

GABRIELE BICKENDORF

Schule des Sehens

Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick

I.

Das moderne Kunstmuseum, das im 19. Jahrhundert seinen Siegeszug über ganz Europa antrat und dessen Konzept bis heute noch im wesentlichen die öffentlichen Sammlungen bestimmt, beruht auf dem Ordnungsprinzip der künstlerischen Schulen. Eine Hängung nach Schulen war erstmalig 1781 in Wien bei der Neuordnung der Gemäldegalerie im Oberen Belvedere erprobt worden und hatte sich als überzeugende Form erwiesen, die Geschichte der Kunst am Original sichtbar und verstehbar werden zu lassen. Mit ihrer Hilfe konnte die angebliche »Unordnung«, das vermeintliche »Durcheinander« der älteren Sammlungen überwunden werden. Sie erschien gleichermaßen innovativ und sachlich angemessen wie natürlich.

So neu, wie die Zeitgenossen annahmen, war das System allerdings nicht. Vielmehr war es in seiner eigenwilligen Verknüpfung von Kunstgeographie und -genealogie im Kontext der kennerschaftlichen Theorien des 17. Jahrhunderts entwickelt und bereits im frühen 18. Jahrhundert visuell umgesetzt worden. Dabei spielte das illustrierte Kunstbuch eine zentrale Rolle. Dieser Prozess soll im folgenden – ausgehend vom ›Recueil d'estampes‹ (1729–1741), der repräsentativen Prachtausgabe zur Kunstsammlung des französischen Königshauses und anderer herausragender Sammlungen – als eine »Schule des Sehens« vorgestellt werden. Zunächst soll jedoch ein Blick auf die ersten Museumskonzeptionen nach Schulen geworfen werden.

II.

Die Einrichtung der Wiener Gemäldegalerie im Oberen Belvedere von 1781 gilt als Wendepunkt in der europäischen Museumsgeschichte. Christian von Mechel hatte hier erstmals eine Gemäldesammlung konsequent nach Schulen geordnet, die auf zwei Stockwerke verteilt präsentiert wurden (Abb. 1). Das untere Geschoss mit seinen zwei Flügeln, dessen Raumfolgen sich jeweils in ihrer Abfolge von einem zentralen, repräsentativen Marmorsaal her erschließen, weist die grundsätzliche Teilung der Malerei in die nord- und die südalpiner Schule auf. Für den Museums-

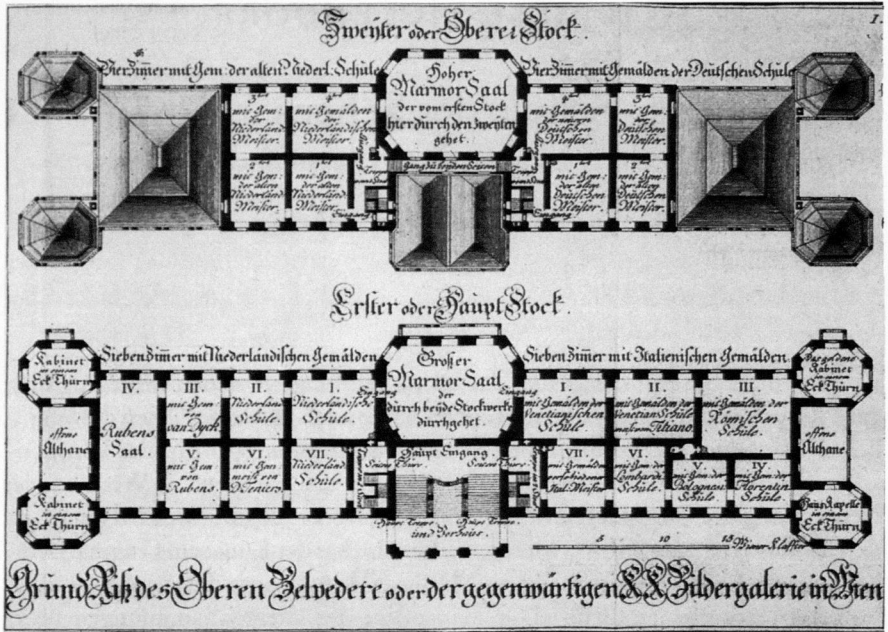


Abb. 1 Christian von Mechel: Gemäldegalerie in Wien, Hängung nach Schulen, 1783.

besucher trat im Belvedere der Marmorsaal an die Stelle der Alpen, die geographisch als Trennlinie zwischen zwei separaten kunstgeschichtlichen Entwicklungssträngen gedacht waren. Das Museumskonzept sah Rundgänge im unteren Geschoss vor, in denen jeweils die nord- und die südalpine Malerei in der Abfolge von sieben Sälen erschlossen werden konnte.¹

Dem heutigen Betrachter fällt auf, dass dabei Südeuropa lediglich durch Italien, Nordeuropa durch die Niederlande und – in Fortsetzung dieser Abteilung im Obergeschoss – Deutschland repräsentiert wurde. Christian von Mechel vertrat mit seinem Museum dagegen einen universalen Anspruch: Die Wiener Galerie sollte nichts Geringeres präsentieren als eine »sichtbare Geschichte der Kunst« in ihrem gesamten Umfang. Damit definierte er die doppelte Zielsetzung seiner Konzeption: Sie sollte auf der einen Seite die Geschichte der Kunst abbilden und diese damit der sinnlichen Erfahrung erschließen, und sie sollte auf der anderen Seite didaktisch wirken, indem die Besucher diese Kunstgeschichte in einer visuellen Lektion erlernen und sich selbst zum Kenner ausbilden sollten. Dieses Anlie-

¹ Debora J. Meijers: Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780, Wien 1995; erstmals erschienen unter dem Titel: De Habsburgse schilderijengalerij in Wenen omstreeks 1780, Amsterdam 1991; Dies.: Naar een systematische presentatie, in: Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden, hg. von Allinor Bergvelt u. a., Zwolle 2005, S. 263–288.

gen beschrieb von Mechel in seinem ›Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlich Gemälde Galerie in Wien‹ folgendermaßen:

»Die kaiserl königl. Gemälde Sammlung [...] ist nicht allein durch den Wert und die starke Anzahl ihrer Bilder, sondern auch durch die Beyträge, die sie zur Geschichte der Kunst reichlich darbietet, ungemein merkwürdig.

Der Zweck alles Bestrebens gieng dahin, dieses schöne durch seine zahlreichen Zimmer-Abteilungen dazu völlig geschaffene Gebäude so zu benutzen, daß die Einrichtung des Ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel wie möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möge. Eine solche große öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Art und aller Zeiten anzutreffen, und nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung [...] er Kenner der Kunst werden kann.«²

Christian von Mechels »sichtbare Geschichte der Kunst« nahm Winckelmanns doppelten Kollektivsingular im Sinne der »einen Geschichte« der »einen Kunst« begrifflich auf und suchte ihn auf die Geschichte der neuzeitlichen Malerei auszudehnen. Die dafür gewählte, sichtbare und damit überzeugungsstarke Form brach allerdings die Einheit wieder auf. Von Mechel führte nämlich den Betrachtern statt der einen universalen drei nationale Geschichten der Kunst vor Augen, wodurch sich die geographische Struktur vor die historische schob. Das Narrativ der »einen Geschichte« schien offensichtlich visuell in der Abfolge der Werke nicht plausibel zu sein. Darüber hinaus lässt sich sogar noch eine Dominanz des geographischen Prinzips in der Binnengliederung der italienischen Abteilung beobachten, in der jeder einzelne Saal einer regionalen Schule gewidmet war. Die einzige Ausnahme bildeten die Venezianer, die in den beiden ersten Sälen präsentiert wurden. Dann folgten die römische, florentinische, lombardische und Bologneser Schule, während im letzten Saal Werke unterschiedlicher »kleiner« Lokalschulen versammelt waren. Die niederländische und die deutsche Abteilung verfügten dagegen über keine geographische Differenzierung, mit der Zentren der künstlerischen wie machtpolitischen Dominanz umschrieben wurden. Hier fällt eher die Akzentuierung durch den Ausweis großer Meister und damit schulbildender Lehrerpersönlichkeiten auf: Rubens, van Dyck und Teniers erhielten jeweils einen eigenen Saal.³

² Christian von Mechel: Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Koeniglichen Gallerie in Wien verfaßt von Christian von Mechel nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahr 1781 gemachten Einrichtung, Wien 1783, S. V und S. XI.

