

Transfer oder Migration? Zur Theorie von Motivübernahmen in der frühneuzeitlichen Architekturgraphik

Eckhard Leuschner

Von Paris nach Güstrow

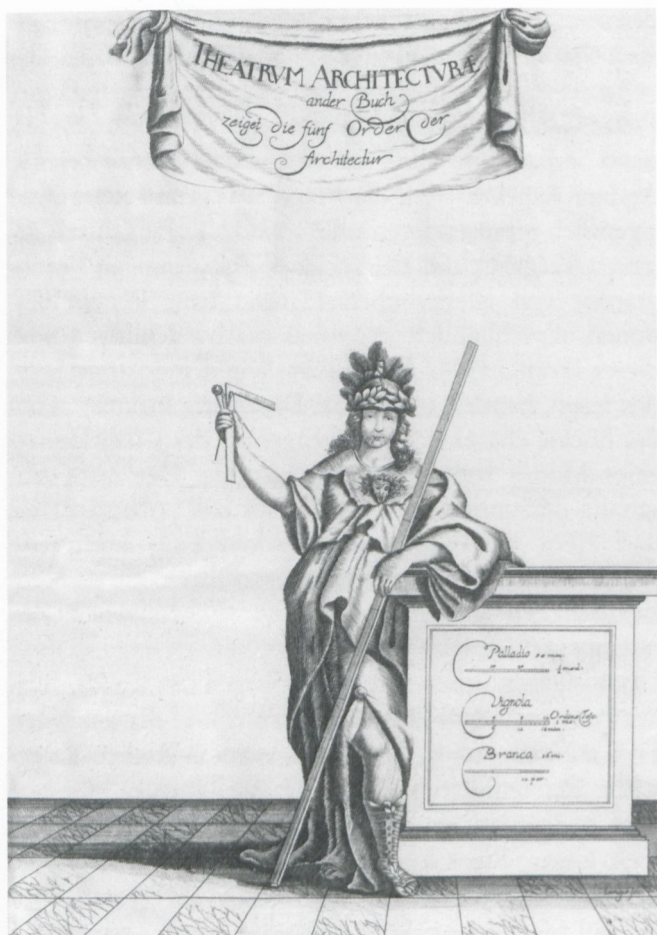
Das zuerst 1679 in Güstrow publizierte *Theatrum Architecturae Civilis* des Charles Philippe Dieussart (ca. 1625–1696), eines in Rom geborenen, weitgereisten, aber vor allem in Mecklenburg tätigen Bildhauers, Architekten und Architekturschriftstellers,¹ hatte im deutschen Sprachraum um 1700 einen nicht unerheblichen Erfolg, darauf deuten allein schon vier Auflagen in kurzer zeitlicher Folge hin.² Das Werk besteht aus drei Teilen. Als Frontispiz (Abb. 1) des zweiten von drei Büchern des *Theatrum*, nämlich der (wie ein von oben ins Bild hängendes Tuch signalisiert) Einheit über die Säulenordnungen, findet sich die unten rechts »Lange fe.« signierte Darstellung einer stehenden jungen Frau, die, an ein Postament gelehnt, den Betrachter anblickt. Der Boden des ansonsten nicht weiter definierten, d.h. weiß belassenen Raums, in dem die Frau dargestellt wurde, ist schachbrettartig mit vier Reihen von Fliesen bedeckt, deren Abstand sich in die Tiefe verkürzt. Sowohl der lorbeergeschmückte Helm der Frau als auch ihr antikisches Gewand mit dem Gorgonenhaupt vor der Brust entsprechen der üblichen Ausstattung von Minervadarstellungen in Renaissance und Barock.³ Ungewöhnlich ist hingegen nicht nur, dass diese Frau für eine keusche Göttin verhältnismäßig viel Bein zeigt, sondern auch, dass sie statt Schild und Lanze ein Winkelmaß, einen Zeichenstift (?) und einen Zirkel mit ihrer rechten und einen langen, skalierten Messstab mit der linken Hand hält. Außerdem birgt die dem Betrachter zugewandte Seite des Postaments, an dem sie lehnt, Inschriften und Diagramme. Untereinander steht dort: »Palladio 30 min: ½ mod.; Vignola Ordine Tosc: 1 mo.; Branca 36 mi:«, wobei unter jedem der drei Namen jeweils eine Messskala mit differierenden Untereinheiten angebracht ist, die von einem kalligraphisch weit ausgreifenden Anfangsbuchstaben des Architektennamens gleichsam umfasst und damit zugeordnet wird.

Die genaue Feststellung des Aussagewertes dieser Darstellung, die im Text von Dieussarts Buch keine direkte Erläuterung erfährt, ergibt sich teilweise durch den Inhalt des dadurch eröffneten zweiten Buches, d.h. durch

den vom Autor ausgeführten Vergleich der Proportions- und Modulsysteme für die fünf Säulenordnungen der behandelten Architekturtheoretiker Andrea Palladio, Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi gen. Il Vignola, Sebastiano Serlio, Vincenzo Scamozzi und Giovanni Branca. Andere Aspekte – v.a. die Frage, was genau diese Frau eigentlich repräsentieren soll? – sind aber nur durch genauen Vergleich mit der zu jener Zeit gängigen Ikonographie von allegorischen Figuren bzw. Personifikationen einschließlich eventueller Abweichungen von dieser Ikonographie feststellbar. Wie demonstriert werden kann, handelt es sich bei Dieussarts Frontispiz um das höchst charakteristische Ergebnis der »Wanderung« eines Motivs bzw. einer Motivgruppe. Der erste Abschnitt des vorliegenden Aufsatzes soll anhand dieses und eines weiteren exemplarischen Falls bestimmte Aspekte solcher Motivmigration vorführen, die dann im zweiten Teil in einen größeren theoretischen Zusammenhang gesetzt werden.

Grundsätzlich lassen sich, schon wegen des Kontexts einer Architekturpublikation, die Attribute der gezeigten Frau auf eine zurzeit Dieussarts vielfach ähnlich dargestellte Personifikation beziehen: Architectura.⁴ Gemäß dem bedeutendsten allegorischen Handbuch des Barock, Cesare Ripas *Iconologia* (zuerst Rom 1593), hält die Verkörperung der Architektur Bleilot, Zirkel und Winkelmaß (»archipenzolo & compasso con un squadro«). Allerdings ist sie bei Dieussart nicht, wie Ripa es will, als reife Frau gezeigt (»per mostrare l'esperienza della virilità con l'attezza dell'opere difficili«), auch hält sie weder ein Bleilot noch einen »Plan mit dem Grundriss eines Palastes« noch hat sie (ganz oder weitgehend) unbedeckte Arme (»le braccia ignude mostrano l'attione«).⁵ Veranschlagen wir Ripas Autorität zu hoch? Tatsächlich gab es lange vor Dieussart Darstellungen von Architekturpersonifikationen, die neben den offenbar unverzichtbaren Attributen Winkelmaß und Zirkel einen ähnlich langen Messstab wie im *Theatrum Architecturae* bei sich haben, allen voran die in eine Nische eingestellte Figur auf dem bekannten Frontispiz von Sebastiano Serlios *Terzo Libro* aus dem Jahr 1540 (Abb. 2).⁶ Auch sei an das nicht minder bekannte Frontispiz von Andrea Palla-

1. Charles Philippe Dieussart, *Theatrum Architecturae Civilis*, Frontispiz des zweiten Buches, Aufl. 1697, Kupferstich von J.G. Lange, FB Gotha
2. Sebastiano Serlio, *Terzo Libro*, 1540, Frontispiz, Holzschnitt, Privatbesitz



dios *Quattro Libri* (1570) erinnert, wo vorn zwei allegorische Frauengestalten stehen, von denen die rechte einen Messstab in die Höhe hält.⁷

