

Katharina Krause

GALERIEWERKE

»Wo ist die Gemäldesammlung, von der man nicht nur vollständige, sondern sogar sogenannte raisonnirte Verzeichnisse hat, die mit Kunstwörtern fleißig ausgestattet, mit Lobeserhebungen und nachgebeteter Verehrung manches berühmten Künstlernamens angefüllt sind?«¹

1 *Galerieführer und Galeriewerk.* *Der Louvre*

1792 wurde durch Beschluß des Nationalkonvents der Pariser Louvre zum Standort des neu zu gründenden großen Kunstmuseums bestimmt. Während der Französischen Revolution gelangten somit die schon lange, seit Louis XV. gefaßten Pläne zur Eröffnung eines zentralen Museums in der weitgehend ungenutzten Stadtresidenz der Könige zur Ausführung – freilich unter radikal veränderten und sich mit der politischen Lage weiter wandelnden Bedingungen. Die Sammlung, die zunächst vor allem Gemälde und antike Skulpturen aus ehemals königlichem Besitz, den Gütern der Emigranten sowie der Kirche umfaßte, wuchs nach den militärischen Erfolgen der französischen Truppen in den Niederlanden, dann in Italien und schließlich im Reich durch Konfiskation von Kunstwerken mit ungeheurer Geschwindigkeit an. Das mehrfach umbenannte Museum stieg als Musée Napoléon – wenn auch vorübergehend – zur größten und bedeutendsten Sammlung der Welt auf.²

Diese Karriere wurde von einer Flut von Denkschriften, Reise- und Korrespondentenberichten sowie Katalogen begleitet. Aus den Katalogen seien hier zunächst zwei Werkgruppen herausgegriffen. Beim Pfortner des Museums waren seit 1793 Broschüren erhältlich, die getrennt voneinander die Antiken, die Gemälde und die Zeichnungen mitsamt anderen Objekten aufzählten. Der Preis dieser Hefte im Oktavformat betrug zwischen 15 Sols beziehungsweise 75 Centimes bis zu zwei Francs für die vollständigen Ausgaben, die alle Supplemente umfaßten. Dabei diente der Erlös aus dem Verkauf, wie das Titelblatt angibt, »aux dépenses de l'Établissement«. Das *Musée Napoléon. Notice des tableaux des écoles française et flamande, Exposés dans la grande Galerie, Dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII; et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne, Dont l'exposition a eu lieu le 25 Messidor an IX* faßte mit den beigegefügt Supplementen die Bestände in insgesamt 1243 Nummern zusammen; das Heft erschien seit Juli 1801 in drei Editionen, weitere drei Ausgaben mit den Supplementen folgten nach 1804.³ In diesem Fall ist die Zahl der verkauften Exemplare nicht ermittelt. Der Gesamtkatalog der vollständig eingerichteten Gemäldegalerie des Musée Napoléon wurde allein 1810 in 9000 Exemplaren verkauft.⁴

Die Konzeption und das Vorwort der Gemäldekataloge dürfte der Direktor des Museums, Dominique-Vivant Denon, verantwortet haben. Nach Malerschulen getrennt und innerhalb der Schulen nach dem Geburtsjahr

der Künstler sortiert, informiert der Katalog den Besucher des Museums über die Namen der Maler, die Lebensdaten, über ihre Lehrer und Schüler. Er erzählt die auf den Bildern gezeigte Geschichte in äußerst knapper Form, wobei die Position der Figuren im Gemälde angegeben und so ein Konnex zwischen der Erzählung und dem Werk hergestellt wird. Die Beschreibung dient jedoch vor allem als Hilfsmittel zur Identifikation des Bilds in der Galerie. Maße der Werke sind nicht angegeben – dies ist der deutlichste Hinweis darauf, daß die *Notice* beim Besuch des Museums mitgeführt, vor den in der Galerie durchnummerierten Gemälden zur Identifikation herangezogen werden und mit spärlichen Informationen zum Bildpersonal dienen sollte. In manchem ähnelt die *Notice* somit den *Livrets*, die im 18. Jahrhundert die Besucher über die Ausstellung der Académie royale de peinture et de sculpture im »Salon« des Louvre informiert hatten.⁵

Der Katalog enthält keine ästhetische Wertung: Diese mußte sich der Besucher der Galerie anhand der Hängung der Bilder nach Malerschulen und deren chronologischer Abfolge selbst erarbeiten. Allenfalls die biographischen Angaben zu den Künstlern konnten ihm bei der historischen Verknüpfung der Werke helfen, wenn einmal aus den räumlichen Gegebenheiten heraus das Prinzip der regionalen und chronologischen Abfolge gestört war. Dabei blieb der additive Charakter der Präsentation immer erhalten. Er resultierte aus den sukzessiven Eroberungen der Werke. So konnte erst ab 1810, in der nun in voller Länge hergerichteten Grande Galerie, mit den italienischen, flämischen und deutschen »Primitiven« eine vollständige Geschichte der Malerei eingerichtet werden: »... une suite chronologique de tableaux, qui leur [den Besuchern] offre les moyens d'étudier sur les ouvrages originaux l'histoire de l'art, celle de la marche et du développement de l'esprit humain.«⁶ Der Verzicht auf eine weitergehende Anleitung der Besucher war Programm. Die Diskussion kennerschaftlicher Fragen, die auch eine Begründung der Zuschreibung enthalten konnte, sollte dem geplanten »Catalogue général et raisonné« vorbehalten bleiben, »afin de maintenir la Notice [...] à un prix modique, en faveur de la classe la moins fortunée.«⁷ Doch nicht allein Kostengründe, sondern auch ideologische Fragen bewogen die Direktion zu großer Zurückhaltung: »La plus entière liberté dans le jugement en dernier ressort« sollte dem Publikum überlassen sein.⁸

Dieses Publikum wußte seine Freiheit zu nutzen. Als nach dem Frieden von Amiens im März 1802 zahlreiche Fremde nach Paris kamen, gehörte der Louvre mit der Präsentation der Kunstbeute und dem gewaltigen Zustrom an Besuchern zu den größten Attraktionen. Am Nachmittag des 20. September 1802 schien die Galerie dem englischen Kunstfreund Joseph Farington so belebt, daß sie »vor Staub zu rauchen schien«. Nach Angaben eines Aufsehers besuchten am 25. September 1802 5000 Leute die Galerie, und Farington vergnügte sich mit der Beobachtung, daß das »favorite picture« der Menge eben nicht Raffaels *Transfiguration* darstellte, sondern

Gerard Davids *Gerechtigkeit des Kambyses*, gemalt mit der typischen »minuteness« der frühen Niederländer und »as a picture [...] a Gothic performance«. ⁹ Doch nicht nur die Volksmenge, sondern auch einige Kenner nutzten die Freiheit, die ihnen die Präsentation und der Katalog boten: Im Louvre entdeckte Friedrich Schlegel den Wert der niederländischen und deutschen »Primitiven«, ¹⁰ wogegen Denon und sein Stab am höheren Status der Italiener, der Flamen und der Franzosen im von Raffael begründeten Zeitalter keinen Zweifel hegten.

Das Musée Napoléon und seine preiswerten Kataloge waren der deutlichste Ausdruck jener entschiedenen Öffnung des Kunstbetriebs, die in der Revolutionszeit seit den ersten Beschlüssen zur Bewahrung des herrenlosen Kunstguts zum Gemeinplatz der politischen Willensbekundungen wurde. Wie weit, bis in welche Kreise der Pariser Bevölkerung diese Öffnung reichte, ist nicht festzustellen, doch sind die hohen Verkaufszahlen der Kataloge bürokratisch nachgewiesenes Fakt, und das Staunen der Ausländer über die Volkstümlichkeit der Galerie weist in dieselbe Richtung. Bedingung für die Öffnung war die Präsenz einer so großen Zahl von Kunstwerken aus der Antike und neueren Zeiten in Paris, denn die Anteilnahme der Bürger am Gemeinbesitz konnte nur unmittelbar – vor den Werken selbst – erfolgen. Jegliches vermittelndes Surrogat wie die reproduzierende Beschreibung oder Abbildung, die im Ancien régime für die Verbreitung von Kenntnissen hatte sorgen können, war für die Relation zwischen Bürger und nationalem Eigentum sinnlos geworden. ¹¹ Daß aus dieser physischen Bindung des Betrachters an das Original eine klare Ortsbindung von Galerie und Bilderverzeichnis resultierte, liegt in der Natur der Sache.

Es muß daher auf den ersten Blick verwundern, daß in denselben Jahren und mit Billigung derselben Administration ein weiterer Katalog der Gemälde und Antiken im Musée Napoléon erarbeitet wurde, dessen Unterschiede zu den *Notices* kaum größer hätten ausfallen können. Das *Musée français. Recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la collection nationale*, zwischenzeitlich als *Musée Napoléon* fortgeführt und als *Musée Royal* unvollendet geblieben, erschien als Lieferungswerk von 1802 bis 1822 (Kat.-Nr. 65). Es handelt sich um sechs schwere Bände im Folioformat, mit umfangreichen Abhandlungen über die Geschichte der antiken Plastik, der antiken und der modernen, das heißt mittelalterlichen Malerei sowie der Druckgraphik. Die ebenfalls geplante Geschichte der Malerei von Cimabue bis in die Gegenwart kam nicht mehr zustande. Trotz des im Titel enthaltenen Versprechens auf Vollständigkeit ist eine Auswahl aus den Gemälden und antiken Statuen getroffen, wobei jedes Werk auf ein bis drei Seiten Text einzeln abgehandelt ist. Geschätzten 1,7 Millionen Francs an Herstellungskosten bei einer Auflage von 600 Exemplaren für die ersten vier Bände, von 500 Exemplaren für die folgenden beiden Bände standen die Einnahmen durch den Verkauf der einzelnen Lieferungen gegenüber: 48 Francs pro Lieferung, die jeweils vier bis fünf Stiche und den entsprechenden Text umfaßte; der doppelte Preis war zu entrichten, wenn die Stiche »avant la lettre« geliefert werden sollten. ¹² In der großen Leipziger Sammlung des Maximilian Speck von Sternburg war das *Musée français* mit einem Ladenpreis von 4000 Francs (1080 Thaler) das bei weitem teuerste Kupferstichwerk. ¹³

Das *Musée français* brauchte einen hartnäckigen Initiator – den königlichen Stecher Pierre Laurent –, einen mäzenatischen Unternehmer – den Kaufmann Louis-Nicholas-Joseph Robillard-Péronville – und ein zusätzliches, mäzenatisches Ziel – die Förderung des Kupferstechens –, um überhaupt produziert werden zu können. Groß, gewichtig, teuer, mit ausführlichen Texten zu jedem einzelnen Werk, dazu opulent bebildert und in der für Kupferstiche üblichen, reduzierten Auflage konnte die Edition – wie ihr identischer Name anzeigt – an die Stelle des Museums selbst treten. Wie schon in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts war es die Aufgabe derartiger Bände, in Text und Bild den Kunstbesitz eines Sammlers, nun

der französischen Nation, auf Dauer zu überliefern und ihn ohne Bindung an den Standort zu verbreiten. Subskribentenlisten sind das beste Zeugnis für die geographische Streuung solcher Werke über ganz Europa. ¹⁴ Die politischen Ereignisse brachten es mit sich, daß aus dem exklusiven Werk, das zuerst 1789 bis 1791 als Monument für königlichen Besitz geplant war, zwischenzeitlich ein Denkmal für republikanische, dann kaiserliche Kunstpflege erstand, bevor nach 1816 wieder ein König den Bänden einen Namen gab.

Der Blick auf die Texte, die die in Stichen repräsentierten Bilder und Statuen erläutern, zeigt, daß sich die Autoren in einem Punkt einig waren: Es hatte zwei Höhepunkte in der Geschichte der bildenden Künste gegeben, die griechische Antike und das Rom Raffaels. Selbst wenn dem Benutzer des Buchs in nebensächlichen Punkten ein eigenes Urteil überlassen bleibt, machen die Verfasser aus dieser grundsätzlichen Haltung keinen Hehl. ¹⁵ Meinungen älterer Autoren werden gegeneinander abgewogen, thematische und stilistische Eigenheiten der Bilder untersucht. Bei aller Differenz zwischen einem »amateur« wie Simon-Célestin Croze-Magnan und den professionellen Kunstforschern Ennio Quirino Visconti und Toussaint-Bernard Émeric-David wird doch deutlich, wie nahe sich deren Auffassungen von der Aufgabe der sprachlichen Erläuterungen zum Werk stehen. Sie beziehen sich auf das einzelne Objekt; Bezüge zwischen Gegenständen in derselben Sammlung oder auch außerhalb werden nur gelegentlich hergestellt. Der Text, der eine literarische Qualität aufweisen und den Leser nicht langweilen soll, der daher von Stück zu Stück höchst unterschiedlich aufgebaut ist, liefert eine klare Anleitung zur Betrachtung und will, zusammen mit den einleitenden »Discours« über die Geschichte der Künste, Kenntnisse über die Werke und ihre Künstler sowie – implizit – Methoden zum Sehen und Analysieren vermitteln.

Dem geht selbstverständlich der Anspruch auf Ordnung und Bestimmung des Materials, wie ihn die gleichzeitigen *Notices* vertreten, voraus, und der Kontrast zum geplanten *Catalogue raisonné* Denons wäre womöglich nicht groß ausgefallen. Doch wird man die *Notices* nicht auf die Rolle der Vorarbeit reduzieren dürfen. Ihr Beharren auf Vollständigkeit äußert sich in dem Bemühen, die schnelle Veränderung des abrupt wachsenden Bestands in immer wieder neuen Supplementen zeitnah zu erfassen. In der Kürze der Angaben zu den Werken offenbart sich die Verwandtschaft zur Inventarisierung des nationalen Eigentums, die einem jeden Besitzer – Besucher des Louvre – die freie Verfügung, wenn auch nur im Urteil, ermöglicht. Denon geht es zuerst um eine korrekte »simple nomenclature«, um die Benennung der Maler und ihrer Werke. ¹⁶ Bereits in der Begrifflichkeit ist hier die Nähe und methodische Abhängigkeit von der gleichzeitigen »histoire naturelle« deutlich. Ihr verdanken sich auch die Überlegungen der Administration, in der 1794 geplanten Inventarisierung aller Objekte »qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement« Gegenstände der Künste und der Natur gleich zu behandeln. Daraus folgt die Empfehlung Émeric-Davids, in Katalogen in aller Kürze nur dasjenige zu erfassen, was »le genre et l'espèce« zu bestimmen helfe. Als Mitarbeiter am Inventar des Musée Napoléon wird Henri Beyle 1810 die Überzeugung vertreten, man könne alles gleich und gleich kurz beschreiben: »... décrire en une ligne un tableau quelconque, si beau qu'il soit, même la Transfiguration«. ¹⁷

Croze-Magnan zeigt dagegen im *Musée français* durch die Länge seiner Ausführungen, daß Raffaels Gemälde mehr wert sei als alle anderen Gegenstände im Museum – sechs, nicht wie sonst zwei Druckseiten werden diesem Hauptwerk der Malereigeschichte gewidmet. Doch nicht die Nähe oder Ferne zum Inventar allein scheiden die *Notices* und das *Musée français*. Neben der repräsentativen Buchgestalt und der vom Preis bestimmten Exklusivität ist es vor allem der Anspruch des *Musée*, das Museum selbst andernorts in einer Auswahl der wichtigsten Werke vertreten – repräsentieren – zu können.

Im folgenden raschen Durchgang durch die katalogisierenden Museumspublikationen wird vor allem auf die Art der Relation zur Galerie selbst und auf die Rolle, die im Buch Text und Bild bei der Konstituierung dieser Beziehung einnehmen, zu achten sein. Wenn wir hier das gedruckte, somit öffentlich gemachte Verzeichnis der Werke in einer Sammlung als »Katalog« begreifen, so folgen wir weder den Titeln, die die Bücher vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert tragen, noch implizieren wir eine Festlegung auf ein einziges Medium, den Text allein, oder auf eine einzige Art der Verbindung von Text und Bild im Buch. Wir können uns auch nicht auf diejenigen Bände beschränken, die in irgendeiner Weise Bilder enthalten. Wie das Beispiel des Louvre als Musée Napoléon zeigt, lohnt es sich, gleichzeitige, aber auch zeitlich aufeinanderfolgende Unternehmungen auf ihre Relationen zu prüfen. Diese Auffassung wird durch Bibliographien des späten 18. Jahrhunderts durchaus bestärkt. Das älteste Verzeichnis bebildeter Kataloge – in diesem Sinne – erstellte Carl Heinrich von Heineken in seiner *Idée générale d'une collection complète d'estampes* (1771). Dieses Handbuch für Kupferstichsammler leitet er mit einer ausführlich kommentierten Liste jener Publikationen ein, die wohl erst seit dem 19. Jahrhundert im deutschen Sprachraum als »Galeriewerk« bezeichnet werden.¹⁸ Als Konsequenz seines Interesses am Thema der Stiche scheidet Heineken an dieser Stelle Werke zur antiken Kunst aus; sie erhalten ein eigenes Kapitel. Aus der Perspektive des Graphiksammelns erklärt sich seine Beschränkung auf die Bildbände – wobei hier zu betonen ist, daß kein Galeriewerk ohne die Kombination mit sprachlichen Informationen, und seien es nur die mit gravierten Legenden der Stiche, auskam. Heineken sortiert die auf 110 Druckseiten ausgebreitete Bibliographie hierarchisch: Er unterscheidet nach dem sozialen Rang derjenigen, die die Gemälde besitzen. Ungeachtet des jeweiligen Buchtitels bezeichnet »Galerie« demnach die Sammlung und das entsprechende Stuchwerk eines regierenden Fürstenhauses. Einer Mischung aus Chronologie und aus der Rangfolge der Herrscherhäuser folgend, eröffnet das *Cabinet du Roi* des Bourbonen Louis XIV. die Reihe und nicht das ältere, aber nur auf den Brüsseler Erzherzog Leopold Wilhelm bezogene *Theatrum Pictorium* des David Teniers.¹⁹ Als »Cabinet« werden die »collections faites par les grands Seigneurs [...] ou rassemblées par des Particuliers« definiert, deren Serie Heineken mit den *Aedes Barberinae* des Hieronymus Tetius einsetzen läßt.²⁰ »Recueil« sind diejenigen Werke, die mehrere Sammlungen dokumentieren, darunter fallen viele neuere, von Stechern zusammengestellte Publikationen.²¹ Noch enthält die Bibliographie Bücher, die in einem fortlaufenden Text den gesamten Kunstbesitz, vom Gebäude über die wandfesten Dekorationen bis zur beweglichen Sammlung, beschreiben und in zahlreichen Abbildungen dokumentieren.

Diesen Buchtypus scheidet Johann Georg Sulzer 1792 aus, führt aber die Bildbände zu wandfesten Dekorationen weiter auf, an erster Stelle die sechs Publikationen der Galleria Farnese in Rom.²² Von seinem »allgemeinen«, enzyklopädischen Standpunkt her schließt Sulzer die reinen Textbände mit ein und differenziert die Buchtypen nach ihren medialen Eigenschaften nicht weiter. Dabei argumentiert er wie Heineken vom dargestellten Gegenstand aus: Entscheidend ist die lokale Zusammengehörigkeit, die sich über den Begriff der Galerie als Raum definiert, nicht der mobile oder immobile Charakter der Kunstwerke. Ein Stichwort »Katalog« enthält Sulzers Lexikon nicht.

Die Auffassung der beiden deutschen Gelehrten hat indes im ausgehenden 18. Jahrhundert kaum noch Chancen, in der Praxis der Sammlungen fortgeführt zu werden. Graphische Kabinette und Bibliotheken sollten sich – wie schon zuvor – die Bildbände der Galeriewerke und die Textbücher der Kataloge aufteilen. In der Arbeit des Erfassens und Beschreibens von Sammlungen besteht die Trennung zwischen einer Inventari-

sierung des beweglichen und einer Beschreibung des immobilen Kunstguts weiter. Wenn hier vorrangig nach der Beziehung der Bücher zu der von ihnen dokumentierten Galerie gefragt wird, ergibt sich daher die Beschränkung auf den beweglichen Bilderbesitz und dessen Erfassung aus der beginnenden institutionellen Ausdifferenzierung kunsthistorischer Tätigkeiten, die bald zwischen Museum und Denkmalpflege trennen sollte. Dies legt auch die Frage nahe, was den »Katalog« vom »Inventar« unterscheidet, wer ihn herstellt und welchem Zweck er in bezug auf seine Galerie und deren Publikum dient.

Im Gegensatz zum Inventar, das generell im Auftrag und auf Kosten des Eigentümers entsteht und einen kompletten Bestand an Objekten in deren materieller Beschaffenheit sowie Plazierung erfaßt, kann ein Katalog zwar schwerlich ohne Zustimmung des Besitzers, aber doch ohne seine finanzielle Beteiligung und aus fremder Initiative erstellt und publiziert werden. Ist das Inventar hauptsächlich ein Instrument, um einen Bestand zu erfassen, und kann es daher unpubliziert bleiben, richtet sich der Katalog nach außen: an ein örtliches oder ortsfremdes Publikum, dem auf diese Weise ein ortsgebundener Komplex an Objekten erschlossen wird.²³ Ludwig XIV. hatte in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts die Publikation seiner Sammlungen, Bauten und Feste zu einem exklusiven Unternehmen gemacht, das das Verbot einschloß, unautorisiert in Versailles zu zeichnen.²⁴ Die so hervorgebrachten großformatigen Bände mit Stichen waren vor allem zum diplomatischen Verkehr zwischen den Höfen bestimmt.²⁵ Auch nach dem finanziell begründeten Scheitern des ehrgeizigen Unternehmens blieben die Druckplatten in königlichem Besitz und gingen mit der Revolution in das Eigentum des Staats über. Abzüge können bis heute in der Chalcographie des Louvre erworben werden, schon die *Notices* der Revolutionszeit weisen in ihren Einträgen auf die Existenz der Stiche hin.²⁶ Bis in die Gegenwart versucht somit der Eigentümer, die Verfügung am druckgraphischen Bild seiner Gegenstände für sich zu bewahren. Dies war ein vergebliches Unterfangen, solange urheberrechtliche Verfahren nicht im Sinne der Bildeigentümer geregelt waren und sind.²⁷ Im Fall des Musée Napoléon sind sowohl die nichtautorisierten Übersetzungen der *Notices*²⁸ ins Englische als auch weitere aufwendige oder wohlfeile Editionen der Gemälde und Skulpturen in Linienstichen ein Beleg für die Freiheit der Unternehmer und für den gegliederten Absatzmarkt an Publikationen zu einem heftig nachgefragten Thema.²⁹ Das Recht am fotografischen Bild trat im Laufe der Zeit ergänzend hinzu, während das Recht am Text auf andere Weise, über die Bestallung von Autoren oder die Erteilung von Privilegien, gesteuert wurde.

An den deutschen Höfen hatten die Erfahrungen der Franzosen Konsequenzen: Von vornherein trug der Fürst das Risiko einer solchen Galerie-Edition nicht allein. Obwohl zum Beispiel der sächsische Kurfürst großen Anteil an der Publikation seiner Galerie genommen hatte, war der Herausgeber Heineken derart in die Ökonomie des Unternehmens verwickelt, daß die Druckplatten nach Heinekens Entlassung aus höfischen Diensten vom Fürstenhaus angekauft werden mußten.³⁰ Abzüge von den Platten des 18. Jahrhunderts waren noch bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein in der Dresdener Gemäldegalerie käuflich zu erwerben (vgl. Kat.-Nr. 55). Ein weitergehendes Bemühen, nicht nur die physische, sondern auch die ideale Verfügung über den Kunstbesitz in der Hand zu halten, offenbart noch um 1755 das Verbot des Kurfürsten Carl Theodor, die ungebildeten Kataloge der Düsseldorfer Galerie ohne spezielle Erlaubnis an Interessierte abzugeben.³¹ Nur wenig später gestattete er die Arbeit seiner Beamten Lambert Krahe und Nicolas de Pigage an miteinander konkurrierenden Publikationen der Sammlung; beide wurden auf eigenes Risiko unternommen und allenfalls durch das Versprechen auf die Abnahme von Bänden vom Fürsten unterstützt (Kat.-Nr. 61).

Die Chance zur privaten unternehmerischen Initiative bestand bei der Herstellung von Bildkatalogen indes von Anfang an. Das schon erwähnte

Theatrum Pictorium des David Teniers war zuerst eine lose Sammlung von Reproduktionsstichen nach den Gemälden in der Brüsseler Galerie, die als Familienunternehmen ab 1658 in Antwerpen publiziert wurde. Als Teniers einsehen mußte, daß er sich mit dem Vorhaben, alle Gemälde abzubilden, übernommen hatte, gab er das Vorhandene an den Drucker Hendrik Aertsens ab, der die 245 Stiche in einem Band zusammenfaßte und in einer jeweils lateinischen, französischen und spanischen Edition vertrieb. Die Druckplatten wurden dann zum Handelsgut zwischen den Verlegern, die sich bis zur vierten Auflage, in Amsterdam und Leipzig 1754, offenbar zu Recht ein gutes Geschäft versprochen.³² Was um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Brüssel ein erstes Mal versucht wurde, geriet ab Mitte des 18. Jahrhunderts zur Regel.³³ Die Produktion von Bildserien zu Sammlungen war die Sache von Unternehmern, wenngleich dies immer von Fürsten eingefordert wurde. Pierre Crozat und Pierre-Jean Mariette erklärten 1729 die Herausgabe ihres *Recueil* zur nationalen Sache (Kat.-Nr. 63). 1766 klagte man in Wien mit Erfolg die Einrichtung einer Kupferstecherklasse für die neue Akademie ein; der Rat, in diesem Zusammenhang dem Beispiel Frankreichs und Englands zu folgen, wurde indes nicht gehört: »Die Franzosen und Engelländ ziehen [...] jährlich große Summen von anderen Nationen. Itzo aber sind ihre Bildersammlungen erschöpft; fast alles was sie von beträchtlichen Malereien besitzen ist gestochen: da hingegen von den Kaiserlichen, Lichtensteinischen, Schönbornischen [usw.] Galereien, welche wenigen in der Welt weichen, noch wenig oder nichts ... in Kupfer erschienen ist. [...] Man hat bis itzo noch nicht ein mahl einen zuverlässigen Catalogum davon.«³⁴

Das hohe Risiko, das sich aus den enormen Herstellungskosten erklärt, ließ die Verleger zum Instrument der Subskription und der Publikation in Lieferungen greifen, um frühzeitig über Einnahmen zu verfügen und den Absatz der Auflage zu sichern. Bei einer Publikationsdauer, die nicht selten ein Jahrzehnt erreichte, mußte das Interesse der Subskribenten nicht nur durch regelmäßiges Erscheinen, sondern auch durch die reizvolle Mischung der Gegenstände wachgehalten werden. Die Lieferungen des *Musée français* umfaßten jeweils Stiche nach Bildern aus verschiedenen Malerschulen oder Epochen sowie ein Blatt nach den Antiken. Bei der Publikation der Zeichnungen aus königlich bayerischem Besitz – 72 Lieferungen in insgesamt 432 Blatt – wurde sogar das Ortsprinzip unterbrochen: »Pour mettre de la variété et faire disparaître la monotonie qui ne pouvait manquer de resulter d'une si longue suite d'esquises [!]«, nahm man nicht nur Nachzeichnungen nach Gemälden aus München und Schleißheim auf, sondern produzierte auch Lithographien nach den Pausen, die der Herausgeber Mannlich während seiner Studienjahre in Rom nach Raffaels Fresken in den Stanzen angefertigt hatte.³⁵ Nicht allein kunsthistorische Erkenntnis, sondern vor allem ästhetischer Genuß sollte dem Käufer bereitet werden. Während sich in den Überblicksdarstellungen zur Kunstgeschichte das Verfahren durchgesetzt hatte, die Malerei in lokale Schulen zu gliedern und innerhalb der Schulen eine Kette von Meister zu Schüler zu konstruieren,³⁶ blieb dieses Prinzip in der Praxis der Galerien noch lange umstritten. Es ist bekannt, wie heftig über Christian von Mechels neue Hängung der Belvedere-Galerie in Wien debattiert wurde.³⁷ Auch die Struktur des Berliner Museums sollte intensiv erörtert werden und nach der Eröffnung 1830 deutliche Kritik erfahren.³⁸ Mannlich konnte sich in München in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts diesem Prinzip noch verweigern; die bunte Mixtur in den Lieferungen seiner Galeriewerke kam somit grundsätzlich der Präsentation in der Galerie nahe (Kat.-Nr. 62). Die Ordnung der Gemälde in der Grande Galerie des Louvre dagegen fand in den Lieferungen des *Musée français* keine Resonanz – erst nach Abschluß der Arbeit an der Publikation konnten die Stiche in den vier Bänden nach Malerschulen sortiert werden. Die Ergänzung um weitere zwei Bände mußten die Herausgeber gegenüber den Subskribenten rechtfertigen; der Abbruch des Unternehmens veranlaßte

das *Kunstblatt* 1824 dazu, den Besitzern des Werks Ratschläge zur Ordnung von Texten und Bildern zu erteilen.³⁹

Es widerspricht dem Charakter des Galeriewerks als mobilem Stellvertreter der Sammlung, daß die fürstlichen Besitzer die Herstellung aus ökonomischen Gründen so häufig aus der Hand gaben, wogegen wohlhabende Privatsammler die Finanzierung ihrer Publikation oft selbst übernahmen.⁴⁰ Das Phänomen erklärt sich vielleicht aus dem Renommee fürstlicher Sammlungen, das die Edition einem Verleger ökonomisch und politisch attraktiv erscheinen ließ. Man glaubte den Absatz der Bände aufgrund des Ruhms der Sammlung gesichert, und zugleich strahlten deren Glanz und der Rang ihres Besitzers auf den Unternehmer ab. Es werden daher nicht nur die Struktur und die Ökonomie des Buchmarkts gewesen sein, die auch die fraglos kostengünstigere Publikation von ungebildeten Handkatalogen durch unabhängige Verleger anriet, die Abfassung der Texte durch die am Hof beamteten Autoren aber nicht aus der Kontrolle entließ. Eine »amtliche« Museumspublikation liegt folglich aus dem 19. Jahrhundert stets in Gestalt des handlichen »Vademecum«, als Führer zu den Beständen einer Galerie, vor.⁴¹

3 Die Ordnung der Galerie, die Werke und beider Repräsentation durch Text und Bild

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts bestand kein Zweifel, daß es möglich und nützlich sei, Sammlungen durch Bücher zu repräsentieren, die dem Benutzer einer solchen gedruckten »Galerie« den Besuch des Museums nahezu vollgültig ersparen und kommenden Generationen den Bestand dann vielleicht zerstreuter und schlimmstenfalls vernichteter Kollektionen vor Augen führen könnten. Dabei nahmen die Bücher die künftig übliche Hängung der Bilder in den Galerien als eine auf kennerschaftlichen Kriterien beruhende Ordnung nach Malerschulen gerade auch dann vorweg, wenn die Gemälde in der Sammlung aus einer Vielzahl von Gründen anders präsentiert wurden. Repräsentation der Galerie bedeutete also nicht, daß deren tatsächliche Ordnung dupliziert werden mußte. Dies weist darauf hin, daß weniger das Gemälde als Objekt an seinem Ort und in seinem jeweiligen Zustand – die Wiedergabe in Rahmen zum Beispiel einschließend – dem Leser/Benutzer eines Buchs vorgestellt werden sollte als ein Abstraktum: die Bildidee eines nach Möglichkeit berühmten Meisters in einer vom Verfasser des Katalogs vorgenommenen Ordnung oder in der durch den Besitzer eines Lieferungswerks herzustellenden Reihenfolge. Auch Verschiebungen innerhalb der Interessen am Kunstwerk konnten diese Auffassung nicht nachhaltig erschüttern.