³ Der Ausbildung des Kollektivsingulars der einen ›Geschichte‹ wurde erstmals begriffsgeschichtlich von Reinhart Koselleck herausgearbeitet, der dabei bereits Johann Joachim Winckelmanns ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ eine zentrale Position beimaß, allerdings ohne dabei dem zweiten Singular der einen ›Kunst‹ Beachtung zu schenken. Reinhart Koselleck: ›Geschichte‹, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur begrifflich-sozialen Sprache in Deutschland, hg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhardt Koselleck, Stuttgart 1975, Bd. 2, S. 647–717. Zum doppelten Kollektivsingular der einen ›Geschichte‹ der einen ›Kunst‹ vgl.: Gabriele Bickendorf: Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. XI), Berlin 1998, S. 273–356, zu Winckelmann besonders S. 273–278. Zur Frage einer poly-

Von Mechel scheint die temporale Ordnung selbst als idealtypische Form seiner sichtbaren Kunstgeschichte aufgefasst zu haben. So schrieb er zu den Frühen Niederländern: »Hier bietet sich dem Auge sichtbare Geschichte der Kunst dar; Proben des Entstehens, des Wachstums und der ganzen Entwicklung des Talents bey den Niederländern, und so enthält jedes Zimmer eine ausreichende Epoche.« Von Mechel suchte Historizität, fand jedoch Geographie – zumindest, was die Grobstruktur der drei großen »Kunstnationen« betrifft und die Aufteilung Italiens in eine Vielzahl von regionalen Zentren. Diesen Befund kann man als erhebliche Friktion im Konzept interpretieren, insofern Winckelmanns Programm der »einen Kunstgeschichte« im Fall der neuzeitlichen Malerei zerfällt, aber auch das geographische Prinzip selbst gebrochen und unvollständig erscheint.⁴

Von den Zeitgenossen wurde die Wiener Hängung dagegen als schlüssiges Modell und nachahmungswürdiges Muster begriffen, das in der Tat zum Vorbild der neuen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts avancierte. Der Modellcharakter wurde offensichtlich in der Einrichtung des Musée Napoléon in Paris. Sein Leiter, Dominique-Vivant Denon, hatte sich in der außergewöhnlichen Situation befunden, ein idealtypisches »Musée imaginaire« weitgehend in die Tat umsetzen zu können. Die Eroberungskriege, mit denen Napoléon Europa überzogen hatte, boten ihm die Gelegenheit, in enormen Quantitäten Kunstwerke aus den hervorragendsten europäischen Sammlungen an einem Ort zu vereinen. Zugleich erlaubte die Masse an Beutekunst höchster Qualität, tatsächlich in von Mechels Sinn eine »sichtbare Geschichte der Kunst« im Louvre zu installieren. Während Christian von Mechel eine Generation früher darauf angewiesen gewesen war, mit den vorhandenen Beständen und damit auch ihren sammlungsgeschichtlichen Beschränkungen zu operieren, konnte sich Vivant Denon zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus einem fast vollständigen Reservoir europäischer Spitzenwerke bedienen.⁵

1803 begann Denon mit der Systematisierung des Materials, indem er ein Wandkompartiment der Grande Galerie neu ordnete. Sein ausdrückliches Ziel bestand darin, ihm »un caractère d'ordre, d'instruction et de classification« zu verleihen – und dafür wählte er das Schulmodell in seiner kleinsten Einheit. Um Raffaels

Perspektive in der Wahrnehmung italienischer Kunst grundlegend: Enrico Castelnuovo und Carlo Ginzburg: Zentrum und Peripherie, in: *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, hg. von Luciano Bellosi u. a., Berlin 1987, S. 21–91; erstmals erschienen unter dem Titel: *Centro e periferia*, in: *Storia dell'arte italiana*, Teil 1: *Materiali e problemi*, Bd. 1: *Questioni e metodi*, hg. von Giovanni Previtali, S. 285–352.

⁴ Mechel, S. XVI.

⁵ Thomas W. Gaetgens: Das Musée Napoléon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte, in: *Beutekunst unter Napoleon. Die »französische Schenkung« an Mainz*, Ausst. Kat. Mainz 2003, hg. von Sigrun Paas und Sabine Mertens, Mainz 2003, S. 178–186. Les vies de Dominique-Vivant Denon. Actes du colloque, Musée du Louvre, Paris, hg. von Daniela Gallo, Paris 2001. Genevieve Bresc-Bautier: Dominique-Vivant Denon, premier directeur du Louvre, in: Dominique-Vivant Denon. *L'œil de Napoléon*, Ausst. Kat. Paris 1999, hg. von Pierre Rosenberg, Paris 1999, S. 132–134. Bénédicte Savoy: »Une ample moisson de superbes choses«, in: ebd., S. 170–172.

›Transfiguration‹ herum gruppierte er späte Werke von Perugino und frühe Arbeiten von Raffael derart, dass die formalen Zusammenhänge zwischen dem Lehrer und dem Schüler erkennbar wurden. Eine – allerdings nicht vollständige – Dokumentation der in Paris versammelten Kunstwerke wie auch der Hängung Denons fertigte die englische Malerin Mary Cosway an. Von ihr hat sich eine Reihe von Aquarellen erhalten, nach denen sie teilweise auch Stiche anfertigte. Das Schulprinzip sollte dann – wie Denon an Napoléon schrieb – leitend für die gesamte Präsentation werden:

»Je continuerai dans le même esprit pour toutes les écoles, et dans quelques mois, en parcourant la galerie, on pourra faire sans s'en apercevoir, un cours historique de l'art de la peinture.«⁶

Paris präsentierte schließlich die gleiche Verschränkung von räumlichem und temporalem Prinzip wie Wien in identischer Absicht – nämlich das Museum zu einem »Lernort« zu machen. Das Publikum sollte nicht nur die Werke selbst betrachten können, sondern sich durch die Art der Hängung das »System der Kunst« – wie Winckelmann die Konzeption der »einen Geschichte der Kunst« genannt hatte – aneignen können. Bemerkenswert ist dabei die klandestine Absicht: Die Betrachter sollten gar nicht bemerken, wie sich in ihrer Wahrnehmung die Werke zu einem »Bild« der Kunstgeschichte zusammenfügten.

III.

Das Schulmodell verdankte seine Durchschlagskraft nur zu einem Teil der Tatsache, dass es als Ordnungssystem für eine Gemäldegalerie innovativ war und das Versprechen in sich trug, neue Perspektiven der Erkenntnis zu eröffnen. Auf der anderen Seite nämlich beruhte es auf einer Tradition der kunsthistorischen Materialsystematisierung, die sowohl theoretisch über einen langen Zeitraum hinweg ausgearbeitet als auch praktisch erprobt worden war. Über Generationen hinweg hatten sich vor allem die Kunstkenner im Rahmen dieses Ordnungssystems ausgebildet und dabei ihren Blick geschult. Ihnen konnte das neue Konzept der Wiener und der Pariser Galerie als offensichtlich »natürliche Ordnung der Dinge« erscheinen.⁷

Die Funktion einer »Schule des Sehens« übernahm für die Kunstliebhaber und Kenner, Sammler und Händler des 18. Jahrhunderts der ›Recueil d'Estampes‹, den der Pariser Verleger Pierre Crozat und der international renommierte Kenner Pierre

6 Vivant Denon zit. nach Gaetgens (wie Anm. 5), S. 183, Maria e Richard Cosway, hg. von Tino Gippioni, Turin 1998; David Alexander: The Cosways and their prints. Richard and Mary Cosway – regency artists of taste and fashion, in: *Print quarterly*, 14, 1997, S. 83–86.

7 Seit der ersten Skizze, die Giulio Mancini um 1620 entwarf, wurde die Theorie der Kennerschaft in engem Bezug auf die Systematik von Sammlungen entwickelt. Bickendorf (wie Anm. 3), S. 35–64.

