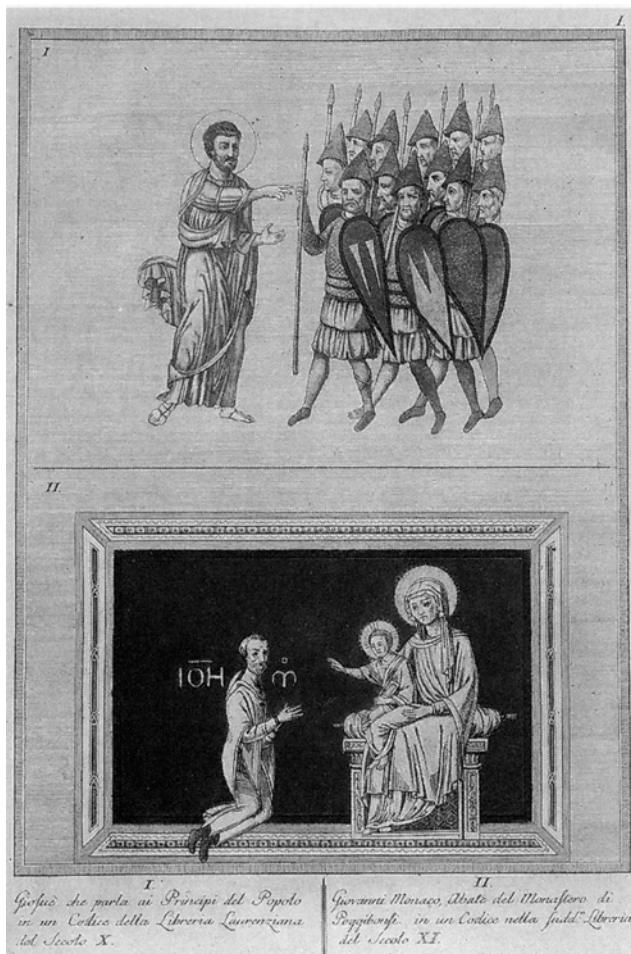


Abb. 47: Marco Lastri, Tafel I, Miniaturen aus dem 11. und 12. Jahrhundert.

Abb. 48 (oben rechts): Josua gebietet seinen Soldaten, Ausschnitt aus der Bibel von Santa Maria del Fiore in Florenz.

Abb. 49 (unten): Josua gebietet seinen Soldaten, aus der Bibel von Santa Maria del Fiore in Florenz, S. 88v.

Abb. 50: Heilige Jungfrau mit Jesuskind, das einen Mönch Johannes segnet, aus dem „Libellus Precum“ des Psalters von San Michele de Marturi.



Abb. 51: Marco Lastri, Tafel III, Guida da Siena, Maestà.



Abb. 53: Guido da Siena, Maestà, zeitgenössische Fotografie.

Abb. 54: „Duccio di Buoninsegna“, zeitgenössische Fotografie.





Abb. 54a (oben): Pause von Adolf von Stürler nach Lastri, 1830-40.



Abb. 55: Sérroux d'Agincourt, Tafel CVII, Guido da Siena.

Abb. 56: Sérroux d'Agincourt, Tafel CVIII, „Cimabue“.

Abb. 57: Sérroux d'Agincourt, Tafel CLXVI, „Réné d'Anjou, Comte de Provence“.

Abb. 58: Froment, le Buisson ardent/der brennende Dornbusch, Aix-en-Provence, Saint-Sauveur. Moderne Fotografie.





Abb. 59 (links): Riepenhausen, Geschichte der Malerei in Italien, 1800/1810, Tafel 10, Guido da Siena.

Abb. 60 (oben): Lastrì, L'Etruria Pittrice, 1791, Tafel XXIV/1, Antonio Polaiuolo, Detail. Gest. von Ferdinando Gregori.



Abb. 61 (unten): Lastrì, L'Etruria Pittrice, 1791, Tafel XXIV/1, Polaiuolo. Gest. von Carlo Lasinio.

Abb. 62 (unten links): Lastrì, L'Etruria Pittrice, 1791, Tafel X, Simone Memmi (heute Buonaiuto).