Aber erst die Identifizierung der tatsächlichen Vorlage für Dieussarts zweites Frontispiz führt die Interpretation deutlich weiter: Es handelt sich um einen Stich von Grégoire Huret (Abb. 3) für Pierre Le Muets Übersetzung des ersten Buches der *Quattro Libri* Palladios, den *Traicté des cinq ordres d'architecture desquels se sont servy les anciens. Traduit du Palladio, augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir*, ein Buch, das 1645 in Paris bei François Langlois und schon 1646 als Nachdruck bei Dancker Danckerts in Amsterdam erschien.⁸ Hurets Figur wird bei Dieussart seitenverkehrt

zur Vorlage gezeigt. Auch sonst ist die Umsetzung des französischen Sticks nicht exakt: Die Gruppe der »lernenden« Putten rechts und der von Halbsäulen flankierte Bogen mit dahinter angedeuteter Landschaft fehlen. Hingegen trägt das Postament Hurets keine Inschrift; erst Danckerts nutzte diese Stelle der Komposition entsprechend. Immerhin aber fungiert der Kupfer im Buch von Dieussart an strukturell ähnlicher Stelle wie in demjenigen von Le Muet, d.h. er ist nicht Frontispiz ganz am Anfang des Bandes, sondern steht einem neuen Abschnitt vor. Bei Le Muet handelt es sich um die *Nouvelles inventions pour l'art de bien bastir*, also um denjenigen Teil des Buches, der über Palladio hinausgeht, mithin, wie der Autor in seiner Vorrede darlegt, die bau-

lichen Innovationen seit den *Quattro Libri* und von Palladio abweichenden französischen Konventionen, nicht zuletzt im Bereich der Maße (»les reigles & preceptes de ce qui est en usage parmy nous«), darlegt.⁹ Die Jugendlichkeit der Figur ist somit leicht zu erklären: Der Gegensatz zur matronenhaft thronenden Figur auf Le Muets eigentlichem Frontispiz (Abb. 4), deren *gravitas* grundsätzlich der »REGINA VIRTVS« im Frontispiz Palladios entspricht, war konzeptuell bedingt: Die »reife« Architectura, deren Aufmachung und Attribute übrigens weitaus enger an Ripas oben zitierte Vorschriften angelehnt sind, entspricht Palladios Norm, die »junge« Minerva-Architectura führt die Ausführungen des verehrten Italieners in die speziellen Anforderungen der französischen Gegenwart fort.

Eine Kopie der »reifen« Architectura Le Muets ist ebenso wesentliches Element in Dieussarts Buch, nämlich im ersten, also den ganzen Band einleitenden Frontispiz: Auf hohem Sockel sitzt sie – ihren Primat im Rangstreit der Künste bekundend – in einer Rundbogennische, also hoch über den im Vordergrund postierten allegorischen Vertretern der Malerei (links) und der Skulptur (rechts, vielleicht nach der Sculptura im Frontispiz von Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie*).¹⁰ Auch für diese Komposition in Dieussarts *Theatrum Architecturae* war also ein Stich im Buch von Le Muet wichtiger Ausgangspunkt.¹¹

Wieviel ursprüngliche Bedeutung blieb auf dem Weg von Georges Huret zu Johann Georg Lange übrig? Es ist wenig wahrscheinlich, dass Dieussart – wie vermutlich Le Muet und kurz nach ihm der Verantwortliche für die erste deutschsprachige Ausgabe der *Quattro Libri*, Böckler (Abb. 5), – mit der Darstellung von Pallas (!) Minerva als Architectura eine Anspielung auf den Künstlernamen »Palladio« des eigentlich Andrea di Pietro della Gondola heißenden Vicentiners intendierte. Böckler hat ja im Frontispiz seiner *Baumeisterin Pallas* (1698) den von Ripa geforderten Grundriss in der Hand der Architectura sogar eindeutig als denjenigen der Villa La Rotonda Palladios zu erkennen gegeben, also die Architektur als Kunstform praktisch mit Palladio gleichgesetzt.¹² Das Ziel von Dieussarts Buch war hingegen

ausdrücklich keine künstlermonographische Darstellung. Möglich ist insofern, dass der Autor und sein – mäßig begabter – Kupferstecher Lange bei aller fachlichen Nähe zu Le Muet beide französischen Stiche als »Steinbrüche« verwendet haben, was im Fall der aus Paris eingewanderten jungen Minerva-Architectura auf eine Bedeutungsverengung hinauslief: Bei Dieussart steht, überspitzt ausgedrückt, eine Personifikation des Maß(stabs-) Vergleichs.¹³

Kaum zu bestreiten ist, dass die eigentliche Leistung von Dieussarts Buch genau in einem solchen anwendungsorientierten Vergleich bestand, dass also mit dem *Theatrum* die sinnfällige Konfrontation oder Parallelisierung von Modulsystemen im Bereich der fünf Säulenordnungen eine neue Qualität erreichte: wenn man will, eine Systematisierung der (vom Autor am meisten geschätzten) Systematiker. Den Ansatz, die Säulenproportionen verschiedener Architekten in graphischen Schemata zu konfrontieren, entlehnte Dieussart vermutlich Roland Fréart de Chambrays Buch *Parallele De L'Architecture Antique Et De La Moderne* (1650).¹⁴ Die Abhängigkeit von Fréart (die ebenso für Böckler zu belegen ist¹⁵) wird auch in anderer Hinsicht deutlich, z.B. dürfte angesichts der Seltenheit von Visualisierungen der Erfindung des korinthischen Kapitells (gemäß Vitruv IV.1.10) der Stich im Buch Dieussarts von der entsprechenden Illustration bei Fréart inspiriert sein.¹⁶