Jean Mariette veröffentlichten. Der vollständige Titel des Werkes lautete: »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'Orléans, & dans d'autres Cabinets. Divisée suivant les differantes écoles; avec Un abrégé de la Vie des Peintres & une Description Historique de chaque Tableau«. Das opulent gestaltete Buch mit Reproduktionsstichen der berühmtesten Gemälde und Zeichnungen aus den hervorragendsten Sammlungen Frankreichs erschien in zwei Bänden 1729 und 1742. Wie der Titel schon verriet, war das Material darin nicht nach Sammlungen und ihren Besitzern geordnet – repräsentierte also nicht primär die jeweilige fürstliche Magnifizenz –, sondern nach Schulen. Die beiden Bände waren ursprünglich Teil eines publizistischen Großprojekts, mit dem Verleger und Autor ein umfassendes Bild der Kunstgeschichte geben wollten. Das Projekt hatte ursprünglich Bände mit jeweils 100 Reproduktionsgraphiken zur römischen, florentinischen, venezianischen, lombardischen, Bologneser, flämisches, französischen und spanischen Schule umfassen sollen. Wäre es in dieser Form realisiert worden, so hätte es bereits einen wesentlich größeren Teil der europäischen Kunstgeschichte umfasst, als von Mechel sie ein halbes Jahrhundert später an den Wänden des Oberen Belvedere präsentierte. Das Projekt scheiterte an den immensen Kosten, die durch den aufwändigen Druck und die Auswahl herausragender Zeichner und Stecher entstanden waren.⁸

Die beiden schließlich veröffentlichten Bände mit ihren 198 Tafeln beschränkten sich dann nur noch auf die römische und die venezianische Schule, lassen aber das System durchaus noch erkennen. Mit ihnen legten Mariette und Crozat zwei Bildbände vor, deren dezidierte Absicht es war, die Schulen überhaupt erst sichtbar und erkennbar zu machen. Im Umblättern der Buchseiten sollten die Betrachter den inneren Zusammenhang der Kunst wahrnehmen können durch die Abfolge der Reproduktionen. Das Ziel der Publikation beschrieb Mariette in seiner theoretischen Einleitung wie folgt:

»Les estampes gravées d'après les Tableaux des grands Maistres plairont également aux Amateurs & aux gens de l'art: ils auront la satisfaction de pouvoir sans sortir de leurs Cabinets comparer les differentes manieres de composer & de dessiner, ils y reconnoistront des divers estats de la Peinture & les progrès que les differentes Écoles ont faites dans chaque temps. [...]«

8 Pierre-Jean Mariette: Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins, qui sont en France Dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la Vie des Peintres & une Description Historique de chaque Tableau, 2 Bde., Paris 1729, 1742 (Hervorhebung im Titel von der Verfasserin); Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750–1920, hg. von Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva Hanebutt-Benz, Ausst. Kat. Mainz, Leipzig 2005, S. 302–305. Francis Haskell erhob den »Recueil d'estampes« zum ersten modernen »Kunstbuch«, eine Würdigung, die zwar die enorme Bedeutung des Werks für das 18. Jahrhundert unterstreicht, aber nicht unproblematisch ist, da sie wissenschaftshistorisch suggeriert, die Anfänge der Kunstgeschichte seien mit der Ausbildung des kennerschaftlichen Methodenapparates gleichzusetzen. Gegenüber der überholten Auffassung, in Winckelmann den Begründer der Kunstgeschichte zu

Das vergleichende Sehen – dieses Kernstück kennerschaftlicher Wahrnehmung – sollte durch den ›Recueil‹ ermöglicht werden, und zwar in der Zusammenstellung von Werken, die im Original nicht an einem Ort zu betrachten waren. Erst die Reproduktionen eröffneten damit die Möglichkeit zu einer Form der Betrachtung, in der sich der Wandel der Malerei als – Mariette sprach hier noch im Plural – »Fortschritte« innerhalb der Schulen offenbart. Entsprechend sorgfältig strukturierten die Herausgeber die Abfolge der Reproduktionen.⁹

Der Aufbau des ›Recueil‹ folgt einem Muster, das die Schule visuell um das Zentrum einer einzigen Künstlerpersönlichkeit konstruierte, deren Werke im jeweiligen Band deutlich dominieren. Im ersten Band bekam Raffael diese Position zugewiesen, im zweiten Band erstaunlicherweise Veronese und nicht Tizian. Die Bildstrecke des ersten Bandes entfaltet luzide eine rein visuelle Argumentation, die genauestens die römische Schule charakterisiert. Ihr klassizistischer Charakter wird durch die beiden ersten Blätter deutlich gemacht, die zuerst einmal zwei antike Plastiken zeigen: die ›Liegende Venus‹ und die ›Pallas Athene‹ aus dem Palazzo Barberini. Danach erst folgen die Reproduktionen nach den Gemälden und Zeichnungen aus französischen Sammlungen, wobei die römische Schule nicht in ihrer Breite dokumentiert wurde, sondern Mariette und Crozat die Schule in extremer Engführung auf Raffaels Lehrer und Schüler präsentierten. Vor die Werke Raffaels plazierten sie nur wenige Arbeiten von Perugino und Pinturicchio. Damit allerdings findet sich hier erstmals das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Pietro Perugino und Raffael visualisiert, das 70 Jahre später den Ausgangspunkt für Vivant Denons Hängung im Musée Napoléon bilden sollte. Der Vergleich zwischen Original und Reproduktion macht deutlich, wie – angesichts höchster Ansprüche in Bezug auf eine getreue Kopie – die Akzente gesetzt wurden. Abgesehen von der uns heute befremdlichen Gleichgültigkeit gegenüber einer seitenverkehrten Reproduktion legten Zeichner und Stecher größten Wert auf die Übereinstimmung der Figuren, während sich erhebliche Abweichungen in der Architektur und in der Landschaft finden lassen. In der Auffassung der Figuren schien ihnen offenbar der Schulzusammenhang kenntlich.¹⁰

137 Abbildungen umfasst die Präsentation zur römischen Schule, wovon ein Drittel allein den Werken Raffaels gewidmet ist. Die Auswahl zeigt einerseits die

sehen, gab Haskell damit zwar der Fachgeschichte einen wichtigen Impuls, die Phase vor 1750 genauer in den Blick zu nehmen, verengte aber den Horizont gegenüber den Traditionen, die aus der historischen Forschung ihre Impulse erhalten hatten. Francis Haskell: *The Painfull Birth of the Art Book*, London 1987; deutsche Ausgabe unter dem Titel: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin 1993.

9 Recueil (wie Anm. 8), Bd. I, S. V.

10 Mit drei Tafeln zu Perugino und Pinturicchio sind die Lehrer respektive Vorbilder Raffaels nur knapp vertreten, während seine Schule mit Tafeln zu Giulio Romano und Perino del Vaga, Caravaggio und Domenico Feti breit entfaltet wird. Ich lasse an dieser Stelle aktuelle Zuschreibungsfragen außer Acht und beziehe mich auf die der Schulkonstruktion zugrundeliegenden Attributionen von Mariette.

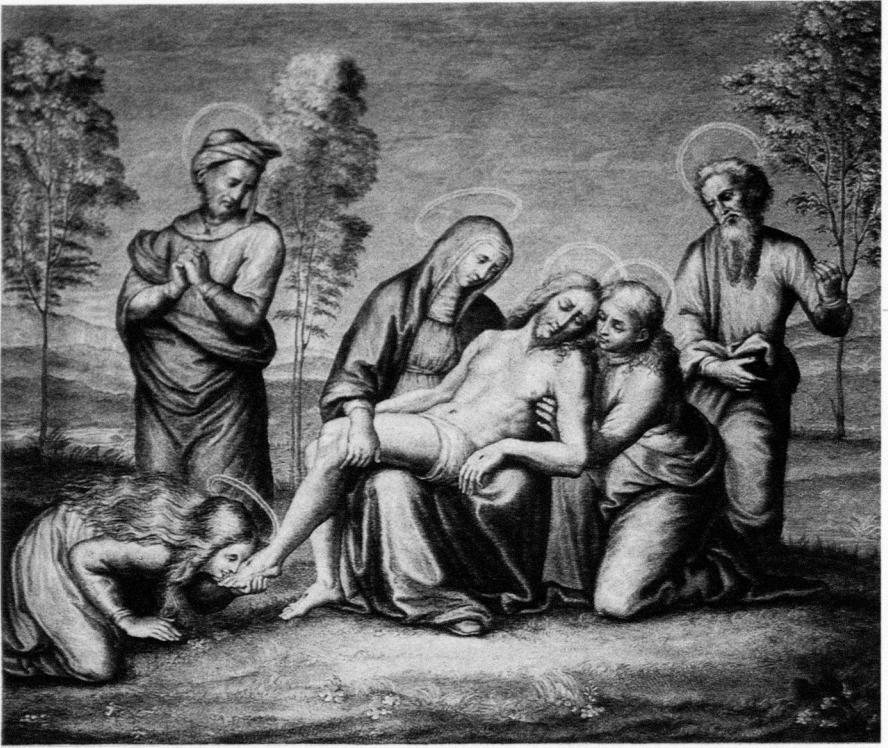


Abb. 2 Pierre Jean Mariette: Recueil d'estampes, Bd. I, Paris 1729. Raffael: Grablegung, Gemälde.

