

Originalveröffentlichung in: Jacob, Joachim ; Süßmann, Johannes (Hrsgg.): *Das 18. Jahrhundert: Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*. Stuttgart u.a. 2018, Sp. 773-782. (Der neue Pauly – Supplemente ; 13). Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008288>

eine Übersetzungsleistung gesehen [40]. Darin bleiben zwar die spezifischen Eigenheiten des Stechers erkennbar, doch soll er sich so nahe wie möglich seinem Original annähern und dies so getreu wie möglich abbilden.

Im Gegensatz zu Gemälden und Architektur wurden Antiken nur selten als Einzelblätter publiziert, unterlagen aber denselben theoretischen Prinzipien. So erschienen Reproduktionsgraphiken meist als Illustrationen zu Sammlungskatalogen, als Ausbildungshilfe für angehende Künstler, im Rahmen von umfassenden antiquarischen und archäologischen Untersuchungen zu Objekttypen wie Gemmen, Münzen, Vasen, Architekturen und Statuen (Archäologie; Numismatik; Skulptur), oder sie stellten neue Grabungsergebnisse vor. Dabei gab es für die Reproduktionsgraphik nach Objekten nur eingeschränkt eine Tradition, im Gegensatz zu Architekturdarstellungen (Vedute). Seit dem 16. Jahrhundert wurden gerade römische Ansichten auch als Souvenir vertrieben und gesammelt, zum Teil als großformatige Blätter wie die *Vedute di Roma* (1748) von Giovanni Battista Piranesi [23] oder *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (Paris 1758) von Julien-David Le Roy [18].

B. Reproduktionsgraphik in Sammlungskatalogen

B.1. Erste Sammlungskataloge und Übersichten

Reproduktionsgraphiken nach Antiken spielten seit dem 16. Jahrhundert (Antoine Lafréry, *Speculum Romanae Magnificentiae*, Rom 1545–1577 [17]; Giovanni Battista de Cavalieri, *Antiquarum statuarum urbis Romae*, Rom 1569 ff. [5]) eine zentrale Rolle in der Verbreitung visueller Information zu antiken Statuen. Eine Zusammenfassung des aktuellen Wissens bot Abbé Bernard de Montfaucon mit seiner populär-antiquarischen Enzyklopädie *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (Paris 1719–1724) [22], in der er einen Überblick verschiedener antiker Objekte einschließlich eines umfassenden Kommentars bot.

Wesentlich einschneidender auf die visuelle Wahrnehmung wirkte aber die Publikation wichtiger Sammlungen im 17. Jahrhundert, so z. B. der Sammlung von Benedetto und Vincenzo Giustiniani (*Galleria Giustiniana*, 2 Bde., Rom 1636–1637 [10]). Erst mit der Publikation der Sammlung der französischen Krone in den *Tableaux du cabinet du Roy. Statues et bustes antiques des Maisons royales* durch André Félibien (Paris 1677) [9] war eine Ästhetik gefunden, welche auch in der Folgezeit zuerst bei-

Reproduktion s. Kopie

Reproduktionsgraphik/Zeichnungen/Sammlungskataloge

A. Grundsätzliches

Reproduktionsgraphiken und Zeichnungen nach Antiken stellten im 18. Jahrhundert wichtige Medien der Antikenrezeption dar und unterlagen einem starken Wandel. Ihre Produktions- und Publikationsformen zeichneten sich durch große Heterogenität aus, die durch die jeweilige Funktion bedingt war. Druckgraphik war im 18. Jahrhundert die einzige Möglichkeit, andere Kunstwerke zu verbreiten, unabhängig davon, ob es sich um Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen oder Architekturen handelte. Allerdings wurde die Druckgraphik als

