

Ulrich Pfisterer

## ›SINNES-WISSEN‹

Jean Siméon Chardin und die Numismatik zwischen Kunst und Wissenschaft

Chardins Affen [Abb. 1, 2] führen das Verhältnis von Wissen(schaft) und Kunst als fundamentales Problem vor Augen. Mit den beiden Affen-Gemälden fasst der Meister einer Malerei der Sinneseindrücke<sup>1</sup> zugleich die Herausforderungen wie die Kritikpunkte des ›Sinnes-Wissens‹ in der Frühen Neuzeit zusammen – eines empirischen, vor allem auf Anschauung, idealerweise auf Autopsie basierenden und dann auch (teils oder ausschließlich) durch Bilder vermittelten Wissens. Mehr noch: Chardins Affen-Gemälde thematisieren wie wohl bis dato kein anderes Bild Anspruch und Scheitern der Numismatik im Hinblick auf dieses Sinnes-Wissen.

Chardins Gemälde – das eine zeigt einen Maleraffen im Atelier, das andere einen Affen als Numismatiker und Antiquar (im weiteren Sinne: einen ›Wissenschaftler‹ und ›Philosophen‹) – scheinen für ihn besondere Bedeutung besessen zu haben: An der Idee zu diesem Bildpaar und einer ersten Fassung arbeitete der junge, 27jährige Maler bereits 1726. Die beiden Werke markieren in seinem Œuvre den Übergang von

der reinen Stillebenmalerei zum Genre. In den folgenden eineinhalb Jahrzehnten entstanden mehrere gering variierte Versionen. Deren finales Ergebnis wurde 1740 im *Salon* unter den Titeln: »Un tableau représentant un singe qui peint« und »Le singe de la philosophie« ausgestellt. Pierre-Louis Suruge fertigte 1743 Stiche danach. Diese letzten Gemälde-Fassungen behielt Chardin dann bis zum Tod in seinem Besitz.<sup>2</sup> Allein schon diese Umstände lassen vermuten, dass das Bildpaar von Chardin programmatisch verstanden wurde, jedenfalls nicht pauschal aus der im frühen 18. Jahrhundert populären Mode der *Singerie* zu erklären ist, für die etwa Watteau mit seinen Maler- und Bildhauer-Affen aus den 1710er Jahren anspruchsvolle Beispiele geliefert hatte.<sup>3</sup> In dieser Tradition dienten die Affen stets als eine Art kritisch-spottender Spiegel menschlicher Verhaltensweisen – wie es eine weithin rezipierte druckgraphische Folge von Christophe Huet, die ebenfalls einen Maler-Affen umfasst, bereits im Titel ankündigt: »Singeries ou différentes actions de la vie humaine représentées par des singes

Für vielfältige Hilfe und Hinweise danke ich herzlich Horst Bredekamp, François de Callatay, Martin Hirsch, Jonathan Kagan und Ursula Peter.

1 Zu den Ebenen und Metaphoriken des sprachlichen Umgangs mit Chardin und seinem Werk s. Frédéric Ogée: Chardin's Time: Reflections on the Tercentenary Exhibition and Twenty Years of Scholarship, in: *Eighteenth-Century Studies* 33 (2000), S. 431–450.

2 Vgl. für die bekannten Versionen Pierre Rosenberg, Renaud

Temperini: Chardin, Paris 1999, S. 199 (Kat. 24–25 zur Version von 1726), S. 232–233 (Kat. 94–95 zu den Versionen von vor 1735 und 1739/40); zu den Stichen Dorit Hempelmann, in: Jean Siméon Chardin 1699–1779. Werk, Herkunft, Wirkung, Ausstellungskatalog Karlsruhe und Paris, hrsg. von Dorit Schäfer, Karlsruhe/Ostfildern-Ruit 1999, S. 168–169 (Kat. 44–45).

3 Zur Tradition s. Horst W. Janson: *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952; Bertrand Marret: *Portraits de l'artiste en singe. Les Singeries dans la peinture*, Paris 2001.





1 Jean-Siméon Chardin: Le singe peintre, 1739/40; Chartres, Musée des Beaux-Arts (inv. 6597)



2 Jean-Siméon Chardin: Le singe antiquaire, um 1726; Chartres, Musée des Beaux-Arts (inv. 6595)

dédiées au public« (1741).<sup>4</sup> So zweifelsfrei Chardins Affen in diesem generellen (kritisch-negativen) Deutungshorizont zu verstehen sind, so stellte doch erst und ausschließlich Chardin einen mit Münzen beschäftigten Antiquar, Antikenliebhaber und -sammler in Affengestalt einem Maleraffen gegenüber. Und erst Chardin präsentierte sich mit diesen Bildthemen auf dem *Salon*.

Die Schwierigkeiten beginnen bereits bei der Beschreibung dessen, was auf den unterschiedlichen Versionen des kleinformatigen, in der Höhe zwischen 28,5 und 81 cm rangierenden Bildpaars genau zu sehen ist. Der Affenmaler sitzt anspruchsvoll gekleidet vor der Staffelei und könnte im Begriff sein, die Gipsstatuette eines Putto (das Original möglicherweise von Nicolas Coustou<sup>5</sup>) abzumalen, die vor ihm auf einem Tischchen platziert ist. Allein der (Bild-)Betrachter scheint den Meister unterbrochen zu haben, so dass dieser kurz herüberblickt. Vermuten ließe sich aber auch, der Affenmaler sei im Begriff, ein Selbstbildnis

anzufertigen und betrachte sich dafür in einem Spiegel, der an der Stelle des Betrachters zu denken wäre. Auf der Version des Louvre, der zerstörten Fassung, die sich ehemals in der Sammlung Rothschild befunden hat, und auf Surugues Stich ist auf der Leinwand das Abbild eines kleinen Affen zu sehen, der freilich in beiden Deutungsalternativen Sinn ergeben würde: Es könnte das Selbstbildnis des Affen meinen oder aber andeuten, dass jeder Maler eben immer sich selbst malt und also ein Affe, der einen Putto wiederzugeben versucht, doch immer nur einen Affen produzieren kann. Die übrigen Bild-Utensilien jedenfalls rufen das bekannte Inventar und die damit verbundenen Assoziationen solcher Werkstatt- und Künstlerbilder auf: Farben, Reibstein, Ölfäschchen und andere Werkzeuge verweisen auf die Bedeutung von Ausbildung und handwerklich-technischen Fähigkeiten. Der Gips-Putto, aber auch die Mappe mit Zeichnungen und Graphiken erinnern daran, dass die Normen der Kunst auf einem Kanon tradierter Werke beruhen und dass

4 Nicole Garnier-Pelle, Anne Forray-Carlier, Marie-Christine Anselm: *Singeries & Exotisme chez Christophe Huet*, Saint-Rémy-en-l'Eau 2010, S. 62–69.

5 Diese Identifizierung erstmals in Chardin 1699–1779, Ausstellungskatalog Paris, hrsg. von Pierre Rosenberg, Paris 1979, S. 224; dann etwa Philip Conisbee: *Chardin*, Oxford 1986, S. 14.



der inventive Prozess des Malers die Auseinandersetzung und Verarbeitung dieser Bildtraditionen verlangt. Vor diesem Hintergrund wäre auch zu erklären, warum bei der frühesten Version (heute in Chartres) auf der Leinwand noch nichts oder nichts eindeutig Erkennbares zu sehen ist: Entscheidend für die Deutung wäre in diesem Fall kein konkretes Sujet – sei es der Putto oder ein Selbstporträt –, verwiesen würde vielmehr auf die originelle Ideenfindung und den kreativen künstlerischen Akt selbst, der potentiell alles auf der leeren Leinwand zu verbildlichen vermag, der sich freilich bei einem Affen und dessen unreflektiertem ›Nachäffen‹ nicht einstellen wird. Abzusetzen von diesem ›bloßen Kopieren‹ wäre dabei auch Chardins eigene Praxis demonstrativer Selbstwiederholungen seiner eigenen Werke, wie er sie auch und wohl erstmals für die beiden Affen-Gemälde praktizierte. Kleine Abweichungen sollten dabei die jeweilige Originalität der Fassungen und deren ›Nicht-Kopierbarkeit‹ durch andere Maler unter Beweis stellen und insgesamt Chardins künstlerische Ideale vorführen.<sup>6</sup>

Auf dem zweiten Bild ist ein Affen-Numismatiker im privatisierenden Hausmantel gänzlich in die Betrachtung einer Münze aus seiner Sammlung unter dem Vergrößerungsglas versunken. Die Kontraste innerhalb des Bildpaares zwischen gesellschaftlichen Anspruch heischender und ›privater‹ Kleidung, zwischen aufstrebendem Künstler und privatisierendem (möglicherweise adligem) Gelehrten und Sammler, zwischen ›aktivem‹ Malen und ›passivem‹ Kontemplieren, zwischen Blick aus dem Bild und konzentrierter Fixierung eines Gegenstandes im Bild – wie sie die fiktiven steinernen ovalen Fensterrahmen der frühesten Fassungen, durch die hindurch man die beiden Affen zu sehen glaubt, noch unterstreichen – könnten fast den Eindruck erwecken, als ob Chardin Michael Frieds Gegensatzpaar von *absorption* und *theatricality* hätte illustrieren wollen.<sup>7</sup> Offenbar geht es bei dem Numismatiker-Affen darum, dass der liebevolle Antikensammler eine seiner Münzen durch eingehende Be-

trachtung und mit Hilfe des Stapels von Büchern und Stichen/Zeichnungen auf dem Fußschemel korrekt bestimmt bzw. das in den Büchern Geschriebene anhand seines Exemplars kontrolliert. Damit lässt sich das Objekt dann an der richtigen Stelle in die Systematik der Kollektion einverleiben. Aus dem Münzschränk im Hintergrund wurde dazu bereits ein Tablett entnommen. Auf der frühesten Version des Gemäldes und auf dem Stich ist in dem aufgeschlagenen Buch der Name »TITVS« zu lesen. Das Buch lässt sich gleichwohl nicht genau bestimmen, es erinnert am ehesten an Jean Foy-Vaillants *Numismata Imperatorum Praestantiora* von 1692 in Quart-Format.<sup>8</sup> Bei dem in den Händen des Affen (wie auch im Vergleich zu den Stücken auf dem Tablett auf dem Tisch) relativ groß wirkenden Bronze-Rund soll es sich also nicht um eine Medaille, sondern tatsächlich um eine antike Münze (möglicherweise einen »maximus modulus«) handeln – die ›Vergrößerung‹ (die im übrigen mit den späteren Versionen des Gemäldes noch zunimmt) dient wohl vor allem dazu, die Münze als Fokus der konzentrierten Betrachtung unzweideutig in Erscheinung treten zu lassen. Schließlich scheint auf dem einzelnen, aus dem Buchstapel heraushängenden Blatt Papier eine Architektur wiedergegeben – auch dies ist naheliegend, wurden die antiken Münzen doch seit dem 16. Jahrhundert insbesondere dafür herangezogen, eine Vorstellung vom Erscheinungsbild antiker Bauwerke zu gewinnen.<sup>9</sup>

Die Frage, wie Chardins Bildpaar zu verstehen ist, wird im Folgenden zu zentralen Aspekten der Beschäftigung mit antiken Münzen und teils auch modernen Medaillen seit der Renaissance führen. Das Bildpaar dient so als Ausgangs- wie Zielpunkt für die folgenden vier Kapitel: 1. Bildungswissen versus malerische Intelligenz; 2. Archäologie des Sinnes-Wissens; 3. Bilder und Gegenbilder einer Wissenschaft: Personifikationen und Pedanten und 4. als kurzer Epilog: Vom Affen zum Archäologen zum Anthropologen und darüber hinaus – die Evolution der Numismatik.

6 Ryan Whyte: Repeat Performance: Chardin's Aesthetics of Repetition in the Paris Salon, in: *Racar* 36 (2001), S. 51–62.

7 Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago u. a. 1988.

8 Jean Foy-Vaillant: *Numismata Imperatorum Praestantiora*, Paris 1692, S. 34 zu Titus, dessen Münze auf der Rückseite zudem einen Tempel zeigt, womit ein Bezug zu Chardins Architekturzeichnung gegeben sein könnte: »Hic nummus prima magnitudinis, inter rariores locandus«. Allerdings ist der Name des Kaisers bei Foy-Vaillant auch über den beiden Münzkreisen zu lesen,

nicht nur darunter wie bei Chardin. – Zu Foy-Vaillant und der numismatischen Literatur des 17. Jahrhunderts s. Christian E. Dekesel: Jean Foy-Vaillant (1632–1706): l'antiquaire du roy, in: *Europäische numismatische Literatur im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Christian Dekesel und Thomas Stäcker, Wiesbaden 2005, S. 69–87, und Christian Dekesel: *Bibliography of 17th Century Numismatic Books: Illustrated and Annotated Catalogue*, 3 Bde., London 2003.

9 Vgl. die Beispiele bei John Cunnally: *Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton 1999.



## BILDUNGSWISSEN VERSUS MALERISCHE INTELLIGENZ

Die zwei Deutungsvorschläge, die die Forschung bisher zu Chardins Affenbildern vorgelegt hat, benennen Entscheidendes, überzeugen jedoch nicht in jeder Hinsicht. Zunächst sah man vor allem in dem Affenmaler eine Kritik an der Pariser Akademie mit ihrer auf das Kopieren, insbesondere der Antike, ausgerichteten Ausbildungspraxis. Zwar verurteilte Chardin das äffisch genaue Nachahmen von Vorbildern, doch blieb er dennoch Zeit seines Lebens treuer Anhänger der Akademie und hätte kaum eine solche Pauschalverurteilung dieser Institution entworfen. Auch hätten sich einschlägigere Modelle akademischer Nachahmung auswählen lassen als der wohl erst wenige Jahrzehnte früher entstandene Putto. Zudem spielt das zweite Gemälde in dieser Interpretation nur eine untergeordnete Rolle.<sup>10</sup> Daher scheint seit einiger Zeit weitgehend Konsens darüber zu bestehen, dass die Gemäldependants eine Kritik der ›Modernen‹ an einer zu ausschließlichen Orientierung und Bewunderung der Antike darstellen würden, Chardins Gemälde also im Kontext der *Querelle des Anciens et des Modernes* zu verstehen seien.<sup>11</sup>

Auch diese Lesart scheint nur auf den ersten Blick durch die Bildunterschriften zu den beiden Nachstichen von Surugue gestützt: Zwar wird beim Antiquar bedauert, dass sich die gelehrten Männer in den Labyrinthen antiker Monumente verlieren würden, wo doch die Gegenwart für wahrhaft »philosophische Augen« genügend Herausforderungen zu bieten habe. Der verrätselte Text unter dem Maler scheint dagegen auf die verbreitete Tendenz der Menschen zur ›Auto-

Mimesis‹ hinzuweisen: Trotz scheinbar exakter Nachahmung reproduzieren sie sich in ihren Begrenzungen und Fehlern immer nur gegenseitig.<sup>12</sup> Ein übergreifender Gegensatz von *Anciens* und *Modernes* ist hieraus kaum abzulesen. Kontrastiert scheint viel eher das (beides Mal fehlgeleitete) Streben nach Erkenntnis von Gelehrten, Wissenschaftlern bzw. Philosophen und von Künstlern, wobei für beide Bereiche – Kunst wie gelehrtes Wissen – die Bedeutung des Sehens betont wird. Weitere Hinweise in diese Richtung ergeben sich, sieht man die von Chardin über zwei Jahrzehnte verfolgte Affenthematik mit einem anderen ikonographischen Feld zusammen, das den Maler ebenfalls über lange Zeit beschäftigte: mit seinen Allegorien auf die Künste und Wissenschaften. Deren erste Fassung entstand 1731 für die Bibliothek eines Pariser Adelspalais und stellt die Attribute der Künste denjenigen der Wissenschaften gegenüber, wobei am unteren Rand der Tafel zu den Künsten der einzige weitere Affe im gesamten Œuvre Chardins auftritt [Abb. 3].<sup>13</sup> Das Äffchen hält einen Zeichenstift und soll hier wohl in der Tradition Cesare Ripas die *Imitatione* (möglicherweise auch mit Anspielungen auf die *Academia*) signalisieren.<sup>14</sup> Ironischerweise hat unmittelbar darüber Chardin seine Signatur angebracht.