berühmtesten Werke wie z.B. den ›Castiglione‹ oder die ›Madonna mit Kind und Johannisknaben‹. Auf der anderen Seite wurden aber auch solche Arbeiten reproduziert, die sich aufgrund motivischer und kompositorischer Ähnlichkeiten besonders für den Vergleich innerhalb der Schule eigneten, wie beispielsweise eine ›Grablegung‹ aus dem Besitz des Duc d'Orléans (Abb. 2). Auffällig ist, wie konsequent das Motiv der ›Pietà‹ respektive der ›Grablegung‹ verfolgt wird, auf das erstmals mit Peruginos Gemälde aus der Sammlung des Duc d'Orléans angespielt worden war (Abb. 3). Im Hin- und Herblättern wurde dem Betrachter so die Möglichkeit eröffnet, Übereinstimmungen und Differenzen zwischen Lehrer und Schüler im detailgenauen Vergleich zu überprüfen: vom Typus und der Körperhaltung der Madonna bis hin zum Faltenwurf ihres Gewands, von der Präsentation des Leichnams Christi bis zur Position der haltenden Figur, die kniend den toten Körper stützt und deren Kopf in intime Nähe zum Antlitz des Gottessohnes gerückt ist. Derartige innerschulische Vergleiche wurden nachdrücklich durch die Entscheidung der Herausgeber unterstützt, einen beträchtlichen Anteil der Abbildungen den Zeichnungen zu reservieren. Der Reproduktion von Peruginos ›Pietà‹

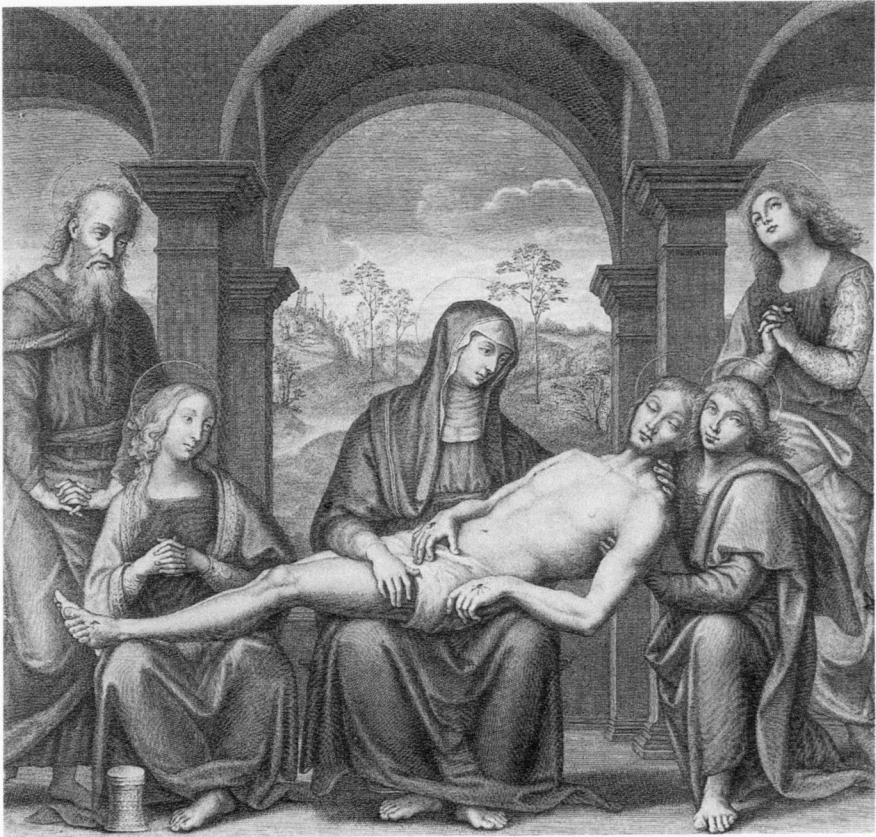


Abb. 3 Pierre Jean Mariette: Recueil d'estampes, Bd. I, Paris 1729. Perugino: Pietà, Gemälde.

folgte beispielsweise eine Zeichnung zu dem Gemälde, deren Original sich nicht beim gleichen Sammler befand, sondern die aus dem umfangreichen Zeichnungsbesitz von Crozat stammte (Abb. 4). So wurde im Buch ein Werkzusammenhang vor Augen gestellt, zugleich aber auch ein Bezug zwischen Perugino- und Raffaelzeichnungen hergestellt. Dazu präsentierten Mariette und Crozat nicht nur ein Blatt aus dem gleichen Motivkreis, sondern im direkten Anschluss daran ebenfalls eine Skizze zum ›Tod des Adonis‹, die rein kompositorisch in einen Zusammenhang mit der ›Pietà‹ gerückt wurde (Abb. 6). Nachdem mit Raffael der Kopf der römischen Schule in Gemälden und Zeichnungen vorgestellt war, schloss sich im ›Recueil‹ mit 67 Reproduktionen die Nachfolge an. Den größten Anteil hatte daran der Raffael-Schüler Giulio Romano. Nicht so stringent komponiert war die venezianische Schule, die mit Giorgione, Tizian, Veronese und Tintoretto die großen Persönlichkeiten des Goldenen Zeitalters präsentierte. Hinzu kamen



Abb. 4 Pierre Jean Mariette: Recueil d'estampes, Bd. I, Paris 1729. Perugin: Pietà, Zeichnung.

aber auch Künstler aus dem weiteren Umkreis wie Andrea Schiavone und Jacopo Bassano.¹¹

¹¹ Die Skizze zu Peruginos ›Grablegung‹ scheint erst zu einem späten Zeitpunkt der Buchkonzeption aufgenommen worden zu sein, da die Tafel die Einschubnummerierung 3* trägt. Im Gegensatz zum ersten ist der zweite Band wenig geordnet, seine Tafeln sind auch nicht nummeriert.

IV.

Der ›Recueil d'estampes‹ bündelte die Resultate kennerschaftlicher Theorie und Praxis, die im Verlauf eines Jahrhunderts entwickelt worden waren. Betrachtet man diese Phase im Überblick, so wird deutlich, dass bei allen grundlegenden Veränderungen und Erweiterungen eine Konstante festzustellen ist: das Schulsystem. Es wurde bereits in der ersten Theorie, die Giulio Mancini um 1620 entwarf, eingeführt und bildete seitdem die Basis kennerschaftlicher Reflexion. In seinen ›Considerazioni sulla pittura‹ unterschied Mancini fünf Schulen: die »schola lombarda, toscana, venetiana, romana o oltramontana«. Mancinis Modell war aus einer fundamentalen Kritik an Vasari, an seinen methodischen Grundlagen sowie an seiner These vom Florentiner Primat hervorgegangen. Gegen Vasari entwarf er ein Bild der künstlerischen Entwicklung in Italien, die seit dem Mittelalter nicht nur einen Mittelpunkt gekannt haben sollte, sondern eine Gruppe gleichberechtigter Zentren. Dieses Geschichtsbild wandte sich durchaus polemisch gegen Florentiner Hegemonialansprüche, hatte aber auf der anderen Seite sein konkretes Fundament in den praktischen Problemen eines Kunstkenners, der Sammler beim Kauf von Gemälden beraten wollte. Das Schulmodell bot Lösungsmuster für die Fragen nach der Authentizität, der Zuschreibung, Lokalisierung und Datierung an, die bei Vasari gefehlt hatten. Mancini richtete seinen Entwurf an die Sammler in Nord- und Mittelitalien, weshalb sein Modell geographisch weitgehend auf diesen Raum beschränkt war und die nordalpine Kunst nur summarisch, Süditalien sogar gar nicht berücksichtigte.¹²

Mancinis Entwurf wurde von einer Reihe italienischer Kenner aufgegriffen und ausgearbeitet. Dabei variierte die Anzahl wie auch die Akzentuierung der italienischen Lokalschulen, während die Konzentration auf Nord- und Mittelitalien konstant blieb. Eine wesentliche Erweiterung des kennerschaftlichen Systems fand dagegen um 1680 in den Grundlagen der Echtheitskritik statt. Filippo Baldinucci entwickelte ein System strikter methodischer Regeln, nach denen der Wahrscheinlichkeitsgrad einer kennerschaftlichen Aussage zur Authentizität festgelegt

Deutlich allerdings liegt der Akzent bei Veronese, dem Tizian, Tintoretto, Jacopo Bassano und am Ende erst Giorgione. Hier wird ein historisches Konstruktionsprinzip für die venezianische Schule nicht erkennbar.