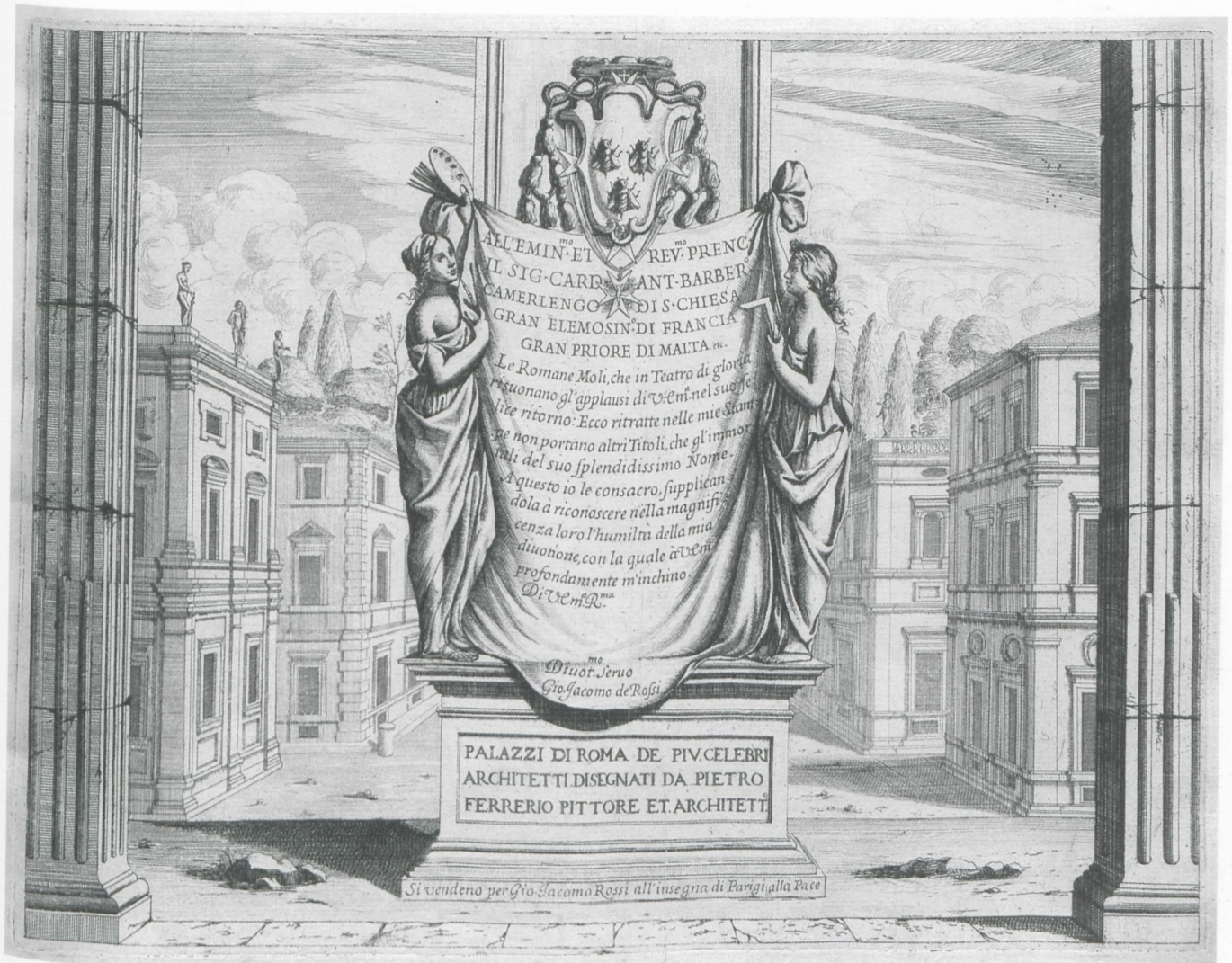
Von Paris nach Nürnberg

Damit soll nicht behauptet werden, dass Übernahmen wie die gerade diskutierte durchgehend mit einer qualitativen und inhaltlichen Verflachung einhergingen. Es genügt, in der Zeit Dieussarts und sogar beim Thema der Architektur-Personifikationen zu bleiben, um ein Gegenbeispiel zu finden: Die durch Johann Jakob Sandrart¹⁷ (1630–1698) in Nürnberg 1694 als *Palatiorum Romanorum a celeberrimis sui aevi Architectis erectorum Pars Prima* herausgegebenen Stiche nach der Serie von Fassaden römischer Paläste des Pietro Ferrerio (zuerst wohl 1655 durch Giovanni Giacomo De Rossi verlegt¹⁸) zielt ein Frontispiz (Abb. 6), das nicht demjenigen der



3. Pierre Le Muet, *Nouvelles inventions pour l'art de bien bastir*, 1645, Frontispiz, Kupferstich von Grégoire Huret, Privatbesitz
4. Pierre Le Muet, *Traicté des cinq ordres d'architecture desquels se sont servy les anciens*, 1645, Kupferstich, Privatbesitz
5. Georg Böckler, *Baumeisterin Pallas*, Frontispiz, 1698, Kupferstich von Johann Jakob Sandrart, UB Heidelberg
6. Johann Jakob Sandrart, *Palatiorum Romanorum ... Pars Prima*, 1694, Kupferstich, UB Heidelberg

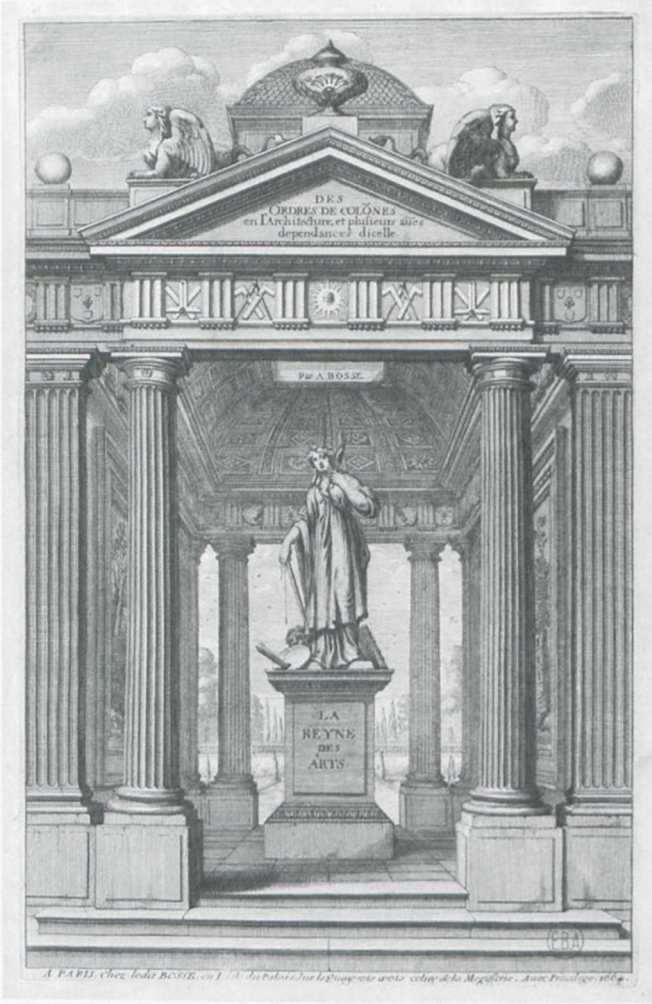
7. Fassaden römischer Paläste des Pietro Ferrerio, Frontispiz, wohl 1655, Kupferstich, FB Gotha



italienischen Ausgabe folgt (Abb. 7). Ferrerios Komposition – das Format entspricht den nachfolgenden queroblongen Stichen der einzelnen Palastfronten – zeigt einen bühnenartigen Ausblick auf eine von prachtvollen Bauten gesäumte Straße, deren Fluchten in die Tiefe mittig durch eine Art Denkmal verstellt wird: ein Postament, auf dessen Vorderseite der Titel der Stichserie und die Verlegeradresse stehen, darüber ein Pfeiler (?), der die Oberseite des Stichs überragt und vom Wappen des Kardinals Antonio Barberini geschmückt ist. Davor ste-

hen Personifikationen von Malerei und Architektur und halten ein Tuch hoch, auf dem die Widmung des Verlegers an den Kardinal zu lesen ist.

Bei Sandrarts Frontispiz handelt es sich um ein Hochstatt um ein Querformat, was durch die Tatsache bedingt ist, dass die gestochenen Fassadendarstellungen in dieser Edition durchweg gefalzt sind. Das Frontispiz der römischen Originalausgabe war also unverwendbar. An dessen Stelle steht eine Adaption des Frontispizes (Abb. 8) der *Ordres des Colonnes* von Abraham Bosse¹⁹ (1664),



aber mit einigen signifikanten Modifikationen. Bosse hatte einen an Ein- und Ausgang von Säulen flankierten und mit einem Dreiecksgiebel geschmückten Durchgang in einen Park dargestellt, in dessen Zentrum, unter einem kassettierten Muldengewölbe, eine weibliche Figur auf hohem Sockel steht, die inschriftlich als »LA REYNE DES ARTS« bezeichnet ist. Die Attribute Senkblei und Lineal, die sie in ihrer gesenkten rechten Hand hält, außerdem ihre unbedeckten Unterarme sowie, ergänzend dazu, die Mess- und Konstruktionsinstrumente, mit denen die Metopen am Gebälk des gezeigten Gebäudes geschmückt sind, lassen wenig Zweifel an ihrer

allegorischen Identität. Jedoch finden sich die Gegenstände zu ihren Füßen, Palette und Pinsel, eine Skulptur und ein Buch, so nicht bei Ripa oder in der älteren Bildtradition; sie entsprechen allerdings klar der durch die Inschrift verkündeten Suprematie der Architektur über die anderen Künste. Sehr ungewöhnlich ist der Spiegel, den die Frau in ihrer erhobenen linken Hand hält. Dieser dürfte die Personifikation einerseits in Richtung auf eine Sapientia hin erweitern, andererseits könnte so Bosse's persönliches Interesse an Optik und Perspektive zum Ausdruck gebracht sein – ähnlich wie einige Jahre später im Frontispiz der Publikation seiner Vorlesungen an der Pariser Kunstakademie.²⁰

Sandrart hat den Stich von Bosse in graphisch guter Qualität nachgeahmt, aber bestimmte Details für seine Zwecke modifiziert (Abb. 6): Die beiden Sphingen, die den Giebel flankieren, fehlen ebenso wie die Wappenschilder in zwei der Metopen. Auch führt der Blick durch das Gebäude nicht mehr in einen Park, sondern in einen von Mauern mit giebelbekrönten Fenstern und Pilastern umstandenen Innenhof, hinter dem sich weitere Bauwerke, darunter ein Obelisk und ein Rundgebäude nach Art des römischen Pantheons erheben. Vor allem aber hat Sandrart die Personifikation der Architektur mit einem »klassischeren« Gewand versehen und dem ikonographischen Standard angenähert: In ihrer erhobenen rechten Hand hält sie den obligatorischen Zirkel, in der anderen ein Senkblei und einen (Mess-) Stab.