behalten wurde. Auch der päpstliche Sammlungskatalog, 1704 in Rom von Paolo Alessandro Maffei und Domenico de Rossi publiziert (*Raccolta di statue antiche e moderne* [20]), orientierte sich an diesem Modell; allerdings bildete er neben Antiken auch moderne Werke ab. Zwar setzte dieser Sammlungskatalog neue Maßstäbe, gerade was die Genauigkeit der Darstellung betraf, stellte er die Statuen doch mitunter in verschiedenen Ansichten vor, aber die dargestellten Werke wurden nur oberflächlich diskutiert. Dies war auch in den *Gemmae antiquae caelatae* oder *Pierres antiques gravées* des Baron Philipp von Stosch der Fall (1724 zweisprachig in Latein und Französisch in Amsterdam erschienen [27], mit Reproduktionsgraphiken von Bernard Picart), obwohl die Gemmen deutlich vergrößert abgebildet waren und Beschädigungen erstaunlicherweise gekennzeichnet wurden. Ganz ohne Text kam die Publikation der Statuen des Baron von Stosch aus (*Philippo L. Baroni De Stosch antiquitatis amatori bonarumque artium cultori status hasce antiquas, Nürnberg 1732* [28]), wobei Edmé Bouchardon als Zeichner und Johann Justus Preisler als Stecher sich einige Freiheiten bezüglich der Proportionen und Einzelelemente erlaubt hatten. Es waren letztlich Sammlungskataloge, die sowohl die Präsentation als auch die visuelle Erscheinung der Antiken größtenteils definierten.

B.2. Vorwissenschaftliche und antiquarische Publikationen

Ein wichtiger Schritt in eine kritische, vorwissenschaftliche, antiquarische Auseinandersetzung erfolgte mit der Übertragung des Modells einer Gemäldesammlung in ein Buch (Pierre Crozat, *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France*, 2 Bde., Paris 1729–1742 [7]). Dort waren den Bildern ausführliche Texte beigegeben, die eine genauere Einordnung in einen weiteren Kontext ermöglichten oder die Hintergrundinformationen lieferten. Gedacht als nichthöfischer Sammlungskatalog, der aber die großen, adeligen Sammlungen durchaus gebührend feierte (Adel), definierte er einen umfassenden Repräsentationsanspruch, der von Raymond Leplat für den Dresdner Sammlungskatalog aufgegriffen wurde (*Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du roy de Pologne à Dresden*, Dresden 1733 [19]). Auch Leplat diskutierte ausführlich die jeweiligen Werke und gab einen konkreten Kontext, aber viel wichtiger war die Darstellungsweise der Statuen. Er zeigte sie vor einer neutralen, aber gestalteten Folie und konnte durch die unterschiedliche Behandlung der Statue und des Hintergrunds die Werke besser isolieren. Bei Vasen oder Statuen,

die von mehreren Seiten betrachtet werden mussten, integrierte er diesen Sehprozess in die Darstellung und machte damit das Objekt in seiner Gesamtheit nachvollziehbar. Selbst die Materialität der Statuen war bei ihm ein wichtiger Aspekt, die er durch unterschiedliche Linienarten und eine entsprechende Beleuchtung hervorhob.

Auch Antonio Francesco Gori folgte in seinen Sammlungskatalogen, die unter dem Obertitel *Museum Florentinum* zu den verschiedenen Sammlungen der Medici erschienen (Museum), diesem Prinzip, so in dem Band zur Statuensammlung (*Statuae antiquae deorum et virorum illustrium centum aereis tabulis incisae*, Florenz 1734 [11]), den beiden Bänden zum *Museum etruscum* (Florenz 1737 [12]) (Etrusker) und zur Münzsammlung (*Antiqua numismata*, Florenz 1740–1742 [13]).