¹² Giulio Mancini: *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi, Rom 1956, S. 139–149. Die ›Considerazioni‹, die erst im 20. Jahrhundert publiziert wurden, kursierten nachweislich in Zentral- und Mittelitalien in diversen Abschriften. Deutlich wird darin der Zusammenhang der Kennerschaftsfrage mit den Problemen des sich entwickelnden Kunstmarktes wie auch der enge Bezug zu den Sammlungen und ihrer Systematik. So folgt dem Kapitel über die Regeln der Kennerschaft, das den Titel ›Ricognizione delle pitture‹ trägt, ein Kapitel über die ›Regole per comprare, collocare e conservare le pitture‹. Zu den verschiedenen Manuskripten vgl. die Einleitung der ›Considerazioni‹, S. XV–LXIII. Auf Mancinis Rolle bei der Einführung des Schulbegriffs wies erstmals Luigi Grassi: *Teorici e storia della critica d'arte*, Teil 1: *Letà moderna: il Seicento*, Rom 1979, S. 32–35, hin. Zur Geschichte der Kennerschaft von Mancini bis Luigi Lanzi vgl. Bickendorf (wie Anm. 3), S. 35–64 und S. 273–314.



Abb. 5 Pierre Jean Mariette: Recueil d'estampes, Bd. I, Paris 1729. Raffael: Grablegung, Zeichnung.

wurde. Ins Zentrum seiner Überlegungen rückte er die Zeichnung. Baldinucci, der die Zeichnungssammlung der Medici neu geordnet hatte und über entsprechend profunde Kenntnisse verfügte, vertrat die Auffassung, dass das einzig sichere kennerschaftliche Urteil anhand von Zeichnungen gefällt werden könne. Im Gegensatz zu den Gemälden würden nur die Zeichnungen die jeweils individuelle Motorik eines Künstlers, die nicht ohne erkennbare Veränderungen kopierbar sei, im *tocco di pennello* offenbaren. Vor allem an den schnell hingeworfenen Skizzen sollte dieser unverkennbar individuelle Zug deutlich zu sehen sein, was die Unterscheidung zwischen echt und falsch, zwischen Lehrer und Schüler und damit die Rekonstruktion von Schulzusammenhängen ermöglichen würde.

Baldinuccis Regel ging sowohl in die nachfolgenden kennerschaftlichen Theorien ein als auch in die Konzeption des *Recueil*, dessen hoher Anteil an Reproduktionen nach Zeichnungen ihre methodische Bedeutung auf der visuellen Ebene deutlich machte. Die Publikation von Zeichnungen – vor allem der Skizzen und Studien, wie der Raffael-Blätter zur ›Schule von Athen‹ oder zur ›Schlüsselübergabe an Petrus‹ – sollte nach Mariettes Absicht das Auge am Faksimile schulen. In den Zeichnungsreproduktionen sollte der individuelle Charakter der schulbildenden Persönlichkeiten sowie ihrer Nachfolger studiert und verglichen werden können.¹³

¹³ Die Regeln zur Kennerschaft entwickelte Baldinucci in einem von vornherein zur Veröffentlichung bestimmten Brief an Vincenzo Capponi aus dem Jahr 1681. Darin führt er aus, dass es eine



Abb. 6 Pierre Jean Mariette: Recueil d'estampes Bd. I, Paris 1729. Raffael: Tod des Adonis, Zeichnung.

Um 1700 fand ein deutlicher Schub in der kennerschaftlichen Diskussion statt, die sich nun internationalisierte und zu einem gewichtigen Teil in England und Frankreich geführt wurde. Damit verschoben sich auch im Schulmodell die Gewichte

»regola certa« nur bei den Zeichnungen gebe, während auf Werke der Malerei lediglich »regole ordinarie« mit einem geringeren Grad der Verlässlichkeit angewendet werden könnten. In diesem Zusammenhang wertete Baldinucci erstmals die Zeichnungen aller Art einschließlich der Skizzen zu autonomen »Werken« auf – ein Schritt, der nicht nur für die nachfolgende kennerschaftliche Theorie und Praxis von eminenter Bedeutung war, sondern auch für die Hierarchie der Gattungen im Rahmen von Kunsttheorie und Praxis: »Ma prima bisogna fare una distinzione da opere a opere, piacendomi per ora intendere col nome di opere non solo le pitture, ma anche i disegni che i pittori, e fino a' primi pensieri o schizzi che vogliamo dire.« Lettera di Filippo Baldinucci Fiorentino, accademico della Crusca, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura, 28. aprile 1681. All'illustrissimo e carissimo Senatore e Marchese Vincenzo Capponi luogotenente per lo Serenissimo Granduca di Toscana nell'Accademia del disegno, in: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, opera di Filippo Baldinucci Fiorentino, hg. von Paola Barocchi, Bd. VI, Florenz 1975, S. 461–485, hier besonders S. 469f.

zugunsten der nordalpinen Kunst. So erkannte Roger de Piles insgesamt sechs Schulen an, drei in Italien und drei nördlich der Alpen. Er unterschied zwischen der römischen, der lombardischen und der venezianischen Schule sowie der flämischen, deutschen und französischen Schule. Einen wesentlichen Wandel erfuhr der Schulbegriff bei ihm außerdem durch seine genie-ästhetische Wendung. De Piles brachte nämlich zwei neue Begriffe in die Kennerschaft ein: den *Caractère du Génie* und den *Goût de Nation*. In gleicher Weise, wie der *Caractère* die anlagebedingten, natürlichen und konstanten Eigenschaften des individuellen Genies zum Ausdruck bringen sollte, so bestand für de Piles eine entsprechende Beziehung zwischen dem *Goût de Nation* als einem künstlerischen Prinzip und dem *Esprit* der Bevölkerung. Die von ihm als Nationen angesprochenen Einheiten entsprachen allerdings nicht der politischen Ordnung um 1700. Während er im kleinstaatlich verfassten Deutschland nur einen *Goût de Nation* erkennen konnte, unterschied er in Italien drei Schulen. Für die römische Schule sollte antikische Klassizität kennzeichnend sein, für die lombardische die Perfektion des *Disegno*, für die venezianische das Kolorit und für die deutsche der Naturalismus. Die flämische und die französische Schule waren für de Piles dagegen künstlerische Mischformen. Geographisch war damit auf der Landkarte erstmals ein relatives Gleichgewicht hergestellt zwischen den jeweils drei nord- und drei südalpiner Schulen, auch wenn bei de Piles zwei der nördlichen Schulen keinen eigenständigen künstlerischen Charakter aufzuweisen hatten.¹⁴