Diese Änderungen scheinen vor allem aus ökonomischen Gründen erfolgt zu sein. Es störte Sandrart offenbar nicht, dass die in Ferrerios Serie römischer Palazzi an Zahl dominierenden Cinquecento-Fassaden stilistisch nicht wirklich mit der schon zum französischen Barockklassizismus tendierenden Formensprache des Frontispizes von Bosse harmonieren. Im Gegenteil: Vermutlich war diese inzwischen etwas moderner wirkende Architektur – durch die im Hintergrund gezeigten Gebäude und Palmen optisch nach Italien verpflanzt – ein zusätzliches Werbeargument des Verlegers für ein Produkt, das vor allem wohl im deutschen Sprachraum verbreitet werden sollte, der grundsätzlich Interesse an beiden Ländern hatte.

Migration der Motive: theoretische Aspekte

Giacomo Vignola, eine der höchsten Autoritäten der Architekturlehre seit dem späten 16. Jahrhundert, hat seine zuerst 1562 publizierte *Regola* explizit als System vertreten, das die Konstruktion von Säulen der fünf klassischen Ordnungen mit ›korrekten‹ Proportionen ortsunabhängig ermöglichen sollte.²¹ Sein Modul-Konzept setzte also auf Emanzipation von lokalen Standards: Universalität statt verwirrende Vielheit. Ironischerweise vertrat die junge Minerva Le Muets das Gegenteil einer solchen Allgemeingültigkeit, nämlich – zumindest was die Abmessungen bestimmter Raumtypen anging – ein dezidiert französisches Maß.

Die Architekturpublizistik der hier interessierenden Zeit war von der Spannung zwischen dem Anspruch auf überzeitliche Prinzipien und Notwendigkeiten der Praxis des Planens und Bauens bestimmt, die sich z.B. aus regionalen Konventionen des Materials oder der Konstruktion oder durch technische Innovationen ergaben. Das Insistieren auf Prinzipien hatte nicht zuletzt mit der andauernd hohen Autorität der Antike (oder dessen, was man jeweils als Antike verstand) zu tun. Insofern wäre es verfehlt, das Interesse an der Säulenlehre Vitruvs und dessen Interpreten und Fortsetzern als reine Büchergelehrsamkeit abzutun, die kaum Auswirkungen auf das tatsächliche Bauen hatte. Attische Basen oder korinthische Kapitelle waren Kultursymbole und ähnlich wie das Lateinische und der allegorische Modus Verständigungsträger der Eliten.²² In unserem Fall heißt das: Nicht nur Spezialisten mussten fundiertes Architekturwissen haben. Gerade dieser ›Sitz im Leben‹ vieler Architekturbücher und -stiche, der am ehesten mit der damaligen intensiven Nutzung von Landkarten und Stadtplänen zu vergleichen ist, wird erst allmählich, etwa im Rahmen der Wissensgeschichte, wieder deutlich: Architekturbücher und -graphik dienten keineswegs nur theoretischen Etüden oder als ›Modelle‹ im Planungsprozess der Auftraggeber und Architekten, sondern waren Informationsträger zur Vorbereitung auf die kompetente Teilnahme an einem bedeutenden kulturellen Diskurs der Zeit.²³ Charakteristisch ist die Anregung zu

ihrem Gebrauch bei der Vorbereitung und Durchführung von Reisen, die Leonhard Sturm in seinem Buch *Die zum Vergnügen der Reisenden geöffnete Baumeister-Academie, Oder Kurtzer Entwurff derjenigen Dinge, die einem galant-homme zu wissen nöhtig sind* (1700) gab: »Sobald [ein Reisender] in eine berühmte Stadt kommet / lasse er seyne erste Sorge seyn / von selbiger Stadt einen Grund-Riß / das ist einen solchen zu bekommen / darauf man alle Gassen der Stadt finden kann / nebst den vornehmsten Gebäuden [...]. Nach diesem lasse er sich die Unkosten ja nicht dauren / auch von den Gebäuden / die er zu besehen willens ist / die Grund-Risse und Aufrisse ein zu kaufen / und ehe er dahin kommet / sich wol bekannt zu machen.«²⁴ Auch bei der Nachbereitung des Gesehenen sollten die Stiche zum Einsatz kommen: »Will jemand [nach der Besichtigung] annoch die kleine Mühe anwenden / und Abends vor der Ruhe nochmals die Risse vornehmen / und nach deren Anleitung bey sich wiederholen / was er besonders in dem Gebäude selbst gesehen / wird er gar bald mercken / wie sein Verstand nicht nur in Beurtheilung der Gebäude / sondern auch gewisser massen in andern Dingen zunehme.«²⁵ Selbstverständlich enthält Sturms Dilettanten-Manual auch eine Einführung in die Theorie der Säulenordnungen. Er scheint mit seinen Ratschlägen eine längst bestehende Praxis beschrieben haben: Der auf Bauwerke gerichtete Blick interessierter Laien, aber wohl auch derjenige der professionell mit dem Bauen Beschäftigten, wurde durch Architekturdrucke in zunehmendem Maße konditioniert.

Bücher oder Einblattdrucke mit Grund- und Aufrissen, Planungsvarianten, Idealansichten, Rekonstruktionen, Baudetails etc. hatten einen wesentlichen Anteil an der raschen Verbreitung von Moden und technischen Innovationen, aber auch (was heute nicht immer genug gewürdigt wird) an der Definition vermeintlich fester Kriterien für die – in Sturms Worten – »Beurtheilung« der Gebäude, also die Verständigung darüber, was gute und schlechte Architektur sei. Gerade der Nachvollzug des ›Wanderns‹ der Bücher und Stiche kann Aufschluss darüber geben, wie sich bei den Künstlern und ihren Kunden bzw. ihrem Publikum solche Qualitäts-

standards konstituierten, manifestierten oder veränderten. Deutlicher als z.B. im Umgang mit Flugblättern oder synoptischen Tabellen macht sich bei Architektur- und Ornamentstichen bemerkbar, dass wir es nicht einfach mit ›Bildern‹, sondern mit Kunstwerken, d.h. Produkten einer hohen fachlichen Kompetenz und eines spezifischen ästhetischen Anspruchs, zu tun haben, deren Studium – bei allem Interesse an kultur- und kommunikationshistorischen Fragen – keinesfalls in eine allgemeine Kultur- oder Kommunikationsgeschichte aufgehen kann.²⁶

Für die Erforschung von Motivübernahmen (also weniger von Komplettkopien als der Verwendung charakteristischer Elemente oder Merkmale aus ›Vorlagen‹²⁷) in Kunst und Architektur der Frühen Neuzeit ist die Entwicklung einer passenden Begrifflichkeit und damit einer stringenten Analyse- und Interpretationsmethode zentral, die nicht eilfertig mit den »Transfer«-Theorien der Historiker operiert.²⁸ Auch die Literaturwissenschaften bleiben, trotz Schlagworten wie »Intermedialität« und »Interikonizität«,²⁹ vielfach text- und lesefokussiert, d.h. ihre Methoden müssen für das Studium kunsthistorischer Phänomene mindestens adaptiert werden. Letzteres ist umso wichtiger, als das in unserem Zusammenhang bedeutsame Trägermedium Papier oft als gemeinsame ›Heimat‹ für Typographie und Gravur dient, die Versuche einer Marginalisierung oder Isolierung der Stiche als »Illustrationen« also entsprechend groß ist. Das will nicht sagen, dass Untersuchungen wie die vorliegende ohne das eingehende Studium typographischer Texte auskommen. Ganz im Gegenteil: Die komplexen, sogar in einer einzigen Buchpublikation instabilen Text-Bild- (und Bild-Text-) Relationen sind mehr noch als bisher auf ihre Ursachen und Wirkungen hin zu untersuchen. Und dass dabei auch Raumkonzepte in den Fokus genommen werden müssen, wird immer deutlicher: Vermittler von Stilen, Formen und Trends in Architektur und Ornament waren in der Frühen Neuzeit einerseits Reisende und Migranten (wobei gerade bei Künstlern die erste Bezeichnung nicht immer ganz leicht von der zweiten abzusetzen ist).³⁰ Andererseits kursierten illustrierte Bücher und Einblattdrucke, Gemälde,

Zeichnungen, Münzen und Medaillen, die Auskunft über entfernt ausgeführte oder geplante Bau- und Ausstattungsprojekte und allgemein über Stil Tendenzen geben konnten, sei es, dass sie als mehr oder weniger verbindlicher Fundus zur Verfügung standen, sei es, dass sie als unbedingt nachahmenswert oder verbindlich aufgefasst wurden, sei es, dass eine lokal-typische Architektur erst aus deren Reflexion oder aus der Abgrenzung von den Vorgaben dieser Werke entstand. Es ist üblich geworden, solche Vorgänge mit dem Begriff des (Kultur-) Transfers zu bezeichnen. Lässt sich Kultur »tragen« (ferre)? An diesem Wort stört die Unschärfe, die allenfalls graduell über noch schwammigere Vokabeln wie »Rezeption« oder »Einfluss« hinausgeht. Problematisch erscheint auch die eher auf »kultursoziologisch definierbare Mittlergruppen«³¹ verengte Herangehensweise mancher Transfer-Forscher, die wenig Interesse an Kunstbegriffen oder -praktiken zeigen und, wenn sie sich überhaupt mit materiellem Austausch beschäftigen, kaum je von Kunstwerken als vielmehr von »Objekten« oder »Bildern« sprechen.