Mit den Stichworten ›(Schöne) Künste‹ und ›Wissenschaft(en)‹ aber, ihren Definitionsversuchen, gegenseitigen Abgrenzungen und Rangstreitigkeiten, innerhalb deren Parametern auch die *Querelle des Anciens et des Modernes* eine Rolle spielte, ist das aktuelle Thema und die Herausforderung für die Künstler der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts benannt: Maler-Affe und Numismatiker-Affe würden, so verstanden, für diese beiden großen Bereiche stehen und Chardin einen vi-

10 Ella Snoep-Reitsma: Chardin and the Bourgeois Ideals of his Time, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 24 (1973), S. 147–243, hier S. 170–172.

11 Jean Seznec: Le singe antiquaire, in: ders.: *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford 1957, S. 79–96; Janson 1952 (Anm. 3), S. 311–312; Jean Siméon Chardin 1999 (Anm. 2), S. 168–169 (Kat. 44–45); Marret 2001 (Anm. 3), S. 58–65; Ewa Lajer-Burchard: The Object as Subject, in: *The Lure of the Object*, hrsg. von Stephen Melville, New Haven/London 2005, S. 157–177 (hier etwa die Sicht, der Affenmaler erstelle ein Selbstbildnis); Gabriela Jasin: Newtonian Science and Lockean Epistemology in Chardin's *Soap Bubbles*, in: *Visualising the Unseen, Imagining the Unknown, Perfecting the Natural. Art and Science in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries*, hrsg. von Andrew Graciano, Newcastle-upon-Tyne 2008, S. 83–114, vor allem S. 92–97; Bertrand Vieillard: Chardin. *Le tact du peintre, le toucher du philosophe*, Rennes 2010, S. 36–39; Chardin 1699–1779, Ausstellungskatalog Madrid, hrsg. von Pierre Rosenberg, Madrid 2011, S. 121–123

(Kat. 25–26); Paula Radisich: »A globe, a bust«: Chardin and the Quarrel between the Ancients and the Moderns, in: *Simiolus* 35 (2011), S. 188–198; Melissa Percival: Fragonard and the Fantasy Figure. *Painting the Imagination*, Farnham/Burlington (VT) 2012, S. 92–93.

12 »L'Antiquaire. // Dans le Dédale obscur des monuments Antiques, / Homme Docte, à grands frais, pourquoi t'embarasser? / Notre siècle, à des yeux vrayment philosophiques, / Offre assez de quoi s'exercer.« – »Le Peintre. // Le Singe, Imitateur exact ou peu fidèle, / Est un Animal forte commun: / Et tel home icy bas, est le peintre de l'un, / Qui sert à l'autre de modèle.«

13 Rosenberg, Temperini 1999 (Anm. 2), S. 213 (Kat. 58); die Verbindung, allerdings mit anderer Interpretation, stellt bereits Marret 2001 (Anm. 3), S. 62 her; Radisich 2011 (Anm. 11).

14 Vgl. dazu Janson 1952 (Anm. 3), S. 287–325 und Hans-Joachim Zimmermann: *Der akademische Affe. Die Geschichte einer Allegorie aus Cesare Ripas ›Iconologia‹*, Wiesbaden 1991.





3 Jean-Siméon Chardin: Les attributs des arts, 1731; Paris, Musée Jacquemart-André

suellen Kommentar zu deren Einteilung leisten. Just in den letzten Jahrzehnten des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zwischen Roger de Piles, Abbé Dubos, Charles Batteux und dann der Publikation von Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie*, wurden eigenständige Kategorien und überhaupt erst der Begriff der ›Schönen Künste‹ in Absetzung von den Wissenschaften entwickelt.<sup>15</sup> Wobei innerhalb der ›Wissenschaften‹ nochmals kategorial zwischen einer historischen *érudition*, die – so die zunehmende Meinung im 18. Jahrhundert – das bisherige Wissensmaterial zusammenträgt, selbst aber wenig oder keine originellen zukunftsweisenden Erkenntnisse zu produzieren im Stande ist, und der *philosophie* bzw. den *sciences exactes* unterschieden werden konnte.<sup>16</sup> Die Numismatik darf dabei in den Jahrzehnten um 1700 nicht nur als die Form historischer *érudition par excellence* gelten. An ihrer öffentlichen Wahrnehmung und gesellschaftlichen Einschätzung lassen sich die Diskussionen und der Wandel in Fragen von Wissenschaft, *érudition* und Kunst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch besonders deutlich ablesen. So kann die Publikations- und Übersetzungsgeschichte

von Louis Joberts numismatischem Handbuch *La Science des Médailles* als Indiz für die größte Popularität dieser »Wissenschaft« stehen: Erstmals 1692 auf Französisch erschienen, folgten weitere Auflagen 1693, 1695, 1715, 1717 und 1739 sowie Ausgaben in Latein (1695), Englisch (1697, 1715), Deutsch (1717, 1738, 1778–79), Niederländisch (1728) und Italienisch (1728).<sup>17</sup> Der wenig spätere Umschwung scheint dann freilich allein schon an einer Statistik zu den Pariser Sammlungen ablesbar: In den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts finden sich dort antike Münzen in 39% aller Sammlungen, ein Rekordwert, in der Zeit von 1720–1750 sinkt diese Zahl wieder auf 21%. Im Gegenzug lässt sich ein steiler Anstieg des Interesses an naturwissenschaftlichen Objekten, insbesondere an Muschelschalen und Schneckenhäusern, beobachten.<sup>18</sup> Auch die Geschichte der *Académie royale des inscriptions et médailles* lässt sich unter diesen Vorzeichen verstehen: Nach mehreren Jahrzehnten des informellen Bestehens 1701 vom König offiziell bestätigt, änderte sie ihren Namen bereits 1716 in *Académie royale des inscriptions et belles-lettres*.<sup>19</sup>

15 Paul-Oskar Kristeller: Das moderne System der Künste, in: ders.: Humanismus und Renaissance II, München 1975, S. 164–206 [zuerst 1951/52]; Nathalie Heinich: Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique, Paris 1993, vor allem S. 178–208; Tom Holert: Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, München 1997; auch Markus A. Castor: Die *Conférences* der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* und die Autonomie der Kunst. Kunstdialog als Agens historischer Entwicklung, in: Akademie und/oder Autonomie, hrsg. von Barbara Marx, Christoph O. Mayer, Frankfurt a. M. 2009, S. 141–236.

16 Dazu Holert 1997 (Anm. 15), S. 37–47.

17 Vgl. die Bemerkungen bei Marie Veillon: La science des médailles antiques sous le règne de Louis XIV, in: *Revue numismatique* 6/152 (1995), S. 359–377 und Thierry Sarmant: La République des médailles. Numismates et collections numismatiques à Paris du Grand Siècle au Siècle des Lumières, Paris 2003.

18 Dazu Pomian Krzysztof: Médailles/coquilles = érudition/philosophie, in: ders.: *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Venise: XVI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris 1987, S. 143–162 und 332–334; weiter differenzierend Sarmant 2003 (Anm. 17).

19 Thierry Sarmant: De l'Académie des médailles à l'Académie des belles-lettres: Entre mémoire et histoire 1663–1716, in: *Akademie und/oder Autonomie* 2009 (Anm. 15), S. 281–295.



Es ging bei diesen Auseinandersetzungen aber nicht nur um die Aufteilung, Verortung und Rangfolge der Disziplinen im Spektrum der menschlichen Tätigkeiten und Wissensbereiche. Verhandelt und kontrovers diskutiert wurde auch, ob Künste und die verschiedenen Arten von Wissenschaften nicht nur unterschiedliche Talente erforderten, sondern auch eine je unterschiedliche Episteme (»genres de savoir«) für sich in Anspruch nehmen durften. Roger de Piles etwa unterschied als einer der ersten das »Wissen der Kunst« vom »historischen Wissen« und exkulperte den Maler von der Forderung und dem Streben nach »universalité des Sciences«, wie sie seit Leon Battista Alberti und in Anlehnung an Vitruvs idealen Architekten in der Frühen Neuzeit vom *artifex doctus* gefordert worden waren – in Frankreich hatte etwa Poussin dieses Ideal scheinbar perfekt eingelöst.<sup>20</sup> Abbé Dubos verteidigte die umstrittene Position, wonach das Interesse und Denken der Historiker und Antiquare von demjenigen der Dichter und Maler besonders weit entfernt sei.<sup>21</sup> Mit dem wohl schlagendsten Begriffspaar sollte dann der Bildhauer Étienne-Maurice Falconet um die Mitte des Jahrhunderts die »érudition« von der »intelligence pittoresque« unterscheiden, das Bildungswissen des Gelehrten von der »malerischen Intelligenz« der Künstler.<sup>22</sup>

Chardins Affen scheinen in diesem Diskussionshorizont Position zu beziehen. Das Bildpaar kontrastiert den Künstler und den »Gelehrten in historischen Dingen«, den Antiquar und Antikensammler als zwei Wissens- und Daseinsformen. Für beide werden im Gewand der Tierfabel kritisch-karikierende Gegenentwürfe vor Augen gestellt: der sterile, weil ausschließlich nachahmende Maler einerseits, der genauso steril seiner *érudition* und *anticomanie* frönende Gelehrte andererseits. Oder noch etwas anders zugespitzt: Der Künstler ahmt hier allein Formen nach ohne tieferes Verständnis für Inhalte und historische Dimension, der Gelehrte interessiert sich allein für das antiquarische Wissen ohne tieferes Verständnis für die ästhetisch-künstlerische Qualität. Diese beiden Formen des Umgangs mit antiken Objekten wurden zu Beginn

20 Roger de Piles: *Conversations sur la conaissance de la peinture*, Paris 1677, S. 90–91; ders.: *Abrégé de la vie des peintres*, Paris 1715, S. 30; vgl. Holert 1997 (Anm. 15), S. 29–100, auch zu den folgenden Zitaten.

21 Jean-Baptiste Dubos: *Refléxions critiques sur la poesie et sur la peinture*, Paris 1719, Bd. 2, S. 566.

22 Étienne-Maurice Falconet: *Cœuvres*, 6 Bde., Lausanne 1781, Bd. 1, S. 34.

23 Dazu der Herausgeber Joseph Bimard de la Bastie in der letzten, kommentierten französischen Ausgabe von Louis Jobert: *La*

des 18. Jahrhunderts in vielen Wendungen diskutiert. So scheint sich der eine oder andere »wahre Gelehrte« (»vrai çavan«) gerade unter Berufung auf seinen »wissenschaftlichen Blick« vom reinen Liebhaber (»homme de goût« oder »amateur«), der an den antiken Objekten und speziell den Münzen allein deren »Schönheiten der Reliefbearbeitung« (»les beautés de la gravure antique«) bewunderte, abgesetzt zu haben.<sup>23</sup> Beide Extreme deuten sich schon in der Verteidigung antiquarischer Studien an, wie sie etwa Pierre Gassendi 1641 in seiner *Vita des Nicolas-Claude Fabri de Peiresc* formulierte: Es gehe weder um »leere Bildung«, noch um den bloßen »Schmuck« eines Hauses und dessen Besitzers durch eine Sammlung, sondern um das Verständnis der Geschichte und ihrer großen Personen.<sup>24</sup> Für die Verbindung beider Positionen plädierte etwa 1750 auch Pierre-Jean Mariette in seinem *Traité des pierres gravées*: »Car il arrive trop fréquemment que les Çavans peu touchés des beautés de l'Art, n'y cherchent que l'érudition, tandis que ceux qui les regardent avec des yeux d'Artistes, y admirent l'excellence du travail, sans se mettre en peine de ce qu'elles ont d'intéressant pour l'intelligence de la Fable & de l'Histoire. Ainsi le plaisir n'est presque jamais complet, & cependant quelle satisfaction & quelle utilité ne retireroit-on pas d'une aussi loüable curiosité, si l'on allioit ces deux sortes de goûts, qui ne devroient jamais aller l'un sans l'autre?«<sup>25</sup>

Für Chardin jedenfalls scheinen die beiden Extremformen von reiner Kunstliebe und reinem Gelehrtenwissen besonders auch in einer Hinsicht Defizite zu haben – beim Sehen und dem Sinnes-Wissen: Der Künstler-Affe hat das Modell vor Augen und malt doch abweichend einen Affen; der Antiquar versinkt vollkommen in der künstlichen Vergrößerung seiner Münze, die er aber nur mit Hilfe eines Berges von Büchern ein- und wertzuschätzen vermag (wobei er möglicherweise die ästhetischen Qualitäten überhaupt nicht wahrnimmt). Wenn es tatsächlich um eine solche Kritik des falschen Sehens ginge, dann würde noch verständlicher, warum Chardin pars pro toto für die *érudition* und antiquarische Geschichts-

Science des Médailles avec des remarques historiques & critiques, Paris 1739, Bd. 1, S. 33; dazu Krzysztow 1987 (Anm. 18), S. 148–149.

24 Pierre Gassendi: *Viri illustris Nicolai Claudii Fabricii de Peiresc Senatoris Aquisextiensis Vita*, Paris 1655 [zuerst 1641], S. 235.

25 Pierre-Jean Mariette: *Traité des pierres gravés*, 2 Bde., Paris 1750, hier Bd. 1, S. 49–50; diese Stelle ebenfalls bei Krzysztow 1987 (Anm. 18), S. 157.



erforschung ausgerechnet die Unterdisziplin der Numismatik wählte. Konnte diese doch für sich in Anspruch nehmen, einen entscheidenden Beitrag zum Fortschritt des Sinnes-Wissens seit der Renaissance geleistet zu haben, wobei ihr Anspruch genauso umgehend zahlreiche Kritiken und spöttische Äußerungen zum Sehen und Wissen des Numismatikers provozierte.