Solange Autoren und Herausgeber überzeugt waren, Literatur und Bilderei könnten dem Rezipienten gegenüber Ähnliches leisten, sahen sie zwar keinen grundsätzlichen, immerhin aber einen graduellen Unterschied zwischen sprachlichen und visuellen Verfahren. Diese Auffassung war im Bereich der bildenden Künste insbesondere dann schwer zu erschüttern, wenn die Anforderungen an die Wiedergabe eingeschränkt blieben. Als zum Interesse am dargestellten Thema mehr und mehr das Interesse an der Darstellungsweise des Themas trat, als Fragen nach der Malweise ebenso gerne diskutiert wurden wie Fragen nach der Behandlung des Sujets, hatten sprachliche wie bildliche Reproduktion zu reagieren: durch die Entwicklung einer Fachsprache einerseits, durch die Verbesserung der graphischen, später fotografischen Reproduktionsverfahren andererseits. Dem Optimismus, man könne das Werk getreu – getreu immer in Relation zu den Erkenntnisinteressen der jeweiligen kunstwissenschaftlichen Standards – wiedergeben, wurde in allen Phasen der hier untersuchten Buchproduktion nur selten widersprochen.

So behauptet Pierre-Jean Mariette 1729, daß der Reproduktionsstich besser dazu geeignet sei, Werke der bildenden Künste zu überliefern als

eine noch so genaue Beschreibung (Kat.-Nr. 63), und die Wiener Frans von Stampart und Anton Prenner (1735) sowie die Mailänder Michele Bisi und Robustiano Gironi (1812) pflichten ihm bei.⁴² Aber François Bernard Lépicier, der 1752 den *Catalogue raisonné* der Bildersammlung des französischen Königs in Druck gibt, weist nicht ohne Berechtigung darauf hin, daß man gerade den Texten die Kenntnis der antiken Malerei verdanke: »Da auch überdies nicht jeder im Stande ist, diese verschiedenen Meisterstücke zu sehen, und die Zeit, aller Wahrscheinlichkeit nach, den größten Theil derselben vernichten wird, so würden die Ausländer und unsere Nachkommen von einem gewissen Theil dieser Gemälde nicht anders urtheilen können, als nach Kupferstichen, oder Beschreibungen. Diese letztere Art, die Werke großer Meister zu verewigen, ist ohne Zweifel so nothwendig, als die andere, und muß ihr gewissermassen vorgezogen werden. Erzählungen sind bisweilen dem Geiste verständlicher, wenigstens erheben sie die Seele, erhitzten das Genie, entzünden die Einbildungskraft.«⁴³

Einschränkend stellt sein Übersetzer Christian Adolf Klotz fest, daß die Beschreibungen zwar umfangreich, aber »nicht ganz hinreichend [sind], um einen vollkommenen Begriff von dem Gemälde zu bekommen. Denn welche wörtliche Beschreibung eines Kunstwerks kann dieses leisten?« Dennoch muß auch er zugeben: »... man wäre froh, aus der Antike solche Verzeichnisse zu haben.«⁴⁴ Klotz, der die Schriften Winckelmanns liest und mit Lessing über den *Laokoon* korrespondiert,⁴⁵ entwickelt aus dieser Skepsis gegenüber der reproduzierenden Beschreibung heraus als einer der ersten Autoren andere Anforderungen an den Katalogtext, die er von Lépicier ganz und gar erfüllt sieht: »Ein besonderer Vortheil, welchen dergleichen kritische Verzeichnisse berühmter Kunstwerke haben, ist nach Meinung auch dieser: wir koennen aus ihnen lernen, wie wir Gemälde betrachten sollen, um sowohl unsern Geschmack durch diese Betrachtung zu bilden und zu nähren, als auch zu der Fähigkeit zu gelangen, das Verdienst des Werkes selbst zu beurtheilen [...]. Um zu dem Besitze derselben [Gabel] zu kommen, müssen sich ausser den natürlichen Wohlthaten, wodurch unser Herz gegen das Schoene empfindlich wird, eine kluge Übung des Auges und ein Forschen und Nachdenken glücklicher Geister vereinigen.«⁴⁶

Erst Heinrich Wölfflin wird in seiner radikalen Kritik an der Katalogproduktion seiner Zeit wieder mit derselben Klarheit den Zweck der reproduzierenden Beschreibung – und der um 1900 üblichen Aufzählung von historischen Fakten und kennerschaftlichen Meinungen – verneinen, um eine Anleitung zum Sehen der Bilder einzuklagen.⁴⁷ Gegenstand seiner Vorwürfe sind freilich die Handbücher – denn die Ära des Galeriewerks, das andernorts die Galerie repräsentieren konnte, war gerade eben mit dem Scheitern der letzten Berliner Unternehmung dieser Art (Kat.-Nr. 54) endgültig zu Ende gegangen.⁴⁸

Christian Adolf Klotz weiß im Unterschied zu seinen Zeitgenossen, daß die Lektüre des Katalogs nur die Methode des Bilderbetrachtens lehren kann; der »junge Freund der Künste« soll dann Stiche studieren und Galerien besuchen: »Nicht jenes flüchtige Beschauen, welches so vielen Reisenden eigen ist, die die Kunstsäle mit Riesenschritten durchlaufen, oder ein kurzes Verweilen bey einem berühmten Werke, das man selbst dem Wohlstande glaubt schuldig zu seyn, kann eine nützliche Betrachtung der Gemälde genennt werden: studieren muß man die Werke eines Raphael, Poussin und anderer grosser Männer. [...] In stiller Einsamkeit übersieht der weise Freund der Künste mit bedächtlichem Auge den ganzen Umfang des Werkes. [...] Dieses Betrachten der Kunstwerke ist anhaltend, und mit der Überzeugung verbunden, daß das, was man noch nicht eingesehen, ein oft wiederholtes Betrachten und Nachdenken uns zeigen werde, ja, daß, je öfter man die Werke grosser Meister betrachte, desto mehr man finde ...«⁴⁹

Soll der Besucher einer Galerie im Katalog lesen oder soll er Bilder betrachten? Die Dresdener Galerie-Inspektoren Johann Anton Riedel und Christian Friedrich Wenzel legen 1765 das erste Vademecum zu ihrer

Gemaldesammlung vor. Sie vollziehen im Buch den Schritt von der Galerie als Monument fürstlicher Repräsentation zur Bildungsanstalt, die dem »Bien public« diene. Auch ihr Zielpublikum ist der »vrai Amateur, qui les [die Galerien] étudie, et qui, après en avoir senti le Beau et le frappant [], réfléchit en homme d'Art sur les parties, qui le constituent dans tel ou tel ouvrage de goût préférablement à un autre.«⁵⁰ Die extrem knappen Einträge – »précision«, nicht »raisonnement« ist das Stichwort – setzen voraus, daß der Besucher sich vom Arrangement der Bilder in den Galerieräumen leiten läßt. Er muß die nötigen Kenntnisse über die »Teile« der Malerei erworben haben, um zielgerichtete Vergleiche anstellen zu können. Viel Lektüre wird dem Benutzer des Bands vor den Gemälden nicht zugemutet: Gerade einmal das Bildpersonal wird benannt, der Bildträger und die Maße sind angegeben. Die Abfolge schließt sich an die Präsentation in der Sammlung an, ein alphabetisches Register der Künstlernamen erlaubt das Auffinden der Meisterwerke und bietet überdies Lebensdaten und Wirkungsort der Maler. Dies bleibt lange Zeit das Muster des Dresdner Katalogs.⁵¹

Daß manch ein Besucher doch mehr Informationen und mehr Anleitung bei der Besichtigung wünschte, veranlaßte in diesen Jahren nur den Autor des *Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la Galerie electorale de Dresde*, nach einer anderen Lösung zu suchen. Der Untertitel des 1782 erschienenen Bands, der mit seinen 467 Seiten rund doppelt so stark ist wie die Kataloge der Galerie-Inspektoren, aber immer noch »portatif« bleibt, zeigt den Akzent der Ausführungen an: Es geht um die Erfassung eines jeden Bilds und um dessen Erläuterung. Der Verfasser, wohl Johann August Lehninger, der im selben Jahr einen Führer zu Dresden veröffentlichte, ordnet seine Einträge entgegen der Dresdener Hängung nach Malerschulen, deren stilistische Eigenarten er den Bild-erklärungen jeweils vorausschickt. An dieser Stelle finden sich auch die Kurzbiographien der Künstler. »Historisch« sind seine Angaben insofern, als er die Maler innerhalb ihrer Kapitel in chronologischer Abfolge reiht, »historisch« meint aber auch die exakte Klassifizierung der Bilder in ihre lokalen Gruppen, wobei zur qualitativen Bewertung die üblichen Teilkategorien »coloris«, »clair-obscur«, »costume« und »ordonnance« dienen. Lehninger ist kein origineller Denker, aber er weiß, warum er sein Buch in dieser Weise aufbaut und welche Bedürfnisse er befriedigen kann: »Je suis très persuadé que l'amateur, préparé par la lecture de cet ouvrage, pour examiner les tableaux de la Galerie, les regardera tout d'un autre œil que quand, le Catalogue ordinaire à la main, il n'apprend que le nom de l'artiste de chaque tableau.«⁵² In der Konkurrenz von Gustav Waagens Berliner Galeriekatalog (1830) und Franz Kuglers *Beschreibung der Gemälde-Galerie* (1838) wird sich diese Spannung intensivieren, zumal Kugler nun anhand der Bilder des Berliner Museums »die ganze Periode christlicher Kunstübung, von den dunkleren Zeiten des Mittelalters bis in das zuletzt verflossene Jahrhundert hinab« als »ein zusammenhängendes Ganzes, – ein bis auf wenige Punkte vollständiges und seltnes Bild der Geschichte der christlichen Malerei« darstellen kann.⁵³

4 Vom Vademecum zum Arbeitsinstrument

Zu diesem Zeitpunkt sind sich die Fachleute einig: Die Galerie soll dem Besucher die »sichtbare Geschichte der Kunst« vor Augen stellen; der Katalog hat diese Ordnung zu reproduzieren.⁵⁴ Dabei muß er die jeweils aktuellen Erkenntnisse der neu entstehenden Fachwissenschaft aufnehmen, die im Methodenstreit um den Umgang mit ihrem Material ihr Selbstbewußtsein findet. Welche Bedeutung hierbei für den deutschsprachigen Bereich dem Streit um die Authentizität der *Dresdener* und der *Darmstädter Madonna* von Hans Holbein dem Jüngeren zukam, ist vielfach gewürdigt worden.⁵⁵ Die dichte Reihe der Dresdener Kataloge erlaubt es, die Umwandlung des

Vademecums für einen jeden interessierten Besucher in das Arbeitsinstrument des Fachmanns exemplarisch an der Behandlung von Holbeins Gemälde zu beschreiben.

Der *Abrégé* von 1782 geht in nichts über Heineckens Darstellung im Galeriewerk hinaus. Holbein gilt beiden als herausragend in der Nachahmung der Natur, wobei Heinecken auch die technische Perfektion des Malers und den daraus resultierenden Zustand des Bilds hervorhebt.⁵⁶ Beide urteilen nach den Teilkategorien der Malerei, beide widmen den größten Teil ihres Texts der Identifikation der dargestellten Personen. Noch ist die Konfrontation mit Raffaels *Sixtinischer Madonna* kein Thema. Der Vergleich, den die Romantiker ab 1799 diskutieren, kommt erst in Gottfried Sempers neuem Galeriegebäude zum Ausdruck, in dem sich Raffaels und Holbeins Madonnen in der Flucht der Seitenkabinette – durch die gesamte Raumfolge hinweg – gegenüberstehen (Abb. 150). Die räumliche Distanz, zumal die sehr unterschiedlichen Formate die direkte Konfrontation nicht empfehlen, erhebt beide Gemälde zu Schluß- und damit Höhepunkten eines Galeriebesuchs; sie führt auch dazu, daß sie in der Nummernfolge der Kataloge weit auseinanderliegen.

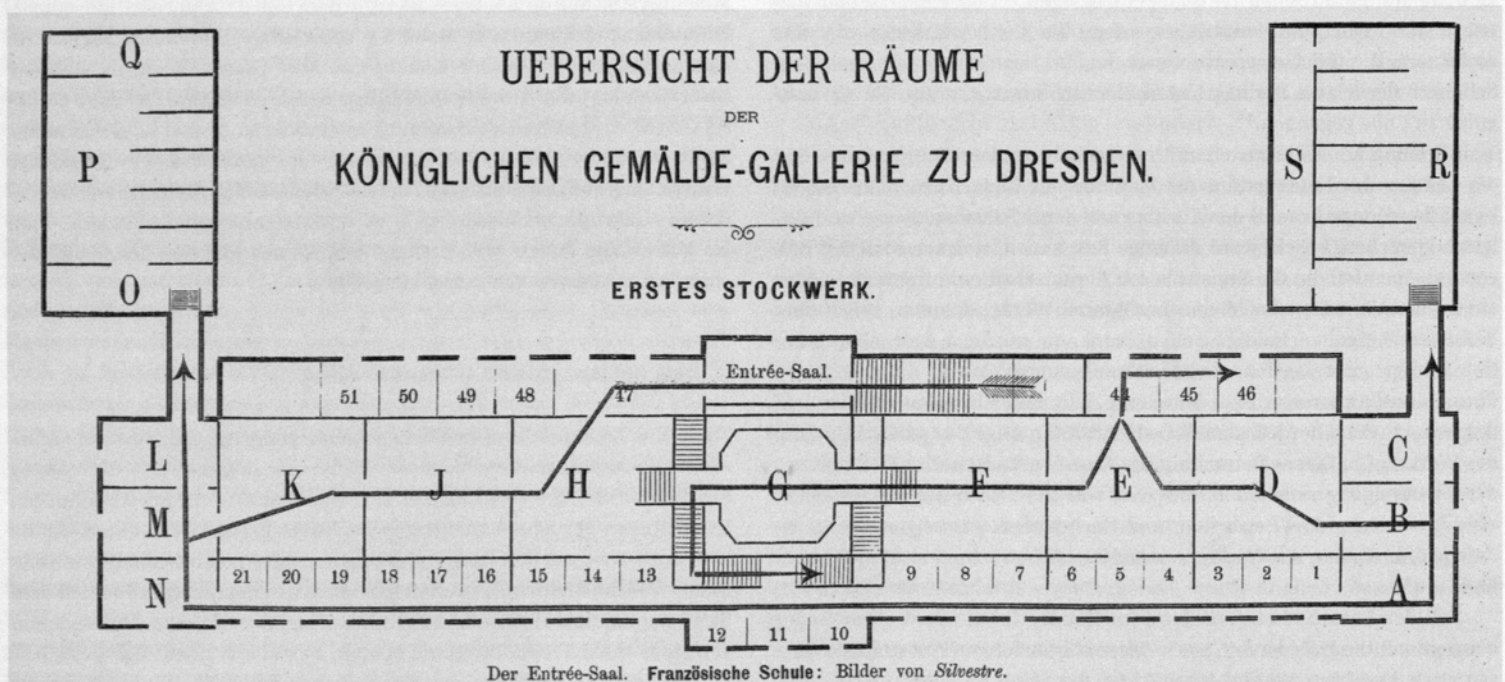
Das Fehlen eines Katalogs, der den aktuellen Ansprüchen genügen konnte, hatte die Dresdener Galerieverwaltung offenbar unter erheblichen Druck geraten lassen. Denn Julius Hübner, der ein Jahr nach der Eröffnung des Neubaus sein *Verzeichnis* (1856) vorlegt, insistiert im Vorwort auf der Rechtfertigung, warum er – noch immer nicht – den fehlenden »raisonnierenden Katalog« verfaßt habe.⁵⁷ Hübner, der den Band mit einer umfangreichen Geschichte der Galerie einleitet, will »in möglichst kurzen Notizen das Historisch-Interessante« mitteilen, wofür er ausgiebige Quellenstudien betrieben hat.⁵⁸ So kann er sehr genau über die Provenienz der Bilder und die Ankaufsgeschichte unterrichten. Daß »am wenigsten [...] der kritisch kunsthistorische Theil eine durchgreifende Berücksichtigung« finde, entschuldigt Hübner mit seinen umfangreichen »special-historischen« Forschungen.⁵⁹ Die in Wirklichkeit vollständige Zurückhaltung bei stilkritischen Bemerkungen verdankt sich indes mehr noch Hübners Überzeugung: Der Katalog dürfe nicht dazu dienen, »die kleine Anzahl der Kenner durch

eine strengwissenschaftliche Form seiner Forschungen zu befriedigen«, sondern den »schönen Cultus der Gallerie, wie er in Dresden seit lange einem grossen Publikum Einheimischer und Fremder zur lieben Gewohnheit geworden,« zu fördern.⁶⁰ Der Besucher bleibt ein weiteres Mal allein vor den Bildern; er mag aber zu Hause mitten in der einleitenden Geschichte der Galerie von den Anstrengungen lesen, die mit dem Ankauf von Raffaels und Holbeins Bildern verbunden waren, und deren differierende Qualitäten aus den beigegeführten Sonetten erfahren.⁶¹

So ergreift ein Jahr später Wilhelm Schäfer die Chance, endlich »die Ansprüche, die man an einen sogenannten *raisonnierenden Catalog* oder *historisch-artistischen Cicerone* machte«, für Dresden zu erfüllen. Die Deklaration zu Beginn des ersten von drei Bänden und die Durchführung geraten nur in einem Punkt in einen Widerspruch. Schäfer möchte ein Werk liefern, das dem Galeriebesucher die Besichtigung erleichtern soll, und er sortiert daher nach der Hängung der Bilder. Aber er vergißt, daß wohl niemand in der Galerie 31 Druckseiten über die *Sixtinische Madonna* oder gar 50 Seiten über Holbeins Tafel lesen möchte. In der Tat ist dies kein Werk für die »blossenen Spaziergänger in der Gallerie« – wie Schäfer die Produkte seiner Vorgänger abschätzig charakterisiert.⁶²

Der Umfang des gelehrten Kommentars allein drückt aus, wer in Schäfers Augen im Wettstreit der Maler um das beste Madonnenbild siegte. Die Einträge zu beiden Bildern gliedern sich in eine unterschiedliche Zahl von Abschnitten. Die Beschreibung ist entschieden subjektiv gehalten: Sie will nicht nur »den trockenen Ton« vermeiden und dem Thema des Werks angepaßt sein, sondern auch erreichen, daß der »Beschauer desto besser zur Auffassung desselben [Bildes] gleichsam gestimmt und nicht etwa dadurch gelangweilt, sondern vielmehr zur genauern Betrachtung desselben erst recht aufgemuntert« werde.⁶³ Dennoch fällt sie vergleichsweise knapp aus. Es folgt im Falle Holbeins ein Kapitel über die »Bedeutung der Komposition und die ursprüngliche Bestimmung des Gemäldes«, in dem Schäfer die Figuren identifiziert und die Provenienz klärt. Der Datierung ist der folgende Abschnitt gewidmet, wozu Schäfer ausschließlich Schriftquellen zu Holbeins Leben und zur Basler Reformation bemüht.

Abb. 150: Plan der Dresdener Gemäldegalerie. Aus: Hübner, fünfte Auflage 1884



Das anschließende Kapitel weist Schäfers Katalog nach Auffassung der Zeitgenossen die Funktion eines *Catalogue raisonné* zu: Unter der Überschrift »Kunstkritische Bemerkungen« setzt sich Schäfer mit der Bewertung des Bilds durch andere Kunsthistoriker auseinander und begründet dessen Rang. Hier beweist er, daß die Tafel Holbeins Raffaels *Madonna* gegenübergestellt sein muß, ohne daß die Konkurrenz expliziert wird. Bezeichnend für die positivistische Ausrichtung Schäfers ist, daß er einem allzu deutlichen Geschmacksurteil aus dem Weg geht. Seinen Widerspruch zu Franz Kugler, den er ausgiebig zitiert,⁶⁴ beginnt er mit einer ausführlichen Erörterung der Maltechnik und des Zustands. Stilkritische Beobachtungen zur Lichtführung zum Beispiel werden immer wieder an die Art des Farbauftrags zurückgebunden. Nur in diesem Abschnitt finden sich Angaben zum Kolorit, die über eine pure Angabe der Farbtöne hinausweisen. Das geht nicht ohne Wertung ab: »Auf dem braungelblichen, bauschärmlichen Wammse des Jünglings hebt sich der kirschrothe Sammetbesatz in guter Wirkung, die aber leider durch das zu brennendrothe Beinkleid [...] etwas gestört scheint. Die Anwendung des Golds ist übrigens in dem Bilde durchaus nicht kleinlich wirkend, nicht störend für den Gesamteindruck des Colorits, und in der Schattierung mit einer wunderbaren Technik durchgeführt.«⁶⁵ Schäfers Stilkritik zielt auf bildimmanente Beobachtungen, die eine absolute Wertung dieses einzelnen Gemäldes, frei von jeder historischen Zweckorientierung, ermöglichen sollen. Es geht allein um die Bestimmung des Bilds als authentisch und hochrangig. Dies ist in diesem Fall kein müßiges Glasperlenspiel, sondern nötig zur Rettung der Dresdener Tafel in der inzwischen bedrohlichen Konkurrenz des Darmstädter Bilds. Zwölf weitere Druckseiten braucht Schäfer, um diese Gefahr abzuwenden.

Die abschließende Untersuchung zur Identifizierung der beiden nackten Kinder, von heutiger Warte aus eine sorgfältige ikonographische Studie zu der immer noch nicht endgültig geklärten Frage, geht weit über das hinaus, was man um die Mitte des 19. Jahrhunderts von einem *Catalogue raisonné* erwartete. So findet sich hier, nicht im Vorwort, die Begründung für dieses Interesse, die Schäfers Definition eines üblichen Katalogs gleich mitliefert: »Die *Deutung des Sujets* einer künstlerischen Composition ist gar nicht so unwichtig, als uns mehre (!) Kunstkritiker und Kunsthistoriker haben überreden wollen, welchen die malerische Anordnung, und das specielle Gruppenverhältniss, die Zeichnung, das Colorit und die technische Behandlung eines Gemäldes ausschliesslich die Hauptsache zu sein pflegt, während sie auf den Gegenstand der Darstellung oft gar nicht achten und daher bei der Beschreibung des Bildes eine nicht selten ganz verfehlete Darlegung des historischen oder symbolischen Gegenstandes, oder der Grundidee der Composition, sowie überhaupt Alles dessen zu Tage fördern, was sich der Künstler bei der Darstellung für eine Aufgabe eigentlich gestellt hat, oder auch nur gestellt haben könnte.«⁶⁶

Mit der sorgfältigen Auflistung und Rezension der drei Kupferstiche und zwei Lithographien einerseits, mit abfälligen Bemerkungen über den neuen Rahmen des Bilds in der Galerie andererseits schließt der Eintrag ab: Schäfers Katalog, den er wohl aus Rücksicht auf die offiziellen Publikationen der Galerie nicht als *Catalogue raisonné* titulierte, mußte und konnte genausogut am Schreibtisch des Forschers und in der Sammlung benutzt werden.

Diese Ausführlichkeit war nicht zu halten. Die abschließende Diskussion um die *Madonna des Bürgermeisters Meyer* erfolgte in Streitschriften, Periodika und Monographien: »Für Alle, welche wissenschaftlich auf dem Felde der Kunstgeschichte arbeiten, ergab sich – nicht mehr aus subjectiver Empfindung, sondern auf Grund fester, objectiv erkennbarer Resultate – die Gewissheit, Holbein sei nicht der Urheber des Dresdner Bildes, dieses sei vielmehr eine spätere Copie von fremder Hand.«⁶⁷ Diese Verlagerung in andere Publikationsformen war freilich nicht allein dem Umstand geschuldet, daß gerade auch in Fragen der Kennerschaft die Kunsthistoriker den Vorrang vor den praktizierenden Künstlern gewannen, denen bis zu diesem

Zeitpunkt die Betreuung der Galerie und das Abfassen der Kataloge oblag.⁶⁸ In Frage stand einmal mehr der Buchtypus Katalog. Der Weg zurück zum *Vademecum* war durch die gewaltige Zunahme an kunsthistorischem Schrifttum durchaus nicht verbaut, sofern die Autoren und die verantwortlichen Galeriedirektoren die Courage aufbrachten, die Funktionsweise des Katalogs als Führer zu den Bildern und als Informationsquelle vor den Originalen ernst zu nehmen. In Wien hatte Eduard von Engerth diesen Mut: Sein immerhin auch dreibändiger Katalog der Gemäldegalerie reagiert auf die Unternehmung seines Vorgängers Albrecht Krafft, der wohl zehn Bände benötigt hätte, um den Anspruch seines *Historisch-Kritischen Katalogs* auf alle Bilder der Sammlung auszudehnen.⁶⁹ Engerth äußert sich gegenüber seiner eigenen Arbeit ganz entschieden: »Ein »*Catalogue raisonné*« im Sinne früherer Zeiten ist auch dieses Buch nicht geworden. Das Raisonniren über den innern Werth der in einer öffentlichen Sammlung aufgestellten Kunstwerke ist heutzutage kaum mehr eine Sache eines officiellen Kataloges. Die Kritik ist den Beschauern anheimgestellt, unter welchen weit mehr gesunder Sinn und verständiges Urtheil in Kunstsachen anzutreffen ist, als vielfach angenommen wird.«⁷⁰ Fast meint man sich um 100 Jahre zurückversetzt – in das Musée Napoléon, dessen Besuchern die Fachleute allenfalls das Recht, nicht aber die Fähigkeit zum kennerschaftlichen Urteil zugesprochen hätten. Zugleich ist an Wölfflins Kritik der Kataloge zu erinnern, denn Engerth zieht sich mit seinen Beschreibungen wieder ganz auf die Identifikation der Bildgegenstände und die technische Erfassung des Objekts »Gemälde« zurück.

In Dresden übernahm Karl Woermann die Aufgabe, ein neues Handbuch der Gemäldegalerie zu erstellen. Ihm gelang die Rückführung der Informationen auf eine Quantität, die sich in einem handlichen Band publizieren ließ. Woermann erteilte allen Überlegungen, die Bilder in eine schematische, allein auf dem Alphabet der Malernamen gründende Ordnung zu stellen, eine Abfuhr und benutzte die »historische Einteilung der Schulen mit chronologischer Einreihung der einzelnen Meister«. Noch einmal war das Prinzip, der Katalog habe Führer zu den Bildern zu sein und die Ordnung der Galerie zu duplizieren, gewahrt. Die erste Auflage erschien 1887 noch ohne Abbildungen, die Auswahl von 100 Autotypen, die ab der dritten Auflage 1896 den Band aufwerteten, machte – wegen ihrer geringen Druckqualität – den weiter geführten Nachweis unabhängiger Reproduktionen nicht überflüssig.⁷¹ Die Bebilderung des Katalogs – auffallend spät, wenn man das kunsthistorische Schriftgut des 19. Jahrhunderts überblickt – war die eigentliche, drucktechnisch freilich klägliche Revolution in der Gestalt der Kataloge.⁷² Sie offenbart indes, daß die Praxis des Katalogs stets eine andere war, als sich die Autoren bei der Abfassung vorstellten. Auch wenn das Handbuch als Führer dienen sollte, rechnete man mit der heimischen Lektüre, die der Abbildungen bedurfte. Die Diskussion über das Format und die Textqualitäten in der Erfassung von beweglichen Kunstgütern wurde längst nur fachintern geführt. Reaktionen des Laienpublikums auf diese Hilfsmittel sind nicht überliefert. Der Verdacht, daß die zahlreichen Annotationen in den Handbüchern zwar vor den Bildern gemacht wurden, indes hauptsächlich Spuren der Fachleute sind, ist nicht ganz unbegründet.⁷³

5 Katalog oder Bildersammlung

Das Handbuch, das der Leser beim Besuch des Museums mitführen sollte, erhielt über sparsamen Buchschmuck hinaus allenfalls einen Plan der Galerie, der das Auffinden der Gemälde erleichtern konnte. Zur Verdeutlichung für den Besucher konnte in den Plan ein Itinerar eingetragen werden.⁷⁴ Es war also, im Widerspruch zum Generalthema unserer Untersuchung, vielleicht allzu lange von Kunstbüchern fast ohne Illustrationen die Rede. Dieser Umstand ist der besonderen Eigenart der wissenschaft-

lichen Publikationsform »Katalog« geschuldet. Aus der Analyse der Bände und der gesamten Entwicklung der kunstgeschichtlichen Buchproduktion läßt sich eine Reihe von Gründen für die klare Trennung von wissenschaftlichem Galeriekatalog, zumeist einem reinen Textband, und der Wiedergabe der Gemälde in graphischen und fotografischen Blättern ermitteln: Der Katalog, der dem Besucher vor den Bildern als Instrument der Bestandserschließung nützlich sein sollte, konnte zwar die steigenden Ansprüche an die Eigenschaften der Texte erfüllen; die Erwartungen an die Qualität von bildlichen Reproduktionen, die jeder Wechsel in der Technik noch einmal erhöhte, ließen sich in diesem Format unter den drucktechnischen Bedingungen des 19. Jahrhunderts nicht erfüllen. Die Spannung führte bis in das letzte Jahrzehnt hinein zur entschiedenen Trennung der beiden Medien Text und Bild.

Hatten Crozat/Mariette und Heinecken, auch Pigage und die Autoren des *Musée français* noch mit guten Gründen behaupten können, auf beiden Feldern Außerordentliches geleistet zu haben, wurden die großformatigen Reproduktionen jetzt nur noch von verknüpften Notizen begleitet, die allenfalls die Ergebnisse der kunsthistorischen Diskussion zusammenfassen und sie in der Auswahl der reproduzierten Gemälde widerspiegeln konnten, aber keinen eigenen Beitrag zur Wissenschaft leisteten. Im Zeitalter der Lithographie wurden Galeriewerke zu Mappenwerken, so daß die Entnahme einzelner Blätter, zu welchen Zwecken auch immer, erleichtert war. In der *Sammlung Alt-Nieder und Ober-Deutscher Gemälde* der Brüder Boisserée ist die charakteristische Form des Titels gewählt, die auf die Stellvertretung der Sammlung durch die Publikation zielt. Die einzelnen Lithographien sind auf entsprechend vorgedruckte Kartons aufgelegt, so daß die Ränderung den Anschein eines Rahmens erweckt, wie es für die Montierung von kostbaren Zeichnungen üblich war. Einzelne Blätter des Exemplars in der Münchner Staatsbibliothek waren einmal für eine Präsentation an der Wand entnommen und mit schmalen Goldbordüren – Bilderrahmen – versehen (Taf. 1).⁷⁵

Der Auflösung der Galeriewerke in Sammlungen von Reproduktionen wirkten Verleger in Einzelfällen entgegen. Franz Hanfstaengl ließ zum Beispiel seine »reproductions photographiées« im Unterschied zu seinen Lithographien der Dresdener Gemäldegalerie in kleinere Folianten prächtig einbinden, damit aus dem nur für Bibliotheken geeigneten lithographischen Werk, das den einsamen Betrachter favorisierte, eine Edition für den Salon werde. »Cette édition, destinée au salon, répandra les jouissances de l'art dans les réunions par la contemplation rendue ainsi facile des ces chefs-d'œuvres.« Dabei verschleierte Hanfstaengl gewandt, daß die Aufnahmen nicht nach den Bildern in der Galerie angefertigt wurden.⁷⁶ Trotz der weiterhin hohen Kosten, die entgegen entsprechender Behauptungen durch den Übergang zur Lithographie, dann zur Fotografie nur graduell vermindert wurden, ist der Anteil solcher Produkte, aber gerade auch der Mappenwerke an der Popularisierung der Galerien nicht zu unterschätzen. Dies trifft erst recht auf die Situation nach der technischen Verbesserung der Gemäldefotografie zu. Fotografien waren im allgemeinen einzeln erhältlich.⁷⁷ Doch schon 1860 meinte Wilhelm Schäfer in seinem oben behandelten Dresdener Katalog, der Ruhm der Sammlung sei »sogar bis in die niederen Schichten des Volkes gedrungen, [...] wozu allerdings in neuerer Zeit auch die durch Kupfer- und Stahlstich, sowie Lithographie und Photographie ermöglichte Verbreitung derselben in schönen wie unschönen Copien noch sehr Vieles beigetragen haben mag.«⁷⁸ In der Diskussion um Holbeins *Madonna des Bürgermeisters Meyer* wird es eine Rolle gespielt haben, daß die Dresdener Version in der Bekanntheit durch Reproduktionen – zuerst bei Heinecken (Kat.-Nr. 55) – einen Vorsprung hatte, den die Darmstädter Fassung bis zur Entscheidung um den Streit auf der Dresdener Holbein-Tagung 1871 nicht mehr aufholen konnte.⁷⁹

Die Autoren der Kataloge verhielten sich in dieser eher diffusen Situation durchaus unterschiedlich. In Paris erwähnte schon der opulent bebil-

derte *Recueil Crozat* (Kat.-Nr. 63), dem Heinecken für Dresden in diesem Punkt gefolgt war, andere als die eigenen Reproduktionen; und die Institution der Chalcographie führte dazu, daß deren Produkte in den Katalogen des Louvre aufgeführt waren, somit ein Konnex zwischen den verschiedenen Strategien der Museumspublikation hergestellt wurde. Gleiches galt für Dresden, wo seit dem 18. Jahrhundert die Publikation im Bild gepflegt worden war. In Berlin dagegen, wo sämtliche Versuche zur lithographischen Reproduktion nach wenigen Lieferungen in mehr oder weniger dürftiger Qualität scheiterten,⁸⁰ wurden lange Zeit keinerlei Hinweise auf Abbildungen der Gemälde in anderen Werken gegeben, als wolle man den Benutzer sogar auf diese Weise zum Studium der Originale anhalten. Auch Kugler, der mit seiner *Beschreibung* (1838) »abwesenden Kunstfreunden ein übersichtliches Bild des [...] Vorhandenen« zu geben suchte, vertraute auf das Wort allein.⁸¹ Und erst lange nach den ersten Editionen von Fotografien aus der Berliner Galerie sollte endlich der Katalog von Julius Meyer die fotografischen Aufnahmen auflisten – nur diejenigen der Berliner Photographischen Gesellschaft und auch nur im Anhang, nicht in den Bildnotizen selbst.⁸²

Im Spannungsfeld der Beziehungen zwischen der Galerie mitsamt ihren originalen Werken, der Reproduktion dieser Werke im Bild und der Reproduktion oder Analyse im Text ergaben sich bei der Abfassung und Herstellung der Katalogbücher Probleme, die allerdings meist im Hintergrund gehalten wurden. Die Konsequenzen aus der Vernachlässigung der damit verbundenen, ungelösten Fragen mögen für manchen Verleger, Autor und Nutzer eines Katalogs lästige Schwierigkeiten hervorgebracht haben, die aber im Konsens der kunsthistorischen Praxis vernachlässigt werden konnten. Gravierender waren die Folgen für den Gegenstand der Kataloge, das reproduzierte Kunstwerk.