In der vorliegenden Publikation wird heuristisch mit dem Wort »Migration« operiert. Die Vorstellung eines »Wanderns« ist zwar ähnlich metaphorisch (oder metonymisch) wie die eines »Getragen-Werdens« von Kultur, Wissen oder Ideen, doch kommt in »Migration« deutlicher als beim Wort »Transfer« die eigentlich paradoxe physische Handlungsfähigkeit der Kunstwerke selbst, ihre Autorität nach erfolgreicher Überwindung räumlicher Distanz zum Ausdruck. Auch ist beim Wort »Migration« die in »Transfer« zumindest mitschwingende Vorstellung einer zielgerichteten (intentionalen) Übertragung von A nach B weniger ausgeprägt, die analysierten Bewegungen erscheinen – ohne mit jeder Fallstudie sogleich die Komplexitäten einer multilateralen Verflechtungs- oder Netzwerkgeschichte³² in Angriff nehmen zu wollen – weniger vektorenhaft. Schließlich wird durch »Migration« der von Menschen, Kunstwerken/Objekten und Ideen überwundene geographische Raum selbst sehr viel stärker thematisiert. Grundsätzlich können Migrationsphänomene im Bereich der frühneuzeitlichen Architektur, bei der Druck-

graphik eine Rolle spielte, auf drei verschiedene Arten nachvollzogen werden: 1. Durch Identifikation druckgraphischer »Modelle« für andernorts ausgeführte Entwürfe oder Bauten (Medienwechsel). 2. Durch Nachweis druckgraphischer Kopien, Imitationen oder Paraphrasen von andernorts geschaffenen Drucken einschließlich des Spezialfalls der Wiederverwendung von Druckplatten (Medienkonstanz). 3. Durch Untersuchung von »paratextuellen« Details, die den Verwendungs- oder Sammlungszusammenhang einer von einem Ort zum anderen gelangten Graphik bzw. eines illustrierten Buches verraten, z.B. Bearbeitungen, Randnotizen, Einbände, Signaturen.³³

Aufgrund der Verbindung der vorliegenden Publikation mit der Ausstellung frühneuzeitlicher Architekturbücher und -graphik aus dem Besitz der Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt und der Universitätsbibliothek Erfurt wird der Akzent der folgenden Erörterungen auf dem unter 2. genannten Ansatz liegen, d.h. es soll danach gefragt werden, wie und warum – in teils erheblichem räumlichem und zeitlichem Abstand – druckgraphische Teilkopien oder Paraphrasen einer gedruckt vorhandenen Darstellung aus dem Bereich Architektur oder Ornament entstanden. Die anderen beiden Aspekte können allerdings nicht ganz außer Acht gelassen werden.

Sammeln und Vergleichen

Mindestens in den großen Graphiksammlungen und Bibliotheken der Frühen Neuzeit ergab sich mit dem starken Anwachsen der Architekturpublizistik seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein komplexes Nebeneinander verschiedener Autoren und Ansätze und von einander, oft in erheblichem zeitlichen Abstand und an verschiedenen Orten publizierten Titeln, sowohl originalsprachlich als auch in Übersetzung. Nicht selten wurden sogar »Themenbände« aus graphischen Darstellungen eines Sujets fabriziert, die zu völlig unterschiedlichen Daten entstanden waren.³⁴ Die Fähigkeit zum kompetenten Vergleich solcher Zusammenstellungen von Druckgraphiken – im Extremfall von Ar-

chitekturstichen aus mehr als drei Jahrhunderten – oder von Textausgaben erwies sich als Elementartugend eines jeden in diesem Bereich tätigen Bibliotheksnutzers. Ebenso wie in anderen Wissensbereichen der Kunst³⁵ bezogen sich seit dem 17. Jahrhundert synthetisierende oder kompilierende Publikationen lobend oder kritisch auf ihre Vorgänger, obwohl der Klassiker-Status Vitruvs und bestimmter Autoren des 16. Jahrhunderts (Serlio, Palladio, Vignola, Scamozzi) bis ins frühe 19. Jahrhundert weitgehend unbestritten war und sich dieser Status in fortwährenden Neuauflagen sowie erweiterten und modifizierten Editionen und Kompilationen äußerte;³⁶ daneben traten Zeitgenossen wie Furttenbach, Le Muet, Bosse, Blondel oder Branca auf, erreichten aber selten ein solches Prestige. Dieussarts *Theatrum* war nicht zuletzt der Versuch, in diese Vielstimmigkeit Ordnung zu bringen, wobei er allerdings, wie zuvor schon Roland Fréart de Chambray³⁷ oder kurz danach Johann Christian Seyler,³⁸ für die Parallelisierung einige eher ungewöhnliche Namen wählte, obwohl er betonte, die ausgesuchten Autoren seien unter den Vielen, die sich zum Thema geäußert hätten, die »accuratesten«.³⁹

Mit dem Hinweis auf diese Äußerung Dieussarts ist der nicht ganz unwichtige Zusammenhang zwischen Verfügbarkeit und Wertschätzung der hier interessierenden Werke angesprochen: Welchen Anteil beispielsweise zu einem bestimmten Zeitpunkt Architekturlehren aus Italien und Frankreich (und den Niederlanden, England...) in den fürstlichen und bürgerlichen Sammlungen der deutschsprachigen Territorien hatten und wie hoch dort das Ansehen der italienischen im Gegensatz zu den französischen etc. Publikationen war, müssen Auswertungen von Ankaufslisten, Inventaren und erhaltenen Buch- bzw. Graphikbeständen meist erst noch genauer erweisen. Auf jeden Fall zeigen deutschsprachige Architekturpublikationen des späten 17. Jahrhunderts ein bemerkenswert breites und teils weit in die kunsthistorische Vergangenheit reichendes, sowohl italienische als auch französische Stiche verarbeitendes Imitationsspektrum: Es ist bezeichnend, dass Dieussart im dritten Buch seines *Theatrum*, wo es um Innenhofgestaltung mit mehrstöckigen Arkaden geht, den Palazzo Farnese

9. Augustin Charles d'Aviler,
Dictionnaire d'Architecture, 1693,
 Frontispiz und Titelseite, UB Erfurt

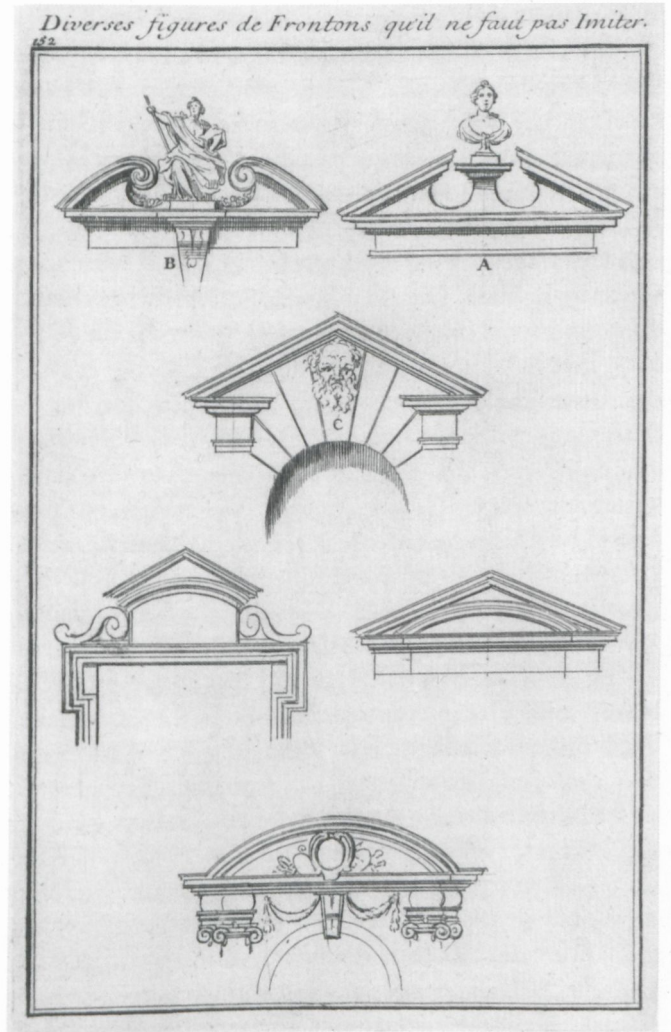
10. »Diverses figures de Frontons
 qu'il ne faut pas imiter«, in Sébastien
 Leclerc, *Traité d'Architecture*, 1714,
 Kupferstich, FB Gotha