Das ursprüngliche Konzept für den »Recueil« schloss insofern an de Piles' Modell an, als es die Idee dreier außeritalienischer Schulen übernahm – allerdings in modifizierter Form, da Crozat und Mariette keine eigenständige deutsche Schule mehr berücksichtigten und neben der flämischen und der französischen nun die spanische Schule dokumentieren wollten. Bei der italienischen Kunst dagegen gingen sie nicht wie de Piles von drei, sondern von insgesamt fünf, in ihrem Charakter deutlich voneinander zu unterscheidenden Schulen aus. Darüber hinaus war es de Piles gewesen, der den ersten Anstoß dazu lieferte, das Schulmodell sichtbar zu machen, indem er die Kenner dezidiert dazu aufforderte, die Druckgraphiken als Hilfsmittel zu nutzen. Generell sollten Druckgraphiken imstande sein, Abwesendes vor Augen zu führen, Zusammenhänge zu vermitteln und dadurch – besser noch als die Sprache – Erkenntnis zu befördern. In dieser frühen Form eines *pictorial turn* lag eine erkenntnistheoretische Aufwertung der Druckgraphik, die de Piles explizit für alle Bereiche des Wissens und der Forschung formulierte. Zugleich bedeutete dies, dass er die Kennerschaft wissenschaftlich

14 Zum »Goût de Nation« schrieb de Piles: »Et le Gout de Nation, est une idée que les Ouvrages qui se font ou qui se voyent en un pais, forment dans l'Esprit de ceux qui les habitent [...]. Roger de Piles: L'Idée du peintre parfait, pour servir de Règle aux jugemens que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres, London 1707, S. 82. Svetlana Alpers: Roger de Piles and the History of Art, in: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, hg. von Peter Ganz u. a. (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), Wiesbaden 1991, S. 175–188.

aufwertete. Den Anspruch auf fundierte Erkenntnis übernahmen Mariette und Crozat, als sie de Piles' Anregungen zur Visualisierung des kennerschaftlichen Modells umsetzten.¹⁵

V.

Für das Unternehmen, eine Kunstgeschichte der neuzeitlichen Malerei in Bildern – nach Schulen geordnet und mit einem kennerschaftlichen Erkenntnisanspruch versehen – zu konzipieren, gab es kein direktes Vorbild. Die bisherige Tradition kannte die reproduktionsgraphische Dokumentation einzelner fürstlicher Sammlungen, wie beispielsweise David Teniers' ›Theatrum pictorium‹ von 1658, das die Gemädegalerie von Erzherzog Leopold Wilhelm von Habsburg in Brüssel in herausragenden Stücken zeigt. Der ›Recueil d'estampes‹ unterscheidet sich grundlegend von diesem Prototyp des Galeriewerks. Das betrifft sowohl die Ordnung nach dem Schulsystem mit ihrer Binnenstrukturierung in Lehrer-Schüler-Relationen als auch die Kombination von Gemälde- und Zeichnungsreproduktionen, deren Wechsel von Schwarz-Weiß-Stichen und Farbdrucken den sinnlichen Reiz des

¹⁵ Als Anwendungsbereiche für die Reproduktionsgraphik nannte Roger de Piles zunächst die Numismatik, historische Geographie, Kirchen- und Herrschergeschichte, bevor er auf die Kunst zu sprechen kam. Damit reagierte er offensichtlich auf die jüngsten Publikationen der französischen Mauriner zur historischen Forschung, die seit 1681 in zunehmendem Maße durch Quellenkopien, Reproduktionen von Siegeln und Münzen, aber auch von Kunstwerken mit Bezügen zur Kirchen- und Herrschergeschichte illustriert wurden. Darüber hinaus dürfte ihm ebenfalls Colberts Kampagne zur Visualisierung des Wissens nicht entgangen sein, in deren Rahmen zeitgleich reich illustrierte Prachtbände zu den Forschungsergebnissen der Académie des Sciences erschienen. Gabriele Bickendorf: Geschichte im Bild. Zur Visualisierung von Kunst und Geschichte um 1700, in: Geschichte(n) der Wirklichkeit. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte des Wissens, hg. von Achim Landwehr (Documenta Augustana, Bd. 11), Augsburg 2002, S. 277–298; Dies.: Après Colbert: un divorce des sciences et des beaux-arts?, in: Ruptures. De la discontinuité dans la vie artistique, Internationales Kolloquium des Musée du Louvre Paris 2000, Paris 2002, S. 100–121. Für alle Forschungsbereiche betonte de Piles die Vorteile der bildlichen Reproduktion gegenüber einer nur verbalen Vermittlung, da Bilder imstande seien, Abwesendes vor Augen zu führen, nachdrücklicher und schneller zu informieren als das Wort, das Gedächtnis zu unterstützen und Vergleiche von Objekten zu ermöglichen, die sich im Original nicht am gleichen Ort befänden. Gerade der letzte Punkt machte ihm die Druckgraphik für das kennerschaftliche Urteil so wertvoll, das über den Vergleich die Zuordnung zur Schule wie zur Epoche eröffnen sollte: »Ils ont entr'autres celuy de voir dans ce qui a été gravé d'après les Peintres fameux, l'origine, le progrès & la perfection des Ouvrages; ils les suivent depuis le Giotto & André Mantegna, jusqu'à Raphael, au Titien & au Caraches. Ils examinent les différentes Ecoles de ce tems-là, ils voyent en combien de branches elles se sont partagées par la multiplicité des Disciplines, & en combien de façons l'Esprit humain est capable de concevoir une même chose, qui est l'imitation, & que de là sont venues tant de diverses manières, que les Pais, les tems, les Esprits, & la Nature par leur diversité nous ont produites.« De Piles (wie Anm. 14), S. 57f. Auf die Tatsache, dass bereits bei de Piles wie später auch im ›Recueil die Graphik als »Instrument für kollektives Gedächtnis« verstanden wurde, machte Klaus Niehr: Ideal oder Porträt? Das Bild vom Kunstwerk, in: Bilderlust (wie Anm. 8), S. 9–26, hier S. 11, aufmerksam.

›Recueil‹ bestimmen. Für den modernen Blick erstaunlich erscheint die Zuordnung der Gattungen, denn im ›Recueil‹ wurde für die Reproduktion von Gemälden durchgängig der Kupferstich verwendet, während die farbigen Reproduktionen ausschließlich Zeichnungen wiedergeben. Hier scheinen die klassischen Vorstellungen von *Disegno* und *Colorito* umgekehrt, insofern die Gemälde durch Linien, die Zeichnungen dagegen mit dem Mittel der farbigen Flächen reproduziert wurden. Das Spektrum der Farben im ›Recueil‹ ist auffällig breit, wie die Beispiele einer ›Himmelfahrt Mariä‹ nach Giuseppe Passeri in seiner Kombination eines zarten Sienarots mit einem Graubraunton oder der ›Sturz des Phaeton‹ nach dem Cavaliere d'Arpino in Hellgrün und Grau zeigen (Taf. 1). Diese Tatsache könnte die Vermutung nahe legen, dass neben der künstlerischen Qualität der Vorlage und der kennerschaftlichen Signifikanz auch ein ästhetisches Kriterium in Hinblick auf die Wirkung des Buches eine Rolle bei der Auswahl gespielt haben mag.¹⁶

Die Farbholzschnitte des ›Recueil‹ verweisen allerdings gleichermaßen auf den Wandel, in dem sich ebenfalls die Ordnungssysteme der großen graphischen Sammlungen befanden, wie sie auch einen Umbruch in den Formen der Visualisierung des Wissens um 1720 reflektieren. Als Buch, das graphische Blätter in Form von Bildbänden vereint, steht der ›Recueil‹ in enger Verbindung zu den Klebebänden, in denen Zeichnungen wie Druckgraphiken in den Kabinetten und Bibliotheken geordnet, aufbewahrt und betrachtet wurden. Der Materialdruck in den großen, expandierenden Sammlungen, vor allem aber die Entwicklung der kennerschaftlichen Theorien führte zu Überlegungen, neue Ordnungssysteme einzuführen. Erkennbar ist dies in der Geschichte der Sammlung von Michel Marolles, die 1661 in die Bibliothek des französischen Königs übernommen und dort von Marolles neu systematisiert wurde. Dabei richtete Marolles eine neue Abteilung zur Geschichte der Druckgraphik ein, die er nach Schulen ordnete. Soweit man anhand der erhaltenen Sammlungsteile beurteilen kann, legte Marolles 19 Klebebände zur niederländischen und deutschen Schule und 41 Bände zur französischen Schule von Jacques Callot bis Jean Le Blon an. Die Anzahl der Bände zur italie-

16 Petra Thomas: Der Katalog im Bild – das Bild im Katalog. Anmerkungen zur Präsentation einer Gemäldesammlung in Bildern von David Teniers d. J., in: *Forschungen* 107, 2004, S. 57–84. Während Teniers Galeriewerk keine Rückschlüsse auf eine Ordnung nach Schulen zulässt, spielen seine Galeriebilder dagegen das System visuell an. Barbara Welzel: Neuerwerbungen in höfischen Galerien: Ereignis und Repräsentation. Anmerkungen zu den Galeriebildern von David Teniers d. J., in: *Kunst als ästhetisches Ereignis*, hg. von Ulrich Schütte (Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 24), 1997, S. 179–190. Evelina Borea: *Per i primi cataloghi figurati delle raccolte d'arte nel Settecento*, in: *Il segno che dipinge*, hg. von Caterina Bon Valassina, Bologna 2002, S. 75–96. Grundlegend für die französische Reproduktionsgraphik: Norberto Gramaccini und Hans Jacob Meier: *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, München/Berlin 2003. Mit deutlichem Akzent auf der Frage nach dem künstlerischen Gebrauchswert behandelt Caecilie Weissert die Stichwerke seit dem frühen 18. Jahrhundert. Caecilie Weissert: *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999.