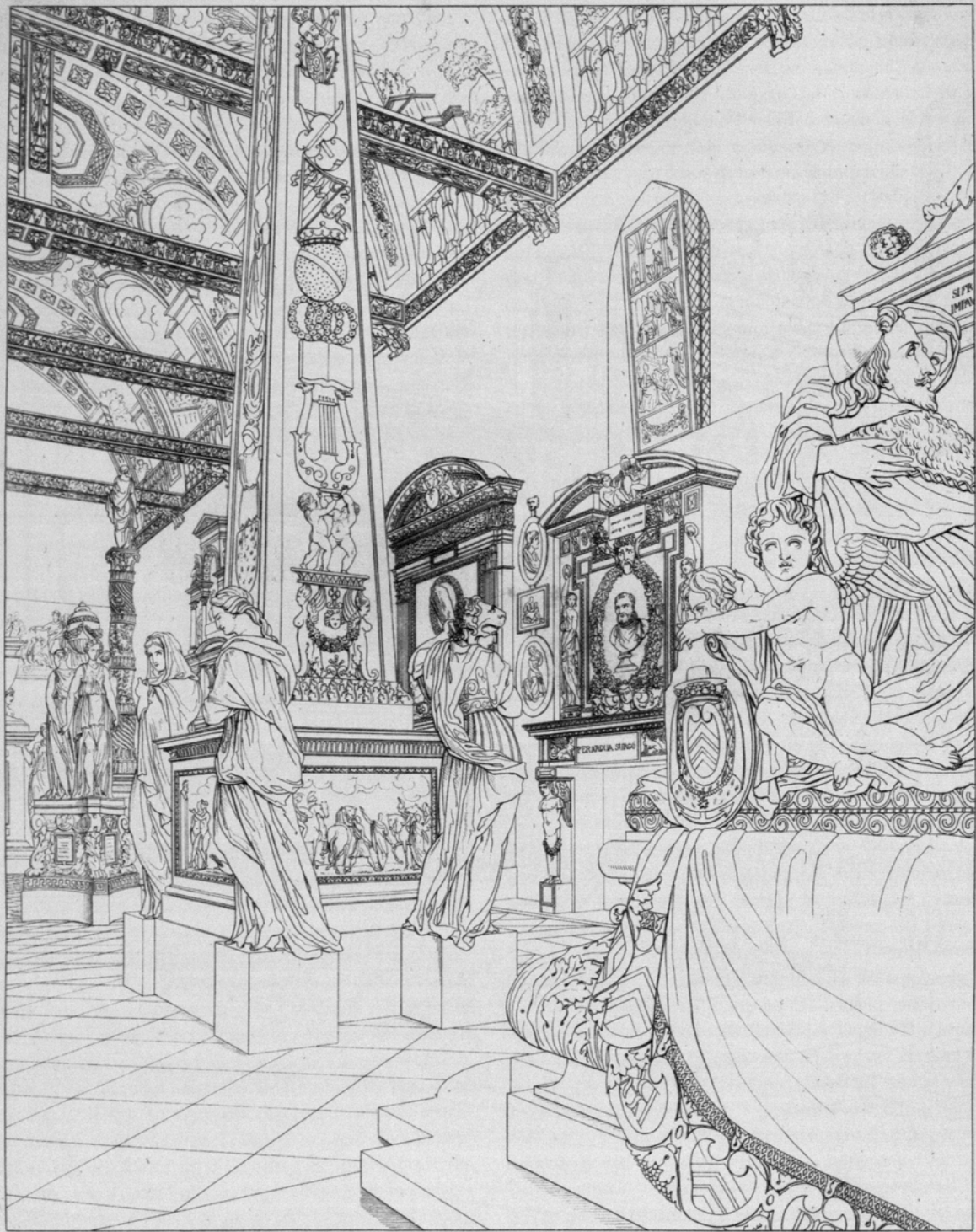
Klarer als im Inventar, das auch den auf mehrere Standorte verteilten Besitz an Kunstwerken aufnehmen konnte und somit mehr auf eine Person als auf ein Gebäude bezogen war, kam im Katalog der Gemäldesammlung die Bindung an einen öffentlich zugänglichen Präsentationsort zum Ausdruck. Diese Ortsbindung prägt die Kataloge, gleich ob sie mit Text allein oder mit Bildern operieren, durchgehend bis in die Gegenwart.⁸³ Darin kommt auch jenes Selbstbewußtsein zum Ausdruck, mit dem die Träger der jungen Institution Museum den neuen Funktionszusammenhang ihres Bestands an Kunstwerken deklarierten. Der Verlust an Sinnzusammenhängen, den die Werke bei der Lösung von ihren früheren Standorten erlitten, wurde in den Jahren der Säkularisation in der Diskussion um die Verbringung in die Museen nicht selten thematisiert, aber – verständlicherweise – kaum einmal beklagt. Der englische Connoisseur Joseph Farington, den die Masse an Menschen und Bildern im Louvre so fasziniert, kommt 1802 vor Raffaels *Transfiguration* ins Grübeln, jedoch nicht, weil er Zweifel am Rang dieses weltbesten Gemäldes hege: »The great purposes which the Art of Painting is calculated to answer are certainly defeated by what the French Government has done. The most capital works were intended to strengthen the religious impressions and in the Sanctuaries for which they were designed they were contemplated with awe + respect as representations that elevated the mind to a state proper for performing its most solemn duties. This effect will no longer be produced by them. Piety will not be excited where there are so many objects of the contrary Characters presented to the eye + to the mind. It is not the promiscuous arrangement of an Auction room that the mind will go farther than to admire the admirable skill of the Artist, and the beautiful effects of his Art.«⁸⁴

Nur ein ganz leises Bedauern meint man zu spüren, wenn Franz Kugler 1838 von der sinnstiftenden, den Betrachter leitenden Rolle der alten Standorte schreibt – dem »Dom, dessen hehre Gewölbe unser Gemüth mit ehrfurchtsvollem Schauer erfüllen, [...] dem fürstlichen Prunksaal, dessen bunte Wände noch von den Klängen des Festreigens zu widerhallen scheinen.«⁸⁵ Der Zugewinn, von dem Kugler in der guten Ordnung des neuen



IX^e. VUE DE LA SALLE D'INTRODUCTION.

Abb. 151: Charles-Pierre-Joseph oder Louis-Marie Normand nach Zeichnung von Jean-Etienne Biet, Das Grabmal des Kardinals Richelieu im Musée des Monuments français. Aus: Souvenirs du Musée des Monuments français 1821, Taf. IX



J. E. Biet del.

Normand, fils sc.

X^e VUE DE LA SALLE D'INTRODUCTION.

Abb. 152: Charles-Pierre-Joseph oder Louis-Marie Normand nach Zeichnung von Jean-Etienne Biet, Das Grabmal des Kardinals Richelieu im Musée des Monuments français. Aus: Souvenirs du Musée des Monuments français 1821, Taf. X

Berliner Museums überzeugt sein kann, ist die »Individualität« eines jeden Werks, die durch die neue Sehanleitung der Galerie und ihre *Beschreibung* bestärkt werden muß. Der noch frische kunsthistorische Zusammenhang, die Ordnung in die persönlichen, in die lokalen und zeitlichen Bedingungen der Malerschulen, hat für Kugler daher auch den Vorteil, in der historischen Distanz den Weg für die Betrachtung des einzelnen Werks zu eröffnen. Das Museum und der Katalog als dessen Doppel sollen dem Besucher und Leser den nötigen Freiraum eröffnen: »Wir müssen die Interessen und die Bestrebungen der Gegenwart vergessen, um uns denen der Vergangenheit willig hingeben zu können, und wir müssen das Einzelne mit derjenigen Masse betrachten, die überhaupt zur Erkenntnis einer jeden Individualität notwendig ist. Dann gewinnen wir durch den engen Raum, den das Kunstwerk einnimmt, einen Blick in ein weites Gebiet des Lebens; dann, Schritt vor Schritt fortschreitend, werden wir auch den Fortschritten des Lebens mit stets deutlicherem Bewusstsein folgen können.«⁸⁶

Es ist aus dieser Auffassung her nur konsequent, wenn die Ordnung der Werke in die neuen kunsthistorischen Zusammenhänge lediglich den Rahmen – die Kapitelüberschrift oder den Kolummentitel – abgibt, innerhalb dessen das Werk hinter seiner Nummer eine eigene Einheit bildet.

Was in Kuglers *Beschreibung* der Absatz, in Waagens Katalog die Nummer und der Durchschuß zwischen den Absätzen ist, ist in der Galerie der Rahmen, wobei die Numerierung der Gemälde in der Galerie, die den Bezug zum Katalog herstellte, beispielsweise in Berlin nach 1830 noch heftig umstritten war.⁸⁷ Der Rahmen grenzt das Bild von der Wand und von seinen Nachbarn ab, eröffnet damit die Chance zu der von Kugler eingeforderten Individualität. Soweit stimmen die Praxis der Galerien und die der Galeriepublikationen überein: Bei aller Sorge um die Stiftung von Zusammenhängen zwischen den Bildern ist die Vereinzelnung des Werks der auffallendste Effekt seiner Musealisierung. Dem stehen nur wenige Bildkataloge entgegen. Die *Galerie électorale* des Architekten Nicolas de Pigage registriert 1778 in maßstabsgetreuen Aufrissen die Hängung der Gemälde in der Düsseldorfer Galerie. Dabei erfindet Pigage für die Bilder einen Einheitsrahmen, der nur in seiner Darstellung, nicht in der Düsseldorfer Präsentation den Namen des Malers und die Nummer des Katalogs trägt (Kat.-Nr. 61). Maria Cosway unternimmt in der Grande Galerie des Musée Napoléon den Versuch, in handkolorierten Radierungen die Hängung der Gemälde zu dokumentieren und dies, in dem gewählten riesigen Format ihrer Blätter, mit einer exakten Wiedergabe des einzelnen Werks zu verbinden (Kat.-Nr. 64). Auch sie interessiert sich nicht für die Rahmen der Gemälde, erfindet statt dessen schlichte Randstreifen. Im *Musée français* sind die Gemälde – wie allgemein üblich –⁸⁸ ohne Rahmen abgebildet; die Sockel der Antiken werden vom Rand des Stichs überschritten, der Fond ist neutral, der Standort daher nicht erkennbar.

Gegen diese Entscheidung zur Isolierung des einzelnen Werks stellt sich nur Alexandre Lenoir mit seinem Arrangement im Musée des Monuments français. In den Räumen des ehemaligen Augustinerklosters richtet Lenoir Säle ein, deren Bestand, Dekoration und Lichtführung den Gesamtcharakter der verschiedenen Perioden französischer Kunst veranschaulichen.⁸⁹ Doch auch seine Sammlung findet erst nach ihrer Auflösung eine kongeniale Publikationsform: 1816 erscheinen die *Vues pittoresques et perspectives*, die sich in Titel und Darstellungsweise an die Gattung der bebilderten Reiseberichte anschließen. Die großen Helldunkelkontraste der Veduten reduzieren den Informationswert zu den einzelnen Stücken erheblich, zudem scheint das Werk recht kostspielig gewesen zu sein.⁹⁰ 1821 läßt daher Joseph-Etienne Biet, ein Schüler Charles Perciers, seine Zeichnungen aus dem Musée in Linienstichen drucken, die auf große Präzision in der Wiedergabe der Objekte zielen. Nicht die Abbildung des einzelnen Stücks, sondern die Gesamtansicht der Räume, aus dem Blickwinkel des Besuchers, ist indes auch für Biet das angemessene Verfahren, das inzwischen zerstörte, sichtbare und begehbbare Modell von der Entwicklung der

französischen Kunst und Zivilisation zu konservieren. Richelieus Grabmal zum Beispiel, das mitten im Raum plaziert ist, schneidet Biet auf seinen Tafeln mehrfach an und kommentiert es folglich auch wiederholt in den zugehörigen Notizen, unter Bezug auf den jeweiligen »point de vue« (Abb. 151, 152).⁹¹

Die »Nachbarn« eines Werks, sein Rahmen oder sein Sockel sind in der Regel kein Thema für die Katalogfassung, selbst wenn in der gleichzeitigen Museumspraxis eine lebhaft diskutierte Präsentation der Werke geführt wird.⁹² Nur sehr selten wird der frühere Rahmen eines Gemäldes mit behandelt. Ausdrücklich geht Heinecken über Francesco Scannelli, der ihn sonst in seinen Kommentaren zu Correggio leitet, hinaus und beschreibt die gemalte Rahmung einer Ädikula aus dorischen Säulen, die die *Madonna mit dem Hl. Georg* umgab: »Il est certain, que le tableau dans ce enquadrement, faisoit beaucoup mieux, qu'il ne fait aujourd'hui, renfermé dans sa bordure dorée; les figures en paroissent moins fortes & moins pressées: L'on reconnoit en cela, l'esprit du peintre, qui, dans la composition de ses tableaux, avoit toujours égard aux places, pour les quelles il savoit, qu'ils étoient destinés.«⁹³ Heinecken kennt den Rahmen aus der Vorzeichnung Correggios in der Pariser Sammlung Mariette. Diese spezielle Bildeinfassung ist somit Teil der Komposition des Malers und geht auf dessen Esprit selbst zurück; dies und nur dies macht ihn erwähnenswert.

Es besteht also, worauf Thomas Ketelsen nachdrücklich aufmerksam macht, ein scharfer Kontrast zwischen Katalog und Inventar, das den Rahmen oder den Sockel mitbeschreibt und in die Taxierung des Objekts miteinbezieht. Sichtbarer Ausdruck dieser Verschiebung der Interessen im Katalog sind: im Text die sprachliche und typographische Abgrenzung des beschreibenden Teils von den technischen Angaben wie Maßen, Maltechnik und Bildträger;⁹⁴ im Galeriewerk der Verzicht auf die Darstellung des Rahmens sowie von dem Zeitpunkt an, an dem sich die Reproduktion nicht mehr als Graphik zu erkennen geben will, auch der Verzicht auf eine Ränderung, die die Darstellung in der Art eines Passepartouts vom Grund des Papierbogens abgrenzt. Das Gemälde erscheint so im reproduzierenden Text oder Bild als ein Ganzes. Nur in seiner Gänze ist es Produkt eines Künstleringeniums, dem der reproduzierende Autor gleichberechtigt dann nachfolgen kann, wenn er die Unteilbarkeit des Werks und deren festen Rand akzeptiert. Detailabbildungen sind daher dem Katalog genauso fremd wie die Beachtung des Rahmens; Zerlegungen und Zufügungen können nicht toleriert werden.

In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts hatten kennerschaftliche Interessen neue Felder für die Beobachtung handwerklicher Eigenschaften der Bilder – insbesondere des Farbauftrags – etabliert, und die graphischen Reproduktionsverfahren hatten sich bemüht, Abbilder zu liefern, die diesen Interessen genügen konnten.⁹⁵ Daß die Fotografie das Gemälde besonders treu wiederzugeben vermöge, eben auch mit den Alterungsspuren des Krakelees in der Oberfläche, wurde seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durchaus begrüßt.⁹⁶ Auf die Praxis des Katalogisierens hatte dies wenig Auswirkungen: Das Werk wurde im Katalog zu einem Produkt des Geistes. Seine Objektivität, Dinglichkeit geriet ausgerechnet in jenem Buchtypus aus dem Blick der Kunstgeschichte, der sich einer besonderen Nähe zu ihren Gegenständen hätte rühmen können.

Anmerkungen:

- 1 Forster, Georg: Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790, bearbeitet von Gerhard Steiner (Georg Forsters Werke 9), Berlin 1958, S. 37. Einschlägig zum Thema sind vor allem Ketelsen 1990, der allerdings die Frage nach der Relation von Text und Bild in der Beschreibungspraxis der Kunstgeschichte nicht zum Thema macht, sowie Schnapper 1995, der sich hauptsächlich für die Relation von Katalog und Publikum interessiert.
- 2 Hier nur die wichtigste Literatur: Gould 1965; Wescher 1976; Cantarel-Besson 1981; McClellan 1994; Ausst.-Kat. Paris 1999.

- 3 Ausst.-Kat. Paris 1999, Nr. 171, S. 159; hier wurde das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München (Bibl. Mont. 931) benutzt.
- 4 Ausst.-Kat. Paris 1999, Nr. 172, S. 159f.: Notice des tableaux exposés dans la galerie Napoléon, Paris: L.-P. Dubray, 1810. Vom Katalog der Antiken wurden während der ersten drei Verkaufstage im November 1800 2709 Stück abgesetzt (Ausst.-Kat. Paris 1999, Nr. 163, S. 161: Notice des Statues, Bustes et Bas-reliefs de la Galerie des Antiques du Musée Napoléon, Paris [1800]: Text von Ennio Quirino Visconti).
- 5 Legrand 1995.
- 6 Aus dem Katalog von 1814, zit. nach Preti Hamard, Monica: L'exposition des »écocoles primitives« au Louvre. »La partie historique qui manquait au Musée«, in: Ausst.-Kat. Paris 1999, S. 226–240, hier 230: »eine chronologische Abfolge von Gemälden, die den Besuchern die Möglichkeit eröffnet, an den Originalen die Geschichte der Kunst, des Gangs und der Entwicklung des menschlichen Geistes zu studieren«.
- 7 Notice (wie Anm. 4), S. ij: »um die »Notiz [...] zugunsten der weniger begüterten Klassen auf einem mäßigen Preis zu halten«.
- 8 Aus dem Katalog von 1798 [AnVI], S. vii–viii, zitiert nach Ausst.-Kat. Paris 1999, Nr. 173, S. 164: »Die vollkommenste Freiheit im Urteil in letzter Instanz«.
- 9 Garlick, Kenneth/Macintyre, Angus (Hrsg.): The diary of Joseph Farington, Bd. 5: August 1801–March 1803, New Haven/London 1979, S. 1863f., 1876. Die Tafel, damals Antoon Claissens zugeschrieben, war 1794–1816 in Paris (jetzt Brügge, Groeningemuseum). Zur Publikumsfrequenz vgl. auch Poulot 1997, S. 345–369.
- 10 Schlegel, Friedrich: Nachricht von den Gemälden in Paris [1803–05], in: ders.: Gemälde Alter Meister. Mit Kommentar und Nachwort von Hans Eichner und Norma Lelles, Darmstadt 2 1995, S. 32–36.
- 11 Poulot 1997, S. 276.
- 12 Alle Angaben nach Weissert 1994, S. 28–32.
- 13 [Speck-Sternburg, Maximilian von]: Zweites Verzeichnis der Gemälde-Sammlung sowie der vorzüglichen Handzeichnungen, Kupferstiche, Kupferstichwerke und plastischen Gegenstände des Freiherrn von Speck-Sternburg, Leipzig 1837, S. 173. Der Preis bezieht sich möglicherweise auf die ersten vier Bände.
- 14 Vgl. auch die Widmung an Bonaparte, Musée français 1803, Bd. 1: »faire connaître à l'Europe entière«.
- 15 Hier nur Angaben aus dem ersten Band 1803, S. 101: Croze-Magnan zum Vorrang der Griechen gegenüber den Römern, derselbe (nicht paginiert) zu Raffaels *Madonna della Sedia* (zur Frage, ob Raffael dasselbe Modell benutzt habe wie für die *Belle Jardinière*).
- 16 Denon, Dominique-Vivant: Discours sur les monuments d'Antiquité arrivés d'Italie, prononcé le 8 Vendémiaire an XII [1803], à la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Institut national, in: Landon, Charles: Nouvelles des Arts 3, 1803, S. 33, hier zit. nach Weissert 1994, S. 37.
- 17 Vgl. generell Lepenies 1986. Zum Inventarisieren und zum Inventaire Napoléon (1810–1815) vgl. Pommier 1991, S. 141–145, 153ff.; Bresc-Bautier, Gèneviève: Dominique-Vivant Denon, premier directeur du Louvre, in: Ausst.-Kat. Paris 1999, S. 130–145, bes. 132; ebd., Nr. 130, S. 146. Zit. nach Poulot 1997, S. 130: »in einer Zeile irgendein Gemälde, wie schön es auch sei, zu beschreiben, sogar die *Transfiguration*«.
- 18 Die Darstellung von Stübel 1925 übernimmt Heineckens Definitionen.
- 19 Heinecken 1771, S. 9: »Collections des Tableaux, que les Souverains ont recueillis«, S. 11–44, 45–48.
- 20 Ebd., S. 9, 70: »Sammlungen, die von großen Herren [...] oder Privatleuten zusammengetragen wurden.« Tetius, Hieronymus: Aedes Barberinae ad Quirinalem a comite Hieronymo Tetio descriptae, Rom: Mascardus, 1642.
- 21 Heinecken 1771, S. 90–110.
- 22 Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste [1792]. Nachdruck Hildesheim 1967, Bd. 2, S. 286–291, bes. 290: »Noch [im Sinne von weiter] werden, mit dem Nahmen von Gallerie diejenigen Reihen von Gemälden bezeichnet, welche von Einem Meister, auf den Wänden von Schlässern, Pallästen, u. d. gemahlt worden sind.«
- 23 Grundlegend für die Unterscheidung Ketelsen 1990, bes. S. 155–159.
- 24 Sturm, Leonhard Christoph: Durch einen grossen Theil von Teutschland und den Niederlanden bis nach Paris gemachte Architectonische Reise=Anmerckungen [1719], Augsburg 1760, S. 110.
- 25 Grivel 1985.
- 26 McKee 1992; Propeck 2003. Vgl. auch die Vermerke im nicht illustrierten Gemäldekatalog von 1849: Villot, Frédéric: Notice des tableaux exposés dans les Galeries du Musée National du Louvre. 1^{re} partie: Ecoles d'Italie, Paris 1849 (2.–20. Auflage 1852–1876).
- 27 McKee 1992; Scott 1998; Scott 2000.
- 28 A description of the statues, busts and bas-reliefs, exhibited in the gallery of the Antiques, at the Central Musaeum of the Arts. Translated from the French. N. B. This translation will be immediately followed by an account in the grand gallery, the Salloon and the gallery of Apoll, Price 1 fr. 25 c., Paris: Solvet/Debray, o. J. [1802] (Marquet de Vasselot 1917, Nr. 7): A Descriptive Catalogue of the antique statues, paintings, and other productions of the fine arts, that existed in the Louvre, at the time the allies took possession of Paris in July 1815. To which are added some useful hints to those who intend to visit the memorable field of Waterloo, Edinburgh: Francis Pillans/London: John Anderson, 1816 (Marquet de Vasselot 1917, Nr. 22).
- 29 Ohne Anspruch auf Vollständigkeit: [Schweighauser, Johann Georg/Piranesi, François/Piranesi, Pierre/Petit-Pradel, Louis-Charles-François]: Les Monumens Antiques du musée Napoléon dessinés et gravés par Thomas Piroli, 4 Bde., Paris: Piranesi, An XII [1804]–1806; [Bouillon, Pierre/Bins, Jean-Baptiste-Maximilien, comte de Saint-Victor]: Musée des antiques dessiné et gravé par [Pierre]. Bouillon, peintre, avec des notes explicatives par [Jean]-[Baptiste]-[Maximilien]. Bins, Paris: Pierre Didot l'Ainé o. J.; [Toulongeon, François Emmanuel d'Emskerque de]: Manuel du Musée français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par Ecole et par Œuvre des grands artistes, 3 Bde., Paris: Treuttel et Würtz, an X [1802]–1808; [Cosway, Mary/Griffiths, Julius]: Galerie du Louvre représentée par des gravures à l'eau-forte exécutées par Mme Cosway, avec une description historique et critique de chaque tableau qui compose cette superbe collection, et un abrégé biographique de la vie de chaque peintre, Paris: Auteur, 1802 (= Kat.-Nr. 64; 2. Auflage bei Didot 1806); [Filhol, Antoine Michel]: Galerie du Musée Napoléon, red. par [Joseph] Lavallée et continué par A[uguste]. Jal, 11 Bde., Paris: Filhol, 1804–1828 (= Kat.-Nr. 66).
- 30 Lehmann, Georg: Der Prozeß gegen Karl Heinrich von Heineken, in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde 25, 1904, S. 264–295, 287.
- 31 Rosenberg 1996, S. 132, Anm. 4: »die ausgab und Verkaufung der galerie Catalogen gänzlich aufzuheben«. Auch Lothar Franz von Schönborn plante 1715 den Druck einer »lista« der Bilder seiner Sammlung in Pommersfelden, allerdings mit der Absicht, »die abtruck aber nicht publici juris zu machen, sondern vor mich undt meine guethe freund zu behallten undt sie under sie zu distribuiren«. Vom 1719 gedruckten Katalog des Rudolf Bys ließ Schönborn »alle Exemplare wegnehmen« (vgl. Bott 1997, S. 7f.).
- 32 Die beste Übersicht über die Editions-geschichte ist immer noch Heinecken 1771, S. 45–49.
- 33 Vgl. insbesondere Haskell 1993, S. 8–18.
- 34 Anton von Doblhoff-Dier, zit. nach Prange, Peter: Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation. Zur Ausbildung von Malern in den Jahren 1766 bis 1812, in: Tacke, Andreas (Hrsg.): Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904), München/Berlin 1998, S. 339–353, hier 339f.
- 35 Mannlich, Christian von: Les Œuvres lithographiques. Contenant un choix de dessins d'après les grands maîtres de toutes les écoles tirés des Musées de sa Majesté le Roi de Bavière, München 1811–1816, Bd. 1, S. III: »Um Vielfalt zu erzeugen und Monotonie zu vermeiden, die aus einer solch langen Folge von Skizzen resultieren mußte«.
- 36 Vgl. Bickendorf 1998, S. 106–111, zu Malvasia, 273–288, zu de Piles und Richardson, 343–356, zu Lanzi.
- 37 Meijers 1995, S. 79–85.
- 38 Vogtherr 1997, S. 178–190.
- 39 Kunst-Blatt 5, 1824, S. 171.
- 40 Als Beispiele: Gerardi Reynst, quondam huius urbis Senatoris ac Scabini, partim Carolo II. Britanniarum Regi a Potentissimis Hollandiae West-Frisiaeque Ordinibus dono missae sunt, Amsterdam [Clement de Jonghe?, um 1665–70] (Vgl. Logan, Anne-Marie S.: The »cabinet« of the brothers Gerard and Jan Reynst (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Verhandelingen Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, 99), Amsterdam/Oxford/New York 1979, S. 38–44); Recueil des plus beaux tableaux du Cabinet de M. Boyer d'Aguilles, Aix-en-Provence: J. C. Marchand, 1709; zweite Ausgabe: Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus celebres d'Italie, des Pays-Bas et de France; qui sont à Aix dans le cabinet de M. Boyer d'Aguilles, Procureur Général du Roy au parlement de Provence; avec une description de chaque tableau, & et le caractère de chaque peintre, gravées par Jacques Coelemans, Paris: Mariette, 1744 (74 Blatt); [Basan, François]: Recueil d'estampes gravées d'après les Tableaux du Cabinet du Comte de Vence, Paris: Basan, 1754; zweite Ausgabe unter demselben Titel 1770 (91 Tafeln); [Basan, François]: Collection de 120 estampes, gravées d'après les tableaux et dessins qui composaient le cabinet de Mr. Poullain, Paris: Basan 1781; [Mariette, Pierre-Jean]: Raccolta di Stampe rappresentanti i quadri più scelti dei Signori Marchesi Gerini, Tomo I., Florenz 1759; zweite Ausgabe: Raccolta di ottanta stampe rappresentati i quadri più scelti dei Signori Marchesi Gerini, Florenz: Pagni e Bardi, 1786; [Speck-Sternburg, Maximilian von]: Verzeichniss der Gemälde-Sammlung sowie der vorzüglichsten Handzeichnungen, Kupferstiche, Kupferstichwerke und plastischen Gegenstände des Freiherrn von Speck-Sternburg, Hrsg. und mit historisch-biographischen Bemerkungen und Erklärungen begleitet von dem Besitzer derselben, Leipzig: Tauchnitz, 1827, Teil 2 (wie Anm. 13).