#### ARCHÄOLOGIE DES SINNES-WISSENS

Materielle Relikte (und eben nicht nur die schriftliche Überlieferung) regten wohl immer schon die Vorstellungen und Erkundungen vergangener Zeiten an. Ihre Rolle seit dem frühen 14. Jahrhundert, dem frühen Humanismus und der Wiederentdeckung der Antike – und insbesondere auch die Relevanz antiker Münzen dabei, wie sie die Quellen etwa bereits für Giovanni Mansionario oder Petrarca belegen – wurde seit Arnaldo Momigliano und Roberto Weiss vielfach untersucht.<sup>26</sup> Dabei zeigt sich, dass sich die Antiquare sehr schnell des eigenständigen, zentralen Zeugniswertes, aber auch der spezifischen methodischen Anforderungen antiker Relikte bewusst wurden (die Neubewertung von Anschauung und Bilddokumentation sind dabei auch im größeren Kontext mit ande-

ren historischen Relikten und Wissensbereichen zu sehen).<sup>27</sup> Als Folge davon intensivierten sich die Bemühungen, die Bilddokumentation dieses aus der Anschauung erschließbaren Wissens über die Antike zu verbessern.

Bereits Cyriacus d'Ancona erkannte der materiellen Überlieferung größeren Erkenntnis- und Wahrheitswert zu als den Texten – seine großenteils verlorenen Zeichnungen nach antiken Monumenten sind in diesem Horizont zu sehen; entsprechend bezeugen auch seine ikonographischen Deutungsvorschläge und der bei seinem Zeitgenossen Niccolò Niccoli erstmals nachweisbare Zuschreibungsversuch einer antiken Gemme an einen Künstler ein geschärftes Bewusstsein für die Rolle der Anschauung.<sup>28</sup> Den präzisen Beobachtungen und Beschreibungen der antiken Überreste, etwa der Stadtmauern Roms, bei Poggio Bracciolini lassen sich dann mit Mantegnas Abbildungen antiker Mauern vergleichen.<sup>29</sup> Hatte Flavio Biondo in seiner *Roma Instaurata* (1444–46) und *Roma Triumphantis* (1459) zukunftsweisend die Topographie des antiken Roms rekonstruiert und eine Gliederung der antiken Kultur nach *mores et instituta* entworfen, so wurde in Nürnberg Ende des 15. Jahrhunderts erstmals das Projekt einer illustrierten Enzyklopädie der Antike angegangen, wenngleich dieser *Archetypus Romae Triumphantis* nicht vollendet wurde.<sup>30</sup> Ähnlich

26 Arnaldo Momigliano: *Ancient History and the Antiquarian*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 13 (1950), S. 295–315; Roberto Weiss: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969; Francis Haskell: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995 [zuerst 1993]; Alain Schnapp: *Die Entdeckung der Vergangenheit. Ursprünge und Abenteuer der Archäologie*, Stuttgart 2009 [zuerst 1993]; *Archäologie der Antike*, Ausstellungskatalog Wolfenbüttel, hrsg. von Margaret Daly Davis, Wiesbaden 1994; Ingo Herklotz: *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999; Volker Heenes: *Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stendal 2003; Alain Schnapp: *Die ›Antiquitates der Griechen und Römer, ihr Einfluß auf die Entstehung des antiquarischen Denkens und ihr Beitrag zur ›Wiederentdeckung Griechenlands‹*, in: *Graecomania. Der europäische Philhellenismus*, hrsg. von Gilbert Heß, Elena Agazzi und Elisabeth Déculot, Berlin/New York 2009, S. 3–37.

27 Vgl. etwa Antoine Schnapper: *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, 2 Bde., Paris 1988–1994; Michael Thimann: *›Idea‹ und ›Conterfei: künstlerisches und wissenschaftliches Zeichnen in der Frühen Neuzeit*, in: *Disegno. Das Bild des Zeichners in der Frühen Neuzeit*, Ausstellungskatalog Berlin, hrsg. von Hein-Th. Schulze-Altcappenberg und Michael Thimann, Berlin/München 2007, S. 15–30; Ingo Herklotz: *Vätertexte, Bilder und lebendige Vergangenheit. Methodenprobleme in der Liturgiegeschichte des*

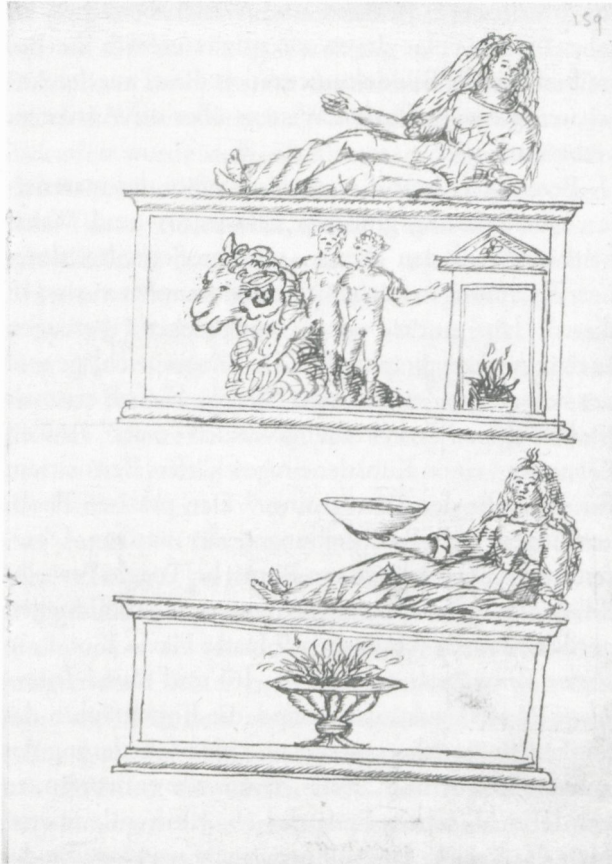
17. Jahrhunderts, in: *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, hrsg. von Bernd Carqué u. a., 2 Bde., Göttingen 2006, hier Bd. 1, S. 215–251; Alain Schnapp: *Antiquare zwischen Geistes- und Naturwissenschaft*, in: *Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewußtseins in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Dietrich Hakelberg, Ingo Wiwjorra, Wiesbaden 2010, S. 43–66; Hans-Rudolf Meier: *Die Evidenz der Dinge. Frühneuzeitliche ›Archäologie‹ in Klöstern*, in: ebd., S. 153–172.

28 Carlo R. Chiarlo: *›Gli frammenti dilla sancta antiquitate‹: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Bd. 1: L'uso dei classici*, hrsg. von Salvatore Settis, Turin 1984, S. 269–297; für Ciriacos ikonographische Überlegungen s. Michail Chatzidakis: *Ciriacos ›numismata‹ und ›gemmae‹. Die Bedeutung der Münz- und Gemmenkunden für die Altertumsforschungen des Ciriaco d'Ancona*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 54 (2010/12), S. 31–58; die Zuschreibung Niccolis analysiert bei Ulrich Pfisterer: *Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430–1445*, München 2002, S. 187–191.

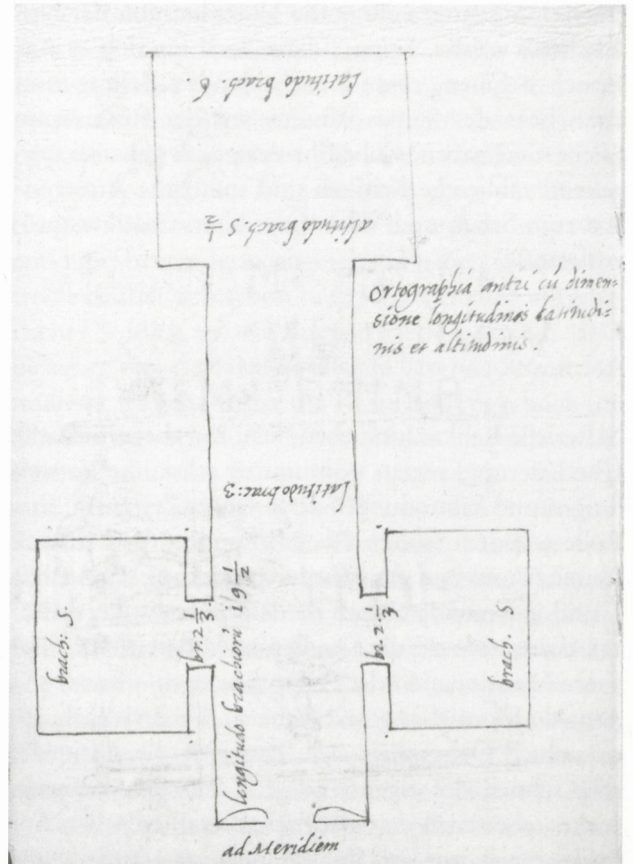
29 Arnold Esch: *Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Mantegna. Zur Ikonographie antiker Mauern in der Malerei des Quattrocento*, in: *Leon Battista Alberti*, hrsg. von Joachim Poeschke, Candida Syndikus, Münster 2008, S. 123–164.

30 Anna M. Brizzolara: *La Roma Instaurata di Flavio Biondo. Alle origini del metodo archeologico*, Bologna 1979; Rainer Schoch: *›Archetypus triumphantis Romae‹. Zu einem gescheiter-*

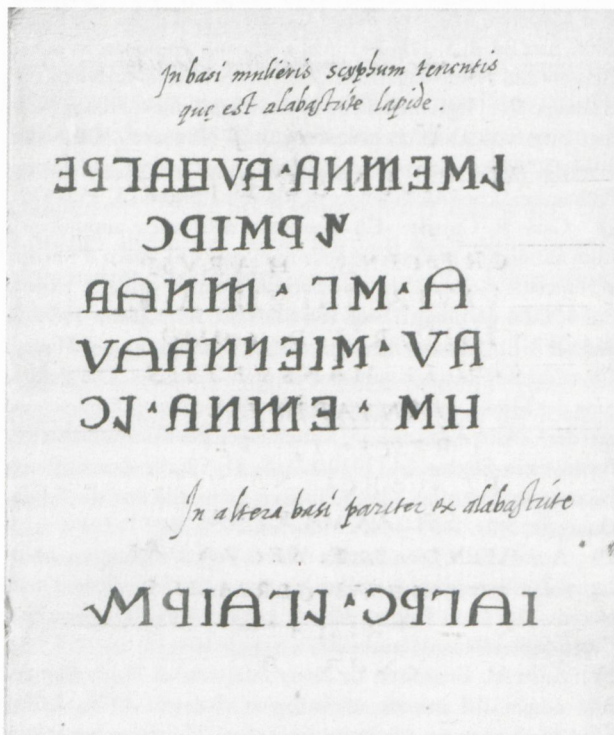




4a Zwei Sarkophage aus einer etruskischen Grabanlage bei Chieti, in: Paolo Giovio, *Epitaphiorum Liber*, fol. [159r], nach 1507; Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles



4b Grundriss einer etruskischen Grabanlage bei Chieti, in: Paolo Giovio: *Epitaphiorum Liber*, fol. [159v], nach 1507; Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles



4c Inschriften einer etruskischen Grabanlage bei Chieti, in: Paolo Giovio: *Epitaphiorum Liber*, fol. [160r], nach 1507; Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles



bruchstückhaft blieb das von Claudio Tolomei 1542 beschriebene Vorhaben der *Accademia della Virtù* in Rom, ausgehend von einem Kommentar zu Vitruvs Architekturtraktat die gesamten antiken materiellen Hinterlassenschaften in Text und Bild zu publizieren, wobei der 19. Band die »medaglie« hätte behandeln sollen.<sup>31</sup> Tatsächlich im Druck erschienen nördlich der Alpen in den 1510er und 20er Jahren Sammlungen von Inschriften und antiken Relikten, deren Darstellungen der Schriftformen und Monumente eine neue Stufe an präziser Wiedergabe der Vorlagen erreichten – etwa auch dadurch, dass nun nebeneinander Vorder- und Rückseite einer Statue abgebildet wurden.<sup>32</sup>

Das neue Interesse an einer möglichst genauen Bilddokumentation lässt sich im Übrigen auch für die Aufnahme archäologischer Ausgrabungen konstatieren: Italienische Zeichner kombinierten schon im 15. Jahrhundert Grund- und Aufrisse antiker Monu-

mente. Nördlich der Alpen wurde ein in der Nähe von Löwen entdecktes antikes Grabmonument samt Beigaben dann in fünf kolorierten Zeichnungen festgehalten.<sup>33</sup> Der möglicherweise früheste, bislang unbekannte Fundbericht aber, der Beschreibung und Analyse mit einer Zeichnung von Grund- und Aufriss mit Maßangaben (»diagramma« heißt es im Begleittext) sowie Darstellungen der darin gefundenen Gegenstände (»imagines«) und der etruskischen Schriftzeichen (für die gilt, was sich auch in anderen Zusammenhängen beobachten lässt: wenn etwas unverständlich ist, kann dies das Bedürfnis nach genauer Bilddokumentation befördern) verbindet, datiert aus dem Jahr 1508 [Abb. 4]. Berichtet wird in einem Brief vom Fund eines etruskischen Hügelgrabes in Chieti mit zwei Sarkophagen – für die Berühmtheit dieser Entdeckung spricht, dass der Brief und seine Zeichnungen im Berliner Codex Pighianus ebenfalls, allerdings sehr flüchtig und unvollständig, kopiert wurden.<sup>34</sup> Im

ten Buchprojekt des Nürnberger Frühhumanismus, in: 50 Jahre Sammler und Mäzen. Der Historische Verein Schweinfurt seinem Ehrenmitglied Dr. phil. h.c. Otto Schäfer (1912–2000) zum Gedenken, hrsg. von Uwe Müller, Georg Drescher, Ernst Peterson, Schweinfurt 2001, S. 261–298; speziell mit Blick auf die Auseinandersetzung mit antiken Münzen Johannes Helmrath: Bildfunktionen der antiken Kaisermünzen in der Renaissance oder die Entstehung der Numismatik aus der Faszination der Serie, in: Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike, hrsg. von Kathrin Schade, Detlef Rößler und Alfred Schäfer, Münster 2007, S. 77–97.

31 Margaret Daly Davis: Zum Codex Coburgensis. Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini, in: Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, hrsg. von Richard Harprath, Henning Wrede, Mainz 1989, S. 185–199.