- Abb. 63 (oben links): Griffith/Cosway, Galerie du Louvre, 1802, aquarellierte Radierung.
- Abb. 64 (oben rechts): Griffith/Cosway, Galerie du Louvre, 1802, aquarellierte Radierung.
- Abb. 65 (unten links): Griffith/Cosway, Galerie du Louvre, 1802, aquarellierte Radierung, Raffael Transfiguration.
- Abb. 66 (unten rechts): Mannlich, *Königlich Baierischer Gemälde-Saal zu München und Schleissheim*, 1817–21, Holbein. Lithografie von F. Piloty.

10. Abbildungsverzeichnis

Alle Internetressourcen wurden, soweit nicht anders verzeichnet zuletzt am 31. 03. 2007 genutzt.

- Abb. 01: Bernd Carqué, Gegenüberstellung von J. L. David mit E. Delacroix. Aus: Carqué 2006, S.34/35.
- Abb. 02: Bernd Carqué, Gegenüberstellung von Willemin und Labord. Aus: Carqué 2006, S.36/37.
- Abb. 03: *Encyclopédie*, Metier à faire de bas, Tafel I. Aus: Diderot 1751-1772, Recueil de planches Arts de textile, auf: www.galica.fr.
- Abb. 04: *Encyclopédie*, Metier à faire de bas, Tafel I. Aus: Diderot 1751-1772, Recueil de planches Arts de textile, auf: www.galica.fr.
- Abb. 05: *Encyclopédie*, Metier à faire de bas, Tafel I. Aus: Diderot 1751-1772, Recueil de planches Arts de textile, auf: www.galica.fr.
- Abb. 06: *Encyclopédie*, Faiseur des bas au métier – travail de bas au métier, Tafel I. Aus: Diderot 1751-1772, Recueil de planches Arts de textile, auf: www.galica.fr.
- Abb. 07: *Encyclopédie*, Gravure, Gravure en taille douce, Tafel I. Aus: Diderot 1751-1772, Recueil de planches Gravure et Sculpture, auf: www.galica.fr.
- Abb. 08: *Encyclopédie*, Gravure, Gravure en taille douce, Tafel III. Aus: Diderot 1751-1772, Recueil de planches Gravure et Sculpture, auf: www.galica.fr.
- Abb. 09: *Encyclopédie*, Gravure, Gravure en taille douce, Tafel VIII. Aus: Diderot 1751-1772, Recueil de planches Gravure et Sculpture, auf: www.galica.fr.
- Abb. 10: *Encyclopédie*, Gravure, Gravure en taille douce, Tafel VII. Aus: Diderot 1751-1772, Recueil de planches Gravure et Sculpture, auf: www.galica.fr.
- Abb. 11: Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, Bd.1, 1729, Tafel VIII, Notre Dame de Paris, Figuren des St. Anna-Portals. Aus : Bickendorf 1998, S. 162.
- Abb. 12: Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités*, Bd.4, 1761, Tafel 100, Römische Öllampen. Aus: Niehr 2005 B, S. 17.
- Abb. 13: Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, Bd.1, 1729, Tafel III, Teppich von Bayeux. Aus: Bickendorf 2005, S. 144.
- Abb. 14: Millin, *Antiquités nationales*, Bd.1, 1791, Tafel I. Aus: Millin 1790-[1798].
- Abb. 15: Millin, *Antiquités nationales*, Bd.1, 1791, Tafel II. Aus: Millin 1790-[1798].