- 41 Vgl. Reber, Franz von: Vollständige amtliche Ausgabe. Katalog der Gemälde-Sammlung der kgl. Älteren Pinakothek in München, mit einer historischen Einleitung. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1886. 1887–1939 erschienen noch 19 weitere Auflagen.
- 42 Stampart, Franz von/Prenner, Anton: Prodomus seu Praeambulare lumen [...] theatri quae omnia [...] decora [...] tabularum, picturarum, Statuarum, Imaginum, aliorumque ab Artificum Principibus elaboratorum operum Miracula fideliter [...] aeri sunt incisa et annexa brevi Introductione Moecenatum utilitati, et voluptati edita. Wien: Johann Peter von Ghelen, 1735, nicht paginiert; Bisi, Michele/Gironi, Robustiano: Pinacoteca del Palazzo reale delle Scienze e delle Arti di Milano, Mailand: Stamperia reale, 3 Bde., 1812–1833, Bd. 1: Introduzione, nicht paginiert.
- 43 Lépicié, François-Bernard: Catalogue raisonné des tableaux du Roy: avec un abrégé de la vie des peintres, 2 Bde., Paris: Imprimerie Royale, 1752–1754, Bd. 1, S. IX, hier zitiert nach der deutschen Ausgabe: Des Herrn Lépicié critisches Verzeichniß der Gemälde des Königs in Frankreich: nebst kurzen Lebensbeschreibungen der Maler. Aus dem Französischen übersetzt von Herrn [Christian Adolph] Klotz, Halle: Joh. Jac. Curt, 1769, S. XX. Die Bezeichnung »Catalogue raisonné« ist um die Mitte des 18. Jahrhunderts für Bestandsverzeichnisse von Sammlungen ebenso wie für Werkverzeichnisse von Künstlern üblich. In der letzteren, biographisch orientierten Verwendung schließt sich z. B. Edme François Gersaint – Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt, Paris: Hochereau, 1751 – an die erste derartige Titulierung eines Druckerzeugnisses an: Nicéron, Jean Pierre: Memoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république de lettres: avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages, Paris: Briasson, 1729–1745.
- 44 Ebd., S. V.
- 45 Vgl. Briefe von Herrn Leßing und Herrn Klotz, betreffend des erstern Laokoon und des letztern Werk von alten geschnittenen Steinen, [Leipzig: Müller], 1768.
- 46 Ebd., S. VI.
- 47 Wölfflin 1946.
- 48 Daß im Second Empire an die Publikationspolitik Ludwigs XIV. angeknüpft wurde, kann hier nicht dargestellt werden. Vgl. nur: Musée Impérial du Louvre. Les gemmes et les bijoux de la couronne, publiés et expliqués par [Henri] Barbet de Jouy, dessinés et gravés à l'eau-forte d'après les originaux par Jules Jacquemart, Introduction par M. Alfred Darcel, Paris: Chalcographie des Musées Impériaux, 2 Bde., 1865–1886.
- 49 Klotz, in: Lépicié (wie Anm. 43), S. X/XI, XIII.
- 50 [Riedel, Johann Anton/Wenzel, Christian Friedrich]: Catalogue des tableaux de la Galerie Electorale à Dresde, Dresden: Christian Heinrich Hagenmüller, 1765: »der wahre Liebhaber, der die Galerie studiert und der, nachdem er das Schöne und Verblüffende verspürt hat, als Mann der Kunst über die Teile nachdenkt, die dieses in diesem oder jenem Werk von Geschmack mit Vorrang vor einem anderen erzeugen«. Die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel: Verzeichniß der Gemälde in der Churfürstl. Gallerie in Dresden, Leipzig: Engelhart Benjamin Schwickert, 1771.
- 51 Verzeichnis der Gemälde, welche in der Churfürstl. Gallerie zu Dresden befindlich sind, o. O. 1801; Neues Sach- und Ortsverzeichnis der Königlich Sächsischen Gemälde-Gallerie zu Dresden, Dresden 1817; [Matthäi, Friedrich]: Verzeichnis der Königlich Sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden, 2 Bde., Dresden: Gärtner, 1835. Eine ausführliche Darstellung der Dresdener Kataloge in Schäfer 1860, Bd. 1, S. 3–18. Vgl. auch den ersten gedruckten Katalog einer deutschen Sammlung: Karsch, Gerhard Joseph: Ausführliche und Gründliche Specification derer vortrefflichen und unschätzbaren Gemahlden Welche in der Gallerie der Churfürstl. Residentz zu Duesseldorff in grosser Menge anzutreffen seynd, Düsseldorf: Tobias L. Stahl, o. J. [1719] sowie die Münchner Beispiele: Notice des Tableaux de la Galerie Royale à Munich, München 1818; Dillis, Georg von: Verzeichnis der Gemälde in der kgl. Pinakothek zu München, München: Finsterlin, 1838.
- 52 [Lehninger, Johann August]: Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la Galerie électorale de Dresde. Avec le Détail de tous les Tableaux de cette Collection et des Éclaircissemens historiques sur ces Chefs-d'œuvres de la Peinture, Dresden: Brüder Walther, 1782: »Ich bin sehr davon überzeugt: Wenn der Kunstliebhaber durch die Lektüre dieses Werkes vorbereitet ist, die Gemälde der Galerie zu prüfen, dann wird er sie mit einem ganz anderen Auge betrachten, als wenn er, den gewöhnlichen Katalog in der Hand, nur den Namen des Künstlers zu jedem Bild erfährt.« Ders.: Description de la ville de Dresde, Dresden: Brüder Walther, 1782, mit einem Verzeichnis der Gemälde S. 178–283.
- 53 Waagen, Gustav Friedrich: Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin: Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 1830; Kugler, Franz: Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin, (Beschreibung der Kunst-Schätze von Berlin und Potsdam. Erster Theil), Berlin: Carl Heymann, 1838, S. VI/VII.
- 54 So zuerst Mechel, Christian von: Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien, Wien 1783, S. Xif., zit. nach Meijers 1995, S. 9.
- 55 Vgl. Bättschmann 1996 mit älterer Literatur.
- 56 Heinecken 1753/1757 (= Kat.-Nr. 55), Bd. 2, Nr. 43, S. XXIX; Lehninger (wie Anm. 52), Nr. 437, S. 249f.
- 57 [Hübner, Julius]: Verzeichniß der Dresdener Gemälde Gallerie mit einer historischen Einleitung, Dresden: Liepsch und Reichardt, 1857. Fünf weitere Auflagen erschienen 1862–1884.
- 58 Schäfer 1860, S. VII.
- 59 Ebd., S. X.
- 60 Ebd., S. VII.
- 61 Ebd., S. 15–32.
- 62 Ebd., Bd. 1, S. x. Zu Person und Werk Schäfers vgl. Heres, Gerald: Wilhelm Schäfer und seine Beschreibung der Dresdener Gemäldegalerie, in: Dresdener Kunstblätter 34, 1990, S. 14–22.
- 63 Schäfer 1860, Bd. 1, S. XIV.
- 64 Kugler, Franz: Über die beiden Exemplare der *Holbeinschen Madonna* mit der Familie des Bürgermeisters Meyer, zu Dresden und zu Berlin, in: Kunstblatt 8, 1845, S. 29f.
- 65 Schäfer 1860, Bd. 3, S. 787.
- 66 Ebd., S. 801.
- 67 Woltmann, Alfred: Holbein und seine Zeit. Zweite, umgearbeitete Auflage, Leipzig 1874, Bd. 1, S. 300.
- 68 Holert 1995.
- 69 Krafft, Albrecht: Historisch-kritischer Katalog der kaiserlich-königlichen Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien. Venezianische Schule, die hl. Justina und die Gemälde Raphaels. Nach dessen Tode herausgegeben von R[itter], E[duard], v. E[ngerth], Wien 1854. Vgl. Lhotsky 1945, S. 560.
- 70 Engerth, Eduard von: Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis. I. Band. Italienische, spanische und französische Schulen. Zweite durchgesehene Auflage, Wien: Selbstverlag der Direction, 1884, S. VIII. Zit. nach dem unverändert abgedruckten Vorwort zur ersten Auflage 1881. Lhotsky 1945, S. 584f.
- 71 Woermann, Karl: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Hrsg. von der Generaldirection der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, Dresden: Wilhelm Hoffmann, 1887 (grosse Ausgabe), dritte Auflage Dresden: Albanus, 1896, mit 100 Abb.
- 72 Die innerhalb Europas einmalige Situation der Londoner National Gallery machte dort besondere Werbemaßnahmen nötig. Schon 1843 erschien ein ausgiebig mit Holzstichen illustrierter Katalog: Felix Summerly's [= Henry Cole] Hand Book for the National Gallery with reminiscences of the most celebrated pictures drawn from the originals by John. James, and William Linnell, London: George Bell, 1843. Vgl. MacGregor 1995; Hamber 1996, S. 334.
- 73 Dafür nur ein Beispiel: Waagen, Gustav Friedrich: Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. Erster Theil. Die K. K. Gemälde-Sammlungen im Schloss Belvedere und in der K. K. Kunst-Akademie, die Privat-Sammlungen, Wien: Wilhelm Braumüller, 1866. Das Exemplar der Universitätsbibliothek Marburg (XVIa C 164 m, Bd. 1) stammt aus dem Besitz von Otto Mündler und ist von ihm sparsam annotiert. Vgl. auch die Diskussion über die richtige Anlage eines Sammlungskatalogs auf dem ersten Kunsthistorikerkongreß 1873, insbesondere den Beitrag von Inspector Malss/Frankfurt, der einen Katalog, »in den man nichts schreiben kann«, ablehnt (in: Mitteilungen des k. k. Oesterreich. Museum für Kunst und Industrie 8, 1873, S. 461); des weiteren die Überlegungen von Ketelsen 1990, S. 206–220.
- 74 Vgl. z. B. Mechel (wie Anm. 54); Waagen (wie Anm. 53); Hübner (wie Anm. 57). Grundrisse finden sich auch schon in Galeriewerken des 18. Jahrhunderts, zumeist kombiniert mit Aufrissen des Galeriegebäudes. Hier dienen sie ebenso zur Orientierung wie zur Repräsentation von Bau und Sammlung, die als eine Einheit verstanden werden (Vgl. Stampart/Prenner (wie Anm. 42); Heinecken 1753/57 (= Kat.-Nr. 55); Pigage 1778 (= Kat.-Nr. 61).
- 75 Die Sammlung Alt-Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Bertram lithographiert von Johann Nepomuk Strixner. Mit Nachrichten über die Altheutschen Maler von den Besitzern, Stuttgart 1821–1836, Lieferungswerk mit 114 Tafeln. Eine Abbildung der ursprünglichen Montierung in Oechslein 2002, Taf. X, dort auch die ältere Literatur. Vgl. das Exemplar München, Bayerische Staatsbibliothek, Lithogr. 374, 375, 375a. Empfehlungen, wie mit der Montierung umzugehen sei, sind den Lieferungen auf gedruckten Zetteln beigefügt (Lithogr. 375).
- 76 Hanfstaengl, Franz: Die vorzüglichsten Gemälde der königlichen Gallerie in Dresden. In photographischen Abbildungen. Nach den Originalen hsg. von Franz Hanfstaengl, 3 Bde., München: Hanfstaengl, 1865, Bd. 2, 180 Blatt. Band 1 hat ein zusätzliches Titelblatt in französischer Sprache, mit anderem Erscheinungsjahr: Les principaux tableaux de la galerie de Dresde. Reproductions photographiées avec explications historiques et artistiques par Fr. Hanfstaengl, Munich, Dresde et Paris 1864. Das

- Zitat in Bd. 1, S. 4: »Diese Ausgabe, die für die Salons bestimmt ist, wird den Kunstgenüß in den Gesellschaften verbreiten, denn sie erleichtert die Betrachtung der Meisterwerke.«
- 77 Zur Fotografie in Museen vgl. die Fallstudien zu London, National Gallery in Hamber 1996, S. 333–361; zu London, South Kensington Museum in Haworth-Booth/McCauley 1998; zu Paris, Louvre, in McCauley 1994, S. 284ff., sowie Peters 2000 und Peters 2003.
- 78 Schäfer 1860, Bd. 1, S. 3.
- 79 So ausdrücklich Ralph Nicholson Wornum, der die Darmstädter Fassung favorisierte: »the inferior repetition or rather copy, in the Dresden Gallery, well known out of Germany through the fine lithograph made from it by Hanfstaengl« (Some Account of the Life and Works of Hans Holbein, Painter, of Augsburg, London 1867, S. 166). Die erste Gegenüberstellung von Abbildungen (Photolithographien in Linienmanier) wohl in Zahn, Albert von: Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna, in: Archiv für die zeichnenden Künste 11, 1865, S. 42–56, bes. 42f.; vgl. dann auch Wornum, Ralph Nicholson: Hans Holbein and the Meier Madonna, London: The Arundel Society, 1871 (Griener 2001, mit Abb. 9). Einen Holzstich der *Darmstädter Madonna* enthält Woltmann, Alfred: Holbein und seine Zeit, Leipzig: E. A. Seemann, 1866, Bd. 1, S. 317. Wilhelm Lübke bedauert in der Rezension des *Holbein-Albums* ausdrücklich, daß nur die Fassung in Dresden, nicht die in Darmstadt fotografiert sei (Lübke, Wilhelm: Holbein=Album, Hans Holbein der Jüngere. Text von A. Woltmann, Berlin: G. Schauer, 1865, in: Zeitschrift für bildende Kunst. Beiblatt Kunstchronik 1, 1866, S. 52–55, hier 53). Bayersdorfer, Adolph: Der Holbein-Streit, München/Berlin: F. Bruckmann, 1872, erscheint als Text zu den Fotografien von G. M. Eckert (Kunst-Chronik 8, 1872, Sp. 29, 127). In der Firma Hanfstaengl trägt die Dresdener Version die Nr. 13, die Darmstädter Version die Nr. 1117 des Fotokatalogs. Die erste von Hanfstaengl gefertigte Aufnahme erfuhr 1872 eine scharfe Kritik (Kunst-Chronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 7, 8.3.1872, Sp. 207). Hermann Knackfuß bildete schließlich in Holzstichen die Darmstädter Madonna im Zustand vor und nach der Restaurierung ab (Deutsche Kunstgeschichte, Bd. 1, Bielefeld/Leipzig 1888, Abb. 397/398).
- 80 Das Berliner Galeriewerk erschien 1822 bis 1827 mit insgesamt 52 Kreidelithographien. Der mehrfache Wechsel der Verleger sorgte für ein uneinheitliches Erscheinungsbild der Blätter. Das Unternehmen ging zurück auf den bayerischen Gesandten in Berlin, Joseph Graf von Rechberg und Rothenloewen, der bald (vor 1827) an H. L. Karrig verkaufte. Bei Karrig erschienen zwei Lieferungen: Königliche Preussische Gemälde-Galerie I^{te} und II^{te} Lieferung, Berlin: Karrig'sches artistisch. Lithographisches Institut o. J. [um 1827]. Bis dahin hatte Johann Gottfried Schadow die künstlerische Leitung des Unternehmens. Nach dem Verkauf an den Verleger G. Eduard Müller trennte sich Schadow von der Edition. Vgl. Königl. Preussische Gemälde-Galerie in Steindruck, Berlin: Verlag des lithograph. Instituts von G. Eduard Müller, o. J., Teil 2, 1831 (zu den Schwierigkeiten dieses Unternehmens vgl. Kunst-Blatt 7, 1826, S. 339f.; außerdem Mackowsky, Hans: Schadows Graphik, Berlin 1936, S. 52–56). Von diesem Werk ist zu unterscheiden: Die Gemälde-Galerie des Königlichen Museums in Berlin in Lithographien der vorzüglichsten Gemälde derselben, Berlin: M. Simion, 1840–1845, 36 Taf.
- 81 Kugler (wie Anm. 53), S. V.
- 82 [Meyer, Julius/Scheibler, Ludwig/Bode, Wilhelm]: Königliche Museen zu Berlin. Gemälde-Galerie. Beschreibendes Verzeichniß der Gemälde, Berlin 2 1883.
- 83 Das Thema, seit wann und in welcher Weise nicht ausgestellte Bilder in gedruckten Katalogen veröffentlicht wurden, kann hier nicht verfolgt werden. Es fehlt zudem eine Geschichte des Museumsdepots. Ich weise hier nur auf die Berliner Situation hin, wo Gemälde an die Museen in den Preussischen Provinzen abgegeben wurden und 1886 das erste Depotverzeichnis erschien: [Tschudi, Hugo von/Bode, Wilhelm/Meyer, Julius]: Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen, sowie der an andere Museen abgegebenen Gemälde. Anhang zum Beschr. Verz. der Gemälde von 1883.
- 84 Garlick/Macintyre (wie Anm. 9), Bd. 5, S. 1832f.: »Die großen Ziele, die die Kunst der Malerei verfolgen soll, werden durch die Maßnahmen der französischen Regierung sicherlich verfolgt. Die herausragendsten Werke sollten einst religiöse Gefühle bestärken, und sie wurden in den Heiligtümern, für die sie entworfen waren, mit Schauern und Ehrfurcht betrachtet, als Darstellungen, die den Geist in einen Stand erhoben, seinen feierlichsten Pflichten nachzukommen. Dieser Effekt wurde von ihnen nicht mehr erzeugt. Frömmigkeit wird nicht erregt, wo dem Auge und dem Geist so viele Gegenstände gegensätzlichen Charakters präsentiert werden. Nicht einmal im wirren Arrangement eines Auktionssaales wird der Geist weitergehen, als das bewunderungswürdige Geschick des Künstlers und die schönen Effekte seiner Kunst zu bewundern.« Vgl. als französische Stimme: Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostôme: Lettres à Miranda sur le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie [1796], Paris 1989.
- 85 Kugler (wie Anm. 53), S. VIII/IX.
- 86 Ebd.
- 87 Vgl. Des Herrn Directors Dr. Waagen Bilder-Taufe und Aufstellung der Gemälde im königlichen Museum zu Berlin, Leipzig 1832, S. 7, hier nach Vogtherr 1997, S. 193f.
- 88 Die Ausnahme stellt dar: Prenner, Anton Joseph de: Theatrum Artis Pictoriae quo tabulae depictae quae in Caesarea Vindobonensi Pinacotheca servantur. Leviore coelatura aeri insculptae exhibentur, 4 Bde., Wien 1728–1733. Die 160 Stiche sind von der Abbildung eines Rahmens umgeben, der von einer separaten Platte in Art eines Passepartouts um die Darstellung gedruckt ist. Vgl. die Mißbilligung bei Heinecken 1771, S. 52f.
- 89 Vgl. hier nur McClellan 1994, S. 155–197.
- 90 Vues pittoresques et perspectives des salles du musée des monuments François, et des principaux ouvrages d'architecture, de sculpture et de peinture, sur verre, qu'elles renferment; au burin, en vingt estampes par [Jean-Baptiste] Réville et [Jacques] Lavallée d'après les dessins de [Jean-Lubin] Vauzelle. Avec un texte explicatif par de [Jean-Baptiste-Bonaventure] Roquefort, Paris: Didot, 1816. Vgl. McClellan 1994, Abb. 65ff., 69–76.
- 91 Souvenirs du Musée des Monuments français. Collection de 4° dessins perceptifs gravés au trait Representant les Principaux aspects sous lesquels on a pu considérer tous les Monuments réunis dans ce Musée. Dessinés par M. [Jean]-[Etienne]. Biet et Gravés par MM. [Charles-Pierre-Joseph, Louis-Marie] Normand Pere et Fils avec un texte explicatif par M. [Jean]-[Pierre]. Brès, Paris: Auteur/Normand fils/Didot aîné, 1821, mit 40 Taf. Zum Grabmal Richelieus vgl. Taf. 5, 8, 9, 10 mit zugehörigem Text. Vgl. McClellan 1994, Abb. 68, 77.
- 92 Vgl. z. B. zu Berlin Vogtherr 1997, S. 191–193.
- 93 Heinecken 1753/1757 (= Kat.-Nr. 55), Bd. 1, S. V: »Es steht fest, daß das Bild in jenem Rahmen sehr viel besseren Eindruck machte als heute, wo es in seinem vergoldeten Rahmen eingeschlossen ist. Die Figuren erscheinen weniger stark und weniger gedrängt. Darin erkennt man den Geist des Malers, der bei der Komposition seiner Bilder immer auf ihren Bestimmungsort Rücksicht nahm.« Die Zeichnung inzwischen in Dresden, Kupferstich-Kabinett (vgl. Ekserdjian, David: Correggio, New Haven/London, S. 84ff., Farbabb. S. 204. Die Diskussion der neueren Forschung über die Frage, ob der Rahmen gemalt oder plastisch gewesen sei, wird dort auf Anton Raphael Mengs, nicht auf Heinecken zurückgeführt.).
- 94 Ketelsen 1990, S. 166.
- 95 Vgl. zu diesem Zusammenhang Haskell 1993, S. 58f.; Bickendorf 1998, S. 289–295.
- 96 Als Beispiele: Charles Eastlake benutzte Fotografien, um die Notwendigkeit der von ihm verantworteten Restaurierungen in der Londoner National Gallery zu beweisen (Hamber 1996, S. 343f.). Den »character and state of a picture« erkennt Ralph Nicholson Wornum in Fotografien besser reproduziert als in Stichen ([Wornum, Ralph Nicholsen]: A selection of pictures by the old masters photographed by Signor [Leonida]. Calderi with descriptive and historical notes, Textbd. 1872, S. VI, zit. bei Hamber 1996, S. 352). Kritisch dazu Meyer 1880, S. 197.

KATALOG DER GALERIEWERKE
NR. 52-69

Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin.**8 Bände.****Berlin: G. Grote, 1888–1909.**

49 x 62,5 cm

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek,

gr 2 ART PLAST VII, 6430 (Lief. 1–6)

Hannover, Technische Informationsbibliothek, gr 2 c 1643, 8 Bde.

(beschriebenes Exemplar)

»Es ist leider das Schicksal der Texte von Galeriewerken, daß sie nicht gelesen werden.«¹ Das Berliner Werk, das nach langen, in die späten 1870er Jahre zurückreichenden Vorarbeiten ab 1888 in Lieferungen erschien und das erst 1909 abgeschlossen wurde, nimmt in seiner Buchgattung eine herausragende Position ein. Denn noch einmal, zum Schluß einer mit dem *Recueil Crozat* (Kat.-Nr. 63) einsetzenden Tradition, kann sich eine derartige Edition rühmen, zum Glanz einer Galerie nicht nur durch die noble Publikation ihrer Schätze, sondern auch durch die Qualität der wissenschaftlichen Bearbeitung beizutragen. Noch einmal – wie schon im Frankreich des 18. Jahrhunderts – ging es um die Förderung der graphischen Künste, aber auch um die Demonstration der Forschung zu den reproduzierten Bildern. Und was Crozat vielleicht angestrebt hatte, mit seinen Mitteln aber nicht erreichen konnte, das gelang den Berliner Museumsleuten: eine Geschichte der Malerei anhand einer Sammlung zu verfassen.

Die Folianten enthalten auf ihren insgesamt 334 Textseiten, die mit 197 Abbildungen hauptsächlich nach Berliner Gemälden durchsetzt sind, Abhandlungen zur Geschichte der Malerschule. Wie gewohnt macht Italien den Anfang, und der Text von Julius Meyer, der mitten in der Arbeit erkrankte und durch Georg Gronau ersetzt werden mußte, fällt durch den hochgestimmten Feierton seiner Äußerungen aus den zwar breit erzählenden, aber in der Einschätzung der Berliner Bilder doch nüchternen Untersuchungen seiner jüngeren Mitarbeiter heraus. Schon Hubert Janitschek hatte sichtlich Mühe, den unterschiedlichen Auffassungen Meyers und seines Nachfolgers Wilhelm von Bode gleichermaßen gerecht zu werden: »J. Meyer's fein ciselirte Art [...], die künstlerisch sorgfältig ausgefeilte Form der Darstellung wird auch den grössten Feinschmecker kunstgeschichtlicher Darstellung befriedigen. Bode's Art dagegen ist hastiger [...], über allgemeine Gesichtspunkte eilt er gern schnell hinweg, die künstlerische Physiognomie, wie sie sich aus ponderablen Werten zusammensetzt, ist die Hauptsache, die stilkritische Analyse mit bewundernswerther Scharfsichtigkeit geführt ist die Hauptgrundlage für die Synthese des künstlerischen Charakters.«² Bode, der mit Adolph Goldschmidt auch den umfangreichen Band zu den Holländern des 17. Jahrhunderts verfassen sollte, setzte in der Tat darauf, die künstlerischen Absichten und Eigenarten der Maler durch ausgiebige Einzelanalysen an den Gemälden der Galerie zu verdeutlichen.³ Dabei nahm er keinen Bezug auf die Tafeln, die nach der von ihm selbst wesentlich mitbestimmten Auswahl hergestellt wurden, sondern schrieb über Kolorit und Farbauftrag, als habe der Leser das Gemälde selbst vor Augen.

Diese kennerschaftliche Ausrichtung der Analysen treibt Max J. Friedländer auf die Spitze. Am *Mann mit der Nelke*, der damals unangefochten als eigenhändiges Werk Jan van Eycks galt, rühmt Friedländer zunächst die Übereinstimmung von Aufgabe und Ausführung »einer realistischen Kunst. Gesichter, die eine Geschichte haben, aus deren Runzeln und Fältchen der im Kampf des Lebens geformte Charakter abzulesen ist, lösen ihr intimstes Können aus. Der Stich Gaillards giebt die Wirkung der Malerei

meisterhaft wieder. Weiter getrieben hat Jan van Eyck die Ausführung nicht wieder. Mit miniaturhafter Feinheit ist in diesem fast lebensgroßen Bildnis die Natur abgeschrieben.« Friedländer beweist dann in beinahe schulmäßiger Anwendung von Morellis Methode mittels der Ausformung des Ohrs – das in der Tat prominent ins Bild gesetzt ist – Eycks Autorschaft und demonstriert zum Schluß allgemeinere Prinzipien des Malstils. »Das Streiflicht, das über die vordere Seite des Gesichtes hingleitet und die Backenhöhe und die Kante der Ohrmuschel trifft, modelliert auch noch die zartesten Einzelformen heraus und läßt die Haut im weichen Helldunkel schimmern. Darauf beruht zum großen Teil die fesselnde Wirkung der Eyckschen Porträts.« Man kann sich fragen, ob die auffällige Kongruenz zwischen dem Text und Gaillards Stich auf die genaue Beobachtung beider Autoren am Bild, auf Friedländers Vergleich von Gemälde und Stich oder auf ein zeittypisches Interesse am Detailrealismus zurückzuführen ist. Jedenfalls hindert dies Friedländer nicht daran, die Schwächen des Bilds (die seither zur Abschreibung geführt haben) aufzuzeigen und nach erfolgter Restaurierung auf die falsche Handhaltung in Gaillards Reproduktion hinzuweisen (Bd. III, S. 8).

Der Stich war in den 1860er Jahren im Auftrag der *Gazette des Beaux-Arts* entstanden und dort 1869 erstmals abgedruckt worden.⁴ Die von Friedländer am Bild beobachtete »miniaturhafte Feinheit« hatte auch Gaillard in einer Graphik konstatiert, die durch die Kombination von Grabstichel, Kaltnadel und Radierung sowie den Abdruck von der verstählten Kupferplatte auf Japanpapier eine mit dem bloßen Auge nicht nachzuvollziehende Raffinesse erreicht. Das dem Format der Zeitschrift angepaßte Blatt, das inzwischen berühmt und teuer war, stellte die einzige Reproduktion dar, die nicht neu für das Galeriewerk angefertigt wurde. Offenbar hatte die Gazette die Platte nach Berlin abgegeben. Im Unterschied zu allen anderen Tafeln wurde Gaillards Stich dort nicht auf Japanpapier abgedruckt, vielleicht um ein wenig zu vertuschen, daß die Platte bereits gelitten hatte. Gaillard hatte für dieses Werk, in dem er sich erstmals von der geregelten Manier des französischen Reproduktionsstichs löste, das Gemälde in einem Ölbild kopiert, um sich über die Helldunkelwerte klar zu werden und um während der langwierigen Arbeit an der Kupferplatte das Bild stets vor Augen haben zu können.

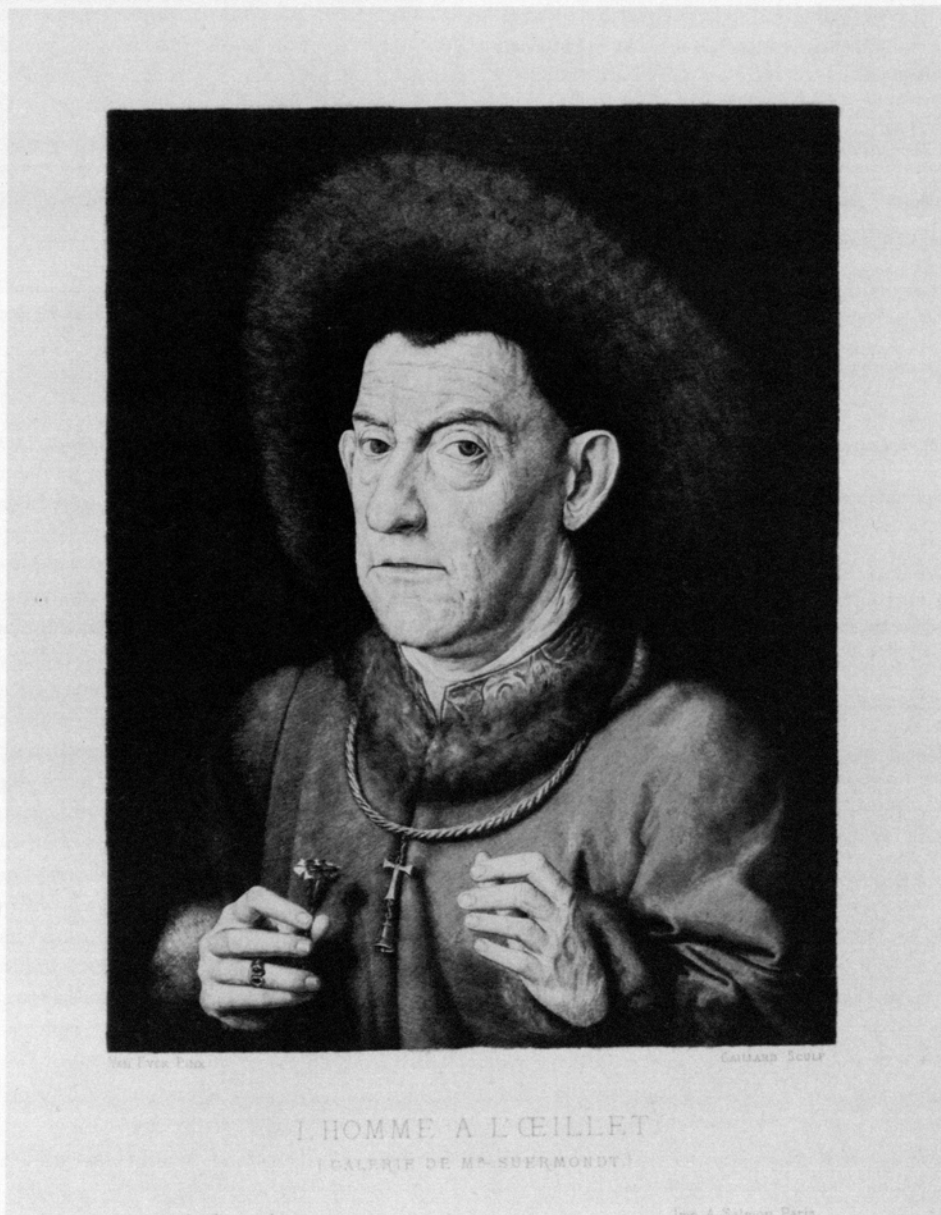
Neben dem Wiederabdruck von Gaillards Stich wurden nur deutsche Graphiker herangezogen. Dennoch konnten diese Künstler, von denen einige nicht in Berlin ansässig waren, aufgrund der knappen Honorare lediglich in wenigen Fällen dieses traditionelle Verfahren anwenden, sondern mußten nach Fotografien arbeiten.⁵ Die Bedenken gegenüber der Abbildungstreue der Aufnahmen waren angesichts der damals noch herrschenden Schwierigkeiten, die Farbwerte in entsprechenden Graustufen wiederzugeben, durchaus berechtigt, ebenso das Mißtrauen gegenüber Retuschen der Fotografien. Dabei war es gleichgültig, ob ein Kupferstecher in der Manier der »französischen Schule« eine möglichst getreue Wiedergabe der Formen und Helldunkelwerte anstrebte oder ob er als Maler-Radierer eine freie, gleichwohl angemessene Interpretation des Werks versuchte: Die Grundlage seiner Arbeit mußte, sofern es sich nicht um das Original in Berlin handeln konnte, eine möglichst getreue Kopie gleich welchen Mediums sein. Nur sehr selten aber reichte der Anspruch auf Treue bis in die Faktur des Gemäldes – die einzigen Versuche, die pastose Malweise abzubilden, stellen der Kupferstich von Albert Krüger nach der *Hexe von Harlem* sowie die Radierung von Heinrich Wolff nach dem *Männlichen Bildnis* von Frans Hals (Inv.-Nr. 766) dar (Bd. IV, Taf. 2, 6).