32 Martin Ott: Die Entdeckung des Altertums. Der Umgang mit der römischen Vergangenheit Süddeutschlands im 16. Jahrhundert, Kallmünz 2002; Christopher S. Wood: Notation of Visual Information in the Earliest Archaeological Scholarship, in: *Word & Image* 17 (2001), S. 94–118. – Vgl. dagegen zum Stand der numismatischen Forschung in Frankreich einen vor 1547 verfassten Brief des Jean Du Choul, Sohn von Guillaume Du Choul; abgedruckt in [Ioannes Caulius]: *Pausiae pictoris et Stephanionis mimi dialogus, una cum quibusdam epistolis*, Lyon: Petrus Turraeus 1547, s.p.: »Illustrissimum ac nobilem virum Claudium Durferum Ioannes Caulius Salutat. // Qui animum ad aliquod antiquitatis studium adiungunt, statuas marmoreas, ipsa numismata vel erea signa, non solent negligere. Quanti ergo tu genus omne signorum omnium estimas, quod sit aptum tuae bibliothecae, studijsq[ue] tuis congruens, ex alij sepius ego cognovi. Quae deniq[ue], in commendatione rerum habeas, eas consulum, aut imperatorum imagines, quae nostris libri lumen afferant, explicare nescio: nisi magis asseverem, nihil tibi unquam maiori cure fuisse, id tibi in primis non esset difficile, quod pleriq[ue] homi-

nes ignorarent: studere te diligenter, neres nostris chara maioribus, que iam satis delituerit, omnino exolesceret. Et vere quidem sentis, na[m] nisi tibi eade[m] ars extitisset, nu[m]mi quos passim agricolae effodiunt, hominum quoq[ue] inscitia in tenebris iacere pateretur. Quae enim gravior iactura esse potest? (cum nescire que ante nos acta fuerint id sempe[r] sit esse pueru[m]) ut quae monumenta tot annos solo conservata fuerint, eadem immerito reperta terantur? Manat adhuc multis in terris, id satis barbarum, & incultum vitium, ut plebs infima turpiter eos sarracenos appelleret, (ita dicam) quos olim bonos consules fuisse, & florentissimos Caesares, declarat inscriptio Itaq[ue] haec ne quis a nobis tantu[m] modo laudata iudicet, perqua[m] multas nobis imagines fortiss[im]orum virorum expressas intelligat, non solum ad intuentium, verum etiam ad imitandum, a graecis, & latinis relictas fuisse. Accedo nunc vir ampliss. & ornatiss. ex antiquis monumentis, (quae te delecta[n]t) decerpta vocabula ordine recensere: partim ut animi mei desiderium perficiam, partim ut aliquid novi putes accepisse, quod tamen sit veterrimum.

Curator tabulariorum publicorum Augusti. / Nomenclator Caesaris. / Officinarius a stativis. / Tesserarius Caesaris. / [...] / Caesaris argentarius.

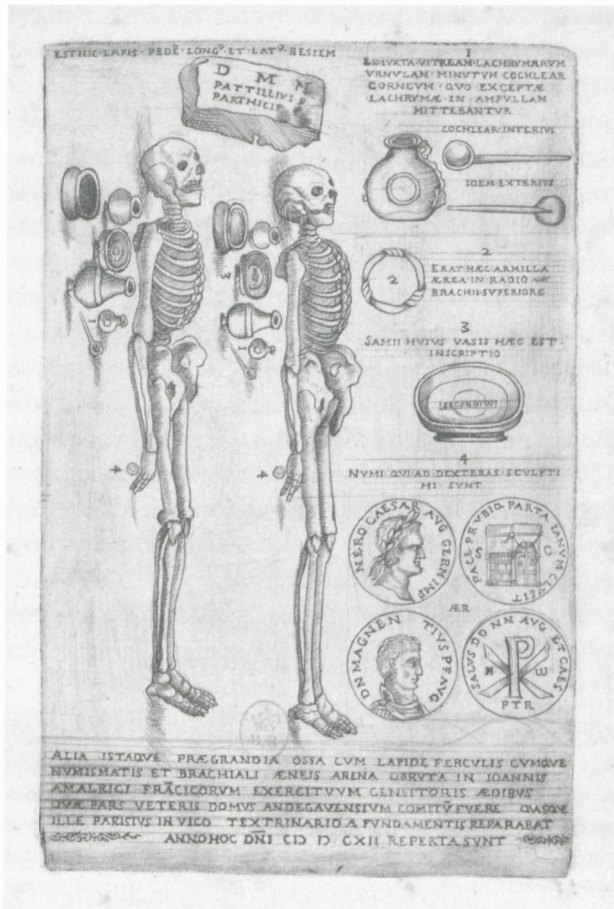
Ex his multa, & quae supersunt nomina suis locis collocatae, perleges ut spero in libro patris mei de totius Galliae inscriptionibus. Vale. Datum Lugduni. Cal. Ian.»

Einige Hinweise zu den Anfängen antiquarischer Forschung im Frankreich des 16. Jahrhunderts bei Sarmant 2003 (Anm. 17), S. 29–36; zum späteren 16. Jahrhundert dann Margaret M. McGowan: *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, New Haven/London 2000.

33 Publiziert in Jean Lemaire de Belge: *Des anciennes pompes funerailes*, hrsg. von Marie-Madeleine Fontaine, Paris 2002.

34 Paolo Giovio: *Epitaphiorum Liber*, fol. [156v–160r]; Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles; dort im Katalog als »Benedetto Giovio« verzeichnet, in der beiliegenden Dokumentation nach Thomas Price Zimmermann aber überzeugend für Paolo reklamiert; der hier interessierende, einge-





5 Paul Petau: *Antiquariae suppellectilis portiuncula*, Paris 1610 [1612], Taf. n. n.

heftete Brief »in a calligraphic hand like that of Giovio's amanuensis«, allerdings fälschlich als Beschreibung eines Monuments in Como verzeichnet. – Die Datierung des Briefes ohne Absender (sicher nicht von Giovio, sondern einem Humanisten aus der Toskana) und Empfänger erfolgt nach Florentiner Zeitrechnung »Florentiae X. Febr. M.D. VIJ ab incarnatione.« – Die entscheidende Passage zu Beginn des Briefes lautet: »Nec volumus repetere nunc quae alijs temporibus et in civitati [nostra: *gestrichen*] Volaterrana, et in nostra hac urbe reperta fuerint; existimantes ad hanc fidem satis fore quod novissime in Clante agro effossus est, prope Castellinam oppidum multorum Regum obsidione clarum. cuius diagramma et imaginem ex arte descriptam hic nostris inseruimus, ut [...] omnia cernantur: [...]. Fodiebat in eo, quem diximus loco, acclivem tumulum Andreas Landus rusticis operibus satis clarus, ut in pastinato deinde vinea conferret. Fodientibus ac tondentibus loci saxosas operis suis, validiore ictu adacto ferreo vecte fornacem aperuerunt, qui subterraneo specui superstabant, non lateritio opere, ut nunc fit, coagmentatum: sed lapidibus imbractum iacentibus sibi ipsi innitentem. eius aedificij formus [!] et modulus, in diagrammate his scriptis inserto descripti sunt; [...] Intra [...] sepulchra erecta erant plura ex candidissimo alabastrite lapide, quorum imagines et ornatum ex duobus urnis effiximus: omnibusque his sepulchris epitaphia subiecta erant, his litterarum formis quae ex pictura patent: et quarum nullus a nobis sensus colligi potest aut ratio. [...].« – Zum Codex Pighianus der

gedruckten Bildkatalog seiner Sammlung von 1610/12 nimmt dann der Pariser Sammler und Ratgeber im Parlament Paul Petau auch Abbildungen zweier im Jahr 1612 freigelegter Skelette mit Grabbeigaben in Fundlage auf, wobei die Objekte durchnummeriert und daneben nochmals groß dargestellt und kurz kommentiert werden [Abb. 5].<sup>35</sup> Vor allem die zwei Münzen dieses Fundes liefern dabei einen *terminus post quem* für die Bestattung. Allerdings lässt der zweite Teil von Petaus Publikation, eine Zusammenstellung von Münzen von den Griechen und Galliern über die Römer bis ins Mittelalter (*Veterum nummorum Gnorisma*), wenig chronologisches Ordnungsinteresse erkennen: Die Münzen sind nach ihrem Material und Aufbewahrungsort sortiert.

Um die Wende zum 17. Jahrhundert sollten nicht nur mehrere große »Papier-Museen« als universale Bildspeicher der antiken Hinterlassenschaften zusammengetragen werden (Montfaucons monumentale Bildenzyklopädie der *Antiquité expliquée* versuchte zu Lebzeiten Chardins, 1722–1724, dieses Bestreben dann im Druck zu realisieren). Peiresc hielt zudem die für ihn tätigen Agenten und Zeichner nachdrücklich zu möglichst großer Genauigkeit an.<sup>36</sup> Sein Briefkorrespondent Lorenzo Pignonaria ließ in den von ihm verantworteten Ausgaben von Vincenzo Cartaris mythologischem Handbuch ab 1615 nicht nur die alten Abbildungen um archäologische Zeugnisse (vor allem

Staatsbibliothek Berlin (Ms. Lat. Fol. 61a) s. vorläufig Otto Jahn: Die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus, in: Berichte über die Verhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Classe 20 (1868), S. 161–235 und Kathrin Schade: Transalpine Netzwerke im 16. Jahrhundert: die wissenschaftliche Sozialisation des niederländischen Altertumsforschers Stephanus Pighius, in: Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike, hrsg. von Kathrin Schade, Detlef Rößler und Alfred Schäfer, Münster 2007, S. 115–121 (mit weiterer Literatur).

35 Paul Petau: *Antiquariae suppellectilis portiuncula*, Paris 1610 [1612], Taf. n. n.; dazu Daniel Wildenstein: Premières images d'un cabinet de curieux. L'album du Cabinet Petau vers 1612, in: Gazette des Beaux-Arts 6. Ser., 68 (1966), S. 113–127; da es Exemplare des Buches ohne diesen und andere Stiche gibt, wäre wohl auch zu überlegen, ob 1610 nicht eine erste, 1612 dann eine erweiterte Auflage mit gleichem Titelblatt erschien; s. auch Alain Schnapp: Französische Antiquare des 17. Jahrhunderts, in: 300 Jahre »Thesaurus Brandenburgicus«. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock, hrsg. von Henning Wrede, Max Kunze, München 2006, S. 231–240.

36 David Jaffé: Peiresc and New Attitudes to Authenticity in the Seventeenth Century, in: *Why Fakes Matter. Essays on Pro-*



Gemmen und Kameen) für das ›authentische Aussehen‹ der Götter ergänzen. Ergänzt wurde ab 1624 auch ein Anhang zu den Götterbildern in ›West- und Ost-Indien‹ (also Amerika und Asien), dessen Holzschnitte nicht nur erstmals ägyptische, klassisch-antike und ›indianische Götterbilder‹ vergleichend nebeneinander stellten und daraus Argumente eines historischen Kulturtransfers ableiteten, sondern auch ein neues Niveau der Dokumentation dieser für europäische Augen so ungewöhnlichen Statuen durch teils systematische Ansichten von allen vier Seiten erzielten.<sup>37</sup> In zahlreichen druckgraphischen Sammlungen schließlich – etwa den vom Abbé Marolles angelegten in Paris – ist das Prinzip zu beobachten, dass zusammengehörige Stichfolgen nach antiken Monumenten aufgelöst, in Klebebänden neu zusammengestellt und nach Objekten sortiert wurden: Man kann hier den Eindruck gewinnen, dass nicht mehr nur einer Reproduktion etwa nach dem *Laokoon* zugetraut wurde, eine zuverlässige Idee dieses Werkes zu vermitteln, sondern dass sich der Betrachter aus den nun nebeneinander angeordneten, mehreren Darstellungen (von verschiedenen Künstlern und mit unterschiedlichen Ansichten) selbst eine möglichst getreue Vorstellung synthetisch bilden sollte.<sup>38</sup>

Dazu kommt, dass in der Folge von Bacons ›Wissenschaftsrevolution‹ nicht nur die Royal Society in

England auch für antiquarische Studien zunehmend die Kriterien von Beobachtung, Experiment und Klassifikation einforderte.<sup>39</sup> Gerade der Mangel an Schriftquellen konnte sich dabei als förderlich erweisen – so, wenn Ole Worm für seine *Monumenta Danica* (1643) gezwungenermaßen die systematische Autopsie der Monumente postulieren und anwenden musste.<sup>40</sup> Zur gleichen Zeit, 1644, hatte Marc de Vulson in seinem Handbuch zu heraldischen Zeichen wohl erstmals auf zwei Bildtafeln eine formale ›Entwicklungsgeschichte‹ von historischen Objekten – in diesem Fall Schild-Typen – zusammengestellt, für die er intensiv auf Münzbilder rekurrierte [Abb. 6].<sup>41</sup> John Aubrey erprobte dann in seinen Manuskript gebliebenen *Monumenta Britannica* (1665–1693) umfassend die chronologisch-klassifizierende Reihenbildung von Kunstwerken, Objekten und Schriften.<sup>42</sup>

In Charles-César Baudelot de Dairvals zweibändiger Abhandlung *L'utilité des voyages* (1686) wird das Aufsuchen der historischen Orte prominent auch für das Studium der antiken Münzen verlangt – und damit teils eine Forderung René Descartes aufgegriffen, der das Lernen durch Reisen vor das aus der Geschichte stellte.<sup>43</sup> Vor diesem Hintergrund ergibt sich die Möglichkeit, Chardins Affen-Antiquar auch dafür zu kritisieren, dass dieser nur in seinem Kabinett sitzt. Jacob Spon wird 1679 die ›neue‹ Wissenschaft von den

blems of Authenticity, hrsg. von Mark Jones, London 1992, S. 157–173; Fabrizio Federici: Alla ricerca dell'esattezza: Peiresc, Francesco Gualdi e l'antico, in: Rome – Paris, 1640: transfers culturels et renaissance d'un centre artistique, hrsg. von Marc Bayard, Paris/Rom 2010, S. 229–273. – Zu Cassiano dal Pozzos Sammlung s. Herklotz 1999 (Anm. 26).

<sup>37</sup> Vgl. die nochmals um ein ›idioletto dell'udie‹ erweiterte Ausgabe Vincenzo Cartari: Seconda Novissima Editione Delle Imagini De Gli Dei Delli Antichi, Padua 1626, hier S. 562–563 die Bildvergleiche, S. 586–587 [eigentlich 589] die vier Ansichten des ›Idols‹. Dazu Caterina Volpi: Le vecchie e nuove illustrazioni delle *Immagini degli Dei degli antichi* di Vincenzo Cartari (1571 e 1615), in: Storia dell'Arte 74 (1992), S. 48–80; Edgar Lein: Imagini degli dei indiani. La representación de las divinidades indianas por Vincenzo Cartari, in: Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea, hrsg. von Helga von Kügelgen, Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 225–258; Cornelia Logemann und Ulrich Pfisterer: Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit, in: Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen, Ausstellungskatalog Heidelberg, hrsg. von Maria Effinger, Cornelia Logemann und Ulrich Pfisterer, Heidelberg 2012, S. 9–21, hier S. 17–20 und Nathalie M. Freytag: Götzenbilder im Wandel, in: ebd., S. 170–173 (Kat. II.14).