- Abb. 16: Millin, *Antiquités nationales*, Bd. 1, 1791, Tafel II. Aus: Millin 1790-[1798].
- Abb. 17: Millin, *Antiquités nationales*, Bd. 1, 1791, Tafel II. Aus: Millin 1790-[1798].
- Abb. 18: La Borde u.a., *Voyage pittoresque de la France*, Bd. VIII, 1773, Cluny vue de l'est.
Aus: Vergnolle 1979, S.242.
- Abb. 19: Abbé Saint-Non u.a., *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Bd.III, 1783, Tafel 7, Siponto (Zeichner Despréz/Stecher Berthauld).
Aus: Silvestri 1977, S17/18.
- Abb. 20: Abbé Saint-Non u.a., *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Bd.III, 1783, Tafel VIII, Siponto (Zeichner Despréz/Stecher Berthauld).
Aus: Silvestri 1977, 17/18.
- Abb. 21: Taylor u.a. *Voyage pittoresques et romantiques*, Bd.II, 1839, Tafel 254b. Aus:
Vergnolle 1979, S.261.
- Abb. 22: Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764, drittes Stück des vierten Kapitels. Aus: Winckelmann 1764, über: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764>, S.213.
- Abb. 23: Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764, drittes Stück des vierten Kapitels, Titelvignette. Aus: Winckelmann 1764, über: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764>, S.213.
- Abb. 24: Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764, fünftes Stück des vierten Kapitels, Titelvignette, römisches Wandgemälde. Aus: Winckelmann 1764,
über: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764>, S.262/263.
- Abb. 25: Linné, *Philosophia Botanica*, 1751, Tafel I, „folia simplicia“. Blattformen. Aus:
Linné 1751.
- Abb. 26: Linné, *Philosophia Botanica*, 1751, Tafel VII, „partes flores“. Blütenformen. Aus:
Linné 1751.
- Abb. 27: Hoppe, *Abdrücke derjenigen Pflanzen, welche um Regensburg wild wachsen (Ectypa plantarum ratisbonensium)*, 1787-93, Tafel 442. Naturselbstdruck des Rauchgrases.
Aus: Nickelsen 2000, S.171.
- Abb. 28: Buffon, *histoire naturelle*, Bd. 5, 1755, Tafel XXXVIII, Le petit Barbet. Spaniel und kleiner Wasserspaniel. Aus: Buffon 1749-1788, auf: www.gallica.fr.
- Abb. 29: Buffon, *histoire naturelle*, Bd. 5, 1755, Tafel LI. Hundeskelette. Aus: Buffon 1749-1788, auf: www.gallica.fr.
- Abb. 30: Buffon, *histoire naturelle*, Bd. 5, 1755, Tafel XLVII. Organe des Hundes.

- Aus: Buffon 1749-1788, auf: www.gallica.fr.
- Abb. 31: Sérroux d'Agincourt, Bd. 5, Tafel LXV. Aus: Sérroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel LXV, Bd. 5 (Peinture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd5.
- Abb. 32: Sérroux d'Agincourt, Bd. 5, Tafel XX. Aus: Sérroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel XX, Bd. 5 (Peinture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd5.
- Abb. 33: Vergilius Vaticanus. Aus: University of Pennsylvania, the vergil project auf: <http://vergil.classics.upenn.edu/>.
- Abb. 34: Vergilius Romanus. Aus: University of Pennsylvania, the vergil project auf: <http://vergil.classics.upenn.edu/>.
- Abb. 35/37/38: Sérroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel II (sculpture). Aus: Sérroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel II, Bd. 4 (Sculpture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd4.
- Abb. 36: Sérroux d'Agincourt, Bd. 6, Tafel CLIV. Ultramontane Schule. Aus: Sérroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel CLIV, Bd. 6 (Peinture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd6.
- Abb. 39: Sérroux d'Agincourt, Bd. 6, Tafel CLXIII. Toskanische Schule. Aus: Sérroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel CLXIII, Bd. 6 (Peinture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd6.
- Abb. 40: Sérroux d'Agincourt, Bd. 6, Tafel CLXXXVIII. Zeichnungen Raffaels und antike Terrakotten. Aus: Sérroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel CLXXXVIII, Bd. 6 (Peinture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd6.
- Abb. 41: Sérroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel IX (architecture). Katakomben. Aus: Sérroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel IX, Bd. 4 (Architecture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd4.
- Abb. 42: Sérroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel XXVIII (architecture). Letzte Stufe der Dekadenz. Aus: Sérroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel XXVIII, Bd. 4 (Architecture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd4.
- Abb. 43: Sérroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel XIII (sculpture). San Paolo fuori le Mura, Porta sacra. Aus: Sérroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel XIII, Bd. 4 (Sculpture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd4.