Die Beschränkung auf deutsche Graphiker war nicht in der Organisation oder Arbeitstechnik begründet, sondern mit den Zielen und der Finanzierung des Galeriewerks verknüpft. 1877 war die Commission zur Pflege des Kupferstichs in Preußen gegründet worden, der der Berliner Ordinarus für Kunstgeschichte Herman Grimm, die Künstler Ludwig Knaus und Eduard Mandel sowie Julius Meyer, Max Jordan und Friedrich Lippmann

von den Berliner Sammlungen angehört. Aus dem Staatlichen Fonds für Kunstzwecke konnte die Kommission neben Einzelblättern vor allem Stiche für ein Kasseler Galeriewerk, das unvollendet blieb, und das Berliner Galeriewerk finanzieren. Zur Aufsicht über die Arbeiten wurde Louis Jacoby aus Wien nach Berlin geholt, der aber als Vertreter des streng kopierenden Kupferstichs traditioneller Prägung von Wilhelm Bode in den Hintergrund gedrängt wurde. Die Auswahl der Gemälde und die Zuordnung der Stecher zu den Bildern sind daher, entgegen offizieller Verlautbarungen und entsprechender Mitteilungen durch die Rezensenten, im wesentlichen Bode zu verdanken.⁶ Bode, der schon als junger Mann in Braunschweig mit William Unger zusammengetroffen war, hatte seither dessen Bemühungen um die Wiederbelebung der Radierung als Reproduktionstechnik verfolgt; er gab dieser Technik und deren Anwendung zur »künstlerischen Interpretation« den Vorzug. Auch wenn diese Vorliebe von den Rezensenten der ersten Lieferungen nicht uneingeschränkt geteilt wurde,⁷ schlug sich Bodes

Einfluß im numerischen Übergewicht der Radierung gegenüber dem Kupferstich (97:14 Blatt) und der Förderung von Experimenten auf diesem Feld nieder. Die stilistische Vielfalt gerade auch der Radierungen war Programm. So konnte der von Bode sehr geschätzte Peter Halm mit seiner Wiedergabe des Rembrandtschen Helldunkels in freien Kombinationen aus mehreren Strichlagen, Strichstärken und Ätzstufen genauso einen Platz finden wie der eine Generation jüngere Emil Orlik: Mit der *Madonna* von Mantegna (erworben 1904) und dem *Frauenbildnis* von Rogier van der Weyden (erworben 1908) waren ihm Werke zugewiesen, die zu Beginn der Arbeit am Galeriewerk eher als Feld für den Kupferstich galten. Insbesondere am *Frauenbildnis* bewies Orlik, daß sich die Radierung, in einer Kombination von zartem Strich und Crayonmanier, für eine Wiedergabe eignete, die die eigentümliche Mischung von zeichnerischen und malerischen Qualitäten des Bilds und die starken Kontraste von dunklem Hintergrund und weißer Haube in eine moderne Formensprache »übersetzte«.

Abb. 153: Ferdinand Gaillard, *Der Mann mit der Nelke* nach Jan van Eyck, Kupferstich.
Aus: Berlin 1888–1909, Bd. 3, Taf. 10; hier nach Gazette des Beaux-Arts 11, 1869



Die Vielfalt der angewandten Reproduktionstechniken unterscheidet das Berliner Werk sehr deutlich von den wenig älteren Bemühungen, den graphischen Künsten bei der Reproduktion von Kunstwerken wieder zu ihrem Recht gegenüber der Fotografie zu verhelfen. Carl von Lützow, der als Herausgeber der *Zeitschrift für bildende Kunst* mit den Fragen der Reproduktion vertraut war, würdigt die Bemühungen um Vielseitigkeit: Zwar werde »jener aristokratische Zug edler Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit«, die Ungers Galeriewerke auszeichne, nicht erreicht; dafür habe das Berliner Werk »den Vorzug eines moderneren und vielseitigeren Charakters«. ⁸ Ausdrücklich erwähnt Lützow, daß mit Zinkographien und Heliogravüren auch fotomechanische Verfahren für die Textabbildungen herangezogen wurden. In den nachfolgenden Lieferungen aber gewann die Heliographie bei den Tafeln ein nicht unbedeutendes Gewicht. Anders als Janitschek in seiner Rezension meinte, wurde sie auch »für Meisterwerke, die eine wirklich künstlerische Wiedergabe erheischen« –

zum Beispiel für die Tafeln des Genter Altars – herangezogen. ⁹ Nur Anton Springer, der ebenfalls die ersten Lieferungen rezensierte, bringt zum Ausdruck, daß sich der Wechsel von den graphischen zu den fotomechanischen Verfahren nicht aufhalten lasse, daß er aber eine Aufwertung der alten Verfahren nach sich ziehe. Mit Hinweis auf die vermeintliche historische Parallele, den Wechsel zum Buchdruck einerseits, das Fortbestehen des Luxusguts illuminierter Handschriften andererseits, kommt Springer zu dem Schluß: »Wir verschließen uns nicht der Überzeugung, daß der mechanischen Reproduktion die Vorherrschaft zufallen wird. Aber wir huldigen gleichfalls dem Glauben, daß der Reproduktion durch Künstlerhand immerhin der vornehmere Charakter innewohnt. Und so lange es Menschen gibt, welche an einer vornehmeren Wiedergabe des Kunstwerkes Freude haben, und Künstler, welche die Kraft zur Schöpfung einer solchen vornehmen Reproduktion besitzen, werden wir uns vor jedem vorzeitigen Gräbeln hüten.« ¹⁰

Abb. 154: Emil Orlik, Bildnis einer Frau nach Rogier van der Weyden, Radierung.
Aus: Berlin 1888–1909, Bd. 3, Taf. 18





Abb. 155: Peter Halm, *Frau am Fenster (Hendrickje Stoffels)* nach Rembrandt, Radierung. Aus: Berlin 1888–1909, Bd. 4, Taf. 23

Bode selbst war in diesem Punkt völlig undogmatisch.¹¹ Dennoch bleibt festzuhalten, daß die Entscheidung sowohl für die Tiefdrucktechniken der Radierung und des Kupferstichs als auch für die Heliogravüre in der speziellen, etwas flauere Bilder erzeugenden Variante der Reichsdruckerei¹² zusammen mit den neuartigen Ausprägungen der Techniken dem Berliner Galeriewerk einen eigensinnigen Charakter verlieh. Dabei wurden die Experimente aus den ersten Lieferungen, die mit Farbholzschnitten einerseits dem Kolorit, mit Mezzotinto andererseits dem ältesten Verfahren zur Halbtönenwiedergabe huldigten, nicht fortgesetzt. Nirgends sonst aber konnte man die Spannweite von schwarzweißen Reproduktionstechniken wie -stilen an Werken aus allen Epochen und allen Schulen der alten Meister nebeneinander studieren. Und nirgends sonst hätte man, sofern nicht das unhandliche Format der Folianten daran hinderte, aus der Feder von Kennern das unbestechliche Urteil über die Berliner Meisterwerke und ihren Platz in der Geschichte der europäischen Malerei nachlesen können. Nach den Fragmenten, die die lange Geschichte des Scheiterns Berliner Galeriewerke im 19. Jahrhundert hinterlassen hatte,¹³ kam die Edition immerhin mit der 26. Lieferung zu einem Abschluß. Im selben Jahr, in dem das Galeriewerk beendet wurde, erschien der erste Band des wissenschaftlichen, durchgängig mit Autotypen nach Fotografien bebilderten Katalogs (Kat.-Nr. 54).

KK

Literatur:

Ausst.-Kat. Mainz 1981, Nr. 101, 105f., 108f., 112f., 116, S. 39–42. – Kühnel 1995. – Peters 2000, S. 26–28.

Bibliographische Angaben:

Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin[.] Herausgegeben von der Generalverwaltung [4 Bde. mit je zwei Teilbänden] Berlin[.] G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1888–1909[.]

Band II[.] Mit erläuterndem Text von Wilhelm Bode, Georg Gronau, Julius Meyer und Paul Schubring[.] 33 Tafeln und 65 Abbildungen im Text[.] Berlin[.] G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung[.]

[IV, Reihentitel, Titel], S. 1–16 [Text mit 10 unnummerierten Abb., Autotypen], [II, Zwischentitel], S. 1–72 [Text mit 55 unnummerierten Abb., Autotypen, Heliogravüren, Holzstiche, Radierungen, Zinkographien], S. 73–74 [Verzeichnis von Inhalt, Taf. und Textabb.]

[33 Taf., 2 Farbholzschnitte, 10 Heliographien, 5 Kupferstiche, 16 Radierungen]

Band III[.] Mit erläuterndem Text von Richard Graul, Fritz Knapp, Valerian von Loga und Hans Posse[.] 22 Tafeln und 48 Abbildungen im Text[.]

[IV, Reihentitel, Titel], S. 1–14 [Text mit 10 unnummerierten Abb., Autotypen], S. 1–18 [Text mit 11 unnummerierten Abb., Autotypen], S. 1–12 [Text mit 11 unnummerierten Abb., Radierung, Autotypen], S. 1–20 [Text mit 16 unnummerierten Abb., Autotypen], S. 21–22 [Verzeichnis von Inhalt, Taf. und Textabb.]

[22 Taf., 11 Heliographien, 3 Kupferstiche, 7 Radierungen, 1 Schabkunstblatt]

Band IIII[.] Mit erläuterndem Text von Wilhelm Bode, Max J. Friedländer und Hugo von Tschudi[.] 47 Tafeln und 48 Abbildungen im Text[.]

[IV, Reihentitel, Titel], S. 1–28 [Text mit 11 unnummerierten Abb., Autotypen, Holzstiche], S. 1–44 [Text mit 24 unnummerierten Abb., Autotypen, Heliogravüre, Holzstich, Radierung, Zinkographien], [II, Zwischentitel], S. 1–44 [Text mit 13 unnummerierten Abb., Heliographie, Heliogravüre, Holzstiche, Radierungen], S. 45–46 [Verzeichnis von Inhalt, Taf. und Textabb.]

[47 Taf., 15 Heliographien, 29 Radierungen, 3 Kupferstiche]

Band IV[.] Mit erläuterndem Text von Wilhelm Bode und Adolph Goldschmidt[.] 54 Tafeln und 36 Abbildungen im Text[.]

[IV, Reihentitel, Titel], S. 1–66 [Text mit 36 unnummerierten Abb., 21 Autotypen, Heliographie, 12 Holzstiche, Radierung, Zinkographie], S. 67–68 [Nachtrag], S. 69–70 [Verzeichnis von Inhalt, Taf. und Textabb.]

[54 Taf., 6 Heliographien, 3 Kupferstiche, 45 Radierungen]

Anmerkungen:

- 1 Rezension von Lützwow, Carl von, in: Zeitschrift für bildende Kunst 24, 1889, S. 49f., hier 50.
- 2 Rezension von Janitschek, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 13, 1890, S. 210–213, hier 212.
- 3 Vgl. hier S. 62f.
- 4 Gazette des Beaux-Arts 11, 1869, bei S. 8, als Beilage zu: Bürger, W.: Nouvelles études sur la Galerie Suermondt, S. 5–37, bes. 7ff. Eine vergrößerte Detailabb. findet sich in Ivins 1953, Taf. 42. Vgl. außerdem den Nachruf von Gonse, Louis: Ferdinand Gaillard, in: Gazette des Beaux-Arts 29, 1887, S. 221–235, bes. 227ff.
- 5 Belege bei Kühnel 1995, S. 119ff.
- 6 Vgl. Amtliche Berichte, in: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen 3, 1882, Sp. XX; 6, 1885, Sp. XXII; 9, 1888, Sp. XXXIX–XXXX; 11, 1890, Sp. XXXI–XXXII; 18, 1897, Sp. XXXII; 25, 1904, Sp. LXIX–LXX; Kühnel 1995, S. 116f.
- 7 Lützwow (wie Anm. 1), S. 50; Janitschek (wie Anm. 2), S. 211.
- 8 Lützwow (wie Anm. 1), S. 49. Lützwow bezieht sich insbesondere auf das Wiener Galeriewerk von 1886, dessen Text er selbst verfaßt hatte.
- 9 Janitschek (wie Anm. 2), S. 211.
- 10 Rezension von Springer, Anton, in: Die graphischen Künste 11, 1888, S. 9–12, hier 9.
- 11 Gaehetgens/Paul 1997, Bd. 1, S. 187–189.
- 12 Freundlicher Hinweis von Dorothea Peters; vgl. auch Peters 2000, S. 16ff.
- 13 Vgl. S. 266, Anm. 80.

**Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde
im Kaiser-Friedrich-Museum.
Fünfte Auflage.
Berlin: Georg Reimer, 1904.**

14,5 x 19,5 cm
Privatbesitz

1830 hatte Gustav Waagen für seinen Katalog der Königlich-Preußischen Gemädegalerie Prinzipien entwickelt, die bis zur vierzehnte Auflage des Buchs (1860) kaum angetastet wurden.¹ Zum Katalog als Vademecum in der Galerie gehörten unter anderem die Ordnung der Gemälde nach Schulen der Malerei, eine knappe Beschreibung der Bilder sowie nur kurz gefaßte Angaben zu den Biographien der Künstler. Dem Anwachsen des Bestands konnte durch ständiges Ergänzen des Textes Rechnung getragen werden, bis der Erwerb der Sammlung Suermondt ein zunächst selbständig publi-

ziertes Verzeichnis erforderlich machte.² Da deren Gemälde alsbald in die Ordnung der Galerie integriert wurden – was einen Umbau des Museums erforderlich machte –, schien es angeraten, einen vollständig erneuerten Gemäldekatalog zu erarbeiten. Wie derjenige Waagens stieg er aufgrund seiner unbestreitbaren Qualitäten zum Monument auf, das bis 1931 weder die zahlreichen Nachträge in den weiteren acht Auflagen noch der Katalog Hans Poses von 1909/1911 (Kat.-Nr. 54) berührten.³ Freilich wurde der handliche Band in seiner Ausstattung mit Abbildungen durchaus erweitert. Demgegenüber blieben der Aufbau und – von Korrekturen und Ergänzungen abgesehen – die Texte zu den Gemälden völlig unverändert. Dies wirft ein Schlaglicht auf den eher sorglosen Umgang der Direktion mit der Relation von Text und Bebilderung und der daraus resultierenden Funktionalität eines Katalogs.

Die erste Auflage war mit einem Plan der Galerie versehen, enthielt aber keine Reproduktionen der Gemälde. Sie war somit wie der Katalog Waagens als Führer zu den Bildern angelegt. Einen Kompromiß, der dem Zustand der Galerie während des Umbaus geschuldet war, stellte die alphabetische Reihung nach Künstlernamen dar. Wissenschaftliches Ziel war die Bestimmung der Gemälde, »dann von den Bildern eine eingehende Beschreibung zu geben, den vollständigen Namen der Meister[,] die Hauptdaten ihres Lebens, ihren Bildungsgang und den Ort ihrer Thätigkeiten beizufügen; endlich die Abweichungen von den älteren Benennungen zu erläutern und auf alle hervorragenden Gemälde ausdrücklich hinzuweisen«.

Abb. 156: Doppelseite mit Albrecht Altdorfer, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, Lichtdruck. Aus: Kat. Berlin 1904, S. 6 mit ungez. Taf.

6 Altdorfer.

kasteit sich vor dem Kruzifix. — Hintergrund in beiden Bildern waldige Berglandschaft.

(1507) (1507)

Bez. links und rechts unten: ; bez. links unten:

Lindenholz, jedes Bild h. 0,22, br. 0,19. — Sammlung Solly, 1821.

638 A Landschaft mit Satyrfamilie. Zur Linken lagert unter hohen Bäumen eine Satyrfamilie. Rechts weiter hinten ein Satyr, der eine Nymphe verfolgt, und Ausblick in gebirgige Landschaft. (Nessus und Deianira?)

(1507)

Bez. links oben:

Ehemals in der Sammlung Kraenner in Regensburg. Lindenholz, h. 0,23, br. 0,20. — Sammlung Suermondt, 1874.


638 B *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*. An einem reich gezierten Renaissancebrunnen sitzt rechts Maria mit dem Kinde. Engelchen musizieren auf dem Brunnenrande und plätschern im Wasser. Rechts vorn Joseph, der Maria Kirschen reichend. Im Mittelgrunde der gebirgigen Landschaft eine Stadt an einem großen Wasser.

Bez. auf einer Tafel am Brunnen:

Abm, Altdorffer pictor Ratis
poneu in salutem aie hoc tibi
munus diua maria faccauit
corde fidei. : 1540

Die Zahl ist retouchiert und muß 1510 gelesen werden.
(Albrecht Altdorffer, Maler zu Regensburg, weihte dies Geschenk gläubigen Herzens Dir, hehre Maria, zu seinem Seelenheil.)
Lindenholz, h. 0,57, br. 0,38. — Erworben 1876 aus der Sammlung Fr. Lippmann in Wien.

638 C Landschaft mit der Darstellung des Sprichworts „Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe.“ Ein reichgekleidetes Paar, auf dessen Schleppe sich eine



638 B Albrecht Altdorfer.

Zu diesem Zeitpunkt war man überdies noch davon überzeugt, die Edition eines ausführlichen Katalogs stehe unmittelbar bevor; er sollte ausführliche Angaben zur Biographie der Maler, zur Geschichte der Bilder und der Galerie sowie »die Charakteristik der Schulen« enthalten.⁴ Im selben Jahr (1878) erschien getrennt von diesem Handkatalog, aber mit ausdrücklicher Förderung durch die Direktion eine Folge von *Photographien direct nach den Originalen ohne jede Retouche*, wofür der Katalog im Anhang mit einem detaillierten Verzeichnis warb.⁵

Diese Relation von handlichem Bilder-Verzeichnis und monumentaler Bilder-Edition sollte zunächst erhalten bleiben, ab der dritten Auflage 1891 aber hatte der Interessent die Wahl zwischen einer mit Lichtdrucken bebilderten und einer billigeren Ausgabe ohne Reproduktionen. Der Plan des Museums wurde von nun an weggelassen, als ob mit der Chance, eine Auswahl von Gemälden in schwarzweißen Lichtdrucken nach Fotografien studieren zu können, der Zweck des Katalogs als Führer zu den Gemälden weggefallen sei. Von 60 Lichtdrucken 1891, über 70 Abbildungen in der vierten Auflage von 1898 bis zu den 82 Tafeln in der fünften Auflage von 1904, die den Bestand im neu eröffneten Kaiser-Friedrich-Museum verzeichnet, sollte sich der Aufwand steigern, während die Texte zu den Künstlern und ihren Werken, ungeachtet der Korrekturen und Ergänzungen, unverändert blieben.⁶ Als habe man diese Inkonsequenz eingesehen, wozu vor allem der vollständig bebilderte Katalog von Hans Posse (Kat.-Nr. 54) beigetragen haben mag, erschienen die Ausgaben des Handkatalogs nach dessen Edition 1909/1911 wieder ohne Tafeln, die siebente Auflage (1912) allerdings noch ohne den Plan, der der achten Auflage (1921) wieder beigegeben wurde.

Durch die vielen Nachträge, die der Erweiterung der Bestände folgten, geriet der Katalog nach und nach zum Produkt kollektiver Arbeit der Berliner Wissenschaftler. Waren in der ersten Auflage 1878 die Autoren Julius Meyer und Wilhelm Bode auf dem Titelblatt genannt, erfährt man in der fünften Edition nur aus dem Vorwort des inzwischen zum Direktor aufgestiegenen Bode, daß die »Durchsicht« des Bands Max J. Friedländer und Hans Posse zu verdanken sei. Die Reduktion des Schriftgrads erlaubt es, die Beschreibungen der Bilder etwas ausführlicher zu fassen, und schafft zudem Platz für die Faksimiles von Signaturen. Albrecht Altdorfers frisch – 1876 – erworbene *Flucht nach Ägypten* war 1878 mehr als Landschafts-, denn als Figurenbild charakterisiert worden, so daß der Blick des Betrachters von hinten zum Brunnen mit den Figuren wandert, um bei der in Umschrift und Übersetzung wiedergegebenen Widmungstafel des Malers zu enden. Es folgt die Diskussion der Jahreszahl »1540« auf der Tafel, die man zu diesem Zeitpunkt noch für einen Schreibfehler hält.⁷

1904 ist die Datierung des Gemäldes auf 1510 fixiert, die Inschrift wird nach einer Pause in Originalgröße abgebildet und weiterhin übersetzt. In der Beschreibung ist der eilige Gang durch das Bild indes umgekehrt – Brunnen und Figuren, nicht der Schauplatz sind zur Hauptsache erhoben. Bestehen bleibt das Grundprinzip der Einträge: Sie sind so knapp gehalten, daß sie in der Art eines Inventars allenfalls dazu dienen können, ein Bild zu identifizieren, und nur vor diesem selbst einen eingeschränkten Zweck erfüllen können.

Zudem verzichtet der Katalog jetzt auf jegliche Akzentsetzung im Bestand: 1878 hatte man dem Besucher der Galerie im Alten Museum durch knappe Bewertungen mancher Bilder signalisiert, welchen Werken er besondere Aufmerksamkeit widmen könne. Diese Zusätze wurden durch kleineren Schriftgrad als Kommentar des Autors vom Objektivität beanspruchenden Haupttext abgesetzt. So war zum Beispiel der *Kaufmann*

Giesze von Holbein dem Jüngeren als »ein Hauptwerk des Meisters [...] durch höchste Vollendung« aus den übrigen Werken des Malers herausgehoben.⁸ Dies entfällt in der späteren Version, aber in der illustrierten Ausgabe übernehmen die Tafeln die Rolle, den Kanon durch die Auszeichnung einzelner Gemälde fortzuschreiben. Sie sind in loser Folge eingehftet, und hin und wieder mag die zufällige Plazierung im Alphabet der Künstler in Kombination mit bindetechnischen Gegebenheiten dazu geführt haben, daß sich schwer erklärliche Verschiebungen gegenüber der Liste besonders früher und besonders großer Abzüge aus dem Bestand der Photographischen Gesellschaft ergeben. Doch mögen auch Veränderungen im Geschmack – die Entdeckung des Quattrocento – und die Germanisierung des Kanons das ihre beigetragen haben. Caravaggio zum Beispiel, dessen Werke 1878 auf Fotografien sogar im »Extra-Format« erhältlich waren, ist als »Amerighi, Michelangelo« zwischen Maler wie Christoph Amberger, Fra Angelico und Antonello da Messina eingezwängt, die jeweils mit einer Tafel ausgezeichnet werden, und hat das Nachsehen (S. 8–13, 3 ungez. Taf.).

Nicht alle Aufnahmen und nicht alle Drucke können den Nutzer wirklich zufriedenstellen. So sind große Kontraste in der Helligkeit von zahlreichen Gemälden nicht ganz bewältigt, und manche Tafel ist unscharf abgedruckt. Insgesamt kann aber ein Vergleich der Preise den Fortschritt ermessen lassen, den die angestrebte Reproduktion der Gemälde erreicht hatte. Der Katalog kostete, auch nachdem die Zahl der Lichtdrucke von 60 auf 82 erhöht worden war, weiterhin zehn Mark. Der – zugegeben – große und als Wandschmuck geeignete Abzug eines einzigen Fotos war 1878 auf zwölf Mark festgesetzt. In der Popularisierung der Berliner Gemälde waren somit Erfolge zu verzeichnen. Eine Neukonzeption des Buchtypus »Katalog«, die endgültige Abkehr vom Inventar und Entwicklung zum Arbeitsinstrument der Kunstgelehrten, sollte man in Berlin 1909 mit dem *Vollständige(n) beschreibende(n) Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde* (Kat.-Nr. 54) versuchen.

KK

Literatur:

Tümmers 1975, Nr. 848.

Bibliographische Angaben:

Königliche Museen zu Berlin – Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum[.] [Vignette] Fünfte Auflage[.] Mit 82 Lichtdrucken[.] Preis 10 Mark[.] Berlin Georg Reimer 1904.

IV [Titel, Vorwort], 472 S. [Text, 2 Register, Errata], [82 Taf., Lichtdrucke]

Anmerkungen

- 1 Waagen, Gustav Friedrich: Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1830; vgl. Tümmers 1975, Nr. 799.
- 2 Meyer, Julius/Bode, Wilhelm: Verzeichniß der ausgestellten Gemälde und Handzeichnungen aus den im Jahre 1874 erworbenen Sammlungen des Herrn Barthold Suermondt, Berlin 1875, zweite verbesserte Auflage 1875; vgl. Tümmers 1975, Nr. 827f.
- 3 Meyer, Julius/Bode, Wilhelm: Königliche Museen zu Berlin – Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin 1878; vgl. Tümmers 1975, Nr. 829.
- 4 Ebd., Vorwort von Julius Meyer, S. II.
- 5 Die Königliche Gemälde-Galerie zu Berlin. Im Auftrage der General-Direction der Königlichen Museen, hrsg. durch die Photographische Gesellschaft in Berlin, Berlin 1878, 104 Photographien in 3 Bänden.
- 6 Tümmers 1975, Nr. 844, 848.
- 7 Meyer/Bode (wie Anm. 2), S. 5f.
- 8 Ebd., S. 165f.

Hans Posse

Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog.**2 Bände.****Berlin: Julius Bard, 1909/1911.**

20,5 x 26 cm

Marburg, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität, N 102/6-7

Marburg, Universitätsbibliothek, XVIa B 130 t

Mit der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums 1904 ging für die Berliner Gemäldegalerie eine lange Phase der Planung und Neuordnung zu Ende. Im selben Jahr wurde Hans Posse als »wissenschaftlicher Hilfsarbeiter« eingestellt. Sein Gemäldekatalog gibt einleitend Rechenschaft von der Geschichte der Sammlung und dem spektakulären Anwachsen der Bestände, die den Auszug aus Schinkels »Altem Museum« nötig gemacht hatten. Im übrigen aber löst sich der Katalog weitgehend von der Präsentation der Bilder in der Galerie. Zwar wird die zwischenzeitlich – während des Umbaus des Alten Museums und während des Neubaus – aufgegebene Ordnung nach Malerschulen wieder aufgenommen, und der Katalog erscheint in zwei Bänden, die die *Romanischen Länder* (1909) und die *Germanischen Länder* (1911) umfassen. Aber nichts verweist im Text auf die Ordnung in der Galerie selbst oder hebt besonders wertvolle Bilder aus der großen Fülle heraus. Die beiden Bände sollen von den Kunstgelehrten am Schreibtisch konsultiert werden: Der Entschluß, alle Gemälde in schwarzweißen, sehr fein gerasterten Autotypen abzubilden, daraus resultierend die Konzeption, das Material in der Komplementarität von Abbildung und verbaler Information für alle denkbaren wissenschaftlichen Ansprüche aufzubereiten, der im kleinen Quartformat erzielte Kompromiß zwischen Abbildungsgröße und Handlichkeit des Buchs, aber auch das große Gewicht der Bände – es ist schweres, gestrichenes Kunstdruckpapier verwendet – lösen sich von dem Prinzip des Vademecums, das bisher für die Berliner Kataloge verbindlich gewesen war (Kat.-Nr. 53).

Die Gestaltung des Buchs signalisiert die hohe Wertschätzung buchkünstlerischer und praktischer Ansprüche: So spielen das helle Blau des Leineneinbands dezent, das Adlerwappen auf Einband und Titelblatt entschieden auf die lange Geschichte der Königlich-Preussischen Galerie an. In Rot – den Rubriken mittelalterlicher Handschriften wie frühneuzeitlicher Drucke angenähert – sind die Initialen zum Vorwort Wilhelm von Bodes, der Haupttitel und die Zwischentitel der Bände gehalten, außerdem die Namen der Maler und die Bezeichnungen der Malerschulen, die auf der Marginalspalte wiederholt werden. Text und Bild des Katalogs sind durch einen elfenbeinfarbenen Ton vom Weiß des Papiers abgesetzt und zusammengefaßt, als wolle man so die unlösbare Einheit von Text und Bild, die zur Repräsentation des Gemäldes zusammenfinden, betonen. Dem steht allein entgegen, daß gelegentlich der ausführliche beschreibende Text den Abbildungen vorseilt.

Posse mußte (?) auf das sonst übliche Vorwort zur Vorgehensweise verzichten. Statt dessen erläutert Bode als Direktor der Galerie die Konzeption des Katalogs: »Da der Gegenstand der Darstellung sich aus der trotz des beschränkten Umfangs doch scharfen Abbildung ergibt, ist im Text auf eine Beschreibung ganz verzichtet, und statt dessen das, was die farblose Wiedergabe nicht bietet, eine Analyse der Farben, Valeurs und des Tons, gegeben. [...] Dabei mußte sich die Art der Beschreibung – die natürlich nur der Erinnerung als Stütze dienen, nicht die Anschauung

ersetzen kann – dem Gange der malerischen Entwicklung anpassen: von der ins Einzelne gehenden Angabe der Farben wurde allmählich zu einer auf die Gesamtheit des koloristischen Eindrucks gerichteten Darstellung überzugehen versucht« (Bd. 1, S. VII). Bodes Wortwahl verrät die methodische Unsicherheit: »Beschreibung« meint zum einen all jene Angaben zu Thema, Motiv und formaler, insbesondere kompositioneller Gestaltung, die der Bildtitel nicht enthält. So gefaßt, hat Posse tatsächlich keine Beschreibung der Gemälde geliefert. »Beschreibung« zielt zum anderen auf die Farbgebung, wobei die geschichtliche Entwicklung des Kolorits den Autor veranlaßt habe, von einer reinen Aufzählung der Farbtöne – bei den frühen Bildern – zu einer Charakterisierung des Gesamteindrucks zu gelangen.