<sup>38</sup> Ein Beispiel: Paris, BNF, Est. Gc-8-Fol.; zur Sammlungstätigkeit des Abbé Marolles, allerdings ohne die Zusammenstellung verschiedener Stiche der gleichen Statue zu thematisieren, Ste-

phan Brakensiek: Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte. Das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles' (1600–1681), in: Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, hrsg. von Robert Felfe, Angelika Lozar, Berlin 2006, S. 130–162.

<sup>39</sup> Stuart Piggott: Ruins in a Landscape. Essays in Antiquarianism, Edinburgh 1976, vor allem S. 101–132.

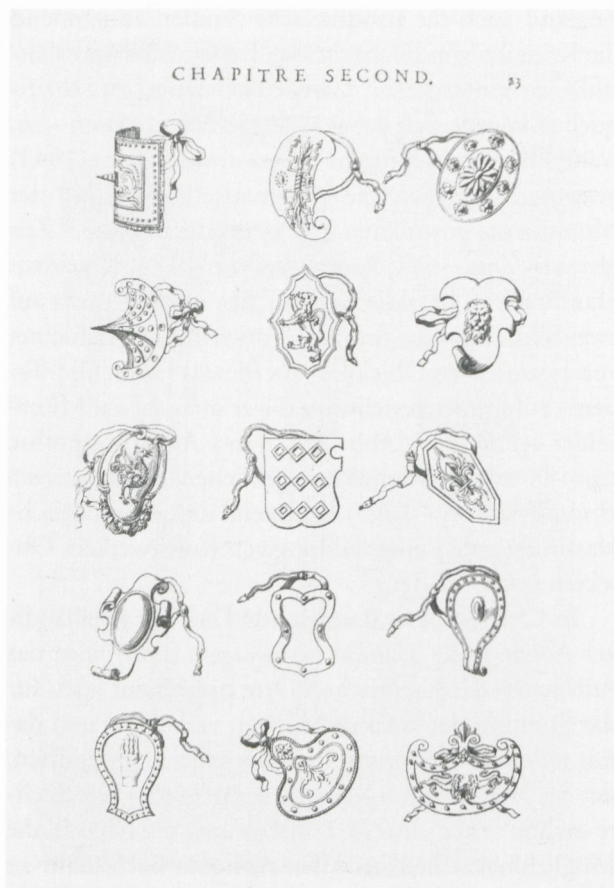
<sup>40</sup> Schnapp 2009 (Anm. 26).

<sup>41</sup> Marc Vulson de la Colombière: La Science Heroique, Traitant De La Noblesse, De L'Origine Des Armes, de leurs Blasons, & Symboles, des Tymbres, Bourlets, Couronnes, Cimiers, Lambrequins, Supports, & Tenans, & autres ornements de l'Escu ..., Paris 1644; zitiert 2. Aufl. Paris 1669, S. 22–24: »Et quant aux diverses formes d'Escus, Targes, Boucliers, ou Rondelles, desquelles nos anciens se sont servis depuis ce temps-là en divers siècles, soit pour parer les coups de leurs enemies, soit aussi pour y faire graver & peindre leurs signes guerrieres, devises & armoiries, j'en ay fait graver icy quelques-uns que j'ay recueillis de divers Auteurs & anciens vestiges, selon l'ordre des temps ausquels l'on s'en est servi, & ce pour satisfaire les curieux.«

<sup>42</sup> John Aubrey: Monumenta Britannica or a Miscellany of British Antiquities, hrsg. von John Fowles, Rodney Legg, 2 Bde., Milborne Port 1980–1982.

<sup>43</sup> Charles-César Baudelot de Dairval: L'utilité des voyages, Paris 1686, 2 Bde., zitierte Ausgabe Paris 1693, hier Bd. 1, S. 72–77 und Bd. 2, S. 554–745; vgl. dazu kurz Federica Missere Fon-





6 Historische Entwicklung der Schildtypen, in: Marc Vulson de la Colombière: *La Science Heroique*, Paris 1669, S. 23

materiellen Relikten des Altertums nicht nur auf den Namen »archaeologia« oder »archaeographia« taufen, sondern auch eine Systematik vorschlagen, bei der die »Numismatographia« die erste Stelle einnimmt.<sup>44</sup> Jean Hardouin glaubte 1693 durch radikale Quellenkritik

tana: Testimoni parlanti. Le monete antiche a Roma tra Cinquecento e Seicento, Rom 2009, S. 404–405. Vgl. René Descartes: *Discours de la Méthode*, in ders.: *Ceuvres philosophiques*, Bd. 1, Paris 1988, S. 573–574.

44 Jacob Spon: *Miscellanea eruditae antiquitatis* [...], Frankfurt a. M./Venedig 1679, praef.; ders.: *Réponse a la critique publiée par M. Guillet sur le Voyage de Grèce de Iacob Spon*, Lyon 1679, S. 63–74; die beiden Texte am leichtesten zugänglich in der Ausgabe: Jacob Spons »Archaeologia«: Eine Systematik für die Antikenforschung, hrsg. von Margaret Daly Davis, 2009 (Fontes 38; <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/790/>); vgl. Alain Schnapp 2009 (Anm. 26) und Missere Fontana 2009 (Anm. 43), S. 403–404.

45 Dazu Anthony Grafton: Jean Hardouin. The Antiquary as Pariah, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 62 (1999), S. 241–267.

46 Francesco Bianchini: *La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli degli Antichi*, Rom 1697; dazu Giuseppe Ricuperati: Francesco Bianchini e l'idea di storia univer-

beweisen zu können, dass ausgehend von den erhaltenen antiken Münzen die Geschichts- und Textüberlieferung des Altertums mehrheitlich nachträglich gefälscht worden sei (wie wiederum teils aus diesen Münzen ablesbare Informationen erkennen ließen).<sup>45</sup> In Francesco Bianchins Fragment gebliebener Universalgeschichte (1697) wird schließlich für die Bildwerke und Bildtraditionen systematisch postuliert, mit ihnen seien die Stufen der Menschheitsgeschichte vor Erfindung der Schrift (oder aber bei fehlenden Schriftzeugnissen) aufgrund einer vergleichenden Bildgeschichte früher Monumente rückzuerschließen – Bilder werden hier als die ältesten überlieferten Speicher kollektiver historischer Imaginationen, verschütteter Ebenen des kulturellen Gedächtnisses der Menschheit also, verstanden und genutzt.<sup>46</sup>

Tatsächlich kommt der Numismatik der Frühen Neuzeit bei dieser wissenschaftlichen Schärfung des Auges und Verbesserung der Bilddokumentation über diese allgemeine Entwicklung hinaus eine Schlüsselrolle zu. Einige zusätzliche Stichworte zur Erinnerung müssen hier genügen: Bereits in den 1470er und 1480er Jahren hielten die Buchmalereien der römischen Sanvito-Werkstatt die antiken Münzen in bislang unbekannter Präzision fest und ordneten sie teils so an, dass anhand der Münzreverse zu Beginn einer Kaiservita die wichtigsten Stationen und Erfolge des Herrschers abzulesen und zu memorieren waren.<sup>47</sup> Wiederum nördlich der Alpen wurden in mehreren Städten im Druck aktuell kursierende gefälschte Münzen des Jahres 1482 als Holzschnitt-Flugblatt bekannt gemacht; die lebenspraktischen Bedürfnisse forderten hier noch vor der Wissenschaft möglichst exakte Darstellungen.<sup>48</sup> Zeugnis für den innovativen nordalpi-

sale »figurata«, in: *Rivista storica italiana* 117 (2005), S. 872–973; Brigitte Sölch: Francesco Bianchini (1662–1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom, München/Berlin 2007, vor allem S. 42–54.

47 Dazu Ulrich Pfisterer: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance – oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008, S. 155–160 (mit weiterer Literatur); ein vollständiger Katalog aller bekannten Handschriften jetzt bei Albinia De la Mare, Laura Nuvoloni: *Bartolomeo Sanvito: The Live and Work of a Renaissance Scribe*, Paris 2009.

48 Dazu Sabine Griesse: Falsche Gulden, gefälschte Ablässe, unerwünschte Bischöfe. Einblattdrucke als publizistische Gattung im Spätmittelalter, in: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg* 137 (1997), S. 49–67; Falk Eisermann: *Verzeichnis der typographischen Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, 3 Bde., Wiesbaden 2004, hier Bd. 3, S. 640–647 (Z–6 bis Z–17); *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*, Ausstellungskatalog Nürn-



nen Umgang mit Holzschnitt-Illustrationen legt auch Huttichs um die Liste der römischen Konsuln erweiterte Neuauflage 1534 seines Kaiserbuches (zuerst 1525) ab, wo – bei allen Schwächen dieser Publikation – erstmals im Druck Vorder- und Rückseite von Münzen systematisch nebeneinander gestellt wurden. Ein solches Vorgehen sollten in Italien erst Enea Vico und Antonio Zantani, dann freilich mit Kupferstichen, in einer Publikation von 1548 realisieren. Hier schließt sich die ebenfalls nordalpine Publikation von Wolfgang Lazius zur Habsburger-Sammlung in Wien an (1558), die erstmals für die Abbildungen keine Ideal-Münzobjekte rekonstruierte, sondern die einzelnen Exemplare in ihrem genauen Erhaltungszustand festhielt.<sup>49</sup> Wobei auch gegenüber diesen neuen Bildern schnell eine neue Stufe kritischer Reflexion erreicht wurde: Francesco Alighieri 1537 und dann einige Jahrzehnte später Nicolas de Cholières formulierten, dass auch Kunstwerke und vor allem Münzbilder Fiktionen entwerfen – Fulvio Orsini wird dann im Rom der 1560er Jahre eine kritische Porträtkonographie entwickeln. Allein der Glaube an den unbedingten historischen und propagandistischen Wert von Münzen und Medaillen blieb bei vielen dennoch ungebrochen.<sup>50</sup>

Die Numismatik liefert auch die Anfänge einer nach rationalisierbaren Kriterien und schriftlich fest-

gehaltener Methode operierenden Stilanalyse und Klassifizierung. Anhand von Münzen wurde erstmals in großem Umfang vergleichendes Sehen eingeübt.<sup>51</sup> Zwar findet sich in Enea Vicos *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi* von 1555 keine explizite Theorie dazu, wohl aber werden auf sechs Seiten umfangreiche praktische Anleitungen gegeben, um künstlerische Qualität und Entstehungszeit einer antiken Münze zu bestimmen – Anleitungen, bei denen implizit ein neues kritisch-methodisches Bewusstsein im Umgang mit Sinnes-Erkenntnissen deutlich wird.<sup>52</sup> Vico listet nicht nur die Kriterien für eine ›gute Münze‹ auf: Legierung, Größe, Erhaltungszustand, Künstler, Seltenheit usw. Noch präziser wird der Blick instruiert, um Münzfälschungen und -imitationen zu erkennen, die bis zur Mitte des Cinquecento mit Paduaner Künstlern wie Cavino und Belli ein noch heutige Kenner täuschendes Niveau erreicht hatten. Dazu müssen laut Vico die Münzen auf sechs Kriterien hin untersucht werden: auf die historische Korrektheit von Inschriften und dargestellten Taten, auf den künstlerischen Stil der Ausarbeitung, auf den Rand der Münzen und hier speziell auf Trennfugen, die auf ein Zusammensetzen verschiedener Seiten hindeuten sowie auf andere Spuren von Prägung oder Guss, also etwa mögliche Indizien für Gusskanäle, auf die Feinheit der Ausarbeitung von Figuren und Inschriften, die bei Nach-

berg/Washington, hrsg. von Peter Parshall, Rainer Schoch, Washington/Nürnberg 2005, S. 218–220 (Kat. 62).

49 Johannes Huttich: *Consulorum Romanorum elenchus*, Straßburg 1534; Enea Vico, Antonio Zantani: *Imagini con tutti i riversi trovati e le vite degli imperatori tratte dalle medaglie e dalle historie degli antichi*, [Venedig] 1548; Wolfgang Lazius: *Commentariorum vetustorum numismatum [...]*, Wien 1558. – Zur Geschichte der Numismatik s. etwa Cunnally 1999 (Anm. 9); Sarmant 2003 (Anm. 17); Marie Veillon: *Histoire de la numismatique ou la science des médailles*, Paris 2008; Missere Fontana 2009 (Anm. 43); speziell für Medaillen Pfisterer 2008 (Anm. 47).

50 Francesco Alighieri: *Antiquitates Valentinae*, hrsg. von Claudio Franzoni, Ferrara/Modena 1991, S. 62, vgl. auch S. 68, 70 und 80; *Les Apresdisnées du Seigneur de Cholières*, in: ders.: *Les œuvres*, hrsg. von Edouard Tricotel u. a., Paris 1879, Bd. 2, S. 262; zu Orsini s. Eugene J. Dwyer: *André Thevet and Fulvio Orsini. The Beginnings of the Modern Tradition of Classical Portrait Iconography in France*, in: *Art Bulletin* 75 (1993), S. 467–480; Giuseppina A. Cellini: *Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria*, Rom 2004. – Dagegen zur positiven Sicht Marc Jones: ›Proof Stones of History‹: *The Status of Medals as Historical Evidence in Seventeenth-Century France*, in: *Medals and Coins from Budé to Mommsen*, hrsg. von Michael H. Crawford, Christopher R. Ligota, London 1990, S. 53–72; Grafton 1999 (Anm. 45); Gérard Sabatiert: *Le Prince et les arts. Stratégies figurative de la monarchie française de la Renaissance au Lumières*, Seyssel 2010, S.

104–134 (›La guerre des médailles pendant la Guerre de Succession d'Espagne‹).

51 Häufig wird der Sieneser Arzt Giulio Mancini und seine nur handschriftlich überlieferten *Considerazioni sopra la pittura* von um 1621 am Anfang einer ›Wissenschaft der Attribution‹ nach dem Modell der Paläographie gesehen; dazu Gabriele Bickendorf: *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998; vgl. auch Thomas DaCosta Kaufmann: *Antiquarian Connoisseurship and Art History before Winckelmann*, in: *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Shive*, hrsg. von Cynthia P. Schneider u. a., Cambridge (MA) 1995, S. 130–132.