chitekturpublikationen eine spezielle Zielgruppe annehmen – höherer und niederer Adel, Klerus, Bürgertum, Handwerker. Momentan dominiert in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Architektur der Frühen Neuzeit die höfische Sphäre, deren Bauten und Selbstdarstellung offenbar am präsentesten und methodisch am leichtesten fassbar sind. Weit aus mühevoller ist es, sich mit den Bauten für den Klerus und den ihnen inhärenten Spannung zwischen Repräsentationsbedürfnisses und theologischen bzw. liturgischen Anforderungen zu beschäftigen, oder mit reichsstädtischer bzw. »republikanischer« Architektur, d.h. mit den künstlerischen Reflexen der mühevollen und selten widerspruchsfreien Ausbildung einer (vom Anspruch oder von den Fakten her) bürgerlichen Identität.

Neben den nötigen Differenzierungen von Architekturpublikationen nach »Zielgruppen« – weitere Aspekte wie Konfession⁴⁷ oder Bildungsgrad kommen hinzu – ist auch das im gesamten hier interessierenden Zeitraum bestehende Postulat verbindlicher und gemeinsamer Grundlagen der Künste von Interesse. Vermeintliche Gewissheiten wie die absolute Vorbildlichkeit »der« Antike stießen zwar schon im 17. Jahrhundert auf zweifelnde Nachfragen, aber bestimmte architektonische Konzepte waren zählbarer als man heute meinen könnte: Es reicht der Verweis darauf, dass die Verbindung von Idealkörpern und architektonischen Proportionen – schon bei Winckelmann war die Skepsis gegenüber einem geometrisch definierten Schönheitsideal groß⁴⁸ – bis in die Architekturtheorie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts virulent war.⁴⁹ Der Nachvollzug des Konflikts solcher »Normen« mit den Bedürfnissen einer individuellen künstlerischen Gestaltung und Auftraggeberschaft gehört zu den spannendsten Aspekten der frühneuzeitlichen Kunstgeschichte.

Künstlerische Gestaltung und Ideengeschichte

Im späteren 17. und frühen 18. Jahrhundert erschienen deutschsprachige Publikationen zur Architekturlehre waren nicht selten Übersetzungen, Paraphrasen, Systematisierungs-, Harmonisierungs- oder Syntheseveruche



von Werken, die andernorts auf Italienisch, Französisch, Niederländisch oder Latein geschrieben und verlegt worden waren. Die Verfasser – oder häufiger: die Übersetzer und Kompilatoren – solcher Architekturwerke hatten in mehr als einer Hinsicht Anpassungsleistungen zu erbringen, z.B. für italienische oder französische Fachbegriffe deutsche Äquivalente zu finden, die Magnifizienz großer Höfe den Lesern in Kleinstaaten oder im Bürgertum zu vermitteln, konfessionelle Grenzen zu berücksichtigen oder auch bestimmte Fertigungskonventionen wie Maßeinheiten und Module anzupassen.

Der erläuterte Schwerpunkt des vorliegenden Buches auf der »Papierarchitektur«, den manche vorschnell als Einschränkung seines Geltungsbereiches auffassen könnten, hat den Vorteil, in einem keineswegs kleinen, aber medial präzise definierten Feld exemplarisch Forschungsbefunde präsentieren und diese mit der künstlerischen Praxis oder allgemein mit der Kultur-, Sozial- und Geistesgeschichte der Entstehungszeit in Beziehung setzen zu können. Die Analyse druckgraphischer Motiveignungen ist solchermaßen auch Anlass für die Frage nach den Adaptionsmechanismen der Epoche, etwa in der Übernahme bestimmter Formen höfischer Selbstdarstellung an einem anderen Hof oder der Übersetzung von Bauformen des Adels in bürgerliche Verwendungszusammenhänge. Gerade kleine Abweichungen vom Vorbild in zuerst identisch wirkenden »Kopien« unterstreichen dies trotz vorgeführter Bezugnahme auf gemeinsame Werte oder Verständigungsgrundlagen, z.B. auf die kanonischen Ordnungen der Antike. Neben der gründlichen Beschäftigung mit den einzelnen Architektur- und Ornamentgraphiken, ihren Legenden und zugehörigen Fließtexten ist deshalb nach dem Status von Autoren, Inventoren, Übersetzern, Nachahmern und Kopisten sowie nach der Rolle der Verleger bei Entstehung und Verbreitung von Motiven zu fragen. Mindestens ebenso wichtig ist die Identifizierung von »Nutzern«, bei denen es sich keineswegs ausschließlich um planende oder bauende Architekten und um deren potentielle Auftraggeber handelte, sondern, wie oben erläutert, auch ein elementares Interesse an Architektur und Architekturgeschichte bei gebildeten Dilettanten in Rechnung zu stellen ist. In diesem Zusammenhang ist das einzelne Exemplar auf Spuren der jeweiligen Verwendung zu untersuchen.

Als unverzichtbar erweist sich vor allem, Produktions- und Publikationszusammenhänge zu erschließen und künstlerische und typographische Qualität zu definieren; erst danach kann eine ideengeschichtliche Einordnung vorgenommen werden. Ökonomische und technische Aspekte rangierten für die Autoren und Kupferstecher, Drucker und Verleger bei der Wahl des graphischen Mediums, des Papiers, der Bindungen etc.

ganz oben. Speziell für die Verbreitung der aus heutiger Sicht am meisten geschätzten Werke spielten (autorisierte oder unautorisierte) Nachdrucke, Übersetzungen und Adaptionen in andere Sprachen und/oder kleinere, d.h. preiswertere Formate eine erhebliche Rolle. Auch die Verwendung älterer Platten, die bereits in Erst- oder Vorgängerpublikationen abgedruckt worden waren, hatte zuerst wohl vor allem Ersparnisgründe, scheint sich aber, wie im Einsatz der Druckstöcke der venezianischen Erstaussgabe von Palladios *Quattro Libri* (1570) zur Illustrierung der 1650 erschienenen Pariser Übersetzung von Fréart de Chambray⁵⁰ oder beim Kauf der Platten von Scamozzis *L'idea della architettura universale* (1615) durch den niederländischen Verleger Dancker Danckerts, in Richtung auf eine Übertragung von »Authentizität« oder Autorität entwickelt zu haben.⁵¹ Wenn neue Platten nach Vorbild einer älteren Graphik graviert wurden, geschah dies keineswegs immer deswegen, weil die Originalplatten bzw. Druckstöcke nicht zur Verfügung standen oder erschöpft waren. Vielfach spielte auch der Wunsch nach stilistischer Modernisierung oder einem Formatwechsel eine Rolle. Dazu kamen veränderte Darstellungsabsichten, z.B. zur Befriedigung eines gestiegenen Bedürfnisses nach präziser Information: Jean Marot setzte bei der Wiedergabe von Gebäuden oder architektonischen Entwürfen aus dem Cinquecento gern ausführlichere Legenden hinzu, oder er ergänzte aus älteren Graphiken übernommene Front- bzw. Fassadenansichten durch Grundrisse.⁵² Schon aufgrund dieser offenkundigen Verbindung von künstlerischer Gestaltung und Ideengeschichte müsste die Forschung diesen Aspekten weitaus mehr Aufmerksamkeit als bisher widmen. Eine Kunstgeschichte, die sich »diskursfähig« gibt, aber die fachliche Kompetenz im Umgang mit ihren eigentlichen Gegenständen, den Kunstwerken, eingebüßt hat, ist nicht zukunftsfähig.