Damit begann eine Entwicklung weg von der bislang adaptierten französischen Tradition hin zu einer neutralen Wiedergabe und damit einer ausgeprägteren Sichtweise der Statuen als individuelle Kunstwerke. Allerdings war dies kein linearer Prozess, der sich überall sofort durchsetzte. So ließ Antonio-Maria Zanetti (*Delle antiche statue greche e romane*, 2 Bde., Venedig 1740–1743 [31]) nochmals die stark subjektive Darstellungsweise von Claude Mellan (in [9]) verwenden. Die Tendenz ging aber deutlich in Richtung einer Objektivierung der Artefakte. Giovanni Gaetano Bottari (*Del Museo Capitolino*, 4 Bde., Rom 1741–1782 [4]) zeigte die Büsten (Porträtkunst) und Statuen oft in leichter Schrägansicht und in Streiflicht, um ihre Dreidimensionalität besser zur Geltung zu bringen. Es war ein wichtiger Schritt hin zu einer neuen Rezeptionsästhetik, die ein sinnliches Erleben ermöglichen sollte, auch wenn der Betrachter selbst nicht in der Lage war, das Objekt direkt selbst zu sehen. Die Abkehr von einer Frontalansicht und der Versuch einer möglichst neutralen Linienstruktur halfen dabei, eine persönliche Erfahrung zu initiieren. Dies war letztlich in Einklang mit Reproduktionsgraphiken nach anderen Kunstwerken wie Zeichnungen oder Gemälden.

Zwei weitere wichtige Sammlungskataloge zu Gemmen, derjenigen von Antonio-Maria Zanetti 1750 (*Le gemme antiche*, Venedig [32]) und der französischen Krone durch Pierre-Jean Mariette (*Traité des pierres gravées*, Paris [21]) im selben Jahr, machten Gebrauch von den sich daraus ergebenden Möglichkeiten. Mariette präsentierte die Gemmen selbst vor einem neutralen Hintergrund, wiederum mit einem Maßstab, nun aber direkt mit dem jeweiligen Artikel. Diese Präsentation wurde auch von Gori 1767 für die Sammlung des Konsuls Joseph Smith verwendet, die später von Georg III. für die eng-

liche Krone angekauft wurde (*Dactylothea Smithiana*, 2 Bde., Venedig [14]).

Die Maßstäblichkeit war in der Tat ein wichtiges Desiderat in der Reproduktionsgraphik. Für Gemälde wurden die Maße oft mit angegeben, doch für antike Skulpturen war dies wesentlich schwerer zu leisten als bei einem kleinen Objekt wie einer Münze oder einer Gemme. Dort war mit der Isolierung des Objekts und der Hinzufügung eines Vergleichsmaßstabs eine Möglichkeit gefunden worden, die Sammlungsgegenstände bildlich zu objektivieren. Gleichzeitig ergab sich durch die allgemeine Stichtheorie technisch eine Neuorientierung im Hinblick auf die angemessene Wiedergabe der Materialität in der Reproduktionsgraphik. Demnach waren nicht nur die Komposition und Lichtverteilung anzupassen, sondern auch die Oberflächen materialbezogen wiederzugeben. Gerade bei antiken Objekten war dies eine besondere Herausforderung, denn nun galt es, andere technische Umsetzungen als bislang zu finden. Die Sammlungskataloge seit der Mitte des 18. Jahrhunderts trugen dem Rechnung.

Auch Kataloge, die nicht reine Antikensammlungen vorstellten, wie James Kennedys Beschreibung von Wilton House in Pembroke (*A Description of the Antiquities and Curiosities in Wilton-House*, Salisbury 1769 [16]), hielten sich an die neue Sichtweise. Dies wurde auch in späteren Sammlungskatalogen nicht mehr grundsätzlich infrage gestellt, weder in den acht Bänden zum *Museum de Florence* von François-Anne David und François-Valentin Mulot (Paris 1787–1802) [8], dem *Museo Pio-Clementino* von Giambattista Antonio Visconti (7 Bde., Rom 1782–1807) [30], dem *Augusteum ou description des monumens antiques qui se trouvent à Dresde* von Wilhelm Gottlieb Becker (3 Bde., Dresden 1804–1811) [3] oder dem Sammlungskatalog *Les monumens antiques du Musée Napoléon* von Tommaso Piroli (4 Bde., 1804–1806) [25]. Die neutrale und objektivere, materialgerechte Darstellung hatte sich durchgesetzt, und damit wurden Reproduktionsgraphiken geschaffen, die eine umfassendere wissenschaftliche Untersuchung ermöglichten und Vergleichsmöglichkeiten boten, neben einer individualisierten Sichtweise.