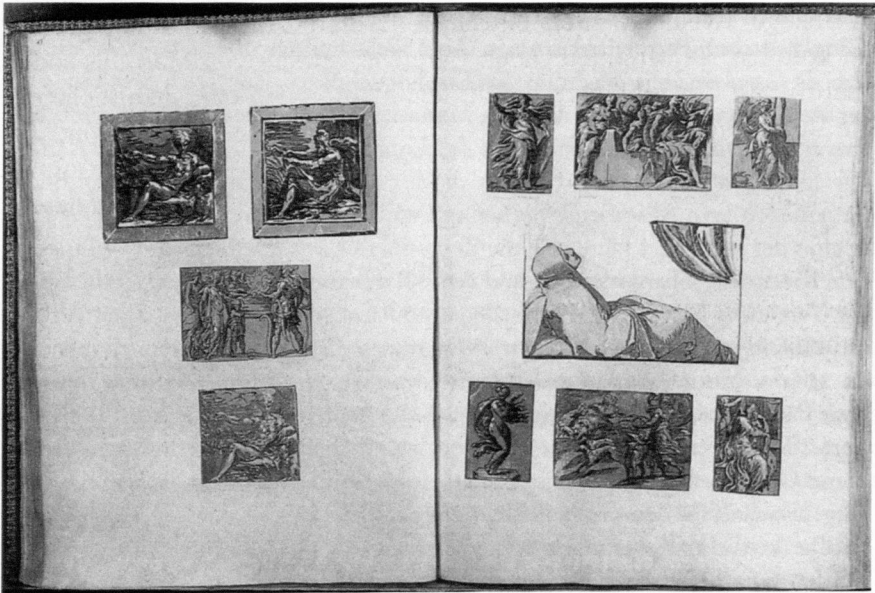


Abb. 7 Klebeband-Doppelseite aus dem ersten Clair-obscur-Band der Sammlung Michel Marolles, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

nischen Schule ist nicht rekonstruierbar. Hinzu kamen – und dies ist für den ›Recueil‹ besonders von Bedeutung – zwei separate Bände, die ausschließlich der Geschichte des Clair-obscur gewidmet waren (Abb. 7). Wir begegnen hier also in der Neuordnung einer graphischen Sammlung gleichzeitig zwei neuen Phänomenen: der Einführung des Schulmodells und der Wiederentdeckung des Clair-obscur-Druckes.¹⁷

Auf diese Neuerung in den königlichen Sammlungen reagierten Mariette und Crozat nicht nur durch den Einsatz des Farbholzschnitts in einer neuen und technisch raffinierten Kombination mit dem Stich der Umrisslinien, wie sie Nicolas Le Sueur und der Comte de Caylus für die Zeichnungsreproduktionen des ›Recueil‹ entwickelt hatten. In seinem einleitenden Text entwarf nun auch Mariette eine Geschichte der Druckgraphik und benannte als dezidiertes Vorbild für den ›Recueil‹ das Werk von Ugo da Carpi. Da Carpis Drucke nach Raffael und Parmigianino, die mit drei bis vier Platten die lavierten und gehöhten Partien der Zeichnungen bis in ihre tonalen Abstufungen hinein reproduzierten, gelten bis heute als künstlerischer Höhepunkt des italienischen Clair-obscur-Drucks. Einen legendären Ruf

¹⁷ Stephan Brakensieks Studie zu den druckgraphischen Sammlungen im frühneuzeitlichen Deutschland enthält eine Analyse von Marolles' Neuordnung, in der er zu Recht einen »Paradigmenwechsel im Bereich des Graphiksammelns« erkennt. Stephan Brakensiek: Vom »Theatrum mundi« zum »Cabinet des Estampes«. Das Sammeln von Druckgrafiken in Deutschland 1565–1821, Hildesheim / Zürich / New York 2003, S. 82–121 und S. 242–259, hier besonders S. 243–255.

hatte er sich auch dank eines Blattes erworben, das von vier Platten gedruckt den ›Diogenes‹ nach Parmigianino zeigt. Aber nicht nur der ›Recueil‹ rekurrierte auf Ugo da Carpi und die Tradition des Farbholzschnittes. Zeitgleich arbeitete auch der Kenner und Graphiker Antonio Maria Zanetti an einer Ausgabe von Clair-obscur-Stichen – in erster Linie nach Zeichnungen von Parmigianino und Raffael. Die ersten Blätter zu seiner ›Raccolta di varie stampe a chiaroscuro‹, die in Buchform in mehreren Ausgaben zwischen 1731 und 1749 erschien, entstanden bereits zu Beginn der zwanziger Jahre, wie die Reproduktion von Parmigianinos ›Maria mit dem Kind, dem Johannisknaben und dem Hl. Hieronymus‹ von 1722 oder das Blatt der ›Verehrung Jupiters‹ gleichermaßen nach Parmigianino von 1724. Ebenfalls 1724 trat Zanetti in die direkte Konkurrenz zu seinem berühmten Vorgänger, indem er das gleiche Motiv – bezeichnenderweise den ›Wettstreit von Apoll und Marsyas‹ nach Parmigianino (Taf. 2) – ein zweites Mal im Clair-obscur-Verfahren reproduzierte (Taf. 3). Das Blatt versah er mit einer lateinischen Widmung an seinen Freund Pierre Crozat, der ein Jahr zuvor in eigener Regie und auf eigene Kosten die Herausgeberschaft für den ›Recueil‹ übernommen hatte.¹⁸

Die zeitliche Koinzidenz mag kaum ein Zufall sein, zumal Zanetti auch Mariette einen Clair-obscur-Druck für die ›Raccolta‹ widmete. Der ›Recueil‹ und die ›Raccolta‹ folgten beide den Spuren Ugo da Carpis und leiteten gemeinsam eine Renaissance des Farbholzschnittes für die Zeichnungsreproduktion ein. Umgekehrt könnte man aber auch sagen: Das Clair-obscur-Verfahren war die traditionelle Technik für anspruchsvolle Zeichnungsreproduktionen, die zu einem Zeitpunkt wiederbelebt wurde, als sich die Nachfrage nach farbigen Drucken für wissenschaftliche Illustrationen intensivierte. 1722 veröffentlichte das ›Journal des Scavans‹ eine Anzeige, in der Jacob Christoph Le Blon eine vollständige Anatomie des menschlichen Körpers in zwölf großen Farbillustrationen zur Subskription anbot. Le Blon hatte ein neues Druckverfahren entwickelt, dessen Nutzen für die Medizin er mit einem Blatt zur Anatomie des männlichen Geschlechtsorgans zu demonstrieren suchte. Die Medizingeschichte macht deutlich, dass Le Blon mit seinen Erwartungen nicht falsch lag, da seinem Vorstoß schon eine Reihe von farbig illustrierten Werken voranging. Le Blons Verfahren bestand in einem Drei- respektive Vier-Farben-Druck von Schabkunstplatten, mit dem er feine Farbmischungen und Abstufungen und eine seidige Oberfläche erreichte. Für die Methode, an der er mehr als ein Jahrzehnt gearbeitet hatte, erhielt er in London ein Privileg. Seine Entdeckung, dass sämtliche Farben in der Natur auf der Zusammensetzung