Damit ist die Spannung zwischen der Erwartung an den Katalog, der als Arbeitsinstrument Objektivität besitzen soll, und der Vermittlung des Sehindrucks durch das Subjekt des Autors angezeigt, nicht aber die Schwierigkeit, die aus dem vollständigen Verzicht auf die gegenständliche Beschreibung der Bilder entsteht. So ist Posse gezwungen, sich zwischen der Benennung des dargestellten Gegenstands oder des gewählten Farbtönen und dessen Relationen zu benachbarten Tönen oder zum dominierenden »Klang« zu entscheiden. Da die schwarzweiße Reproduktion die Zuordnung seiner Aussage zu den entsprechenden Partien im Bild nicht erlaubt, unterbricht Posse den Fluß seines Textes durch Einschübe in eckigen Klammern, die das jeweils nicht Genannte zur Orientierung des Lesers nachliefern – was den Lesefluß nicht beschleunigt. In Watteaus *Französischer Komödie* zum Beispiel »liegt der farbige Nachdruck auf der hellbeleuchteten rechten Seite, dem leuchtenden Zinnoberrot in der Tracht des vom Rücken gesehenen Tänzers, vor luftigen bläulich-weißen Tönen, umgeben von Gelb [Begleiterin des in Grauschwarz gekleideten Scaramuz r.] ... Davor als zurückschiebender Farbfleck die Menuettänzerin in dunklen Tönen [dunkelblauer Rock, bräunlichviolette Taille]« (Bd. 1, S. 258). Was zu sehen ein erhebliches Kulturwissen voraussetzen würde, erfährt man nur noch en passant: »In einem französischen Parke tanzt umgeben von Schauspielern und Spielern ein junges Paar Menuet.« Mit dieser Erzählung der Bildhandlung hatte der Vorgängerkatalog seinen Text eingeleitet. Farben – von der »schwarzen Tracht des Scaramuz« abgesehen – hatte man damals nicht benannt, das Kolorit des Gemäldes nicht analysiert.¹

Posses Kommentar zu Holbeins *Bildnis des Kaufmanns Giese* beginnt nicht mit der Figur, sondern dem »leuchtenden Gelbgrün der Wände«. Soweit es geht, reduziert er die Benennung von Gegenständen, denn auch die Fülle an Details, die die Figur des Kaufmanns umgibt, wird zunächst nur im Kontrast von (koloristischer) »Unruhe« zur »breiten Farbenfläche der Figur« gefaßt (Bd. 2, S. 54). Das Auffinden von Kontrasten, sei es der Töne, des Helldunkels oder der Quantitäten, bestimmt Posses Arbeit am Kolorit des Bilds. Hingegen fehlen Äußerungen zum Farbauftrag – dessen Eigenschaften von den Autotypen nicht übermittelt werden – ganz; eine Ausnahme stellt die in Klammern gesetzte Bemerkung zum »sehr pastose[n] Weiß« bei Rembrandts *Mann mit dem Goldhelm* dar (Bd. 2, S. 187). Posse steht mit seinen Analyseverfahren und -interessen unter dem Eindruck der Ergebnisse aus der empirisch arbeitenden Psychologie etwa Wilhelm Wundts, die trotz des Interesses an der Verallgemeinerung von am einzelnen Probanden gewonnenen Resultaten die individuelle Erfahrung des Farbsehens und -empfindens betonte.² Damit einher ging die Neigung zur Abstraktion vom Bildgegenstand, die bei Posse in der Versprachlichung noch als Schwierigkeit erkennbar bleibt, aber zur selben Zeit in Malerei und Kunstkritik des Expressionismus vollzogen wird.³ Es mag sein, daß Posse von den Bemühungen wußte, durch eine Nomenklatur der Farben auch innerhalb der Kunstgeschichte einen Konsens für die Koloritforschung herzustellen.⁴ Indes verstand er seine Arbeit – wie der Rezensent Wilhelm Worringer richtig bemerkt – nicht »als eine mechanische Registrierung der farbigen Bildhaltung, sondern als eine lebendige Interpretierung dersel-

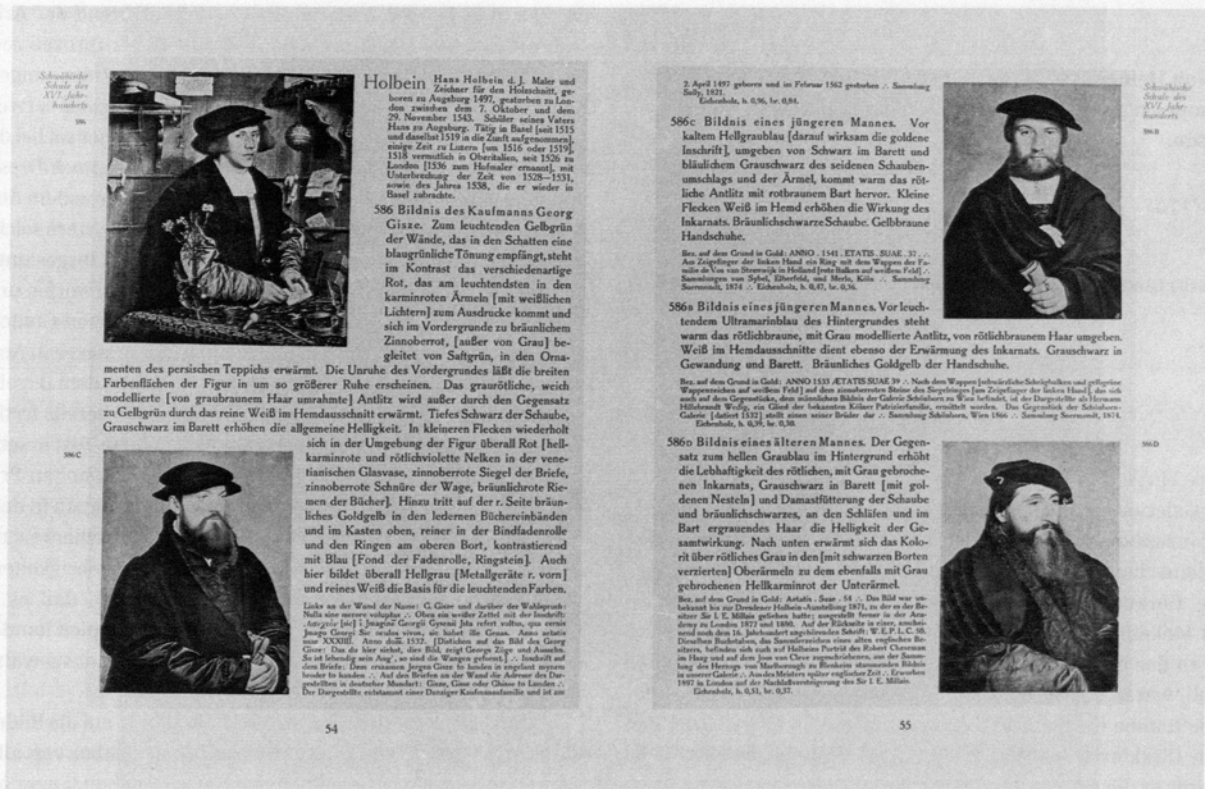


Abb. 157: Doppelseite, Schwäbische Schule des XVI. Jahrhunderts. Holbein, Autotypien. Aus: Posse 1909/1911, Bd. 2, S. 54/55

ben.«⁵ Ob sich Posse mit Worringer »auf dem Wege einer rein künstlerischen Betrachtungsweise der Bilder, die bisher [...] von der historischen Betrachtung zu sehr zurückgedrängt wurde,«⁶ begriff, wird man bezweifeln dürfen. Denn der Verzicht auf die entwicklungsgeschichtliche Darstellung der Kolorits folgt hier nur den Konventionen der Buchgattung. In seinem späteren Dresdener Katalog verband Posse zudem Gegenstands- und Farbenbenennung wieder miteinander und erwähnte, was die Szenerie der Gemälde zeigte. So verstand er den Text des Katalogs erneut als eine Anleitung zum Sehen, die der Betrachter am Bild zu überprüfen habe, nicht als die vollgültige Interpretation des Kolorits, die der Benutzer akzeptieren und um die Interpretation des Bildgegenstands ergänzen müsse.

KK

Literatur:

Tümmers 1975, Nr. 851.

Bibliographische Angaben:

Königliche Museen zu Berlin[.] Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums[.] Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde[.] Im Auftrag der Generalverwaltung der Königlichen Museen bearbeitet von Hans Posse[. 2 Bde., Berlin 1909/1911]

Erste Abteilung[.] Die Romanischen Länder[.] Byzanz Italien Spanien Frankreich[.] Mit 534 Abbildungen[.] Im Verlag von Julius Bard[.] Berlin 1909[.]

XVIII [Vorsatzblatt, Titel, Vorwort, Text], [II, Zwischentitel], 274 S. [Text, Register, Inhaltsverzeichnis], [534 Abb., Autotypien], [II, Verlagswerbung]

[...] Zweite Abteilung[.] Die germanischen Länder[.] Deutschland Niederlande England[.] Mit 776 Abbildungen[.] Im Verlag von Julius Bard[.] Berlin 1911[.]

VII [Vorsatzblatt, Titel, Vorwort], 414 S. [Text, Register, Inhaltsverzeichnis], [776 Abb., Autotypien], [III, Verlagswerbung]

Anmerkungen:

- 1 Meyer, Julius/Bode, Wilhelm: Koenigliche Museen. Gemälde-Galerie. Beschreibendes Verzeichniss der während des Umbaues ausgestellten Gemälde. Kleine Ausgabe, Berlin 1878, S. 443f.
- 2 Vgl. hier nur Gage, John: Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst, Ravensburg 1999, S. 191f., 36–40 zur daraus entstehenden deutschen Forschungstradition.
- 3 Vgl. Osterkamp 1995.
- 4 Six, J.: Farbenwahl und Farbenstimmung, in: Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in Amsterdam, 1898, Nürnberg 1899, S. 46–52; Waetzold, Wilhelm: Vorschläge zur Farbenterminologie, in: Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in München, 1909, Leipzig 1909, S. 100–109 [beide auch als Nachdruck New York 1978].
- 5 Worringer, Wilhelm: Rezension von Meier-Graefe, Julius: Hans von Marées. Sein Leben und seine Werke. II. Bd. (Katalog), München 1909. Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Die romanischen Länder. Bearbeitet von Hans Posse. Berlin 1909, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 6, 1911, S. 317–321, hier 319.
- 6 Ebd., S. 318.

Carl Heinrich von Heinecken
Recueil d'estampes d'après les plus celebres tableaux de la Galerie
Royale de Dresde.
2 Bände.
Dresden, 1753/1757.

53 x 75,5 cm
 Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek,
 gr. Fol. 1/93

Wie viele andere ehrgeizige Unternehmungen des 18. Jahrhunderts blieb das Dresdener Galeriewerk ein Fragment; es läßt jedoch im vorliegenden Zustand die Konzeption und die Sorgfalt erkennen, mit der sich Carl Heinrich von Heinecken um die Publikation der Gemälde in sächsischem Besitz bemühte. Gerade rechtzeitig zum Eintreffen der 1746 erworbenen Sammlung aus Modena, die nach Auffassung nicht nur der Zeitgenossen die Dresdener zu der bedeutendsten Galerie italienischer Bilder nördlich der Alpen erhob, waren angrenzend an die Residenz im Obergeschoß der Stallungen neue Räume für die Ausstellung der Gemälde eingerichtet und Heinecken zum Direktor des graphischen Salons ernannt worden. Wohl schon 1748 plante er die Edition des Galeriewerks. Zu diesem Zweck warb er Künstler aus Frankreich und Italien an, die die Bilder in Dresden zeichneten. Die mehr als 40 Stecher, die zur möglichst zügigen Produktion der Bände herangezogen wurden, waren über ganz Europa verstreut – wobei Heinecken, der sich in diesen Jahren zu einem der bedeutendsten Kenner der Druckgraphik entwickelte, Pariser Kupferstechern den Vorzug gab. Während der Text in Dresden von Christian Heinrich Hagenmüller gedruckt wurde, beauftragte Heinecken mit dem Druck der Stiche schon des ersten, vor allem aber des zweiten Bands Alexandre Louis Dubus in Paris (Bd. 2, Liste). Die Besetzung und Verwüstung Dresdens durch preußische Truppen im Herbst 1756 während des Siebenjährigen Kriegs, die Flucht des Hofes nach Warschau, schließlich der Tod König Augusts III., die damit verbundene Entmachtung des Grafen Brühl, die dessen Protégé Heinecken mitbetrifft, und die schweren, vor Gericht letztlich entkräfteten Vorwürfe der Untreue gegenüber Heinecken führten zum Abbruch der Unternehmung. Als 1757 die Arbeiten eingestellt wurden, waren zwei Bände mit je 50 Stichen erschienen, und weitere Druckplatten lagen bereits fertig vor. Heinecken betont, es handele sich um das erste derartige Werk in Deutschland; er läßt dabei den eigenen »Probelauf«, das allerdings erst 1754 publizierte Stichwerk zur Sammlung des Grafen Brühl, beiseite.¹

Gegenüber einem anonymen Rezensenten in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften* mußte sich Heinecken für diese Produktionsweise rechtfertigen. Aus seiner angeblich 1760 verfaßten Replik auf die scharfe Kritik kennen wir Heineckens Sicht der bestmöglichen Reproduktionsverfahren in allen Einzelheiten. Im Gegensatz zu Landschaften und anderen »schlechte[n] und ordinaire[n] Stücken«, die vor dem Gemälde gestochen und dabei sogar verbessert werden dürften, könne die Historienmalerei vom Zeichner oder Stecher nicht in reiner Konturmanier erfaßt werden, sondern müsse vollständig – das heißt mit sämtlichen Einzelheiten und allen Helldunkelwerten – in der zeichnerischen Reproduktion wiedergegeben werden. Daher sei es nicht ausreichend, daß »die Zauberey der Farben und das unzählige Feine in der Beleuchtung« den Kupferstecher – wie der Rezensent meint – begeistere. Vielmehr müsse man für den jeweiligen Stil des Gemäldes geeignete Zeichner auswählen: »Man muß sie aber zu Mahlereyen stellen, die mit ihrer Manier übereinkommen.« Das beste Beispiel sei

der Zeichner Marcello Bacciarelli, der sich während der Arbeit erheblich verbessert und dazugelernt habe. Von diesem Lernprozeß zeugen noch die im Dresdener Kupferstich-Kabinett erhaltenen Zeichnungen des jungen Künstlers, die Heinecken nur zum Teil für den *Recueil* verwendete.²

Doch auch die jeweilige Manier der Kupferstecher sei bei deren Auswahl zu berücksichtigen. Deshalb wurden Probedrucke nach Dresden geschickt und dort vor den Gemälden von Charles Hutin, der zudem den Hauptanteil der Zeichnungen übernommen hatte, korrigiert. Mehrere solcher Korrekturläufe waren keine Seltenheit. Dennoch wurde bei insgesamt zehn Stichen der erste Versuch nach Fertigstellung der Platte verworfen und ein anderer Stecher beauftragt – im Fall des *Jungen Bacchus* von Guido Reni genügte erst der dritte Versuch, derjenige Giuseppe Cameratas, den Ansprüchen Heineckens.³ Bei allen Entscheidungen sei Heinecken dem Begehren des Herrschers gefolgt, so auch, als Pierre-Jean Mariettes bereits fertig formuliertes Vorwort für den ersten Band durch seinen eigenen Text ersetzt wurde.⁴

Der Rezensent zeigte sich nicht nur über den hohen Preis des Werks erzürnt, sondern auch darüber, daß die fertigen Bände in der Auswahl der Gemälde von jener Ankündigung abwichen, die Heinecken 1751 publiziert hatte.⁵ Heinecken rechtfertigte dies mit den Schwierigkeiten bei der Herstellung; zudem habe man inzwischen erfahren, daß es sich bei zwei Gemälden nicht um Originale, sondern nur um Kopien handele, und daher andere Werke derselben Künstler für die Edition ausgewählt, obwohl bereits an den Druckplatten gearbeitet wurde.

Heinecken legte den Schwerpunkt der Bände auf die Bilder italienischer Maler des späten 15. bis 17. Jahrhunderts, dabei vor allem auf Großformate. Nur wenige Gemälde befanden sich schon länger in sächsischem Besitz. Dazu gehörte unter den wenigen Werken von Malern des frühen 18. Jahrhunderts die *Himmelfahrt Christi* von Sebastiano Ricci. Heinecken ließ im übrigen nur solche Gemälde aufnehmen, die in den letzten Jahren, sei es in Modena, sei es aus der kaiserlichen Sammlung in Prag, aus Sammlungen in Venedig und in Paris hatten gekauft werden können. Die Provenienz der Bilder ist freilich nicht angegeben, im Unterschied zum *Recueil Crozat* (Kat.-Nr. 63), der fraglos ein Vorbild des Dresdener Galeriewerks darstellt. Überhaupt ist im Werk die Huldigung an August III. vergleichsweise verhalten: Zwar sind in beiden Bänden Porträts des regierenden Herrscherpaars enthalten, die Widmung an den König aber wurde lediglich wenigen Exemplaren beigefügt.⁶ Im Vorwort kommt Heinecken nur kurz auf die Geschichte der Sammlung und die Rolle der Fürsten zu sprechen. Mariette dagegen hatte in seiner nicht abgedruckten Einleitung ausführlich – mit Beispielen von der Antike bis in die Gegenwart – gewürdigt, wie die Fürsten durch das Sammeln von Bildern für deren Erhaltung sorgten.⁷ Beide Autoren weisen aber darauf hin, daß mit der Sammlung als Mittel ästhetischer Erziehung ein Nutzen für das Gemeinwohl verbunden sei (Bd. 1, Vorwort).⁸ Allein Heinecken sieht sich noch genötigt, den Wert von Bildern für die religiöse und moralische Erziehung zu betonen. Lag darin – und im Verzicht auf eine längere Erörterung über den Ruhm der Malkunst – der entscheidende Grund für den angeblich vom König gewünschten Austausch der Texte? Beide Autoren, die ständig miteinander korrespondierten, stimmen darin überein, daß die sächsischen Fürsten die Malerei seit langem, beginnend mit Friedrich dem Weisen, gefördert hätten. Hier fällt bei beiden der Name Cranach, doch sollte im zweiten Band des *Recueil* die *Madonna des Bürgermeisters Meyer* von Hans Holbein dem Jüngeren die Ehre der Deutschen vertreten (Bd. 2, Taf. 43).

Heinecken geht schließlich im Vorwort des zweiten Bands über Mariettes Text hinaus, wenn er einen Vergleich zwischen den Malern aus der Antike und aus der eigenen Epoche anstellt. Aus den antiken Schriftquellen heraus hält Heinecken in aller Kürze fest, daß die Griechen zwar korrekte Zeichner gewesen seien, das Kolorit aber nicht den wesentlichen Teil ihrer Kunst ausgemacht habe (Bd. 2, Vorwort). Der Weg über die Erörterung der Maltechnik – über die Ölmalerei der Modernen gegen die Enkaustik der



Abb. 158: Pierre-Louis Surugue nach Charles-François Hutin, Die hl. Nacht von Correggio, Kupferstich.
 Aus: Heinecken 1753/1757, Bd. 2, Taf. 1

Alten – erlaubt es Heinecken schließlich, ersteren klar den Vorrang zuzuerkennen.

Hatte er im ersten Band noch vorwiegend den Rang der Sammlung auf dem Feld der italienischen Malerei betont, erhebt er sie nun zu einer universalen Einrichtung: »Es hat fast keinen berühmten Maler gegeben, von dem man in der Galerie nicht ein Stück sehen kann.«⁹ Als Exempel für den zweiten Schwerpunkt der Sammlung setzt er einen Stich nach einem Werk von Nicolaes Berchem an den Schluß des Bands.¹⁰ Beide, Niederländer und Italiener, zeigten, »daß diese Versammlung, aus so unterschiedlichen Manieren ausgewählt, das wahre Kennzeichen eines universalen Geschmacks und zugleich das Charakteristikum des wahren Liebhabers und sicheren Kenners ist, der in jeder Schule und bei jedem Meister beurteilt und schätzt,

was schätzenswert ist.«¹¹ Heinecken sowie sein Nachfolger Hagedorn, der die Hängung in der Galerie nach dem Krieg wohl nicht grundsätzlich veränderte, präsentierten eine Sammlung für den Kenner, der sich anhand der Vielfalt der Bilder – sämtlich herausragende Exempel für den jeweiligen Stil – seiner eigenen Kenntnisse versichern konnte.¹² Die Galerie als »école publique« mache es möglich, daß man »mit dem Auge allein und an ein und demselben Ort lernen könne, was man sonst in mehreren Büchern zusammensuchen müsse.«¹³ Das Insistieren auf dem »Auge« als Instrument der Erkenntnis, das der aufklärerischen Grundtendenz von Heineckens kunstgeschichtlichen Bemühungen entspricht, erklärt, weshalb ein bisher unerhörter Aufwand für die Korrektheit der Reproduktionstiche getrieben wurde.



Quadro di Giovanni Holbein
dalla Galleria Reale di Dresda
Alto piedi 5 onc. 8. Largo pi. 5 onc. 8.



Tableau de Jean Holbein
de la Galerie Royale de Dresde
Haut 5. pieds 8. pouce. Large 5. pieds 8. pouce. 4,7

Abb. 159: Christian Friedrich Boëtius, Die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d. J., Kupferstich. Aus: Heinecken 1753/1757. Bd. 2, Taf. 43

Dennoch wollte Heinecken, in Analogie zum *Recueil Crozat*, nicht auf Bemerkungen zu den einzelnen Bildern verzichten. Man muß freilich Mariettes Vorwort konsultieren, um Heineckens Grundsätze für diese Texte unterschiedlicher Länge zu erfahren: Adressaten sind die Kunstliebhaber. Es wird bewußt auf Lebensbeschreibungen der Künstler verzichtet, statt dessen deren »Charakter und die Art zu denken und zu handeln« erörtert, welche sich aus dem Bild selbst folgern und beweisen ließen. Wenn möglich, schließe man die Geschichte des Gemäldes an, wobei der Text in Französisch und Italienisch, den beiden in Europa am weitesten verbreiteten Sprachen, gehalten sei.¹⁴ Heinecken selbst muß auf die spitzen Bemerkun-

gen seines Rezensenten hin eingestehen, daß er sich mit dem Schreiben in der Fremdsprache nicht leicht tat. Aber er war »auch überzeugt, daß es in den bildenden Künsten weit schwerer ist deutsch zu schreiben [...]. Im Deutschen fehlen uns sehr viele Kunstwörter.«¹⁵ Den Beweis dafür hatte der Rezensent selbst angetreten, indem er Heineckens Beitrag zu Correggios *Nacht* aus dem zweiten Band vollständig übersetzte, bevor er an die Kritik des Textes und seiner kennerschaftlichen und kunsthistorischen Prinzipien ging. Obwohl Heinecken diesen Beitrag, den längsten im ganzen Werk, auf Anweisung Augusts III. erheblich kürzen mußte, spiegelt er am besten wider, wie sich der Autor die Anwendung seiner Grundsätze auf die

Betrachtung und Behandlung der Werke vorstellte. Heinecken beginnt mit einer kurzen Charakteristik, die zugleich die Begründung für den Ruhm des Bilds liefert: »Dieses Stück verdient vielleicht, als das berühmteste in Europa angesehen zu werden, nicht allein wegen der schönen Stellen, der erhabenen Zeichnung, wegen des Verschmolzenen und des Ausführlichen des Pinsels, sondern auch wegen der vortrefflichen und unnachahmlichen Austheilung des Lichtes.«¹⁶ Des weiteren wird der Lichteffect um das Jesuskind als einzige Lichtquelle des Bilds näher beschrieben. Der gute Erhaltungszustand und die Herkunft des Gemäldes werden angegeben, die Umstände des Ankaufs aus Modena erzählt. Es folgen Nachweise aus älteren Autoren – Scaramuccia und Scannelli.¹⁷ Daß Jonathan Richardsons Urteil nichts taugt und daher nicht berücksichtigt werden müsse, wird knapp mitgeteilt. Die Kritik der älteren Reproduktionsstiche von Giuseppe Maria Mitelli und Hubert Vincent, Angaben zum neu vorgelegten Blatt sowie der Hinweis auf eine Vorzeichnung zum Bild beschließen den Eintrag.

Den Rezensenten ärgert das apodiktische Urteil über Richardson, was wiederum Heinecken zu einer ausführlichen Antwort provoziert. Sie erst macht dem heutigen Leser die Pointe der knappen Charakteristik im *Recueil* deutlich: Heinecken rühmt Correggios Gemälde selbstverständlich für den Lichteffect, im Gegensatz zu Richardson erkennt er aber an, daß der Maler seine Figuren zwar »künstlich«, aber in jedem Fall auch korrekt zeichne. Correggio wird somit dem großen Raffael in einem Punkt der Malerei – der »erhabenen Zeichnung« – ebenbürtig zur Seite gestellt, im Helldunkel übertrifft er ihn.¹⁸ Die 1754 für Dresden erworbene *Sixtinische Madonna* Raffaels wird im *Recueil* noch nicht abgebildet; ein Stich von Christian Gottfried Schulze entstand um 1780 für den dritten Band des Galeriewerks, der indessen erst 1870 zusammengestellt wurde.¹⁹ Noch bis in die 1920er Jahre verzeichnen die Kataloge die Blätter des *Alten Galeriewerks*, die einzeln in Dresden erworben werden konnten.²⁰

Heineckens Galeriewerk ordnet die Stiche zwar nach den Schulen der Malerei und differenziert innerhalb Italiens nach den lokalen Schulen, es bemüht sich für die vollständig aufgenommenen Werke der Maler Correggio und Annibale Carracci um eine Chronologie; weiter treibt der Autor seine kunstgeschichtlichen Bemühungen indes noch nicht. Sein Anliegen ist ein Vergleich der Werke, der eine Rangordnung herzustellen hilft und dabei die Stärken und Schwächen der Maler in den einzelnen, die Malkunst ausmachenden »Teilen« erkennen läßt. Dieses System, das Roger de Piles um die Wende zum 18. Jahrhundert innerhalb der französischen Kunsttheorie perfektioniert hatte, liefert mit den Teilen Zeichnung, Bildordnung, Farbe, Helldunkel und Ausdruck die Kategorien, nach denen Bilder beurteilt werden können. Für Heinecken sind sie eine solche Selbstverständlichkeit, daß er sie nirgends ausführlich erläutert. Auch vom Rezensenten, der vermutlich Heineckens Konkurrenten und Nachfolger Hagedorn nahestand, wird dieses Prinzip nicht in Frage gestellt. Die Hauptpunkte seiner Kritik betreffen ohnehin die antiquarischen Details zur Geschichte der antiken Maltechnik – Nebensächlichkeiten in Heineckens *Recueil*, der dem Auge der Kenner die Qualität der Dresdener Sammlung und zugleich eine repräsentative Werkauswahl der besten europäischen Stecher präsentierte.

KK

Literatur:

Recueil 1762. – Heinecken 1768. – Heinecken 1771, S. 85. – Stübel 1925, S. 252–254, Nr. 5–8, S. 307f. – Ausst.-Kat. Essen 1986, Nr. 449, S. 317. – Heres 1991, S. 114–125. – Meijers 1995, S. 86–103. – Kloppenburg/Weber 2000. – Ważbiński 2000. – Marx 2001. – Gramaccini/Meier 2003, S. 131f., 133f., 136f., mit Abb. 115, 119, 126.

Bibliographische Angaben:

[Carl Heinrich von Heinecken]: *Recueil d'estampes d'après les plus celebres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*. [2 Bde., Dresden 1753/1757]

I. Volume. Contenant cinquante pieces avec une description de chaque tableau en françois et en italien. [Vignette] – Imprimé à Dresde M. DCC. LIII.

[VI, Frontispiz, Titel, Vignette, Vorwort], XXVIII S. [Motto, Text, Verzeichnis der Stiche], 50 Taf. [Kupferstiche]

[...] II. Volume. Contenant cinquante pieces avec une description de chaque tableau en françois et en italien. [Vignette] – Imprimé à Dresde M. DCC. LVII.

[II, Frontispiz, Titel], XXXIV S. [Grund- und Aufriß der Galerie, Vignette, Vorwort, Text, Verzeichnis der Stiche], 50 Taf. [Kupferstiche]

Anmerkungen:

- 1 Heinecken 1771, S. 85, als »pierre de touche« für das königliche Galeriewerk in 200 Exemplaren gedruckt; *Recueil d'Estampes gravées d'après les tableaux du Cabinet de L. E. M. le Comte de Bruhl, Praemiae Ministrae De L. M. Le Roi de Pol. Elect. de Saxe*, Dresden: George Conrad Walther, 1754. Vgl. Heres 1991, S. 125–130.
- 2 Heinecken 1768, S. 179.
- 3 Ebd., S. 207–211, mit der Liste auf 211–213.
- 4 Ebd., S. 190–203, druckt Mariettes »Vorrede«, die ihm selbst besser gefalle als die eigene, ab.
- 5 Ebd., S. 187. Die Anzeige erschien bei George Conrad Walther. Mir ist bisher kein Exemplar bekannt; der Inhalt läßt sich aus Heineckens Darstellung einigermaßen erschließen.
- 6 Ebd., S. 183.
- 7 Ebd., S. 192–200.
- 8 Ebd., S. 194–196. Vgl. auch Marx 2001, S. 153.
- 9 *Recueil 1753/1757*, Bd. 2, Vorwort, nicht paginiert: »Il n'a presque existé aucun peintre célèbre, dont on ne voie quelque morceau dans cette Galerie.«
- 10 *Recueil 1753/1757*, Bd. 2, Taf. 50. Das Gemälde war 1749 aus Paris gekauft worden. Es ist seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen (Woermann, Karl: *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Große Ausgabe, Dresden ⁵1902, Nr. 1489).
- 11 *Recueil 1752/1757*, Bd. 2, Vorwort, nicht paginiert: »on verra, que cet assemblage choisi de tant différentes manieres, est la véritable marque d'un gout universel & en même tems le caractère d'un amateur vrai & d'un connoisseur sûr, qui juge & qui estime, dans chaque école, & dans chaque maitre, ce qui est estimable.«
- 12 Vgl. Meijers 1995, S. 92.
- 13 *Recueil 1753/1757*, Bd. 1, Vorwort, nicht paginiert: »Celui, qui nommeroit une galerie une école publique, ne rencontreroit pas si mal, parcequ'on y peut apprendre par la seule vuë, & dans le même lieu, ce qu'on seroit obligé de chercher ailleurs dans plusieurs livres.«
- 14 Heinecken 1768, S. 201f.: »Il étoit inutile de donner les vies des Maitres, qui se trouvent en une infinité de livres, mais, le caractere & la façon de penser & d'opérer, ayant souvent été negligé, on s'est attaché à développer l'un & l'autre dans ces explications, ce qui paroît d'autant mieux à sa place, que le tableau même, qui fait le sujet de l'examen, s'offre de lui même & en fournit la preuve.«
- 15 Ebd., S. 224.
- 16 Übersetzung durch den Rezensenten, 1762, S. 692, mit Hinweis auf die Schwierigkeiten der Begrifflichkeit im Deutschen. Vgl. *Recueil 1753/1757*, Bd. 2, S. 1, Nr. 1: »Cette pièce mérite peutêtre d'être regardée comme la plus célèbre de l'Europe, non seulement par les belles attitudes, la sublimité du dessein, le moëlleux & le fini du pinçau, mais encore par la merveilleuse & unique distribution de la lumière.« Vgl. Weber, in: *Kloppenburger/Weber 2000*, S. 45–58.
- 17 Heinecken zitiert mit Titeln, nicht aber mit Seitenzahlen der Werke: Scaramuccia, Luigi: *Le finezze de pennelli Italiani, ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina dell genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia 1674; Scannelli, Francesco: *Il Microcosmo della pittura*, Cesena 1657.
- 18 Heinecken 1768, S. 230–234 mit ausführlichem Zitat aus Richardson, Jonathan Sen. und Jun.: *Traité de la Peinture*, 3 Teile in 2 Bänden, Amsterdam 1728, Bd. 2, S. 676.
- 19 Höper 2001, S. 92, Abb. 123; Nr. D 34, 1, S. 313. Woermann (wie Anm. 10), S. 16, 24.
- 20 Die drei Bände des *Alten Galeriewerks* wurden 1881 bis 1886 durch das *Neue Galeriewerk* mit Text von Wilhelm Rossmann und Woldemar von Seydlitz ergänzt (Kupferstiche nach Werken neuerer Meister in der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, hrsg. auf Veranlassung des Königl. Sächsischen Ministeriums des Innern und der Generaldirektion der K. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, Dresden: Gutbier, 1881–1886). Eine Liste der Stiche, die die Verkaufspolitik offenbart, findet sich in Hübner, Julius: *Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden*, Neudruck der fünften wesentlich vermehrten Auflage nebst einem Nachtrag von K[arl]. Woermann, Dresden 1884, S. 509–525. Die Stiche aus beiden Werken sind noch verzeichnet bei Posse, Hans: *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden*. Vollständiges beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde. Erste Abteilung, Die Romanischen Länder. Italien/Spanien/Frankreich und Russland. Mit 841 Abbildungen, Dresden/Berlin 1929.

Nicolas de Pigage und Christian von Mechel
La Galerie electorale de Dusseldorff ou Catalogue
raisonné et figuré de ses tableaux.
 2 Teile.

Basel: Christian von Mechel, Düsseldorf/Mannheim, 1778.

39,5 x 30,8 cm

Marburg, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität, N 334 # (R)

Titel, Frontispiz und Vorwort lassen keinen Zweifel: Die *Galerie electorale* ist ein Monument fürstlicher Sammeltätigkeit und insbesondere das Denkmal für den damaligen Landesherrn, Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz. Die einleitende Allegorie, gestochen von Bartholomäus Hübner nach dem Entwurf von Nicolas Guibal, zeigt die Malerei, angeleitet von »Dankbarkeit« und »Wohltat«, darum bemüht, aus dem Blick auf das Bildnis des Fürsten Inspiration für ihr Gemälde zu gewinnen.¹ Carl Theodor ist »le seul createur« (S. VIII) aller Dinge in seinem Reich, und doch dürfen die Schöpfer des Galeriewerks auf dem Titelblatt mit Namen auftreten. Neben dem kurfürstlichen Baudirektor Nicolas de Pigage ist das der Basler Stecher und Unternehmer Christian von Mechel, der sich später als Museumsmann in Wien einen Namen machen sollte.² Zwar war Carl Theodor wie schon

seine Vorgänger daran interessiert, die Kontrolle über die visuelle Publikation seines Gemäldeschatzes zu behalten, doch mußte er aus ökonomischen Gründen die Herausgabe der entsprechenden Werke dem Unternehmertegeist seiner Beamten überlassen. Wilhelm Lambert Krahe, der seit 1755 Inspektor der Galerie und für die Neuordnung der Bilder nach dem Siebenjährigen Krieg verantwortlich war, und Pigage machten sich dabei seit 1769 scharfe Konkurrenz. Der Kurfürst intervenierte mehrmals regulierend – zum Nutzen Pigages, wie das glückliche Erscheinen des Buchs 1778 beweist. Der beträchtliche Preis von 144 Livres oder 6 Louisdor mag allerdings den Absatz erschwert haben.³

Während Krahe eine Serie von Reproduktionsstichen plante – von einem zugehörigen Text ist nicht die Rede – und dabei am Mangel geeigneter Stecher und den bekanntlich hohen Kosten scheiterte, mußte Pigage nur geringfügige Reduktionen seiner ursprünglichen Pläne hinnehmen. Der reiche Bestand an Gemälden, der sich hauptsächlich den Ankäufen Kurfürst Johann Wilhelms (1658–1716) verdankte, war durch mehrere Kataloge erschlossen.⁴ Dennoch plante Pigage 1769 eine parallele Edition von großem und kleinem Katalog, um neben dem monumentalen *Grand Catalogue ou Catalogue figuré* auch einen reinen Textband – *Petit Catalogue* – zur Handreichung für Galeriebesucher herauszugeben. Letzterer sollte zur Finanzierung des großen Werks beitragen, erschien aber erst 1781 in Brüssel, wohl ohne vertragliche Bindung an Pigage.⁵ Wegen des winzigen Formats mancher Abbildungen in der *Galerie* wünschte der Kurfürst ein Supplement mit großformatigen Reproduktionsstichen; er gestattete Pigage die Herausgabe trotz der Nähe zu Krahes Projekt, Arbeit und Edition aber unterblieben.⁶ So spiegelt der Aufbau des Werks die Anstrengungen, das fürstliche Monument »Galerie« zu präsentieren, mit außerordentlicher

Abb. 168: Bartholomäus Hübner nach Nicolas Guibal, Allegorie auf die Kunstförderung des Kurfürsten Carl Theodor, Kupferstich.
 Aus: Pigage 1778, Frontispiz



CINQUIEME SALLE Troisième Façade.