C. Kolorierte Reproduktionsgraphik

Ein Sammlungskatalog stach allerdings 1767 und 1770 aus allen anderen Werken heraus: die Publikation der Vasensammlung von William Hamilton durch Pierre-François Hugues, Baron d'Hancarville (*Collection of Etruscan, Greek, and Roman Antiquities*

from the Cabinet of the Hon. W. Hamilton. Antiquités étrusques, grecques et romaines. Tirées du cabinet de M. Hamilton, 4 Bde., Neapel 1766–1767 [15]). Hugues verwendete nicht nur Farbtafeln, sondern zeigte einige Objekte wieder aus unterschiedlichen Perspektiven, teilweise auch wieder in Abwicklungen wie bei Leplat. Zudem hatte er die Objekte vermessen und publizierte Profilzeichnungen der Vasen. Allerdings war nur der erste Band ein echter Sammlungskatalog, ab dem zweiten Band wurden auch andere Sammlungen berücksichtigt, für die beiden weiteren Bände auch Gemmen und Statuen. Mit dieser Publikation wurde aber der Weg bereitet, eine auch stilistische Diskussion über die Objekte auf der Basis von Abbildungen zu führen und damit Johann Joachim Winckelmanns Ideen konkret umzusetzen.

Hugues griff auf eine bereits vom Comte de Caylus verwendete Technik zurück, seine Drucke von Hand kolorieren zu lassen und damit einen besseren Gesamteindruck des Objekts zu geben (↑Farbigkeit). Dies war für die Reproduktionsgraphiken nach Antiken allerdings die große Ausnahme, in nur wenigen Fällen wurde dieses extrem aufwendige Vorgehen gewählt, erstmals in Caylus' *Recueil de peintures antiques* (Paris 1757–1760) [6] – unter Einbezug von Zeichnungen von Pietro Santi Bartoli –, das allerdings in nur 30 Exemplaren gefertigt wurde und damit mehr eine Luxuspublikation denn ein Studienobjekt war. In einem größeren Maßstab, wenn auch mit deutlich einfacheren Farbfassungen gelang es Hugues aber, in seiner Publikation einen Eindruck zu erzeugen, der dem Original nahezu kommen schien und eine Ästhetik unterstützte, die für zahlreiche Graphiken und Gebrauchsgegenstände wegweisend wurde (z. B. für Jean-François Janinet und Josiah Wedgwood) (↑Porzellan). Allerdings zeigte sich relativ schnell nach der Publikation, dass die Genauigkeit der Abbildungen einem wissenschaftlichen Diskurs nicht standhielt, woraufhin Hamilton seine zweite Vasensammlung ab 1791 nach Umrisszeichnungen von Wilhelm Tischbein veröffentlichte, wiederum aber mit Profildarstellungen (*Collection of Engravings from Ancient Vases Mostly of Pure Greek Workmanship Discovered in Sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies, but Chiefly in the Neighbourhood of Naples during the Course of the Years MDCCLXXXIX and MDCCXXXX, Now in the Possession of Sir Wm. Hamilton*, 4 Bde., Neapel 1791–1795 [29]). Immerhin wurde aber durch diesen Katalog deutlich, dass gerade die Farbgebung ein wichtiger Hinweis in der aufkommenden wissenschaftlichen Diskussion über die Malerei der Antike sein konnte.