ANMERKUNGEN

* Für Hinweise danke ich Peter Fuhring, Susanne Rau und Gosbert Schüßler.

¹ Zu Vita und Werken Dieussarts vgl. HERMANN HECKMANN, *Bau-*

meister des Barock und Rokoko in Mecklenburg, Schleswig-Holstein, Lübeck, Hamburg, Berlin 2000, S. 23–28.

² CHARLES PHILIPPE DIEUSSART, *Theatrum Architecturae Civilis, Indrey Bücher getheilet / das ist Eine kurtze Beschreibung/ was die Architectura sey/ neben dem Methodo, so die Alten zum beständigen/ und zierlichen Bau gehalten/ und observiret haben/ wovon im Ersten Buch gehandelt wird. Im Andern/ Wird durch sechs Authores parallelscher Weise die Modulation der Columnato, als mit Palladio, Pietro Cataneo. Vignola, Sebastian Serlio. Scamotzi, Branca. Angeviesen. Im Dritten. Die Proportion der Arcaden/ Gemächer/ Stiegen/ Thüren/ und Fenstern/ neben denen dazu gehörigen observantien, ein Volkommenes Gebäu auffzuführen*, Güstrow, Christian Scheippel, 1679; zweite Auflage Güstrow 1682; dritte Auflage Bayreuth 1695; die 65 Platten wurden, wohl nach Dieussarts Tod, von Johann Leonhard Dientzenhofer erworben und in Bamberger 1697 wiederaufgelegt. Vgl. BERND VOLLMAR, *Die deutsche Palladio-Ausgaben des Georg Andreas Böckler, Nürnberg 1698*, Ansbach 1983, S. 189; DERS., »Die deutsche Palladio-Ausgabe des Georg Andreas Böckler und die Bauaufgabe Land-Wohnung in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts«, in *Georg Andreas Böckler: Die Baumeisterin Pallas/ oder der in Teutschland erstandene Palladius. Kommentierte und illustrierte Übersetzung der ersten zwei Bücher von Andrea Palladios I Quattro Libri Dell'Architettura. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Nürnberg 1698. Mit einer Einführung von Bernd Vollmar*, Nördlingen 1991, S. 5–18; NIKOLA ROSSBACH, *Forschungsübersicht zu Dieussart*, <http://www.theatra.de/reperitorium/ed000029.pdf>

³ Vgl. etwa die Beispiele für »Minerva als Beschützerin der Künste« in Ausst. Kat. *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, hg. v. EKKEHARD MAI u. KURT WETTENGL, München 2002, S. 200–205.

⁴ Eine detaillierte Studie zu Architectura-Personifikationen in der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit fehlt. Mit Bezug auf einige Klassiker der Architekturtraktatistik des Cinquecento vgl. allerdings HANS-CHRISTOPH DITTSCHIED, »Triumph der Architectura. Zwei konkurrierende Frontispize in Daniele Barbaros Vitruv-Edition von 1556«, in *Architektur und Figur. Das Zusammenspiel der Künste. Festschrift für Stefan Kummer zum 60. Geburtstag*, hg. v. NICOLE RIEGEL u. DAMIAN DOMBROWSKI, München und Berlin 2007, S. 184–201.

⁵ CESARE RIPA, *Iconologia ovvero Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, Roma 1593, S. 17.

⁶ Vgl. DITTSCHIED (Anm. 4), S. 195, Abb. 9.

⁷ Vgl. auch die entsprechende Figur im Frontispiz von Daniele Barbaros Vitruv-Edition (DITTSCHIED [Anm. 4], Abb. 1).

⁸ Vgl. *Inventaire du Fonds Francais*, Nr. 475. Die Dankerts-Ausgabe ist in der FB Gotha vorhanden. Auch Georg Andreas Böckler übernahm 1648 für sein in Frankfurt am Main erschienenen *Compendium Architecturae Civilis* das Frontispiz von Le Muet; WERNER OECHSLIN, *Palladianesimo. Teoria e prassi*, Venezia 2006, S. 141.

⁹ PIERRE LE MUET, *Traicté des cinq ordres d'architecture desquels se sont servy les anciens. Traduit du Palladio, augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir*, Paris 1645, S. 116.

¹⁰ Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675, Frontispiz.

¹¹ Wie zuvor schon für das Frontispiz von Georg Böcklers *Architectura curiosa nova*, Nürnberg 1664.

¹² OECHSLIN (Anm. 8), S. 126.

¹³ Im Konzept am nächsten ist womöglich der Frontispiz-Stich für eine von Fréart geplante, aber nie verwirklichte Fortsetzung seiner *Parallele* mit Analysen zur modernen Architektur. Diesen Druck schuf Simon Thomassin nach Vorlage von Charles Errard. Zu sehen sind zwei einander gegenüberstehende Frauen, die Tafeln mit Studien verschiedener Säulenordnungen halten und deren Unterschiede zu diskutieren scheinen: Einzelne sind sie vermutlich Personifikationen der Alten und der Neuen Architektur, zusammen aber als Allegorie der Parallelisierung oder des Vergleichs zu verstehen – vgl. EMMANUEL COQUERY, *Charles Errard ca. 1601–1689. La noblesse du décor*, Paris 2013, S. 149, Kat. Nr. G. 232.

¹⁴ VOLLMAR 1983 (Anm. 1), S. 190.

¹⁵ VOLLMAR 1991 (Anm. 1), S. 7.

¹⁶ Vgl. im Katalogteil Nr. 35 Die entsprechende Darstellung im *Cours d'Architecture* von François Blondel erschien erst im zweiten Band, also 1683, und damit nach der Erstausgabe von Dieussarts Buch – vgl. HANNO-WALTER KRUFFT, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, 6., erg. Auflage München 2013, Abb. 81.

¹⁷ Zu Johann Jakob Sandrart vgl. *Nürnberger Künstlerlexikon*, Bd. 3, hg. v. MANFRED H. GRIEB, München 2007, S. 1295.

¹⁸ *Palazzi di Roma de più celebri architetti disegnati da Pietro Ferrerio Pittore e Architetto*, Roma, Giovanni Giacomo De Rossi, s.d. (ca. 1655). Vgl. ALOISIO ANTINORI, »Rappresentare Roma moderna. La stamperia De Rossi alla Pace tra industria del libro e cultura architettonica (1648–1738)«, in *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, hg. v. ALOISIO ANTINORI, Roma 2013, S. 11–69, hier S. 14. Ferrerio wird in der Forschung teilweise nicht als Stecher, sondern nur als Vorzeichner der Palazzi-Drucke gesehen, vgl. s.v. Ferrerio, Pietro, in *AKL*, Bd. 39, 2003, S. 86.

¹⁹ ABRAHAM BOSSE, *Ordres des Colonnes en l'Architecture, et plusieurs autres dépendances dicelle*, Paris 1664. Zu den Architekturpublikationen von Bosse vgl. FRÉDÉRIQUE LEMERLE, »Les livres d'architecture du graveur Abraham Bosse«, in *Le livre et l'architecte. Actes du colloque organisé par l'Institut national d'histoire de l'art et l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville 2008*, hg. v. JEAN-PHILIPPE GARRIC/ESTELLE THIBAUT/ÉMILE D'ORGEIX, Wavre 2011, S. 172–179.

²⁰ ABRAHAM BOSSE, *Leçons données dans l'Académie Royale de la Peinture et Sculpture*, Paris 1665.

²¹ Vgl. CHRISTOF THOENES, »Vignolas »Regola delle Cinque Ordini«, in DERS., *Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten*, hg. v. ANDREAS BEYER u.a., München und Berlin 2002, S. 149–198, hier S. 163.

²² Zum allegorischen Modus in der Kunst als Verständigungssystem der frühneuzeitlichen Eliten vgl. ECKHARD LEUSCHNER, »Die Versuchen der Jugend. Internationale Bildkulturen der barocken Allegorie am Beispiel von Venius und Rubens, Cortona und Giordano«, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 59 (2010), S. 65–85.