52 Jeffrey M. Muller: *Measures of Authenticity: The Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship*, in: *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, Washington 1989 (*Studies in the History of Art* 20), S. 141–149; Andrew Burnett: *Coin Faking in the Renaissance*, in: *Why Fakes Matter* 1992 (Anm. 36), S. 15–22; Cunnally 1999 (Anm. 9); Pfisterer 2008 (Anm. 47), S. 167–175; Alexander Nagel, Christopher S. Wood: *Anachronic Renaissance*, New York 2010, S. 286 und der Beitrag von Neela Struck in diesem Band. – Zur parallelen Verbesserung der philologischen Methodik etwa Francesco Robortello: *De arte sive ratione corrigendi antiquorum libros disputatio*, hrsg. von Giuseppe Pompella, Neapel 1976 (ursprünglich 1557 erschienen); darauf verweist bereits Missere Fontana 2009 (Anm. 43), S. 367.



güssen an Schärfe verlieren, und schließlich auf Metallfarbe und Patina.<sup>53</sup> Vicos Äußerungen belegen nicht nur, dass die kleinen Münzobjekte die Betrachter erstmals zu genauester technisch-materieller, formaler und ikonographischer Detailbeobachtung und synthetisierender Kombination verschiedener Stil- und Datierungs-Kriterien zwangen, sie implizieren auch, dass diese Untersuchung am besten im Vergleich mit anderen Münzen geschehen sollte: Die große Zahl der kleinen, unmittelbar nebeneinander liegenden und leicht in beliebiger Reihenfolge anzuordnenden Objekte einer numismatischen Sammlung, die man zudem in der Hand von allen Seiten sowie »nah und fern« zum Auge betrachten konnte, provozierten damit geradezu und übten »vergleichendes Sehen« ein.<sup>54</sup> Methodisches Vorgehen bei der Stilbestimmung – und damit einer der wichtigsten Ausgangspunkte der Kunstgeschichte als Wissenschaft – wurde so bereits mit den Numismatikern des Cinquecento zum Signum für »sottigliezza d'ingegno« und »lungo studio in tal professione«.<sup>55</sup>

Darüber hinaus scheint auch die Kunstbeschreibung und Analyse komplizierter Ikonographien, für die bislang häufig Giovan Pietro Belloris Schriften aus den 1660er und 1670er Jahren als wichtige frühe historische Station genannt werden, über Bellori hinaus auf die Beschäftigung mit antiken Münzbildern rück-

föhrbar: Denn Bellori lernte auch auf diesem Feld offenbar Entscheidendes etwa aus Francesco Angelonis *Historia augusta*, erschienen in Rom 1641.<sup>56</sup>

Eine neue Präzision der Darstellung wird dann zu Beginn des 18. Jahrhunderts postuliert von Bernard Picart, der seine Objekte unter dem Vergrößerungsglas studiert haben will – allerdings nicht Münzen, sondern die eng verwandten geschnittenen Steine. Dies erinnert auch nochmals daran, dass solche Überlegungen zur Bilddokumentation von Kunstobjekten weder auf eine Gattung beschränkt noch von Entwicklungen im Bereich »naturwissenschaftlicher« Darstellungen getrennt werden können: Ebenfalls zu Beginn des 18. Jahrhunderts etabliert sich etwa die Behauptung, anatomische Darstellungen mit Hilfe einer Camera Obscura »objektiv« im Bild festgehalten zu haben.<sup>57</sup>

Springt man schließlich an die Wende zum 19. Jahrhundert, werden zwei weitere Meilensteine kunsthistorischer Forschung und Bildargumentation anhand von Münzen, Medaillen und geschnittenen Steinen entwickelt: zum einen die Gegenüberstellung von Abbildungen echter und gefälschter bzw. erfundener Münzen (die sog. *Numi Goltziani* im Unterschied zu den *Numi veri*) ab 1792 bei Joseph H. Eckhel; andererseits in Seroux d'Agincourts *Geschichte der Kunst*

53 Enea Vico: Discorsi sopra le Medaglie de gli Antichi, Venedig 1558 [zuerst 1555], S. 61–67 (I/xx–xxii): «QVANTE PARTI ALLA MEDAGLIA SI CONVengono, ad esser intieramente stimate. Cap. XX. // La Medaglia dovendo havere tutte quelle parti, che in essa si desiderano, e si ricercano; conviene ch'ella sia fatta di bel metallo, che sia grande, grossa, tonda perfettamente, di eccellente maestro, non corrosa, o consumata; ma netta; e così rara d'effigie, come di reverso, che contenga qualche bella historia. E quella medaglia, nella quale faranno tutte queste parti, non haver a pregio che la stimi, ne danaio che la paghi, se non quanto dal posseditore sarà stimata, & havuta cara. [...] DELLE FRAVDI, CHE SI FANNO INTORNO alle medaglie moderne per farle parere antiche, e delle Patine diverse di colori. Cap. XXII. // [...] Nella cognitione di questo, tre particolarità avvertirà il giudice, cio è lectione d'istoria, maniera di scoltura, e commessura della medaglia. [...] Gli altri tre indicij, per i quali la medaglia di rame, di lottone, o di oricalco, si conosce antica, o vero fatta di gietto, sono; pe l'orlo limato, per il colore del metallo, e per la patina. [...]« – Vgl. zum heutigen methodischen Instrumentarium numismatischer Attribution etwa Philip Attwood: Giovanni Bernardi and the Question of Medal Attribution in Sixteenth-Century Italy, in: Perspectives on the Renaissance Medal, hrsg. von Stephen K. Scher, New York/London 2000, S. 165–176.

54 Vico 1558 (Anm. 53), S. 62: Die Kenntnis von Münzen – Vico geht von den Reversen aus, meint aber die gesamte »dottrina« und »pratica« – »benche sia molto difficile ad apprendere, e piu faccia di mestieri (come è detto) la buona pratica per molte haverne vedute, maneggiate, e considerate, che alcuna altra ragio-

ne, che dar se ne possa; [...]« – Beschrieben wird dieses vergleichende Vorgehen explizit auch von Annibal Caro: Lettere familiari, hrsg. von Aulo Greco, Florenz 1959, Bd. 2, S. 109–111.

55 Girolamo Ruscelli: Vorwort zu Sebastiano Erizzo: Discorso sopra le Medaglie antiche, Venedig 1559, fol. a3v–a4r, wo es zur Unterscheidung von Originalen und Nachgüssen heißt: »discernere le proprie antiche da quelle così formate da loro, è più per una certa gloria di sottigliezza d'ingegno, & di lungo studio in tal professione, che per bisogno nè per utile all'intention principale di coloro, che le fecero già battere«.

56 S. etwa Margaret Daly Davis: Giovan Pietro Bellori and the *Nota delle musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma* (1664): Modern Libraries and Ancient Painting in Seicento Rome, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68 (2005), S. 191–233, hier S. 227–232.

57 Dazu die *Eloge Historique* in Bernard Picart: *Impostures innocentes, ou Recueil d'estampes d'après divers peintres illustres*, Amsterdam 1734, S. 8: »C'est avec un soin & une application toute particulière, que B. Picart a exécuté ce bel Ouvrage: car non seulement il l'a gravé lui même, mais il en a de plus fait les Dessins à l'aide du Microscope, & y a observé, autant qu'il a été possible, la manière particulière de chaque Maître: [...]« Vgl. zum Gemmen-Werk Peter Zazoff, Hilde Zazoff: *Gemmensammler und Gemmenforscher*, München 1983, S. 48–50. – Zum Titelblatt von Willam Cheseldens *Osteographia* von 1733, wo der Gebrauch einer Camera Obscura für das anatomische Zeichnen gezeigt wird, s. Lorraine Daston, Peter Galison: *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007, S. 82–83.



nach ihren Monumenten (1823) der synoptische Überblick zur Stilentwicklung in den Bildkünsten, wie er hier auf einer der Tafeln als Münz- und Medaillen-Reihe von Augustus bis Leo X., also vom vermeintlichen Höhepunkt der römischen Kunst bis zur Hochrenaissance, dargestellt wird (und seine Anfänge in Vulsons Entwicklungsgeschichte heraldischer Schildformen hatte).<sup>58</sup>

Vor diesem Hintergrund präzisiert sich nun nochmals die Intention von Chardins Bildpaar. Gegenübergestellt sind hier die auf dem Sehen basierte Kunst und Wissenschaft par excellence, Malerei und Numismatik. Der Fehler des Malers liegt in der seit den Jahrzehnten um 1500 kritisierten Automimesis der künstlerischen Imagination: Der Affe kann einfach seine Affen-Kriterien nicht überwinden und malt, egal was er sieht und obwohl er glaubt, alles ganz getreu zu imitieren, doch immer nur Äffisches. Dagegen schrumpft die Optik des Numismatikers auf das kleine, in der Vergrößerung nochmals unnatürlich aufgeblähte Rund seiner Münzbilder. Die Vielfalt und Komplexität der Wirklichkeit gerät hier ebenfalls vollkommen aus dem Blick. Dagegen basiert Chardins Vorstellung, wie Wahrnehmung und Sinneserkenntnis im Bild umzusetzen seien, auf der radikalen Alterität und Unvoreingenommenheit künstlerischer Wahrnehmungs- und Darstellungseffekte. Das zeigen seine Gemälde, das referiert aber etwa auch Charles-Nicolas Cochin in seinem *Essai sur la vie de M. Chardin* von 1780 anlässlich der Besprechung eines Hasen-Gemäldes treffend: »Um mit nichts anderem beschäftigt zu sein als die Wahrheit eines Objektes darzustellen, gilt es zunächst, dass ich alles vergesse, was ich tatsächlich gesehen habe und auch und vor allem die Art und Weise, wie diese Gegenstände vor mir von anderen Malern dargestellt wurden. Ich muss die Gegenstände [für mein Gemälde] vielmehr in einer solchen Distanz von mir platzieren, daß ich ihre Details überhaupt nicht

mehr sehe.«<sup>59</sup> Aufheben der eigenen Sehgewohnheiten, Aufheben der künstlerischen Darstellungstraditionen und Sehen auf Distanz – keinen größeren Gegensatz könnte es zu den Wahrnehmungsformen in Chardins Affen-Maler und Affen-Numismatiker geben.

#### BILDER UND GEGENBILDER EINER WISSENSCHAFT: PERSONIFIKATIONEN UND PEDANTEN

Chardin konnte sich für seinen Numismatiker-Affen auf eine lange Tradition der Kritik und des Spotts – nicht nur in Texten, sondern auch schon in Bildern – berufen, wobei sich in diesen negativen Spiegelungen eine Reihe von inhaltlichen und methodischen Aspekten der Beschäftigung mit Münzen teils früher und expliziter abzeichnen als in anderen Schriften.<sup>60</sup> Erster Stein des Anstoßes war das manische Sammeln und die modische oder exklusive Beschäftigung mit Münzen überhaupt. So entwarf bereits in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts Giovanni Filoteo Achilini in einem Brief ausführlich das Zerrbild eines norditalienischen Münzliebhabers, an dem von seinen Kriterien der Münzbewertung bis zum nächtlichen Studium alles verspottet wird: Schauplatz ist der Palast und die Sammlungen eines gewissen Ombrone, dessen Münzen sich auszeichnen durch »großen Durchmesser, hohes Relief, vollkommen rund, weiche Modellierung, ausgesuchte, wohlproportionierte Zeichnung, von gelbem Messing, von Bronze, von Kupfer, von Silber, von Gold und von andern Metallen in feinsten und kunstvollster Arbeit; und mit ihren unterschiedlichen Rückseiten in solcher Kunstfertigkeit gearbeitet, daß sich die Natur selbst aus Scham im Abtritt versteckt hält, in aller Ehrerbietung gesprochen; mit ihren Abkürzungen von großartigen Bedeutungen, und über der Betrachtung jener Münzen

58 Joseph Eckhel: *Doctrina numorum veterum*, 8 Bde., Wien 1792–1798, zuerst Bd. 1, Tab. II zum Vorwort. – Jean B. L. G. Seroux d'Agincourt: *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, Paris 1823, Taf. XLVIII; dazu Hubert Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S. 225; Daniela Mondini: *Mittelalter im Bild. Seroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005; Ilaria Miarelli Mariani: *Les »Monuments parlants«*. Seroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée, Turin 2005.

59 Charles-Nicolas Cochin: *Essai sur la vie de M. Chardin, 1780*, in: Charles de Beaupaire: *Précis analytique des travaux de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen* 78

(1875/76), S. 417–441: »Pour n'être occupé que de le rendre vrai, il faut que j'oublie tout ce que j'ai vu et même la manière dont ces objets ont été traités par d'autres. Il faut que je les pose à une telle distance que je n'en voie plus les détails.« – Vgl. zum Kontext dieser Passage auch Mehdi Korhane: *La meilleure façon de finir: Le discours sur le »fini«* dans la peinture de Chocin à Chaussard, in: *La peinture de genre au temps du Cardinal Fesch*, hrsg. von Philippe Costamagne, Olivier Bonfait, Ajaccio/Paris 2008, S. 153–166.

60 Ingo Herklotz: *Der Antiquar als komische Figur. Ein literarisches Motiv zwischen Querelle und altertumswissenschaftlicher Methodenreflexion*, in: *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock*, hrsg. von Ulrich Heinen u. a., Wiesbaden 2011, Bd. 1, S. 141–182.



versichert besagter und mehr als hochmöglicher Ombrone, daß er jeden Abend zehn Dukaten an Kerzen ausbe und verbrauche, um sich für ihre Betrachtung [genügend] Licht zu verschaffen.«<sup>61</sup> Es schließt sich eine dichte Folge weiterer Stimmen an – von Anton Francesco Doni und Francesco Berni über die Vertreter des *Logique de Port-Royale* bis hin zu Jean de la Bruyère, der sich in seinen überaus erfolgreichen *Caractères*, die erstmals 1688 und dann praktisch jährlich zumindest bis 1720 in neuen Auflagen erschienen, auch über den Sammler lustig macht, dem das einzig freie Plätzchen im Münzschrank, die einzige fehlende, auch noch so unwichtige Münze das Leben zur Tortur macht.<sup>62</sup>

Die Polemiken richteten sich aber auch gegen den wissenschaftlichen Erkenntniswert der Numismatik. Gnadenlos rechnet etwa die kurze Schmähschrift des Gregorio Zuccolo von 1575 mit Antikenverehrung und Sammelleidenschaft ab – wobei angesichts der Zeitstellung betont werden muss, dass explizite gegenreformatorische Argumente bei Zuccolo eine sehr geringe Rolle spielen: Über zwei Kapitel und gleich mit einem nicht enden wollenden Einleitungssatz über zwei Seiten wird hier jedenfalls gegen den Unsinn der Beschäftigung mit und des Sammelns von antiken Statuen und Münzen polemisiert. Als Hauptargument dient, dass es sich dabei eben gerade um keine echte

Wissenschaft und Tugendübung, sondern um reine »Erkenntnis der Sinne« angesichts einer Handwerkskunst handele. So seien auch die vermeintlichen »Fachgespräche« über feine Qualitäts-Differenzierungen und Attributionen arrogante Augenwischerei und Zeitverschwendung, außerdem der Kunstmarkt für Antiken horrend überteuert.<sup>63</sup> Wobei zu diesem Zeitpunkt auch diese letzte Klage über die Preise antiker Kunstobjekte bereits Tradition hatte.<sup>64</sup> Und noch Winckelmann wird im *Sendschreiben zu den Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* seinen Spott über abwegige Forschungen an der Beschäftigung mit Münzen exemplifizieren: »Noch ein anderer hat seit vielen Jahren nichts als alte Münzen angesehen. Er hat viel neue Entdeckungen gemacht, sonderlich zu einer Geschichte der alten Münzmeister; und man sagt, er werde die Welt aufmerksam machen durch einen Vorläufer von den Münzmeistern der Stadt Kyzikos.«<sup>65</sup>

Auch die Kontrastierung und Kommentierung von »künstlerischer« und »wissenschaftlicher« Auseinandersetzung mit Münzen geht bis ins 16. Jahrhundert zurück: Wurde doch schon zu diesem Zeitpunkt – von Personen wie Enea Vico, Sebastiano Erizzo, Jacopo Strada, Hubert Goltz oder Antonio Augustin – darüber diskutiert, ob die Textgelehrten oder aber die Künstler (aufgrund ihrer Erfahrung im Sehen und

61 Der nicht genauer zwischen 1502/06 und 1517 datierbare Brief publiziert von Claudio Franzoni: *Le Raccolte del Theatro di Ombrone e il viaggio in oriente del pittore: Le Epistole di Giovanni Filoteo Achillini*, in: *Rivista di letteratura italiana* 8 (1990), S. 287–335, hier S. 313: »Vedrasse anchora in esso li tini, anzi li pozzi di preciose medaglie pieni: di gran conio, alto relevo, tondo perfetto, morbide, raccolte, proportionati lineamenti, di otone giallo consolato, di rame, di cupro, d'argento, d'oro et d'altri metalli di suttilissimi et artificiosissimi lavori; con li loro varianti riversi, con tanto artificio lavorati da far per se stessa Natura per vergogna nascondere 'n un cesso, con reverentia parlando; con loro abbreviature di significati grandissimi et circa quelli contemplandi numismati il prefato et più che serenissimo Ombruno afferma ogni sera spendere et consumare dieci ducati in moccoli per illuminarsi la vista in contemplarli.« – Spott auch in einem zweiten Brief über einen Berg von Münzen, s. S. 316. – Zu diesen Briefen auch Cunnally 1999 (Anm. 9), S. 28–29 und 35.