Dies wurde durch Publikationen zu wichtigen Entdeckungen und neuen Ausgrabungen noch untermauert. Diese verlangten nach anderen Formen

von Reproduktionsgraphiken. Bis zur Ausgrabung von Herkulaneum und Pompeji waren Fresken und Mosaiken nur geringe Beachtung geschenkt worden, auch mangels Beispielen in den einschlägigen Sammlungen. Mit der Publikation der Funde aus Herkulaneum ab 1757 änderte sich dies (*Le antichità di Ercolano esposte*, 8 Bde., Neapel 1757–1792 [1]). Die Reproduktionen waren zwar relativ grob, gaben aber durch die jeweiligen Maßstäbe eine Vorstellung von der realen Größe. In den jeweiligen Texten wurde auf den Kontext eingegangen, sodass sich dem Leser ein relativ klares Bild bot. Zwar fanden sich dort teilweise auch vereinzelt Darstellungen aus Pompeji, doch war es aufgrund des Verbots, Zeichnungen anzufertigen, nicht möglich, eine umfassende Dokumentation zu publizieren.

Ein spezieller Fall von Reproduktionsgraphik ergab sich mit den *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi* (2 Bde., 1778–1780) von Giovanni Battista Piranesi [24]. Er bildete zwar real existierende Objekte ab, aber außerhalb eines konkreten Sammlungszusammenhangs und ohne weitere Erläuterung. Die Ob-

jekte waren zudem arrangiert und für eine weitere Verwendung als Vorlage aufbereitet, sei es für Einrichtungsgegenstände oder als Vorlagen für Zeichnungen (♣Interieur; ♣Möbel).

D. Zeichnungen

Seit dem 16. Jahrhundert spielten Zeichnungen eine wichtige Rolle in der Antikenrezeption. Zuerst als Möglichkeit der persönlichen Aneignung von Künstlern und Architekten verwendet, erschienen seit dem 17. Jahrhundert zunehmend Untersuchungen zu den Proportionen antiker Statuen, die angehenden Künstlern als Lehr- und Anschauungsmaterial dienten und die teilweise vermessen waren, so in den *Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité* von Gérard Audran (Paris 1683) [2], in denen antike Statuen als Anschauungsmaterial einer dreistufigen Zeichnungsausbildung und ideales Beispiel angepriesen wurden. Dieses in Italien und Frankreich verbreitete akademische Modell sah vor, dass zuerst Reproduktionsgraphiken und Zeichnungen abgezeichnet werden sollten, dann folgten Zeichnungen nach Gipsabgüssen oder Verkleinerungen antiker Statuen (♣Kopie) und erst auf der letzten Stufe die Zeichnung nach dem lebenden Modell. Audrans Modell diente zahlreichen Zeichnungsvorlagen als Basis.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde zunehmend Kritik laut, dass die Posen der Modelle nicht mehr einem klassischen Ideal entlehnt seien. In der Folge wurden zunehmend Reproduktionsgraphiken nach antiken Statuen als Zeichnungsvorlagen publiziert, teilweise bereits in einer Nachahmung eines Rötels- oder Kreidestrichs. Die Ausbildungszeichnungen waren aber nur eine der möglichen Funktionen, eine zweite war die Anfertigung von Souvenirs für Reisende auf dem *Grand Tour* [34]. Schließlich diente die Zeichnung auch der Vorbereitung neuer Werke oder Dekorationsformen im Stile der Antike, und hierfür waren klassische Formen der Ausgangspunkt. Wie weit dies gehen konnte, zeigt die 1812 erfolgte Publikation *Anatomie du gladiateur combattant* von Jean-Galbert Salvage [26] (vgl. Abb. 1).