²³ Zu diesem breitenpädagogischen Aspekt der Architekturbücher vgl. z.B. FRÉDÉRIQUE LEMERLE und YVES PAUWELS, *Architectures de papier. La France et l'Europe (XVIe–XVIIIe siècles)*, Turnhout 2013, S. 159–160.

²⁴ LEONHARD STURM, *Die zum Vergnügen der Reisenden geöffnete Baumeister-Academie, Oder Kurtzer Entwurff derjenigen Dinge, die einem galant-homme zu wissen nöthig sind... Samt doppeltem Anhang: 1. Von*

den sehenswürdigen Altären, Grab-Mablen, Capellen, etc. 2. Was einem galant-bomme von Kupfferstechen zu verstehen nützlich..., Hamburg 1700, S. 10–11.

²⁵ STURM 1700 (wie Anm. 24), S. 16.

²⁶ Vgl. ECKHARD LEUSCHNER, »Das Gnadenbild zwischen Ästhetik und Bildtheologie: Zur frühen graphischen Reproduktion der Madonna von Mariahilf«, in *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute*, hg. v. JÖRG PROBST, Berlin 2011, S. 14–33, bes. S. 27.

²⁷ Vgl. ULRICH MÖLK s. v. Motiv, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Studienausgabe*, hg. v. KARL-HEINZ BARCK u.a., Bd. 4, Stuttgart und Weimar 2010, S. 225–234, bes. S. 226.

²⁸ Vgl. EVA KREMS, »Modellrezeption und Kulturtransfer: methodische Überlegungen zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und dem Alten Reich (1660–1740)«, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 31 (2004), S. 7–22.

²⁹ Vgl. etwa die Beiträge in *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, hg. v. SILKE HORSTKOTTE u. KARIN LEONHARD, Köln u.a. 2006.

³⁰ Zur begrifflichen Differenzierung zwischen »Reise« und »Migration« vgl. SYLVIA HAHN, *Historische Migrationsforschung*, Frankfurt am Main 2012, S. 24.

³¹ MICHEL ESPAGNE, »Die Rolle der Mittler im Kulturtransfer«, in *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*, hg. v. WOLFGANG SCHMALE, Innsbruck 2003, S. 309–329, hier S. 329.

³² Vgl. dazu MICHAEL WERNER, »Zum theoretischen Rahmen und historischen Ort der Kulturtransferforschung«, in *Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung*, hg. v. MICHAEL NORTH, Köln/Weimar/Berlin 2009, S. 15–23, bes. S. 19–20.

³³ Vgl. die Beiträge in *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit: Theorie, Formen, Funktionen*, hg. v. FRIEDER VON AMMON u. HERFRIED VÖGEL, Münster 2008.

³⁴ Vgl. etwa das *Speculum Romanae Magnificentiae* in der FB Gotha, dem diverse spätere, thematisch passende Drucke eingegliedert sind (digital abrufbar unter: http://archive.thulb.uni-jena.de/ufb/receive/ufb_cbu_00003214).

³⁵ ECKHARD LEUSCHNER, »Zur graphischen Formung des Menschen in der Frühen Neuzeit«, in *GedankenStriche: Zeichnungen und Druckgraphiken aus der Universitätsbibliothek Salzburg*, Ausst. Kat., hg. v. RENATE PROCHNO u. ANDREA GOTTDANG, Salzburg 2012, S. 22–30.

³⁶ Vgl. dazu z.B. F. LEMERLE, »Vitruve, Vignole, Palladio et les autres: traductions, abrégés et augmentations au XVII^e siècle«, in *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance*, Tours, Cers, June 3–4, 2009/Paris, École d'architecture de Paris-Malaquais, June 5, 2009. <http://inha.revues.org/3328>

³⁷ ROLAND FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Paris 1650.

³⁸ JOHANN CHRISTIAN SEYLER, *Parallelismus Architectorum Celebrium, Das ist/ Zugleiche Vorstellung Derer Aeltesten und Berühmtesten Baumeister Vitruvii, Leon. Bapt. Alberti, Seb. Serlii, Petri Catanei, Andr. Palladii, Jac. Barotzii, von Vignola, Vinc. Scamotz, Giova. Branca, und Nicolai Goldmanns: In Neun Tabellen/ Woraus nechst völligem Ursprunge Der Fünff Ordnungen/ Nicht nur Aller Ihre Arthen der Säulen- und Bogen-Stellungen... zu erlernen/ sondern auch zu ersehen/ Wie/ so*

wohl einer in den andern/ als alle zusammen/ unter einerley Anzahl der Theile des Moduls zu bringen, Leipzig 1696. Vergleiche architektonischer Modulsysteme mit eindeutig italienischem Schwerpunkt finden sich z.B. in FRANCESCO MUTTONI, *Architettura di Andrea Palladio Vicentino di nuovo ristampata*, Venezia 1741 – vgl. dazu WERNER OECHSLIN, *Palladianesimo. Teoria e prassi*, Venezia 2006, S. 67 und 82.

³⁹ DIEUSSART (Anm. 1), S. 2.

⁴⁰ Vgl. Kat. Nr. 53 Auch Willem Goeree verwendete für seine Diskussion der Architektur des Pantheons noch einen Stich aus dem Kontext des *Speculum* – vgl. CHARLES VAN DEN HEUVEL, »Willem Goeree (1635–1711) en de ontwikkeling van een algemene architectuurtheorie in de Nederlanden«, *KNOB Bulletin*, 96 (1997), S. 154–176, hier S. 160.

⁴¹ Zu diesem Buch vgl. THIERRY VERDIER, »Entre collage de citations et références professionnelles: le Dictionnaire d'Architecture d'Augustin Charles d'Aviler«, in GARRIC/THIBAUT/D'ORGEIX (Anm. 19), S. 187–202.

⁴² Vgl. einige Hinweise in LEMERLE und PAUWELS (Anm. 22), S. 159–160.

⁴³ *Heinrich Schickhardt: Inventarium 1630-1632. Inventar der Güter und der Werke eines Architekten der Renaissance*, Transkription, Übersetzung und Bearbeitung v. ANDRÉ BOUVARD/ECKHARD CHRISTOF/ROMAN JANSSEN/CHARLES ZUMSTEEG, unter der Leitung v. DENISE RIETSCH, Karlsruhe 2013, bes. S. 234–238.

⁴⁴ ANTHONY GERBINO, *François Blondel: Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution*, London und New York 2010, S. 207–236. Vgl. – mit weiterführender Literatur – auch ALEXANDER MARR, »Copying, Commonplaces, and Technical Knowledge: the Architect-Engineer as Reader«, in *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, hg. v. HEIKO DAMM u.a., Leiden und Boston 2013, S. 421–446.

⁴⁵ REGINA MÜLLER, *Das Berliner Zeughaus. Die Baugeschichte*, Berlin 1994, S. 27–28.

⁴⁶ Vgl. dazu den Beitrag von Dmitry Shvidkovsky und Julia Klimenko in diesem Band.

⁴⁷ Vgl. für den im Zentrum des vorliegenden Beitrags stehenden Zeitraum hierzu beispielhaft MATTHIAS FRANKE, »Leonhard Christoph Sturm: Zwischen pietistischer Überzeugung und Repräsentation am Berliner Hof«, in *Architekt und/versus Baumeister. Die Frage nach dem Metier* (Siebter Internationaler Barocksommerkurs, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln 2006), hg. v. WERNER OECHSLIN, Zürich 2009, S. 142–151.

⁴⁸ PETER GERLACH, *Proportion Körper Leben. Quellen – Entwürfe – Thesen*, Köln 1990, S. 97.

⁴⁹ Vgl. ECKHARD LEUSCHNER, »Rechte Winkel und Lineale: Maßkonzepte in der italienischen Kunst zwischen Pittura Metafisica und Scuola Romana«, in *Figura umana: Normkonzepte der Menschendarstellung in der italienischen Kunst 1919–1939*, hg. v. DEMS., Petersberg 2012, S. 17–51.

⁵⁰ Vgl. OECHSLIN (Anm. 8), S. 163.

⁵¹ Zur Verwendung der Scamozzi-Platten durch Pieter van der Aa vgl. den Aufsatz von Martin Mulsow in diesem Band.

⁵² Vgl. im Katalog Nr. 17.