62 Zu Donis Kritik in *I Marmi* (1552) und Bernis Gedicht *Dell'Anticaglie e de' suoi parenti* s. Cristina De Benedictis: *Per la storia del collezionismo italiano*, Florenz 1991, S. 201–202; zur Kritik der *Logique de Port-Royale* an unwichtigen antiken Objekten s. Herklotz 1999 (Anm. 26), S. 296–297; auch Missere Fontana 2009 (Anm. 43), S. 406–412.

63 Gregorio Zuccolo: *Discorso intorno all'anticaglie*, in: *I discorsi di M. Gregorio Zuccolo nobil Favent. all'Ilustr. et excell. Signore, il Sig. Giacomo Buoncompagno. Ne i quali si tratta della nobiltà, honore, amore, fortificatione, et antigaglie*, Venedig 1575,

S. 273–286; eine Kostprobe etwa von S. 282 [eigentlich 273]: [...] il dilettarsi delle statue, e medaglie antiche, la cognition della quali, anchor che quasi in altro non consista, che nella sola notitia de i sensi, par nondimeno, che generi tuttavia presuntione di scienza di cose maggiori, presta favore, e commodità ad essi, iquali lontano dalla scienza dell'intelletto altro non conoscon, che quello, che vien loro da i sensi rapresentato, a questo totalmente dandosi procurano con ogni lor industria, e pensiero d'accumular quanta piu copia possono di cosi fatte cose, e per accrescere a questo lor essercitio riputatione, e credito, e farlo etiamdio parer cosa di momento maggiore nell'opinion de gli huomini fanno fuor di proposito differenza tra medaliga, e medaglia, e non ammettono per cosa meritevole, e di consideratione, se non quelle, lequali vengono dalla prima mano di colui, che ne fù principal artefice, e fattore, rifiutando come vili, e di poco momento l'estratte dipoi, e cavate da quella prima forma per via digitto e quelle insieme con le statue antiche fatte da dotta mano pagano con si eccessivi prezzi, che basterebbe, se fossero de i piu preciosi frutti, che posson nascer dall'huomo, e nondimeno come opere mecanice, che sono, [...]«

64 Vgl. die Quellen bei Pfisterer 2008 (Anm. 47).

65 Johann J. Winckelmann: *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, hrsg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart 1995, S. 42–46. – Zu Winckelmanns eigenem Umgang mit antiken Münzen s. etwa François de Callatay: *Winckelmann et les monnaies antiques*, in: *Revue des études grecques* 120 (2007), S. 553–601.



Herstellen von solchen Objekten und aufgrund ihrer Möglichkeit, Münzen in professionellen Zeichnungen festzuhalten) die besseren Numismatiker seien.<sup>66</sup>

Diese dichte Folge von Kritik und Spott scheint nun just zu Beginn des 18. Jahrhunderts an mehreren Orten – nicht nur im Paris Chardins – karikierende Bilder von Numismatikern provoziert zu haben: In Abraham a Sancta Clara's ›Narrensammlung‹ war 1709 ein Blatt zum *Antiquitet- oder Münz-Narr* erschienen, an dessen Tun laut Beischrift vor allem belächelt wird, dass er so häufig auf »Trug und [...] Dieberey«, also Fälschungen und überhöhte Preise, hereinfele.<sup>67</sup> Die ›römische Szene‹ um den Baron von Stosch – die »migliori Antiquari di Roma« – anlässlich einer Münzauktion nahm dagegen Pier Leone Ghezzi in zwei Zeichnungen von 1725 und 1728 aufs Korn, wobei der in der ersten Fassung an der Rückwand aufgestellte, von hinten zu sehende antike Torso den rüdesten visuellen Kommentar zu dieser Versammlung abgibt.<sup>68</sup>

Nicht viel zahlreicher sind im übrigen bis zu diesem Zeitpunkt die positiven Darstellungen von Numismatikern: Sieht man von einigen Porträtstichen ab (Abraham van Goorle 1601; Nicolaas Rockox 1625; Charles Patin 1671/72),<sup>69</sup> so scheint der Typus des Numismatikers, der sich exklusiv mit Münzen und Medaillen beschäftigt, erst unmittelbar vor 1700 auf Buchfrontispizen sein Debüt zu geben: Bei der 1691er-Ausgabe von Gronovius' Sammelband über die Sesterze und das Geld der Antike versammelt sich die Schar der Gelehrten um einen Tisch.<sup>70</sup> Die für Chardin und seine Zeitgenossen repräsentative Vorstellung vom Tun des Numismatikers lieferte aber wiederum Louis Joberts Handbuch der *Science des Médailles* (1692). Das Frontispiz zeigt zwei Adepten dieser Wissenschaft mit Münzen in der Hand vor einem Münzschrank, der eine sogar mit Vergrößerungsglas [Abb. 7]. Diese Darstellung dürfte der unmittelbare visuelle Ausgangspunkt für Chardin gewesen sein – wodurch sich auch nochmals über diesen Bezug das Stichwort ›Wissenschaft‹ als zentraler Kritikpunkt dieses Affen-Gemäldes bestätigt.

66 Vgl. etwa die Unterscheidung bei Antonius Augustinus: *Opera Omnia*, Bd. 7, Lucca 1772, S. 252 (lettera 39, 20. Febr. 1573): »intendo che Huberto [Goltzio] è solamente artefice come Pirro [Ligorio] & Enea [Vico], & un altro del Prontuario.« – Zu dieser Frage insgesamt Cunnally 1999 (Anm. 9).

67 Abraham a Sancta Clara: *Centi – folium stultorum* in quarto [...], Wien/Nürnberg 1709, S. 9–12. – Zu dieser und den folgenden Darstellungen bereits Peter Berghaus: *Der Archäologe im graphischen Bildnis*, in: *Der Archäologe. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*, Ausstellungskatalog Münster/Hannover/Berlin, hrsg. von Peter Berghaus, Münster 1983, S.



7 [Louis Jobert]: Einleitung zur Medaillen- oder Münz-Wissenschaft, Leipzig 1718, Frontispiz

Die ›Bild-Werdung‹ des Numismatikers und seiner Wissenschaft manifestiert sich schließlich – das sei hier der Vollständigkeit halber angeschlossen – auch in der Erfindung einer eigenen Personifikation der Numismatik. Deren Identifizierung wird allerdings dadurch erschwert, dass auch etwa die personifizierte Geschichte, der Ruhm oder eine Stadt- bzw. Landes-Personifikation Münzen und Medaillen als eines ihrer Attribute mit sich führen konnten. Die Frau auf dem gestochenen Titel zu Jacques de Bies *Imperatorum Ro-*

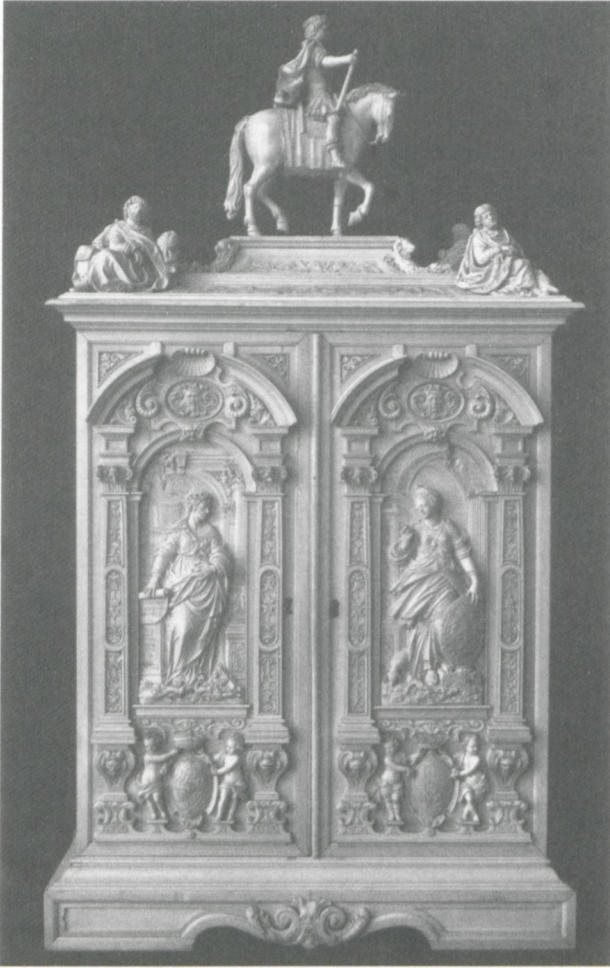
111–122, vor allem S. 118–120.

68 Zazoff 1983 (Anm. 57), S. 9–18.

69 Abraham Gorlaeus: *Dactyliotheca seu annulorum sigillorumque promptuarium*, Nürnberg 1601; vgl. *Der Archäologe* 1983 (Anm. 67), S. 148 (Kat. 15), S. 112–113 und 160–161 (Kat. 24); Autorenbildnis in Charles Patin: *Thesaurus Numismatum*, Amsterdam 1672; dazu Berghaus 1983 (Anm. 67), S. 113–114 und S. 185 (Kat. 44).

70 Johannes F. Gronovius: *De sestertiis seu subsecivorum pecuniae veteris Graecae et Romanae libri IV*, Lyon 1691; die erste Ausgabe 1643 hatte noch kein Frontispiz.





8 Christoph Angermair: Münzschränk für Maximilian I. von Bayern, 1618/24; München, Bayerisches Nationalmuseum

71 Jacques de Bie: *Imperatorum Romanorum Numismata Aurea*, Antwerpen 1615; das Titelbild wird nicht erläutert, allerdings findet sich im Vorspann etwa eine *Elegia* des Iodocus de Weerd, wo die »sculptrix haec manus artificis« und das »dignum opus [...] graviore cothurno« (vgl. den ausgestellten Schuh der Frau) erwähnt werden. Die Erfindung wird dann leicht variiert übernommen für die Titelvignette zu Claude Bouteroue: *Recherches curieuses des monoyes de France depuis le commencement de la Monarchie*, Paris 1666, hier verdeutlicht die Umschrift des seinerseits münzförmigen Vignettenbildes: »SACRA MONETA REGVM NOSTRORVM«, dass auch hier nicht die »Wissenschaft der Numismatik«, sondern alle Aspekte der Münzherstellung und -verwendung gemeint sind. – Speziell zu Frontispizen numismatischer Werke bisher Thierry Sarmant: *Roma triumphans. Les frontispieces des livres de médailles aux XVII<sup>e</sup> e XVIII<sup>e</sup> siècles*, in: *Bibliothèque de l'École des Chartes* 158 (2000), S. 69–95.

72 München, Bayerisches Nationalmuseum (R 4909); s. Georg Himmelheber: *Kabinettschränke*, München 1977, S. 27–34; Peter Diemer, in: *Um Glaube und Reich. Kurfürst Maximilian I.*, Ausstellungskatalog München, hrsg. von Hubert Glaser, München/Zürich 1980 (Wittelsbach und Bayern), Bd. II/2, S. 202–

*manorum Numismata Aurea* von 1615 verdeutlicht gleich die Problematik: Sie dürfte den Reichtum und Handel des großen und lang währenden Römischen Reiches als Voraussetzung für die Produktion zahlreicher Goldmünzen und deren unterschiedliche Metriken (Füllhorn und Waage) verbinden mit Hammer und Zange, die für die Kunst der Münzherstellung stehen – insgesamt lässt sich also nicht wirklich von einer Personifikation der Numismatik sprechen.<sup>71</sup> Diese könnte ihren ersten Auftritt auf einem der Türflügel des elfenbeinernen Münzschranks haben, den Christoph Angermair zwischen 1618 und 1624 für Kurfürst Maximilian I. von Bayern fertigte.<sup>72</sup> Den Verfall der antiken Monumente, wie ihn die alte Frau vor Ruinen visualisiert, kontrastiert ihr junges Gegenüber, die mit Hilfe der »unzerstörbaren« Münzen<sup>73</sup> der Zeit trotzt und die Antike wieder auferstehen lässt [Abb. 8]: Hier könnte tatsächlich die antiquarische Wissenschaft in ihrer Spezialform der Numismatik gemeint sein. Das Emblem auf ihrem Schild, ein Ameisenhaufen, der das fleißige Zusammentragen des fragmentierten Wissens über die Antike als eine zentrale Tugend dieser Wissenschaft versinnbildlicht, hilft im übrigen, auch den späteren Titelkupper zu einem John Selden zugeschriebenen *Liber de Nummis* (1682) besser zu verstehen: Auch auf dem Kleid der hier dargestellten weiblichen Personifikation dürften neben Münzen Ameisen eingewebt sein.<sup>74</sup> Dagegen scheint auf dem gestochenen Titel von Francesco Angelonis *Historia Augusta* (1641) weder die jugendliche geflü-

207 (Kat. 301); Astrid Scherp: *Elfenbeinkunst am Münchner Hof*, in: *Elfenbein, Ausstellungskatalog Frankfurt a.M./Wien*, hrsg. von Maraike Bückling und Sabine Haag, Petersberg 2011, S. 223–229, hier S. 224–225.