→ Adel; Akademie; Altertumswissenschaft; Archäologie; Erotika; Farbigkeit; Gemme; Historienmalerei; Illustration; Kontur; Kopie; Museum; Populärkultur; Sammlungen; Vedute

Quellen

[1] *Le antichità di Ercolano esposte*, 8 Bde., Neapel 1757–1792 [2] G. AUDRAN, *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*,

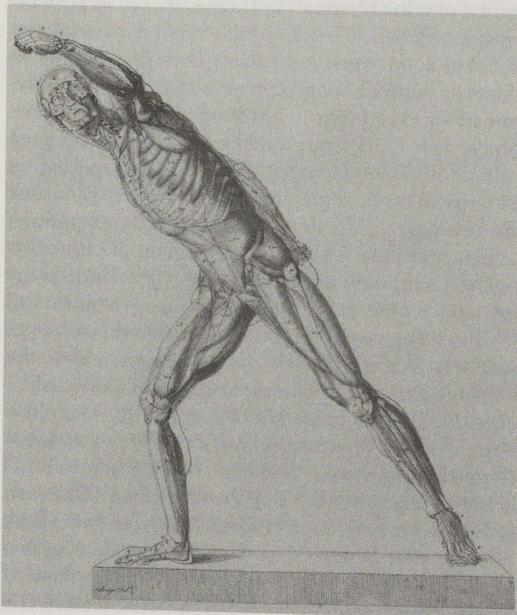


Abb. 1: Jean Bosq, Der kämpfende Gladiator als Ecorché (Radierung, 1812, nach einer Zeichnung von Jean-Galbert Salvage, aus: J.-G. Salvage, *Anatomie du gladiateur combattant applicable aux beaux arts, ou Traité des os, des muscles, du mécanisme de mouvemens, des proportions et des caractères du corps humain*, Paris 1812, Taf. 7). Salvage zeigte detailliert die anatomischen Voraussetzungen einer derartigen Figur auf und kombinierte hierbei seinen eigentlichen Beruf als Anatom mit seinen künstlerischen und archäologischen Interessen [39]. Damit nutzte er eine wichtige antike Skulptur als Grundlage für Zeichnungen und ein weitergehendes Verständnis der Antike.