¹⁸ *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte dei disegni originali di Francesco Mazzuola, detto il Parmigianino, e d'altri insigni autori da Anton Maria Zanetti*, 2 Bde., Venedig 1749. Einen guten Überblick über die Geschichte der druckgrafischen Zeichnungsreproduktion enthält Evelina Borea: *Le stampe che imitano i disegni*, in: *Bollettino d'arte* 76, 1991, S. 87–122. Zur Korrespondenz zwischen Zanetti und da Carpi vgl.: *Chiaroscuro. Italienische Farbholzschnitte der Renaissance und des Barock*, Ausst. Kat. Rom/Weimar/München 2001–2003, hg. von Dieter Graf und Hermann Mildenerberger, Berlin 2001, S. 180f.; Luigi Servolini: *Ugo da Carpi. I chiaroscuri e le altre opere*, Florenz 1977, S. 20–27.

von Gelb, Rot und Blau beruhen, veranlasste ihn anzunehmen, dass seine Drucktechnik in besonderem Maße für die Naturwissenschaften geeignet sei. Darüber hinaus aber glaubte er ebenfalls, das ideale Mittel zur Reproduktion von Gemälden gefunden zu haben. So veröffentlichte Le Blon zusammen mit der ›Anatomie des Penis 1722 auch die farbige Reproduktion eines Gemäldes, das das ›Schweiß-tuch der Veronika‹ zeigt.¹⁹

VI.

Zanettis ›Raccolta‹ enthielt nicht nur Widmungen an Crozat und Mariette, sondern darüber hinaus noch eine Reihe von Widmungsblättern an Sammler und Kenner – wie beispielsweise an den Direktor der französischen Akademie in Rom, Nicolas Vleugels, oder an den englischen Sammler und Schabkünstler John Smith. Die ›Raccolta‹ zeigte damit bildlich das internationale Netzwerk auf, in dem sich Sammler und Kenner zwischen 1720 und 1740 bewegten und in das die Herausgeber des ›Recueil‹ eingebunden waren. In diesem Netzwerk setzte sich schrittweise das Schulmodell als Ordnungsprinzip graphischer Sammlungen durch.²⁰

Mariette selbst hatte zeitgleich mit der Planung des ›Recueil‹ die Aufgabe übernommen, für den Prinzen Eugen von Savoyen in Turin und Wien eine Sammlung von Druckgraphiken aufzubauen. Zwischen 1718 und 1735 leitete er die Anlage des Kabinetts, das er – ausgehend von den großen Meistern – nach Schulen systematisierte. Kurz nach dem Erscheinen des ›Recueil d'estampes‹ scheint gleichermaßen der englische Kenner Jonathan Richardson d. Ä. seine Graphiksammlung ebenfalls nach Schulen geordnet zu haben. Vor allem aber war es der international operierende Kunsthändler und -theoretiker Francesco Algarotti, der das Schulmodell nach Mariettes Vorbild in den graphischen Sammlungen im großem Maßstab zu installieren suchte. Algarotti, der Kunstkäufe zwischen den italienischen, französischen, englischen, polnischen und deutschen Höfen arrangierte und Fürsten in der Anlage ihrer Sammlungen beriet, wurde 1742 an den Dresdner Hof geholt. Dort sollte er ein Konzept für die Neuordnung der gesamten Kunstbestände entwickeln. Algarotti entwarf einen Plan, in dem die Druckgraphiken den ersten Platz einnahmen. Der Bestand an Reproduktionsgraphiken sollte zu einem vollständi-

19 Florian Rodari: Jacob Christoph Le Blon, l'œil trichrome, in: *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*, Ausst. Kat. Lausanne 1996, hg. von Florian Rodari, Lausanne 1996, S. 52–65; Otto M. Lilion: Jacob Christoph Le Blon, 1667–1741. *Inventor of Three- and Four Colour Printing*, Stuttgart 1985, S. 114–127.

20 Livia Maggioni: Antonio Maria Zanetti tra Venezia, Londra e Parigi. *Incontri ed esperienze artistiche*, in: *Collezionismo e ideologia. Mecenate, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, hg. von Elisa Debenedetti (*Studi sul Settecento romano* 7), Rom 1991, S. 91–110; Margret Stiffmann: *Les Tableaux de la collection de Pierre Crozat. Historique et destinée d'un ensemble célèbre, établis en partant d'un inventaire après décès inédit (1749)*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 72, 1968, S. 11–91, hier besonders S. 20–35.

gen Überblick über die Malereigeschichte erweitert und nach Schulen geordnet werden. Ihm sollten dann die Handzeichnungen folgen:

»Perfezionata la raccolta delle stampe, saria mestiero perfezionare anco quella de' disegni [...] Riuniti questi disegni in varj libri, mettendo insieme quelli che sono d'una medesima scuola [...] si verrebbe ad avere sotto gli occhi le differenti maniere, gli stili, e la storia tutta per così dir della pittura.«²¹

Die Geschichte der Malerei sollte somit für Algarotti anhand der Graphik – der Drucke wie der Handzeichnungen – vor Augen gestellt werden, »sotto gli occhi«. Die Klebebände in den graphischen Kabinetten wurden so zusammen mit den illustrierten Kunstbüchern zu einer »Schule des Sehens«, in der die Wahrnehmung einer Kunstgeschichte nach Schulen eingeübt wurde. Als 1781 in der Wiener Galerie dann tatsächlich die Gemälde nach dem Schulmodell gehängt wurden, war der kennerschaftlich-kunsthistorische Blick bereits darauf eingestellt, die Geschichte der Malerei in Schulen zu sehen.²²

Die Überzeugungskraft der Wiener Hängung basierte auf der langen Tradition des Schulmodells in der Kunstgeschichtsschreibung, vor allem aber auf der Einübung des kennerschaftlichen Blicks anhand der Graphik. Das gleiche gilt aber auch für die Brüche und Inkonsistenzen des Wiener Systems. Auch sie verweisen auf die älteren Praktiken: auf die Ambivalenz zwischen Geographie und Werkstattzusammenhang, auf die Dominanz Italiens mit seiner Vielzahl von Regionalschulen und auf die Diskrepanz zwischen umfassendem Anspruch und einem geographisch eng begrenzten Radius, der weite Teile der europäischen Landkarte ausblendete. Diese Brüche nahm das moderne Kunstmuseum – allen lautstark formulierten Innovationsansprüchen zum Trotz – als Signatur seiner Herkunft in sich auf.

²¹ Francesco Algarotti: Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda presentato in Hubertusbourg alla R. M. di Augusto III. Re di Polonia il 28. ottobre 1742, in: Ders.: opere, Bd. VIII, Venedig 1792, S. 353–388, hier S. 355 und S. 357. Giuliano Ercoli: Francesco Algarotti e la nuova critica d'arte nella seconda metà del settecento, in: Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano (Atti dei convegni Lincei 26), Internationaler Kongress Rom 1975, Rom 1977, S. 409–425.

²² Algarottis Entwurf fand in Dresden nicht die hinreichende Unterstützung, die notwendig gewesen wäre, um – ausgehend von der Kupferstich- und der Zeichnungssammlung – das Schulprinzip als Sammlungskonzept umzusetzen. Carl Heinrich von Heineken, der vier Jahre später zum Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts ernannt wurde, sucht zumindest die von Algarotti angestrebte Bestandsvermehrung zu fördern. Außerdem gab auch von Heineken einen »Recueil d'estampes« nach dem dezidierten Vorbild des Recueil-Crozat und unter anfänglicher Mitarbeit von Mariette heraus. Die Akzente des Werks wurden jedoch deutlich in andere Richtung gesetzt: Der Dresdner »Recueil« ist ein reines Galeriewerk, das mit seinen exquisiten Gemälde-reproduktionen die Schätze des Sächsischen Hofes in der angemessenen Form repräsentiert. Carl Friedrich von Heineken: Recueil d'estampes d'après les plus celebres tableaux de la Galerie Royale de Dresde, 2 Bde., Dresden 1753 und 1757. Vgl. Bilderlust (wie Anm. 8), Kat. Nr. 53, S. 276–279.