- Abb. 44: Séroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel XVI (sculpture). San Paolo fuori le Mura, Porta sacra. Aus: Séroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel XVI, Bd. 4 (Sculpture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd4
- Abb. 45: Séroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel XX (sculpture). San Paolo fuori le Mura, Porta sacra. Aus: Séroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel XX, Bd. 4 (Sculpture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd4
- Abb. 46: Nicola Maria Nicolais *della Basilica di San Paolo*, Tafel XII. San Paolo fuori le Mura, Porta sacra. Aus: Bildarchiv Foto Marburg, <http://www.bildindex.de>.
- Abb. 47: Marco Lastri, Tafel I. Aus: Bickendorf 1998, S. 302.
- Abb. 48: Bibel von Santa Maria del Fiore in Florenz, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125 (+ 126), 88v., Detail. Aus: Università degli Studi di Casino, Dipartimento di Filologia e Storia (Org.), Bibbie Atlantiche, Documentazione Fotografia, auf: <http://bibbie.cea.unicas.it/documentazionefotografica>.
- Abb. 49: Bibel von Santa Maria del Fiore in Florenz, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125 (+ 126), 88v. Aus: Università degli Studi di Casino, Dipartimento di Filologia e Storia (Org.), Bibbie Atlantiche, Documentazione Fotografia, auf: <http://bibbie.cea.unicas.it/documentazionefotografica>.
- Abb. 50: „Libellus Precum“ des Psalters von San Michele de Marturi, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XVII. Aus: Associazione „o'zone (kulturelle Organisation Valdelsana, Org.), Museo virtuale, Pinacoteca, auf: <http://www.associazioneozone.net/wp-gallery2.php>.
- Abb. 51: Marco Lastri, Tafel III, Guida da Siena, Maestà. Aus: Bickendorf 1998, S. 302.
- Abb. 52: Marco Lastri, Tafel VIII, „Cimabue“, Madonna Rucellai. Aus: Bickendorf 1998, S. 303.
- Abb. 53: Guido da Siena, Maesà, Siena, San Domenico, zeitgenössische Fotografie. Aus: Diana Norman, *Siena and the Virgin: art and politics in a late medieval city state*. New Haven u.a. 1999, S. 47.
- Abb. 54: Duccio di Buoninsegna, Madonna Rucellai, Florenz, Uffizien, zeitgenössische Fotografie. Aus: Bellosi, Luciano, *Cimabue*. Mailand 1998, S. 136.
- Abb. 54a (oben): Pause von Adolf von Stürler nach Lastri, 1830-1840. Aus: Bächtli, Marie Therese und Marc Fehlmann, *Adolf von Stürler*. Bern 2002, S. 57.

- Abb. 55: Séroux d'Agincourt, Tafel CVII, Guido da Siena, Maestà. Aus: Séroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel CVIII, Bd. 5 (Peinture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd5
- Abb. 56: Séroux d'Agincourt, Tafel CVIII, „Cimabue“, Madonna Rucellai. Aus: Séroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel CVIII, Bd. 5 (Peinture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd5
- Abb. 57: Séroux d'Agincourt, Tafel CLXVI, „René d'Anjou, Comte de Provence“. Aus: Séroux d'Agincourt [1810]-1823, Tafel CLXVI, Bd. 5 (Peinture), auf: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd5
- Abb. 58: Froment, le Buisson ardent/der brennende Dornbusch, Aix-en-Provence, Saint-Sauveur. Moderne Fotografie. Aus: Walther, Ingo (Hg.): Malerei der Welt, Taschen Köln, 1995, S. 141
- Abb. 59: Riepenhausen, Geschichte der Malerei in Italien, 1800/1810, Tafel 10, Guido da Siena. Aus: Krause 2005, S.93.
- Abb. 60: Lastri, L'Etruria Pittrice, 1791, Tafel XXIV/1, Antonio Polaiuolo, Detail. Aus: Krause 2005 G, S.82.
- Abb. 61: Lastri, L'Etruria Pittrice, 1791, Tafel XXIV/1, Polaiuolo. Gest. von Carlo Lasinio. Aus: Krause 2005 G, S.82.
- Abb. 62: Lastri, L'Etruria Pittrice, 1791, Tafel X, Simone Memmi (heute Buonaiuto). Aus: Spaletti 1979, Nr. 290.
- Abb. 63: Griffith/Cosway, Galerie du Louvre, 1802, aquarellierte Radierung. Aus: Marubbi 1998, o. S.
- Abb. 64: Griffith/Cosway, Galerie du Louvre, 1802, aquarellierte Radierung. Aus: Marubbi 1998, o. S.
- Abb. 65: Griffith/Cosway, Galerie du Louvre, 1802, aquarellierte Radierung, Raffael Transfiguration. Aus: Marubbi 1998, S. 76.
- Abb. 66: Mannlich, *Königlich Baierischer Gemälde-Saal zu München und Schleissheim*, 1817-1821, Holbein. Lithografie von F. Piloty. Aus: Krause 2005: S. 343.