Paris 1683 [3] W. G. BECKER, Augusteum ou description des monumens antiques qui se trouvent à Dresde, 3 Bde., Dresden 1804–1811 [4] G. G. BOTTARI, Del Museo Capitolino, 4 Bde., Rom 1741–1782 [5] G. B. CAVALIERI, Antiquarum statuarum urbis Romae, Rom 1569 [6] A. C. P. CAYLUS, Recueil de peintures antiques, 30 Einzelbeispiele, Paris 1757–1760 [7] P. CROZAT, Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France, 2 Bde., Paris 1729–1742 [8] F.-A. DAVID / F.-V. MULOT, Le Museum de Florence, 8 Bde., Paris 1787–1802 [9] A. FÉLIBIEN, Tableaux du cabinet du Roy. Statues et bustes antiques des Maisons royales, Paris 1677 [10] V. GIUSTINIANI, Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani, 2 Bde., Rom 1636–1637 [11] A. F. GORI, Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae florentiae sunt cum observationibus Antonii Francisci Gori, Bd. 3: Statuae antiquae deorum et virorum illustrium centum aereis tabulis incisae, Florenz 1734 [12] A. F. GORI, Antiquitates etruscae. Museum etruscum exhibens insignia veterum etruscorum monumenta, 2 Bde., Florenz 1737 [13] A. F. GORI, Museum Florentinum, Bde. 4–6: Antiqua numismata aurea et argentea praestantiora et aerea maximi moduli quae in regio thesauro magni ducis etruscae adservantur, Florenz 1740–1742 [14] A. F. GORI, Dactylothecha Smithiana, 2 Bde., Venedig 1767 [15] P.-F. HUGUES D'HANCARVILLE, Collection of Etruscan, Greek, and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. W. Hamilton. Antiquités étrusques, grecques et romaines. Tirées du cabinet de M. Hamilton, 4 Bde., Neapel 1766–1767 [16] J. KENNEDY, A Description of the Antiquities and Curiosities in Wilton-House, Salisbury 1769 [17] A. LAFRÉRY, Speculum Romanae Magnificentiae, Rom 1545–1577 [18] J.-D. LE ROY, Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, 2 Bde., Paris 1758 [19] R. LEPLAT, Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du roy de Pologne à Dresden, Dresden 1733 [20] P. A. MAFFEI / D. DE ROSSI, Raccolta di statue antiche e moderne, Rom 1704 [21] P.-J. MARIETTE, Traité des pierres gravées, 2 Bde., Paris 1750 [22] B. DE MONTEFAUCON, L'Antiquité expliquée et représentée en figures, 5 Bde., 3 Suppl., Paris 1719–1724 [23] G.-B. PIRANESI, Vedute di Roma, 2 Bde., Rom 1748–1760 [24] G.-B. PIRANESI, Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi [...], 2 Bde., Rom 1778–1780 [25] T. PIROLI, Les monumens antiques du Musée Napoléon, 4 Bde., Paris 1804–1806 [26] J.-G. SALVAGE, Anatomie du gladiateur combattant, Paris 1812 [27] P. VON STOSCH, Gemmae antiquae caelatae, sculptorum nominibus insignitae. [...] Delineatae & aeri incisae, per Bernardum Picart. Pierres antiques gravées, Amsterdam 1724 [28] P. VON STOSCH, Philippo L. Baroni De Stosch antiquitatis amatore bonarumque artium cultori statuas hasce antiquas, Nürnberg 1732 [29] W. TISCHBEIN, Collection of Engravings from Ancient Vases Mostly of Pure Greek Workmanship Discovered in Sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies, but Chiefly in the Neighbourhood of Naples during the Course of the Years MDCCCLXXXIX and MDCCXXXX, Now in the Possession of Sir Wm. Hamilton, 4 Bde., Neapel 1791–1795 [30] G. A. VISCONTI, Il Museo Pio-Clementino, 7 Bde., Rom 1782–1807 [31] A.-M. ZANETTI, Delle antiche statue greche e romane, 2 Bde., Venedig 1740–1743 [32] A.-M. ZANETTI, Le gemme antiche, Venedig 1750.

Sekundärliteratur

[33] I. ANGHION (Hrsg.), Caylus, mécène du Roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle (Ausstellungskatalog Bibliothèque Nationale de France, Paris, 17.12.2002–17.3.2003), 2002 [34] A. AYMONINO et al., Drawn from the Antique. Artists and the Classical Ideal (Ausstellungskatalog Teylers Museum, Haarlem, 11.3.–31.5.2015, und Sir John Soane's Museum, London, 25.6.–26.9.2015), 2015 [35] E. DÉCULTOT (Hrsg.), Musées de papier. L'Antiquité en livres, 1600–1800 (Ausstellungskatalog Musée du Louvre, Paris, 25.9.2010–5.1.2011), 2010 [36] D. GALLO, Le musée Napoléon et l'histoire de l'art antique, in: Les vies de Dominique-Vivant Denon. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre [...] 1999, Bd. 2 (Louvre conférences et colloques), 2001, 687–723 [37] F. HASKELL, The Painful Birth of the Art Book, 1987 [38] F. HASKELL / N. PENNY, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900, 1981 [39] R. LIFCHEZ, Jean-Galbert Salvage and His »Anatomie du gladiateur combattant«. Art and Patronage in Post-Revolutionary France, in: Metropolitan Museum Journal 44, 2009, 163–184 [40] C. RÜMELIN, Stichtheorie und Graphikverständnis im 18. Jahrhundert, in: Artibus et Historiae 44, 2001, 187–200 [41] I. R. VERMEULEN, Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century, 2010 [42] C. WEISSERT, Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert, 1999.

Christian Rümelin (Genf)