Abb. 169: Mathias Gottfried Eichler, Dritte Wand im fünften Saal der Düsseldorfer Galerie, Kupferstich. Aus: Pigage 1778, Taf. XXII

Konsequenz. Im Vorwort folgt auf die Huldigung an den Fürsten die Beschreibung des Galeriegebäudes, zunächst des Äußeren, dann des Inneren mit den allegorischen Gemälden im Treppenhaus. Diese Beschreibung wird durch drei Tafeln unterstützt, die jeweils separate Erläuterungen erhalten. Im anschließenden *Catalogue raisonné* werden die Bilder Saal für Saal, Wand für Wand mit fortlaufenden Nummern erfaßt. Die entsprechenden Eintragungen in den Grundriß der Galerie (Taf. C), die Kolumnentitel über den Textseiten, die Beschriftung der Tafeln und der einzelnen Gemäldeabbildungen erlauben die klare, zweifelsfreie Zuordnung von Beschreibung und Darstellung. Der Besucher wird so zum Höhepunkt der Sammlung geführt, Rubens' *Großem Jüngstem Gericht*, das die Mitte der Stirnwand im fünften Saal einnimmt (Taf. XXII). Diesem Gemälde gilt auch der ausführlichste beschreibende Text; der Stich der Wand ist der einzige, der über die Signatur des Unternehmers Christian von Mechel hinaus diejenige des Stechers – Matthias Gottfried Eichler – trägt.

Nach Prenners *Prodromus*, der 1735 die Gemälde in der Wiener Stallburg-Galerie auf 30 Blättern in einer fiktiven Anordnung wiedergibt,⁷ ist die *Galerie electorale* der erste vollständig illustrierte Katalog, der alle ausgestellten Bilder einer Sammlung enthält. Die Entscheidung, die Wände der Galerie mit der Hängung der Gemälde abzubilden, wird von Pigage zu Recht für ihre Genauigkeit und als eine technische Meisterleistung gerühmt. Als Zeichner waren Joseph August Brulliot, G. Metellus und Jean Martial Frédou tätig (S. XII). Auf welchem Weg die erstaunliche Verkleinerung der Bilder für die Stichvorlagen erfolgte, ist noch nicht untersucht. Pigage empfiehlt zu Recht, bei der Betrachtung eine Lupe zu Hilfe zu nehmen (S. XI). Die Gemälde sind in identischem Maßstab reproduziert, so daß der Aufriß

der Wände das Arrangement in korrekten Proportionen wiedergibt – der Maßstab ist auf Tafel I und Tafel XXIII abgebildet; die Abmessungen der Bilder sind von der inneren Kante der Rahmen genommen und im Kata-logteil angegeben. Pigage zeigt, wie dabei zwischen den Werken etwas Raum bleibt und die Wandbespannung, damals aus grünem Taft, sichtbar wird.⁸ Die Abweichungen von der Präsentation in den Sälen betreffen die Rahmen – sie sind in den Stichen radikal vereinfacht und vereinheitlicht –, die Angabe der Künstlernamen auf den Rahmen sowie den Verzicht auf die Darstellung des Galerie mobiliars.

Die Maßstäblichkeit der Wiedergabe verrät die Herkunft der *Galerie electorale* aus Architekturstichwerken der Zeit. Tatsächlich war die Ausgabe ein Ableger aus der im Jahr 1769 begonnenen *Architecture Palatine*, mit der Pigage die Bauten des Kurfürsten in großformatigen Rissen dokumentieren sollte – über einige wenige Vorzeichnungen zu Stichen ist dieses Werk nicht hinausgekommen.⁹ Zudem stand Nicolas de Pigage in ständigem Kontakt mit dem Pariser Architekten David LeRoy, der als einer der ersten eine maßstäblich getreue Übersicht über die Weltarchitektur vorgelegt hatte.¹⁰

Die in Kreisen der Architekten unerläßliche Präzision der Wiedergabe unterscheidet die Düsseldorfer Blätter von den wenigen Exempeln, die Galeriewände in der Überschau präsentieren, von Salomon Kleiners Veduten zur Schönborngalerie in Pommersfelden oder den Ansichten Bernard Picarts von den Wand- und Deckengemälden des Hôtel Lambert in Paris.¹¹ Die Ansprüche des Architekten Pigage auf Genauigkeit ließen eine perspektivische Wiedergabe nicht zu; dies reduziert die Anschaulichkeit des imaginären Rundgangs durch die Galerie.

Ähnlich nüchtern und präzise wie die Stiche ist auch der Text. Den Betrachter sprachgewaltig die malerischen Qualitäten erfahren oder ihn das Drama der Bildhandlung imaginieren zu lassen, wie es Wilhelm Heinse in seinen *Gemäldebriefen* 1776/77 unternahm,¹² war nicht die Sache Pigages. Es ist nicht zu entscheiden, ob sein Insistieren auf der »simplicité« und auf dem Verzicht auf die Fachsprache mehr einem höfisch-aristokratischen Konversationsideal, dem Verdacht geringer Kenntnisse auch beim bürgerlichen Publikum oder dem Wunsch entspringt, Distanz zu Heinse zu bewahren. »Quelquefois dans un *Tableau* sublime qui nous a vivement frappés, le feu, l'enthousiasme du Peintre ont passé dans notre ame; oubliant alors notre foiblesse, nous avons osé suivre son génie; & notre plume en a imité comme elle a pu l'élévation«, behauptet Pigage.¹³ Die Bildbeschreibungen folgen indes durchweg der Notwendigkeit zu erläutern, was man auf den zu kleinen Stichen nicht genau erkennen kann: das Thema, dessen Auffassung durch den Maler als »Composition«, den Ausdruck der Figuren, die Faltengebung der Gewänder und deren Farbe.

Vermutlich hatte Pigage auch die Themen von Guibals Vignetten, die die Zwischentitel schmücken, vorgegeben. Wiederum erscheinen, eingefasst von den Darstellungen des »Genie des Arts«, der »Theorie de la Peinture« und der »Imitation« die Teile, aus denen sich die Malkunst nach Auffassung der französischen Akademie zusammensetzt: der Komposition als intellektueller, das Bildthema durchdringender Tätigkeit des Künstlers, des »Dessin« – für den in der Vignette Raffael steht – und schließlich des »Coloris«, der durch Tizian und Rubens vertreten wird und nicht zufällig den Titel zum fünften Saal, dem Rubens-Saal der Galerie, schmückt.

Es mag sein, daß Pigage eine mehr als oberflächliche Kenntnis der französischen Kunsttheorie besaß und sich überdies auf seinen Reisen, vor allem in Paris und in Rom, zum Kunstkenner entwickelt hatte. In seinen äußerst sachlich formulierten Bildnotizen, die die Anordnung der Figuren und das Kostüm beschreiben sowie gelegentlich die Provenienz und ältere Reproduktionen angeben, beschränkt sich das, »was die Kunst interessieren oder das Werk charakterisieren mag«,¹⁴ auf wenige pauschale Behauptungen. »Ce *Tableau* est d'une composition gracieuse, d'une belle naïveté & d'une grande vérité. Les mains sont admirablement peintes«, muß als Begründung für den Rang von *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube* ausreichen, nachdem zuvor die Kleidung der Figuren ausgiebig erörtert worden ist.¹⁵ Das *Große Jüngste Gericht* wird als das »schönste« Gemälde von Rubens gerühmt, die Figurenkomposition beschrieben, Helene Fourment und Rubens unter den Auferstehenden bestimmt. Doch dann folgt, bevor Pigage mit der Geschichte des Auftrags an Rubens schließt, eine kühne Variante des Unsagbarkeitstopos: »Pour terminer la description de ce magnifique *Tableau* il faudroit joindre le détail des beautés de l'art, à celui des richesses du génie; mais nous avons dit que c'étoit le Chef d'œuvre de Rubens, & nous croyons par là en avoir assez dit.«¹⁶ Ohne weitere Diskussion übernimmt Pigage die Bestimmung der Gemälde von den Fachleuten, den Galerie-Inspektoren Karsch und Krahe beziehungsweise von dem 1755 hinzugezogenen Collin de Vermont. Pigage gebührt das Verdienst, die Präsentation der Bilder in der Düsseldorfer Galerie exakt dokumentiert zu haben. Die Konzeption der Hängung, mit ihrem Ansatz zur Ordnung nach Schulen der Malerei, war indes ebenfalls ein Werk der Inspektoren. Ein eigentlicher *Catalogue raisonné* ist das Buch Pigages nicht geworden, auch wenn er als erster in Deutschland einem Gemäldeverzeichnis diesen Titel gab.

K K

Literatur:

Stübel 1925, S. 305f., Nr. 9–14, S. 308f. – Wüthrich 1956, S. 119–128. – Wüthrich 1959, S. 133–137. – Wegner 1960, S. 9–60. – Alberts 1961. – Möhlig 1993. – Heber 1996, S. 17–21. – Rosenberg 1996. – Ausst.-Kat. Düsseldorf/Mannheim 1996/97, Nr. V. 2, 1–2c, S. 237–239. – Hofmann 1999, Bd. 1, S. 240f.; Bd. 2, Nr. 5. 1. 2, S. 284f.

Bibliographische Angaben:

La Galerie electorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux dans lequel on donne Une connoissance exacte de cette fameuse Collection, & de son local, par des descriptions détaillées, & par une suite de 30. Planches, contenant 365. petites Estampes redigées & gravées d'après ces mêmes Tableaux, par Chretien de Mechel Graveur de S. A. S. Monseigneur L'Electeur Palatin & Membre de plusieurs Académies. Ouvrage composé dans un gout nouveau, par Nicolas de Pigage de l'Académie de St. Luc à Rome, Associé Correspondant de celle d'Architecture à Paris Premier Architecte Directeur général des Bâtimens & Jardins de S. A. S. É. P. Avec Privilège de S. A. S. E. P. A Basle, chez Chretien de Mechel & chez Mrs. les Inspecteurs des Galeries électorales à Dusseldorf & à Mannheim. MDCCLXXVIII.

Teil I und II: Estampes du Catalogue raisonné et figuré des tableaux de la Galerie Électorale de Dusseldorf. Avec Privilège de S. A. S. Monseigneur l'Electeur Palatin.

A Basle, chez Chretien de Mechel Graveur de S. A. S. É. P. & Membre des plusieurs Académies et chez Mrs. les Inspecteurs des Galeries Électorales à Dusseldorf & à Mannheim. MDCCLXXVIII.

XIV [Frontispiz, Titel, Vorwort], 34 + 28 + 52 + 42 + 28 + 44 S. [Text], 4 + 26 Taf. [Kupferstiche], 6 Zwischentitelblätter mit Vignetten von Christian von Mechel, 1777, nach Nicolas Guibal

Anmerkungen:

- 1 Ausst.-Kat. Düsseldorf/Mannheim 1996/97, Kat. Nr. V. 2, 2a–b, S. 238f.
- 2 Vgl. Meijers 1995.
- 3 Wüthrich 1956, S. 126.
- 4 Karsch, Gerhard Joseph: Ausführliche und Gründliche Specification derer vortreflichen und unschätzbaren Gemaehten Welche in der Galerie der Churfürstl. Residentz zu Duesseldorf in grosser Menge anzutreffen seynd. Gedr. Von Tobias L. Stahl, Düsseldorf o. J. [1719], 2 1766; [Collin de Vermont, Hyacinthe]: Catalogue des Tableaux qui se trouvent dans les Galleries du Palais de S. A. S. Electorale Palatine a Dusseldorf, o. O. und o. J. [um 1755]; ders.: Verzeichnis des Schildereyen welche zu Düsseldorf in den Galerien des Schlosses seines Churfürstlichen Durchlaucht zu Pfaltz anzutreffen sind, o. O. und o. J. [um 1760].
- 5 La Galerie électorale de Dusseldorf ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux, dans lequel on donne une connoissance de cette fameuse collection et de son local par des descriptions détaillée, ouvrage dans un goût nouveau. Brüssel: J. B. Jorez, 1781, XII, 376 S. (Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek, WA VII 290). Die zweite, unveränderte Auflage des Bildkatalogs erschien 1805: Catalogue raisonné des Tableaux de la Galerie electorale de Dusseldorf. Redigé d'après le Catalogue raisonné et figuré. Ed. revue et augmentée, Düsseldorf: Dänzer, 1805, VIII, 266 S. (Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek, RFK 1052 + 2).
- 6 Rosenberg 1996, S. 126. Galerie electorale 1778, S. XI.
- 7 Prenner, Anton Joseph de: Prodomus seu praeambulare lumen reserati magnificentiae theatri, quo omnia ad aulam Caesaream in Caroli VI metropoli Viennae recondita artificorum et pretioritatum decora, praecipue abularum, picturarum, statuarum, imaginum pp. miracula aeri sunt incisa et annexa. Brevi introductione edita a Francisco de Stampart et Antonio de Brenner, Wien: Ghelen, 1735.
- 8 Möhlig 1993, S. 186–192.
- 9 Ausst.-Kat. Düsseldorf/Mannheim 1996/97, Nr. V. 1, 1–4, S. 234–237.
- 10 Szambien, Werner: Jean-Nicolas-Louis Durand 1760–1834. De l'imitation à la norme, Paris 1984, S. 28, Taf. 23.
- 11 Kleiner, Salomon: Representation au naturel des chateaux de Weissenstein au dessus de Pommersfeld, et de celui de Gebach appartenants a la Maison des Comtes de Schönborn avec les Jardins, les Ecuries, les Menageries, et autres dependances, Augsburg 1728, Bl. 17/18; Les Peintures de Charles Le Brun et d'Eustache Le Sueur, Paris 1740 (vgl. Heineken 1771, S. 75).
- 12 Heinse, Wilhelm: Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie [1776/77], in: Pfothenhauer 1995, S. 253–321, 678–756.
- 13 S. XI f.: »Manchmal sind aus einem sublimen Gemälde [...] das Feuer und der Enthusiasmus des Malers in unsere Seele übergesprungen; wir haben unsere Schwäche vergessen und gewagt, dem Genie zu folgen; und unsere Feder hat, so gut sie konnte, die Erhebung der Seele imitiert.«
- 14 S. XI: »ce qui peut interesser l'art ou caractériser l'Ouvrage.«
- 15 Cinquième Salle dite de Rubens, Nr. 286, S. 26: »Das Bild ist von einer anmutigen Komposition, einer schönen Naivität und einer großen Wahrheit. Die Hände sind bewundernswert gemalt.« Das Bild heute in München, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, Inv. Nr. 334.
- 16 Ebd., Nr. 288, S. 28: »Um die Beschreibung dieses großartigen Gemäldes zu beenden, müßte man den Reichtümern des Genius die künstlerischen Schönheiten im Detail hinzufügen; aber wir haben gesagt, daß es sich um das Meisterwerk von Rubens handelt und wir glauben, daß wir damit genug gesagt haben.«

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

49 x 65,5 cm
 Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek,
 gr. Fol. 1/64
 München, Bayerische Staatsbibliothek, Lithogr. 265, 1–2 (beschriebenes Exemplar)

Unter der Leitung von Johann Christian von Mannlich, der den Text und die Widmung an König Maximilian Joseph von Bayern verfaßte, erarbeitete eine Gruppe von Zeichnern in 20 Lieferungen das erste Galeriewerk der wittelsbachischen Gemäldesammlungen. Dieser Bestand an Bildern wurde unter Kurfürst, ab 1806 König Maximilian Joseph in München zusammengeführt und durch das Säkularisationsgut aus den Klöstern der jetzt bayrischen Territorien erweitert.¹ Mannlich und seinen Mitarbeitern kamen bei der Herstellung des Galeriewerks die Erfahrungen mit der noch neuen Technik der Lithographie zugute, die sie in den Jahren zuvor bei der Reproduktion von Druckgraphik und Zeichnung in wittelsbachischem Besitz erworben hatten. Mannlich hatte das Potential der Technik für die Wiedergabe von Kunstwerken erkannt und 1810 die Firma Alois Senefelders, des Erfinders der Lithographie, übernommen. Nach dem ersten Erfolg mit dem Nachdruck der Federzeichnungen Dürers im Gebetbuch Kaiser Maximilians (1808) begann im selben Jahr das 432 Blatt umfassende Unternehmen der *Œuvres lithographiques*. Hier wurden vor allem Reproduktionen ausgewählter Zeichnungen aus der kurfürstlichen Sammlung publiziert, aber auch, zur »Abwechslung« für die Käufer des Werks, Gemälde und Ausschnitte aus Bildern, die sich nur zum Teil in bayrischem Besitz befanden.²

Im Experiment entwickelten die beteiligten Zeichner und Drucker die Techniken zur möglichst exakten Wiedergabe von Kunstwerken. Zur bereits perfektionierten Federlithographie kam nun die Kreidelithographie hinzu, fußend auf den Erfahrungen Hermann Mitterers, der an der Münchner Feyertags-Schule für Handwerker lehrte und der den Druck der im Kreidungsverfahren bearbeiteten Steine erheblich verbessert hatte. Wurde der einzelne Abdruck zuerst noch von Hand nachgearbeitet, indem man Lichter in Kreide aufsetzte und durch Räuchern des fertigen Drucks den Charakter alten Papiers erzeugte, erfand Ferdinand Piloty, von Senefelder beraten, das farbige Überdrucken dieser zeichnerischen Verfahren mittels einer oder mehrerer Tonplatten, in die die Lichter mit der Radiernadel eingetragen wurden. Noch vor Abschluß der Reproduktion der Handzeichnungen begannen die Mitarbeiter Mannlichs mit den Aufnahmen zum *Bilder-Saal*, der gegenüber den *Œuvres lithographiques* den Vorteil eines katalogartigen Textes aus der Feder Mannlichs bietet und somit den Standard des Galeriewerks, wie er im 18. Jahrhundert gesetzt worden war, wieder erreichte.

Bereits bei der Arbeit an den Faksimiles der Zeichnungen hatten sich die Spezialitäten der Künstler herausgebildet. Johann Nepomuk Strixner konzentrierte sich auf die Maler des 16. Jahrhunderts, auf die Feinmeister unter den Niederländern des 17. Jahrhunderts sowie auf jene Italiener des Barock, die eher unter die Vorliebe für die »Zeichnung« als für das »Kolorit« gerechnet wurden. Piloty übernahm die Flamen aus dem 17. Jahrhundert, Carl Wilhelm von Heideck, auch in seiner eigenen malerischen Produktion auf Landschaften und Schlachten festgelegt, kopierte die entsprechenden Themen aus der Bildersammlung. Vor allem nach dem Ausscheiden Strixners, den die Brüder Boisserée 1820 für die Edition ihrer

Sammlung Alt-Nieder und Ober-Deutscher Gemälde gewannen,³ traten weitere Mitarbeiter hinzu: Johann Jacob Dorner, Johann Nepomuk Muxel und Wilhelm Flachenecker. Franz Dahmen und Lorenzo Quaglio scheinen Strixner mit ihrer Vorliebe für die feine Manier ersetzt zu haben; Carl Auer, Eduard Fechner, Clemens von Zimmermann und Gustav Kraus sind nur mit wenigen Blättern vertreten; Domenico Quaglio steuerte Ansichten gotischer Kirchen bei, Vorarbeiten zu seinem 1820 erschienenen Werk *Sammlung denkwürdiger Gebäude des Mittelalters in Deutschland*.

Den *Bilder-Saal* prägt somit eine gewisse Inkonsequenz, doch ist sie gegenüber den *Œuvres lithographiques* erheblich reduziert: Es sind ausschließlich Bilder aus den königlichen Sammlungen aufgenommen. Ihre Auswahl folgt dem Geschmack des 18. Jahrhunderts – neben der italienischen Schule sind es vor allem die Flamen mit Rubens und van Dyck sowie die Maler aus den nördlichen Niederlanden, die in den Wiedergaben der Bilder dominieren. Hinzu kommen einige wenige Altdeutsche und frühe Niederländer. Der Schwerpunkt liegt somit auf Gemälden, die in der Münchner Hofgartengalerie zu sehen waren, nicht auf den vor allem in Schleißheim präsentierten älteren Werken.

In dieser Akzentsetzung, die den Interessen der »Kunstfreunde« aus dem Kreis der Romantiker, aber auch dem allgemeinen Drang zu einer vollständigen, das Mittelalter mitumfassenden Kunstgeschichte zuwiderlief, wird man die persönliche Entscheidung Mannlichs erkennen dürfen. Im Unterschied zu der nun überall sonst in den bedeutenden Bildergalerien praktizierten Hängung nach »Schulen« der Malerei, die innerhalb dieser Abteilungen zusätzlich nach einer Chronologie strebte und so kunstgeschichtliche Kenntnisse gleichermaßen präsentieren und bei den Besuchern fördern sollte, zielte Mannlich auf ästhetischen Genuß wie auf die Erziehung von Laien und Künstlern. »Was geht im Grunde den Liebhaber, den wahren Kenner des Guten und Schönen die historische Stufenfolge der Meister und die Verschiedenheit der Schulen an? Das gehört für den Diplomaten. Was nützt diese dem Künstler? Beyde suchen und lieben die höchstmögliche Vollkommenheit, und wollen nur sie genießen und benutzen.«⁴ So stellte Mannlich in den Räumen der Hofgartengalerie Meisterwerke aus verschiedenen Schulen in einem Raum nebeneinander aus und bemerkte zufrieden, daß »Dürer, der größte deutsche Künstler [...] allein die Probe ohne Demüthigung neben dem größten Römer [Raffael] in der Kunst« bestehen könne.⁵ Um dem Bedürfnis zu genügen, das von der Galerie die wahrnehmbare Geschichte der Kunst verlangte, richtete Mannlich einen Saal ein, in dem die Entwicklung aller Malerschulen, teils auch an Kopien, studiert werden konnte. Hier kam es ihm darauf an, »die Einheit oder Einförmigkeit des Strebens aller Nationen überhaupt einzusehen.«⁶ Kein Zweifel blieb, daß Raffael die höchste Stufe in der Entwicklung der Malerei überhaupt darstellte.

Das Galeriewerk trägt dieser Auffassung von der Aufgabe der fürstlichen Galerie Rechnung. Die jeweils vier Blatt umfassenden Lieferungen bestanden aus einer sorgfältig kalkulierten Mischung von Reproduktionen nach Werken aus unterschiedlichen Epochen und Regionen. Dies war bei Lieferungswerken mit langer Produktionsdauer allgemein üblich und vor allem ökonomisch begründet: Das Interesse der Subskribenten sollte geweckt und langfristig gehalten werden, indem von Anfang an ein repräsentativer Querschnitt durch den Galeriebestand erzeugt und jeder Geschmack befriedigt wurde. Bereits in den *Œuvres lithographiques* war die Gleichwertigkeit zwischen Raffael und Dürer dadurch demonstriert worden, daß in der neunten und zehnten Lieferung das jeweils erste Blatt die neu für die Sammlungen erworbenen Selbstporträts zuerst Raffaels, dann Dürers abbildete.⁷ Im *Bilder-Saal* entspricht dieses Vorgehen zudem der Grundüberzeugung Mannlichs, die »dem Auge immer angenehme Abwechslung« setze den Betrachter in den Stand, »richtig zu urtheilen, da man ihre Meisterwerke neben einander hat.«⁸ Wie im Katalog von 1805/1810 sind allgemeine Erörterungen über das Leben der Maler und die wichtigsten Eigenschaften



Abb. 170: Ferdinand Piloty, Junge Löwen jagen einen Rehbock von Frans Snyders, Kreidelithographie. Aus: Mannlich 1817, Blatt 16

ihrer Bilder den knappen Angaben zum einzelnen Gemälde vorangestellt. Der Leser, dem freilich das Blättern im Großfolio-Format Schwierigkeiten bereitet, wird so auf die Betrachtung des Bilds eingestimmt. Eine eingehende Erörterung des Gemäldes selbst erfolgt nicht, so daß ein jeder Nutzer des Werks – im Rahmen der ästhetischen Grundsätze Mannlichs – sich seine eigene Meinung bilden darf. Maler wie zum Beispiel Murillo und Hans Holbein der Ältere, die sich noch keiner besonderen Berühmtheit erfreuen können, erhalten längere Einträge; wenn möglich, werden weitere Reproduktionen ihrer Werke in Stichen nachgewiesen.

Nur in einem Punkt weicht Mannlich von seinen ästhetischen Vorlieben ab: wenn es um den Ruhm der eigenen, deutschen Malerschule und den Ruhm seiner eigenen Entdeckungen auf diesem Feld geht. 1803 war Mannlich als Galeriedirektor mit der Inspektion des säkularisierten Kunstguts in den an Bayern gefallenen Abteien beauftragt worden. Seine Entdeckungen in Schwaben, insbesondere in Augsburg und in Wetzhausen, hatte er schon in den *Œuvres lithographiques* gebührend herausgestellt. Es handelte sich neben den Werken Holbeins vor allem um den ehemaligen Hochaltar der Wetzhausener Klosterkirche von Martin Schaffner: vier große Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben, die Mannlich irrtümlich als Werk von Martin Schön – Schongauer – identifizierte.⁹ Ausschnitte aus den Tafeln

publizierte Mannlich als kleinformatige Lithographien im Anhang seines Galeriekatalogs von 1810.¹⁰ Dieselben Ausschnitte, Köpfe der Hauptfiguren aus der *Verkündigung*, der *Darbringung im Tempel* und aus dem *Marietod* erschienen auch in den *Œuvres lithographiques*, die Piloty und Strixner in Originalgröße, offenbar nach Pausen auf den Tafeln zeichneten, bevor sich Strixner mit der 36. beziehungsweise 48. Lieferung an die Reproduktion der ganzen Tafeln wagte.¹¹ Dasselbe Verfahren wurde auf die Flügel des Sebastiansaltars von Holbein dem Älteren angewendet: Piloty reproduzierte den Kopf der hl. Elisabeth seitenverkehrt in der elften Lieferung der *Œuvres lithographiques*, in der 54. Lieferung folgte seitenrichtig die ganze Figur der hl. Barbara. Ganzfigurig und seitenrichtig erschien die hl. Elisabeth schließlich in der dritten Lieferung des *Bilder-Saals* (Taf. 15). Was Mannlich zu dieser etwas halbherzigen Wertschätzung der altdeutschen Malerei bewog, kann nur vermutet werden. Als sich der Baron Denon in München aufhielt, um trotz des Bündnisses zwischen Napoleon und König Max Joseph Kunstwerke für das Musée Napoléon auszusuchen, war Mannlich über dessen Interesse für die in Schleißheim gezeigten alten Bilder einigermassen erstaunt; zudem hatte er versäumt, diese Werke rechtzeitig in Sicherheit zu bringen.¹² Es mögen vor allem die politischen Ereignisse gewesen sein, vom Umschwenken Bayerns auf die Seite der Alliierten nach

dem Rußlandfeldzug 1812 bis zu den Verhandlungen des Wiener Kongresses nach 1815, die Mannlich im *Bilder-Saal* zum Wechsel der Sprache vom Französischen zum Deutschen bewogen. Sie führten sicher auch dazu, daß der »vaterländische« Charakter der Sammlung, des Galeriewerks und der lithographischen Technik als einer bayrischen Erfindung besonders herausgehoben wurde (Bd. I, S. III).

Gerade deswegen hatte sich Mannlich um die Anerkennung seiner Unternehmungen in Frankreich bemüht. Der Gesamtausgabe des *Bilder-Saals* ist daher nicht nur ein *Bericht über die Erfindung der Steindruckerey* beigefügt, sondern auch der *Rapport* des Institut de France vom 20. Juli 1817. Mannlich hatte der französischen Akademie einige Blätter aus den ersten Lieferungen zur Begutachtung vorgelegt. Die Akademie lobte insbesondere die Feinheit des lithographischen Kornes, die zusammen mit den verwendeten Tonplatten den Helldunkleffekt der Bilder wie eine Lavierung wiederzugeben vermöge. Sie stellte anerkennend fest, daß sich die Zeichner der jeweiligen Manier der abgebildeten Kunstwerke angepaßt hätten. Vor allem sind sie »chacun dans la manière particulière du dessinateur de beaux ouvrages bien modelés, vigoureux et d'un excellent effet de clair obscur. Enfin deux Lions, chassant une gazelle d'après Snyders par Piloty, sont un modèle de ce que le crayon peut produire en Lithographie. Il est large, ferme, moëlleux, délicat suivant les objets à représenter. Le caractère du maître est bien saisi et cet ouvrage offre plutôt la liberté de touche d'un crayon qui invente, que d'une main qui copie etc. [Die Akademie] s'est plu à y reconnaître une très grande superiorité sur les essais que l'on fait aujourd'hui de ce nouveau procédé à Paris.«¹³

Pilotys seitenverkehrte Wiedergabe von Snyders' großformatigem Gemälde zeigt tatsächlich eine große Variationsbreite in der Strichführung der lithographischen Kreide. Dabei erzeugt Piloty das Helldunkel und die Oberflächentextur ausschließlich durch die Strichlagen, so daß das Blatt den Charakter einer großformatigen Kreidezeichnung erhält. Dieser zeichnerische Charakter der Lithographie ist in Strixners Arbeiten deutlich zurückgenommen, die Kreide ist hier zu einem gleichmäßigen Ton verrieben. Auch Piloty bemüht sich in seinen Wiedergaben altdeutscher Gemälde, zum Beispiel bei Holbeins *Elisabeth* (Taf. 15), um eine Glättung und versucht somit, den typischen weichen Übergängen in der Modellierung der älteren Malerei nahezukommen. Im Unterschied zu den Wiedergaben von Zeichnungen in den *Œuvres lithographiques* blieb in der Gemäldereproduktion deren Eigenschaft als Reproduktion deutlich sichtbar. Trotz ihrer technischen Fertigkeiten lehnten sich Mannlich, der für den *Bilder-Saal* selbst nicht mehr lithographierte, und seine Mitarbeiter hiermit entschieden an die Tradition der graphischen Wiedergabe von Gemälden an, wie sie seit jeher in Radierungen und Kupferstichen praktiziert wurde. Die vom lithographischen Zeichner beziehungsweise vom Stecher der Kupferplatte gewählte Syntax aus unterschiedlichen Strichlagen gab dem Blatt einen eigenen Wert, um dessen Definition als »Übersetzung« des Gemäldes in den Jahrzehnten um 1800 unter den Theoretikern der Druckgraphik heftig gerungen wurde.¹⁴ Das von Senefelder erprobte Verfahren, das Helldunkel bei Wiedergaben von Gemälden mittels Aufspritzen von fetthaltiger Kreide – in Anlehnung an den Staubkasten der Aquatinta – zu erzeugen, konnte sich nicht durchsetzen.¹⁵

Die Sorge, den Wert der eigenen Arbeit erkennen zu lassen, betraf die Reproduktion von Zeichnungen in geringerem Maße. Seit in Frankreich mit dem *Recueil Crozat* (Kat.-Nr. 63) Maßstäbe für die Faksimilierung unterschiedlicher Zeichentechniken und -stile gesetzt worden waren, ging es hier darum, eine zeichnerische Handschrift wiederzugeben, wobei der nachahmende Zeichner oder Stecher den eigenen Stil verleugnen mußte. So sind die Blätter in den *Œuvres lithographiques* immer dann frei von sichtbaren Spuren des Kreidestifts, wenn es sich um die Wiedergabe von Zeichnungen handelt; die Reproduktionen von Gemälden sind dagegen als zeichnerische Wiedergaben zu erkennen.