73 Münzen als widerstandsfähigste Bild- und Erinnerungsträger bereits bei Johannes Sambucus: *Emblemata cum aliquot numismatis antiqui operis*, Antwerpen: Platin 1564, hier das Emblem »Antiquitatum Studium«; dazu Schnapp 2009 (Anm. 26), S. 143; Sonja Maffei: *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Neapel 2009, S. 142–144.

74 Johannes Seldenus: *Liber de Nummis*, Leiden 1682 (das Titelblatt signiert: »A. Schoonebeeck inv. et fec.«); zu diesem und einigen der folgenden Titelkupper – allerdings nicht unter dem Gesichtspunkt der Entstehung einer Personifikation der Numismatik – bereits Marion Kintzinger: *Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1995. – Bei dieser Zusammenstellung von Personifikationen hat François de Callatay geholfen.





9 Bernard Picart, Die Geschichte gibt der Malerei den Pinsel, damit diese – unterstützt von der Numismatik (›Penninkunde‹) – die Taten der Fürsten beschreibt; Frontispiz zu Frans van Mieris: *Histori der Nederlandsche Vorsten*, Den Haag 1732, Bd. 1

gelte weibliche Genie, die die antiken Münzen dem Zerstörungswerk der Zeit entreißt, noch die auf einem Himmelsglobus sitzende Frauengestalt daneben, die die Münzen in ihrem Schoß in ein Buch einordnet, als ›Numismatik‹ identifizierbar – eher könnten hier ›ewiges Gedächtnis‹, ›ewige Wahrheit‹ oder auch die jugendliche Forscherneugierde und die Geschichte in ihrem Zusammenspiel dargestellt sein. Das Gegenüber von Zerstörungswerk der Zeit und Wiederauf-findung der materiellen Relikte zum Nutzen der Antiquarie wird im Lauf des 17. Jahrhunderts jedenfalls eine zentrale Bildformel, wie sie sich ja etwa auch schon

75 *Selecta Numismata Antiqua ex Musaeo Jacobi de Wilde*; Amsterdam 1692; Nicolas Chevalier: *Histoire de Guillaume III.*, Amsterdam 1692.

76 Dazu Nelke Bartelings: Bernard Picart, *Tempel der memo-rie*, 1724, in: *Uit het Leidse Prentenkabinet*, hrsg. von Nelke Bartelings, Bram de Klerck, Eric J. Sluijter, Jef Schaepe, Leiden 2001,

auf dem Münzschrank Angermairs angedeutet hat und dann auf den Türflügeln der nur in der Druck-graphik überlieferten Münzschranke des Jacob van Wilde und William III. detailliert entwickelt wurde.<sup>75</sup> Das Frontispiz zu den *Selecta Numismata Antiqua ex Musaeo Jacobi de Wilde* (1692), aber auch schon Lorenz Begers *Thesaurus* (1685) und dann Jean Patins *Histoire des Médailles* (1695) zeigen zweifelsfrei die personifizierte Münzwissenschaft. Das Titelblatt zur *Histoire de Guillaume III.* (1692) meint dagegen wohl spezifischer die *Histoire métallique*, Wilhelm E. Tentzels *Saxonia Numismatica Lineae Albertinae* (1705) könnte Ruhm und Genealogie am Beispiel von Münzen und Medaillen darstellen. Und auf dem Titel zu Körnleins *Thesaurus Numismatum Modernorum* von 1711–20 wird man eine frühe Personifikation abschließlich moderner Medaillen erkennen dürfen.

Explizit von der Personifikation der Numismatik sprechen dann die Begleittexte zu drei Frontispizen des Bernard Picart zu Jean Le Clercs *Histoire des Provinces-Unies* (1723), zu Henri Ph. De Limiers' *Annales de la Monarchie Française* (1724) und zur *Histori der Nederlandschen Vorsten* des Malers, Numismatikers und Lokalhistorikers Frans van Mieris (1732).<sup>76</sup> Diese drei Publikationen erscheinen nicht nur zeitgleich mit Chardins verschiedenen Versionen seiner Affen-Gemälde; vor allem das letztgenannte Frontispiz verweist seinerseits nachdrücklich auf die Ausgangsfrage nach dem Verhältnis von Wissenschaft und Kunst – denn zu sehen ist, so die ausführliche Bildlegende, wie die personifizierte Geschichte unterstützt von der Numismatik der Malerei den Pinsel reicht, damit diese die Geschichte der niederländischen Herrscher malen kann [Abb. 9]. Die Visualisierung, das Bild und ›Sinnes-Wissen‹ von der Geschichte erscheinen hier pro-grammatisch zum Auftakt des Buches als eigentliches und gemeinsames Ziel aller gelehrten Anstrengungen.

EPILOG: VOM AFFEN ZUM ARCHÄOLOGEN ZUM ANTHROPOLOGEN UND DARÜBER HINAUS – DIE EVOLUTION DER NUMISMATIK

Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert arbeitete die Numismatik an ihrem Anspruch und an ihrer ›Bildwerdung‹

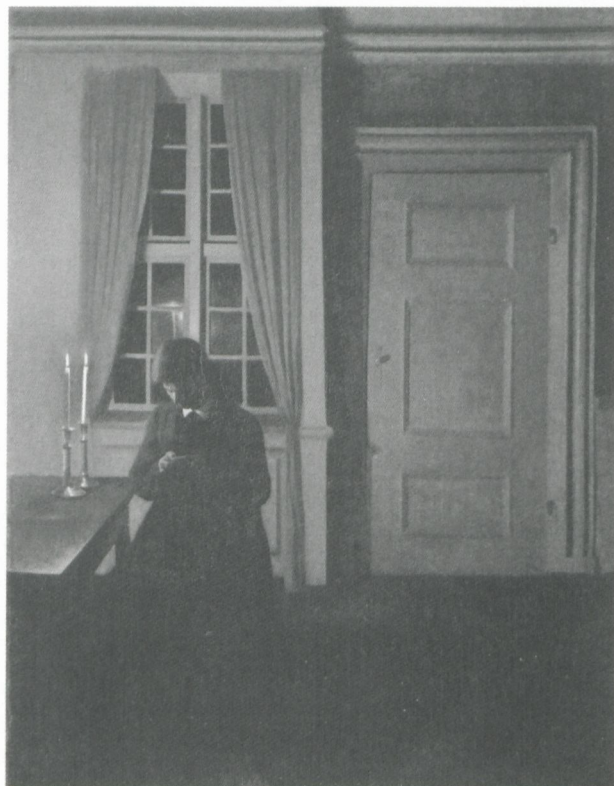
S. 91–94, und dies.: Bernard Picart, a French engraver in the Dutch Republic, in: *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482–1814*, hrsg. von Gaëtane Maës, Jan Blanc, Turnhout 2010, S. 33–54. – Zahlreiche Personifikationen der Numismatik dann etwa im Buchschmuck von Christian S. Liebe: *Gotha Numaria*, Amsterdam 1730.



als Wissenschaft, durfte sich zeitweise gar als historische Leitwissenschaft im Hinblick auf Innovation, kritische Methodik und Quellenerschließung verstehen. Die ihr entgegengebrachte Kritik und die verschiedenen Formen des Spotts bezeugen dabei vor allem *ex negativo* die zentrale Bedeutung für Wissenschaft und Gesellschaft insgesamt.

Dagegen wird die Situation im 19. Jahrhundert prekärer: Zwar sind die nun begonnenen, großen Corpus-Werke und intensive methodische Diskussionen zu nennen, die zu einem neuen Standard der kritischen Aufarbeitung führten – etwa der unterschiedlichen Stempel und nicht mehr nur der Idealtypen, für die der Name von Friedrich Imhoof-Blumer steht, die quantitativen Analysen von Emissionen usw. Zugleich aber verwies der nun zunehmend institutionalisierte und ausdifferenzierte universitäre Fächerkanon die Numismatik in die zweite Reihe der »historischen Hilfswissenschaften«.<sup>77</sup>

Der vielleicht folgenreichste von der Numismatik ausgehende Impuls hat damit freilich wenig zu tun – er schließt vielmehr in mancher Hinsicht den Bogen zu Chardins Affen. Seit 1850 publizierte John Evans (1823–1905), Numismatiker und Vorgeschichtsforscher, seine Untersuchungen zu den *Coins of the Ancient Britons* – zuerst in Zeitschriften, dann 1864 als Buch.<sup>78</sup> Evans kam angesichts seiner Zusammenstellung der Münzen der keltischen Briten unter den Römern zur Erkenntnis, dass sich die teils scheinbar sinnlosen Bildzeichen auf diesen Münzen dann erklären lassen, wenn man sie als immer weniger verstandene Wiederholungen antik-hellenistischer und römischer Vorlagen begriff: Aus einem gekrönten Kopf und einem Pferd mit darüber fliegendem Genius konnte so über zahlreiche Zwischenstufen eine quasi abstrakte Anordnung von Strichen und Punkten werden. Umgekehrt konnte diese Einsicht helfen, ansonsten schlecht datierbare Münzen an die richtige Stelle in dieser formalen Entwicklung einzuordnen. Evans übertrug seine Methodik seit 1859 auf prähistorische Faustkeile, 1872 legte er auch hierzu ein Buch vor un-



10 Vilhelm Hammershøi: Møntsamleren, Strandgade 30, 1904; Oslo, Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design

ter dem Titel *The Ancient Stone Implements, Weapons, and Ornaments, of Great Britain*. Die chronologische Lücke zu den Münzen schloss er nochmals neun Jahre später, 1881, mit *The Ancient Bronze Implements, Weapons, and Ornaments, of Great Britain*.<sup>79</sup> 1875 stellte Evans selbst dann explizit den Bezug zu Darwins neuer Evolutionstheorie und den damit verbundenen Vorstellungen zu Formveränderungen durch »natürliche Selektion« her, indem er die Abfolge von Münzbildern – in ihrer scheinbaren »Degeneration« – entsprechend erklärte.<sup>80</sup> Parallel zu Evans' Beispiel hatte der Ethnologe Edward B. Tylor 1871 in *Primitive Culture* Thesen zu scheinbar sinnentleerten formalen »Überlebseln« in kulturellen Entwicklungsprozessen

77 Zur Geschichte der Numismatik in diesem Zeitraum s. etwa Jean-B. Giard: L'évolution de la numismatique antique au XIXe siècle, in: *Revue Suisse de Numismatique* 65 (1986), S. 167–174; François de Callataÿ: L'historique de l'étude des liaisons des coins (XVIII–XXe s.), in: *Bulletin de la Société Française de Numismatique* 62 (2007), S. 86–92; bedingt auch Veillon 2008 (Anm. 49).  
78 Erstmals John Evans: On the Date of British Coins, in: *Numismatic Chronicle and Journal of the Numismatic Society* 12 (1850), S. 127–137; das Buch unter dem Titel »The Coins of the Ancient Britons« erschien London 1864.

79 Dazu die Arbeiten von Nathan Schlanger: Series in Progress: Antiquities of Nature, Numismatics and Stone Implements in the Emergence of Prehistoric Archaeology (1776–1891), in: *History of Science* 48 (2010), S. 344–369 und ders.: Coins to Flints: John Evans and the Numismatic Moment in the History of Archaeology, in: *European Journal of Archaeology* 14 (2011), S. 465–479.

80 John Evans: The Coinage of the Ancient Britons and Natural Selection, in: *Notices of the Proceedings of the Royal Institution of Great Britain* 7 (1875), S. 476–487.



vorgestellt. Noch im Jahr 1875 entwickelte auf dieser doppelten Grundlage Augustus Lane-Fox Pitt-Rivers, der spätere Stifter und Konzeptor des ethnologischen Museums in Oxford, eine Evolutionslehre der menschlichen Artefakte, die nun weithin Anwendung finden konnte – etwa um Entwicklungsmodelle für pazifische Bootspaddel und deren Ornamentik zu erstellen.<sup>81</sup> Damit einher ging die bereits um 1700 von Bianchini postulierte Erkenntnis, dass für diese schriftlosen Kulturen, seien sie zeitgenössisch ›primitiv‹ oder in ferner Vergangenheit, die Artefakte den einzigen oder zumindest einen privilegierten Zugang darstellten und die klassische, Textquellen-basierte Geschichtsforschung hier kunsthistorisch und ethnologisch werden musste. Aber nicht nur die Kunstwissenschaft nahm diese Herausforderung nicht an; auch die Numismatik spielte zukünftig in diesen Zusammenhängen keine prominente Rolle mehr.

In der allgemeinen Wahrnehmung scheint sich vielmehr ein Bild der Beschäftigung mit Münzen verfestigt zu haben, das seinen letzten großen künstlerischen

Ausdruck möglicherweise in einem Gemälde Vilhelm Hammershøis von 1904 gefunden hat.<sup>82</sup> Es zeigt – kaum karikierend, vielmehr psychologisierend und mitfühlend – den Münzsammler als weltabgewandten, kommunikationsunfähigen, in ein winziges Sammelobjekt versunkenen, seiner Leidenschaft die Nacht opfernden jungen Mann [Abb. 10]. Numismatik als Wissenschaft spielt in diesem Gemälde keine Rolle mehr.

**Abbildungsnachweis:**

Abb. 1, 2: Chardin. *Il pittore del silenzio*, hrsg. von Pierre Rosenberg Ferrara 2010, S. 120–121. – Abb. 3: Chardin 1699–1779, hrsg. von Pierre Rosenberg, Ausstellungskatalog Madrid, Madrid 2011, S. 107. – 4a–c: Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles. – Abb. 5: Bibliothèque Nationale, Paris. – Abb. 6, 7, 9: Archiv des Autors. – Abb. 8: Um Glaube und Reich. Kurfürst Maximilian I., Ausstellungskatalog München, hrsg. von Hubert Glaser, München/Zürich 1980 (Wittelsbach und Bayern), Bd. II/2, S. 204. – Abb. 10: Vilhelm Hammershøi, Ausstellungskatalog, Göteborg 1999, S. 107.

81 Am leichtesten greifbar in den gesammelten Aufsätzen: Augustus H. Lane-Fox Pitt-Rivers: *The Evolution of Culture and Other Essays*, hrsg. von John Linton Myres, Oxford 1906, S. 1–19 und 20–44; dazu Thomas Munro: *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*, Cleveland/New York 1964; Ulrich Pfisterer: *Altamira – oder die Anfänge von Kunst und*

*Kunstwissenschaft*, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 10 (2007), S. 13–80.

82 Vgl. etwa den Katalogeintrag von Naoki Sato in: Hammershøi, *Ausstellungskatalog London/Tokio*, hrsg. von Felix Krämer, Naoki Sato, Anne-Birgitte Fonsmark, Ostfildern/London 2008, S. 152 (Kat. 42) mit weiterer Bibliographie.