Aus den Erfahrungen, die man im 18. Jahrhundert mit den Faksimiles von Zeichnungen gesammelt hatte, stammt auch der Umgang mit einer oder mehreren Tonplatten; insbesondere der helle Gelbton, der zuerst in den *Œuvres lithographiques*, dann im *Bilder-Saal* zur Absetzung der Kreidezeichnung vom Papierweiß verwendet wird, begegnet genauso im *Recueil Crozat* wie im Düsseldorfer *Recueil de Dessains gravés* von 1780/81, der für die wittelsbachischen Sammlungen den Beginn in der Faksimilierung von Zeichnungen markiert.¹⁶ Senefelder berichtet, wie der Abdruck der Gemäldereproduktionen auf weißem Papier mehrfach den Gesamteindruck des Helldunkels, den die Zeichner auf den Grundton des Solnhofener Steins ausgerichtet hatten, derart verfälscht habe, daß man die Tonplatte eingeführt habe.¹⁷ In der lithographischen Reproduktion von Gemälden blieb die Arbeit mit Tonplatten, die im *Bilder-Saal* in zwei gelblichen Tönen oder einem orangefarbenen Ton für die Nachtstücke verwendet wurden, eine Episode. Strixner führte sie bei seiner Arbeit für die Brüder Boisserée zur Perfektion und fand so den Weg, in der Kombination von Tonplatten mit dem äußerst fein gekörnten Stein sowie der Feder- und Pinsellithographie die geringen Helldunkelkontraste sowie den Goldgrund altniederländischer oder kölnischer Gemälde des 15. Jahrhunderts angemessen umzusetzen (Taf. 1). Daß mit den farbigen Tonplatten trotz aller Mühe eben nur das Helldunkel der Vorlage, nicht aber die »Energie« des Kolorits erreicht werden konnte,¹⁸ mag neben dem allzu großen, auch drucktechnischen Aufwand zur Aufgabe dieses Verfahrens beigetragen haben. Die Fortsetzung des *Bilder-Saals* in den 1830er Jahren – die bei Cotta erschienene *Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek*¹⁹ – vergrößerte zwar noch einmal das Format der Reproduktionen, kam aber ebenso wie Franz Hanfstaengls *Dresdener Galeriewerk* (Kat.-Nr. 56) mit reinen Kreidelithographien, ohne Tonplatte, auf den Markt.

Weitere Auflagen des *Bilder-Saals* erschienen 1831, 1837 bis 1842 und 1867.

KK

Literatur:

Senefelder 1818, Bd. 1, S. 125–128, 288. – Weber 1961, S. 34–39. – Winkler 1975, Nr. 954, S. 334f. – Ausst.-Kat. München/Paris 1988, Nr. 25f., S. 38f.

Bibliographische Angaben:

Königlich Bayerischer Gemälde-Saal zu München und Schleissheim – Zweihundert Bilder in Steindruck von Strixner, Piloty und Anderen. – Seiner Königl. Majestät Maximilian Joseph, König von Baiern zugeeignet. [2 Bde. München 1817–1821]

– Erster Band. – München 1817.

[IV, Titel, Widmung, Bericht über die Erfindung der Lithographie, Porträt (Lithographie) des Simon Schmid], 1–4 Sp. [Biographie Simon Schmid, Rezension durch das Institut de France], [1–8 Sp., Text], 9–92 Sp. [Text], [100 Taf., Kreide- und Federlithographien mit 1–2 gelben oder orangefarbenen Tonplatten]

Königlich Bayerischer Gemälde-Saal zu München und Schleißheim in Steindruck von Piloty, Selb & C. Zweiter Band. München 1821. Geschrieben und in Stein gravirt von Johann Evangelist Mettenleiter zu München.

[I, lithographisches Titelblatt], [101 Taf., Kreide- und Federlithographien, meist mit einer gelben Tonplatte]

Anmerkungen:

- 1 Roland, Berthold: Johann Christoph von Mannlich und die Kunstsammlungen des Hauses Wittelsbach, in: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1799–1825, München 1980, S. 356–365.
- 2 Wegner, Wolfgang: »Les Oeuvres lithographiques« und ihre Entstehungsgeschichte. Ein Beitrag zur Erforschung der Inkunabelzeit der Münchner Lithographie, in: Oberbayerisches Archiv 87, 1965, S. 139–192. Winkler 1975, Nr. 964, S. 343–369.
- 3 Die Sammlung Alt-Nieder und Ober-Deutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Bertram lithographiert von Johann Nepomuk Strixner. Mit Nachrichten über die Altdeutschen Maler von den Besitzern, Stuttgart 1821–1836, 114 Tafeln in 38 Lieferungen, ohne Text erschienen.

- 4 Mannlich, Johann Christian von: Beschreibung der Churfälzischen Gemälde-Sammlungen zu München und zu Schleißheim. Erster Band. München 1805, S. VIII. Vgl. auch Goldberg, Gisela: Ursprüngliche Ausstattung und Bilderhängung der Alten Pinakothek, in: »Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...« Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, München 1986, S. 140–175, bes. 145–147.
- 5 Ebd., S. 366, Fußnote.
- 6 Ebd., Bd. 2, S. 18.
- 7 Beide Lithographien stammen von Piloty. Das sogenannte Selbstbildnis Raffaels wurde von Kronprinz Ludwig 1808 in Florenz erworben. Nach der Identifikation des Dargestellten als Bindo Altoviti kamen Zweifel an der Zuschreibung an Raffael auf, sie führten 1938 zur Abgabe des Bilds (heute Washington, National Gallery, Inv. Nr. K 1239). Das im Jahre 1500 entstandene Selbstbildnis Dürers wurde 1805 aus Nürnberg erworben (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 537).
- 8 Ebd., Bd. 1, S. X.
- 9 Die korrekte Zuschreibung der Tafeln an Martin Schaffner erfolgte 1822 durch Franz Brulliot; vgl. Über den altdeutschen Maler Martin Schaffner aus Ulm, in: Kunstblatt 3, 1822, S. 249ff.
- 10 Mannlich (wie Anm. 4), Bd. 3, 1810, Taf. V–VII.
- 11 Lieferungen 7, 5; 8, 4; 9, 5; 15, 5; 16, 4; 44, 4; 47, 5.
- 12 Mannlich, Johann Christian von: Histoire de ma vie, hrsg. von Karl-Heinz Bender/Hermann Kleber, 2 Bde., Trier 1989/1993, Bd. 2, S. 521.
- 13 Bilder-Saal, Rapport, nicht paginiert: »Die beiden Löwen bei der Jagd nach einem Reh, von Piloty nach Snyders, sind ein Modell dessen, was der Kreidestift in der Lithographie vermag. Er ist breit, fest, weich, zart, je nach dem Gegenstand, der wiederzugeben ist. Der Charakter des Meisters ist gut erfaßt, und die Arbeit bietet eher die Freiheit in der Führung eines Stifts, der erfindet, als eine Hand, die kopiert. [...] Daher gefiel sich die Akademie anzuerkennen, daß eine große Überlegenheit über die Versuche vorliege, die man derzeit in diesem neuen Verfahren in Paris anstelle.«
- 14 Vgl. Spalletti 1979, S. 417–425; Gramaccini 2001, S. 19–22.
- 15 Senefelder 1818, Bd. 1, S. 309; Bd. 2, Mustertafel.
- 16 [Bislinger, Heinrich Theodor Joseph/Krahe, Lambert/Langenhöfel, Johann J.]: Recueil de Dessesins gravés d'après les fameux Maîtres. tirés de la Collection de l'Académie Electorale Palatine des beaux Arts à Dusseldorf. 1ere Suite contenant 50 desseins, [Düsseldorf] 1780, 2de Suite contenant 50 Dessins, [Düsseldorf] 1781.
- 17 Senefelder 1818, Bd. 1, S. 288.
- 18 Goethe äußert so im Brief vom 24.11.1831 seine Enttäuschung über Strixners Lithographie nach der *Anbetung der König* vom Columba-Altar Rogier van der Weydens. Boisserée, Sulpiz: Briefwechsel mit Goethe, Stuttgart 1862, S. 580.
- 19 Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek. Herausgegeben von der literarisch=artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München (unvollständiges Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek, Lithogr. 398i).

Pierre-Jean Mariette

Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins, qui sont en France.**2 Bände.****Paris: Imprimerie royale, 1729.****Paris 1742.**

47,5 x 63 cm

Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, gr. Fol. 1/149

München, Staatliche Graphische Sammlung, JB/S 18/1° Rec. 81 1/1

(beschriebenes Exemplar)

»Ich habe dieses Werk nur unternommen, um für die Kenner von Gemälden und Stichen etwas Angenehmes zu tun, und ich bin nur der Verteiler der Arbeit, um den Stechern einen Dienst zu erweisen, die durch mich zu Männern werden können, und um sie zu ermutigen, sich stets zu verbessern.«¹ Pierre Crozat, der sich 1724 im Brief an den Florentiner Kunstkennner Francesco Gaburri so uneigennützig gibt, war tatsächlich einer der größten Mäzene im Paris der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Crozat beherbergte Maler – zum Beispiel Antoine Watteau und Rosalba Carriera –, ließ ihnen Zeichnungen aus seiner Sammlung und unternahm schließlich 1721 die Edition eines auf mehrere Bände geplanten Werks zur Geschichte der italienischen Malerei, das Stechern Kenntnisse in der Malkunst und Verdienst verschaffen sollte.²

Anfangs sah alles nach einem der üblichen aufwendigen Galeriewerke aus. Nachdem Crozat für den Regenten Philippe d'Orléans in Italien die Sammlung Odeschalchi erworben hatte, regte dieser 1721 deren Publikation in Kupferstichen an – ähnlich wie eine Generation zuvor sein Onkel, Ludwig XIV., wichtige Bilder aus königlichem Besitz hatte veröffentlichen lassen. Nach dem Tod des Regenten 1723 setzte Crozat die Arbeit auf eigene Kosten und eigenes Risiko fort. Er veränderte die Konzeption radikal: Aus der repräsentativen Edition einer bestimmten Sammlung, die den Ruhm ihres Besitzers verbreiten konnte, machte er eine Geschichte der Malerei Italiens, die Bilder aus ganz Europa umfassen sollte. Der Kaiser, der König von Spanien und der Herzog von Parma sagten ihre Unterstützung zu; wie Gaburri in Florenz gaben sie erste Zeichnungen nach Gemälden für die in Paris anzufertigenden Stiche in Auftrag.³ Jeweils 100 Blätter, dazu ein Text, der Informationen zum Leben der Künstler mit Nachrichten zur Provenienz der Bilder und weiteren Erläuterungen enthielt, sollten einen Band bilden. Dabei wurden auch Reproduktionen von Zeichnungen aufgenommen. Das Material sollte nach »Schulen« geordnet werden, wobei Rom an den Anfang gestellt wurde; denn hier war Raffael zu behandeln, dessen Œuvre den französischen Kennern als unerreichter Gipfel der Malerei galt. Um den Fortgang der Arbeit zu sichern, warb Crozat mit Hilfe des Graphikhändlers und Kunstkenners Pierre-Jean Mariette ab 1724 Subskribenten an. Er berechnete für ein ganzseitiges Blatt 30 Sols, für die Doppelseite 60 Sols; der Band zu 120 Stichen war mit zwei Ratenzahlungen auf insgesamt 30 Écus veranschlagt.⁴ Der Überschuß sollte als Prämie an die besten Stecher ausgeschüttet werden.

Trotz gewaltiger Investitionen – die Rede ist von 80 000 Livres – war das Unternehmen ein Mißerfolg. Denn sogar in Paris gab es nicht genügend Stecher von angemessener Qualität, um mehrere große Unternehmungen gleichzeitig verfolgen zu können. Als das Stichwerk zur Krönung Ludwigs XV. Crozats *Recueil* Konkurrenz machte, geriet die Arbeit ins Stocken. Fehlten 1724 nur noch 24 Stiche zum ersten Band mit Bildern florentinischer Maler, konnte erst 1729 publiziert werden. Wie das Vorwort, das vermutlich von Pierre-Jean Mariette formuliert wurde, angibt und auch der

Augenschein belegt, ging man jetzt wieder auf ein rein französisches Werk zurück: Was an berühmten Bildern der römischen Schule auf dem Boden Frankreichs zu finden war, sollte enthalten sein; den anderen Nationen blieb es überlassen, ihrerseits ähnliche Editionen zu unternehmen (Bd. 1, S. 5). Freilich sind im Bestand dieser Ausgabe Spuren der älteren Planung enthalten – das damals Raffael zugeschriebene Porträt des Kardinals Carondelet von Sebastiano del Piombo (Madrid, Sammlung Thyssen) befand sich in englischem Besitz. Hinzu kamen zwei Arbeiten von römischen Bildhauern – das Reiterstandbild Ludwigs XIV. von Bernini (Versailles) und der Bozzetto des Melchiorre Cafà für die *Glorie der Hl. Katharina von Siena* (verloren) aus Crozats eigenem Besitz. Wie die Zeichnung, die die Grundgedanken und damit die »manière« eines Malers besser zu erkennen gab als das fertige Werk, konnte auch der Bozzetto vom Arbeitsmaterial der Künstler zum begehrten Sammelgegenstand aufsteigen. Crozat trug einen ansehnlichen Bestand solcher Stücke zusammen, sein *Recueil* gibt im Stich nach Cafà einen schwachen Eindruck von diesen avantgardistischen, kennerschaftlich ausgerichteten Sammlerinteressen.⁵

Der Band war kein Erfolg beim Publikum, die Kritikpunkte sind allerdings nicht überliefert. Crozat vertraute 1733 die Arbeit an der langwierigen Fortsetzung Paul Ponce Antoine Robert an, der bisher als Stecher nach Zeichnungen beteiligt gewesen war und nun die Ausgabe des zweiten Bands mit den Venezianern plante. Robert starb indes im selben Jahr. Um die Subskribenten zu befriedigen, lieferte Crozat zu einem unbekanntem Zeitpunkt die fertigen 42 Blätter aus.

Aus seinem Nachlaß erwarb ein Konsortium von Händlern die Druckplatten; sie beauftragten Pierre-Jean Mariette mit der Abfassung des fehlenden Textes zu den vorhandenen Platten nach Gemälden und Zeichnungen von Malern aus Venedig und Bologna. 1742 erschien die zweite Ausgabe des *Recueil* in zwei einigermaßen gleichstarken Bänden. Vermutlich war aus dem ersten Druck eine Anzahl von Abdrucken liegengeblieben. Denn auch in der zweiten Ausgabe trägt der erste Band das ursprüngliche Titelblatt der Auflage von 1729 aus der Imprimerie Royale; der zweite Band erschien ohne den Namen eines Verlegers und ohne königliches Privileg.

Die langwierige Geschichte des *Recueil* und sein fragmentarischer Zustand können dennoch nicht übersehen lassen, daß Crozats Vorhaben eine Revolution auf dem Sektor des bebilderten Kunstbuchs darstellte. Crozat zielte auf die Kunstkennner – in zweiter Linie auch auf die Künstler – als Käufer seines Werks. In Anbetracht der erheblichen Kosten mag er da allerdings falsch kalkuliert haben. Reproduktionsstiche waren längst üblich geworden, und die Korrespondenz von Kunstkennern im 18. Jahrhundert ist voll von Anmerkungen zu solchen Abbildungen. Sehr vereinzelt gab es auch Bücher, die Kupferstiche mit einem Text vereinten. Im allgemeinen handelte es sich um Bände, die von den stolzen Besitzern der Werke selbst in Auftrag gegeben wurden und dazu dienen sollten, deren Eigentum und guten Geschmack vor Augen zu führen.⁶ Auch wenn der *Recueil Crozat* vom Regenten so initiiert wurde, auch wenn die Bände nicht wenige Werke aus der Sammlung Crozat enthalten, tragen sie seit dem 18. Jahrhundert den Namen des Herausgebers als Namen eines Mäzens nicht zu Unrecht. Die Nachfrage nach den Bänden des *Cabinet du Roi*, das von dem sorgsam gehüteten Geschenk im diplomatischen Verkehr des Hofes zu einem kommerziellen Unternehmen mutiert war, dabei aber einiges von seiner Qualität eingebüßt hatte,⁷ mag Crozat angeregt haben, mehr zu versuchen und mit seinen geplanten Büchern die Kenntnis der Kunstwerke unter den »amateurs« in ganz Europa zu fördern. Es kann sein, daß sein kommerzielles Scheitern sich aus den Folgen erklärt, die dieses Anliegen für die Publikationsform zeitigte. Die Blätter wurden nicht einzeln herausgegeben, sondern im Ganzen vertrieben. Dies erschwerte es dem Käufer, die Stiche nach seinen eigenen Prinzipien zu ordnen, auch wenn er darauf verzichtete, das Konvolut binden zu lassen. Zugleich mag es nicht gelungen sein, in der Stichtechnik – der in Frankreich üblichen Kombination von Kupferstich



La Vie Humaine
Tableau du Titien, du Cabinet de Monseigneur le Duc d'Orléans
Peint sur toile, haut de deux pieds neuf pouces, large de quatre pieds sept pouces, gravé par Simon François Ravenet.

Abb. 171: Simon François Ravenet, Die Allegorie des menschlichen Lebens von Tizian, seitenverkehrt, Kupferstich. Aus: Recueil 1729/1742, Bd. 2. [Taf. 145]

und Radierung – das Niveau zu erreichen, das die Blätter für Sammler wirklich begehrenswert machte.⁸

Das galt auch für die Reproduktionen der Zeichnungen, bei denen allerdings ein neues Niveau an Treue zum Original erreicht wurde. Um die Effekte von Pinsel- oder von lavierten Federzeichnungen wiederzugeben, ließ Crozat Radierung oder Kupferstich mit Tonplatten in Holzschnittechnik kombinieren (Taf. 16); diese Mischform hatte im Italien des 16. Jahrhunderts zu Resultaten geführt, die noch die Sammler des 18. Jahrhunderts faszinierten.⁹ Das Vorwort des *Recueil* beruft sich auf Raffaels Mitarbeiter Ugo da Carpi und evoziert damit die Nähe der Technik des Clair-obscur-Holzschnitts zu den im Band reproduzierten Zeichnungen. Die Übereinstimmung mit den aufwendigeren Kombinationen aus Hoch- und aus Tiefdruck zum Beispiel von Parmigianino oder Beccafumi tritt in den Hintergrund.¹⁰ Schließlich wurden die Platten nicht, wie ursprünglich versprochen, nach dem Druck vernichtet. Bereits die Höhe der ersten Auflage von 800 Exemplaren garantierte den Subskribenten nicht den Besitz einer Rarität; die weitere Vermarktung nach dem Erwerb des Materials durch Pierre-François Basan, der die abgenutzten hölzernen Tonplatten durch Kupferplatten in Aquatinta-Manier ersetzte, mußte die Besitzer der ersten oder der zweiten Auflage allerdings nicht mehr beunruhigen.¹¹

Mit dem vermutlich von Mariette verfaßten Text ging Crozat ein zusätzliches Risiko ein. Für Sammler von Stichen erhöhte er einerseits die Kosten, verminderte also die Attraktivität des Bands. Andererseits stellte der Text ein unter Kunstkennern bisher unerhörtes Experiment dar. Mariette beweist im Vorwort zunächst ein außergewöhnlich klares Bewußtsein von den Leistungen, die das Schreiben oder Sprechen über Kunst – der »discours« – zu erbringen vermag. Gemäß dem Stand der Kunstgeschichtsschreibung seiner Zeit kann Mariette auf Lebensbeschreibungen der Maler nicht verzichten, aber es werden nur solche Umstände in diesen Abschnitt aufgenommen, »die dazu dienen, eine noch perfektere Kenntnis vom Verdienst eines jeden Werks zu geben, und die Diskussionen der (kenner-schaftlichen) Kritik, in denen wir uns manchmal engagieren, werden vielleicht mehrere irrtümliche Vorurteile widerlegen, die diesen seltenen Männern, aber auch denen, die über sie urteilen, von Nachteil sind.«¹² Die Bemerkungen zu den Werken der Maler, die Mariettes Vorgänger Vasari, Bellori oder Félibien in die Viten integriert hatten, sind herausgelöst und zu Bildnotizen umformuliert. Diese enthalten Angaben zur Geschichte der Gemälde während der Lebzeiten der Maler und nach deren Ableben: Hier handele es sich um eine »natürliche Folge« der Vita. Dabei geht es zunächst nicht um eine Rangerhöhung des Werks und seines gegenwärtigen

Besitzers durch die ruhmreiche Provenienz als vielmehr um den Rang des Malers, der sich durch das andauernde Interesse an seinem Werk beweist (Bd. 1, S. II).

Eine Bildbeschreibung könne ein Gemälde niemals in der Weise wiedergeben, daß in der Imagination des Lesers ein exaktes Abbild entstehe. Auch die Ekphrasis, die dafür sorgen soll, daß sich beim Leser dieselben Empfindungen einstellen wie beim Betrachter des Bilds, bietet für Mariettes kennerschaftliche Interessen am Werk keine Lösung. Als Beleg für das Versagen der Beschreibung nennt er Lukians Ekphrasis des Gemäldes von Alexanders Hochzeit mit Roxane, das die Maler trotz der Ausführlichkeit des Autors jeweils verschieden dargestellt hätten; der *Recueil* enthält Reproduktionen nach zwei Zeichnungen Raffaels zu diesem Thema.¹³ Beschreibungen »können also nur Erläuterungen sein, wahrhaftig von großem Nutzen für diejenigen, die die Bilder vor Augen haben. Sie verschaffen ihnen Einsicht in die gestreichen Züge, die der Maler in die Bilder gebracht hat und die sie nicht erraten hätten; sie lassen die meisterhaften Treffer spüren, die sie vielleicht nicht bemerkt hätten.«¹⁴ Nach diesen Prinzipien verfaßt Mariette seine Bilderläuterungen. Sie sind zugleich die Rechtfertigung des kennerschaftlichen Schreibens und Sprechens über Kunstwerke. Insbesondere wenn es um die Ausbildung junger Maler geht, »unterrichten die Beispiele viel besser als die Rede.«¹⁵

Dennoch nehmen die Lebensbeschreibungen der Maler, die den Bildnotizen vorausgeschickt werden, einen breiten Raum ein. In der Vita Raffaels dokumentiert Mariette zwar die wichtigsten Fakten wie Herkunft und Lebensdaten, besonders intensiv setzt er sich aber mit dem Streit zwischen den Kunstkennern von Vasari bis de Piles auseinander. Er arbeitet sich an der Frage ab, ob Raffael oder Michelangelo der Vorrang gebühre beziehungsweise welcher der beiden Maler mehr vom anderen gelernt habe. Diese Diskussion belegt Mariette durch Anmerkungen in der Marginalspalte bis in alle Einzelheiten. Ihm geht es dabei nicht um eine Entscheidung in dieser Frage – die Größe Raffaels steht über jedem Zweifel. Vielmehr stellt er klar, daß die Vollendung in der Kunst sich wenigstens ebenso dem Genius wie dem Lernen von Vorbildern verdanke;¹⁶ er entwickelt also an Raffael eine Lehre vom Künstlergenie. Im Falle Raffaels ist der Genius zur Entwicklung fähig, aber seine Werke werden nicht chronologisch geordnet, sondern ihre zeitliche Abfolge ist allein in den Bildnotizen verdeutlicht. Denn die Gemälde aus altem königlichen Besitz werden den übrigen vorangestellt. Durchaus konsequent sind indes Bildteil und Text insofern verbunden, als am Schluß der Notizen auf die Vorzeichnungen zu den Gemälden verwiesen wird und diese Vorzeichnungen den Großteil der reproduzierten Graphik ausmachen. Der Zufall der Überlieferung und mehr noch das Bestreben der Autoren, nur die attraktivsten Blätter zu reproduzieren, führt aber dazu, daß von den im Text genannten Zeichnungen keine einzige in den Rang der Abbildung erhoben wird.

Schon die höheren »Nummern« unter den Römern, vor allem aber der später verfaßte Nachtrag zu den Venezianern zeigen eine gewisse Ermüdung bei der Dokumentation der kennerschaftlichen Kontroversen. Dies geht zu Lasten der Nachweise in den Marginalspalten, läßt Mariette aber gewandter schreiben und mit großer Selbstsicherheit eigene Urteile aufstellen. So wird Tizian zuerst als bedeutender Kolorist und als Naturalist in der Figurendarstellung charakterisiert, bevor die wichtigsten Daten seines Lebenslaufs mitgeteilt werden. Ausführlich schildert Mariette Tizians Arbeitsweise, das zunächst langsame, im Alter aber (zu) hastig gewordene Malen in sichtbaren Pinselstrichen (Bd. 2, S. 57f.).

Was einmal gesagt ist, muß in den Bildnotizen nicht wiederholt werden, hier fehlen detaillierte Angaben zur Malweise. Auffallend ist auch das Desinteresse an ikonographischen Fragen. Bei der *Allegorie des menschlichen Lebens* (Edinburgh, National Gallery) aus der Sammlung Orléans zum Beispiel habe Tizian zweifellos nur zeigen wollen, »daß er ebensogut Kinder, Männer, Frauen, nackte Figuren und bekleidete Figuren, Landschaften

darstellen konnte – einfach alles, was zur Malerei gehört.«¹⁷ Der Rang des Bilds und der seines Malers werden nicht zuerst durch den Rang des Themas bestimmt, obwohl die Allegorie hier konstitutiv für die Ansammlung der Motivvielfalt ist. Der Maler, der mit diesem Werk seine Fähigkeiten auf allen Ebenen der Malerei demonstriert, hat sich von den Gegebenheiten seines Auftrags emanzipiert. Im Folgenden werden zwar die Umstände, unter denen das Bild entstanden sei, erörtert. Aber Mariette interessiert dies nur, weil die genaue Identifikation des Werks bislang strittig ist. Aufgrund genauer Betrachtung des »Stils (der sehr viel von Giorgione hat)« gelangt er zu einer bis heute gültigen Entscheidung im Gelehrtenstreit um Herkunft und Datierung des Gemäldes.¹⁸

Wie die meisten Abbildungen des *Recueil* ist auch der Stich von Simon François Ravenet nach der *Allegorie* seitenverkehrt. Ravenet bemühte sich, wie auch die anderen Stecher nach Tizian in diesem Band, nicht nur die Motive und das Helldunkel des Gemäldes korrekt wiederzugeben; mit einer kalkulierten Disziplinlosigkeit der graphischen Manier soll zudem die »manière« Tizians erfaßt werden, die sich nicht aus Konturen, sondern Farbwerten und Farbauftrag konstituiert.

Das kennerschaftliche, keineswegs antiquarische Interesse, das Crozat und Mariette gemeinsam hatten,¹⁹ mußte sie den Augenschein für den Erwerb und die Verbreitung von Kenntnissen in den bildenden Künsten höher schätzen lassen als die sprachliche Vermittlung. Zwar erreicht der Text im zweiten Band annähernd den selben Seitenumfang wie die Tafeln, man wird die Stiche jedoch nicht als »Illustration« zum Text bezeichnen dürfen.²⁰ Zudem präsentieren die Bände eindrücklich jenes drucktechnisch bedingte Phänomen der scharfen Trennung von Text- und Tafelteil, die das Zusammenwirken von Text und Bild in der kunsthistorischen Literatur bis in die Gegenwart beeinträchtigt. Die Ordnung des Materials nach Schulen der Malerei, aber innerhalb der Schulen nach einer Hierarchie der Eigentümer ist vermutlich dem mehrfachen Wechsel der Konzeption geschuldet; sie reduziert die Vergleichsmöglichkeiten allerdings nur wenig, an denen der Kenner in den Sammlungen selbst durch die vorwiegend dekorative, keinen stilistischen oder historischen Prinzipien gehorchende Präsentation der Bilder noch gehindert wurde.²¹

Die Stiche bereiteten Crozat die größte Sorge und die höchsten Kosten. So war er davon überzeugt, daß der Stecher das Werk während der Arbeit unmittelbar und ständig vor Augen haben müsse. Dies sollte nicht nur die Treue zum Vorbild garantieren, sondern auch für die »Erhebung von Genius und Geschmack« beim Stecher selbst sorgen.²² Die Notwendigkeit einer solchen Inspiration wird man später heftig diskutieren,²³ der Kontakt mit dem Gemälde wird aber insbesondere bei den Wiedergaben nach den Venezianern zu den zaghaften Versuchen beigetragen haben, Kolorit und Farbauftrag adäquat ins Medium der Linien zu übertragen.

Die Mühe, die die Beschaffung der Stiche bereitete, schlug sich im Vorwort nieder. Hier feiert Mariette nicht die Malerei – dies sollte er für das Dresdener Galeriewerk (Kat.-Nr. 55) nachtragen. Statt dessen bietet er die erste, in dieser Konzentration nicht wieder erreichte Geschichte der Reproduktionsgraphik (Bd. 1, S. I–VIII). Das uneingeschränkte Lob des Kupferstechens und anderer Techniken, die getreu zum Original durch Vervielfachung im Druck den Bestand der Werke über die Zeiten und über die Weltgegenden sichern, zeigt gleich zu Beginn des ersten Bands, in welchem Zwiespalt sich die Herausgeber eines solchen Kunstbuchs befanden: Der *Recueil Crozat* wollte beides bieten, Information der europäischen Kunstkennner über die italienischen Malerschulen und eine Versammlung bedeutender graphischer Kunstwerke.

KK

Literatur:

Haskell 1993. – Gramaccini 1997, S. 235ff. – Gramaccini/Meier 2003, S. 35ff. mit Abb. 38, 55, 56, 58, 86–88, 162–166.

Bibliographische Angaben:

Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins[,] qui sont en France Dans le Cabinet du Roy, dans celuy de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; avec Un abrégé de la Vie des Peintres, & une Description Historique de chaque Tableau. [2 Bde., Paris 1729/1742]

Tome Premier. Contenant l'École Romaine. A Paris, de l'Imprimerie Royale. [Wappen] – M. DCCXXXIX.

[II, Titel], [VIII, Vorwort], 32 S. [Vignette, Text], 88 Taf. [Kupferstiche, Clair-obscur-Holzschnitte mit Konturenplatte in Radierung]

Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins[,] qui sont en France Dans le Cabinet du Roy, dans celuy de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; Avec un abrégé de la Vie des Peintres, & une Description Historique de chaque Tableau.

Tome Second, contenant la suite de l'école Romaine, et l'École Venitienne. A Paris, [Wappen] – M. DCC. XLII.

[II, Titel], S. 33*–71 [Vignette, Text], Taf. 89–137, [Taf. 138–179], [Kupferstiche, Clair-obscur-Holzschnitte mit Konturenplatte in Radierung]

Anmerkungen:

- 1 Brief Pierre Crozat an Francesco Gaburri, 29.5.1724, in: Bottari, Gaetano/Ticozzi, Stefano: Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, 8 Bde., Hildesheim/New York 1976, Bd. 2, Nr. 62, S. 144–149, hier 147: »Avendo io intrapreso quest'opera solo per far cosa grata a' curiosi di pitture e di stampe, io non sono altro che il distributore di essa per far servizio agl'intagliatori, che si potranno fare uomini per essa, e per incoraggiargli a sempre migliorare.«
- 2 Bacou, Roseline: Le Cabinet d'un grand amateur. P. J. Mariette, 1694–1774. Ausst.-Kat. Paris 1967; Stuffmann, Margret: Les tableaux de la collection de Pierre Crozat. Historique et destinée d'un ensemble célèbre, établis en partant d'un inventaire après décès inédit (1740), in: Gazette des Beaux-Arts VI, 72, 1968, S. 11–143.
- 3 Zur Entstehungsgeschichte vgl. Haskell 1993. Zu Gaburri: Borroni Salvadori, Fabia: Francesco Maria Niccolò Gaburri e gli artisti contemporanei, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa 4, 1974, S. 1503–1555.
- 4 Bottari/Ticozzi (wie Anm. 1), Bd. 2, Brief Crozat an Gaburri, 29.5.1724, Nr. 62, S. 144–149.
- 5 Kalveram, Katrin: Die Terrakotta-Sammlung des Filippo Farsetti. Ein Beitrag zur frühen Wertschätzung von Barock-Bozzetti, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 48, 1997, S. 135–145, bes. 140–142.
- 6 Vgl. S. 256.
- 7 Grivel 1985.
- 8 Zu den anhaltenden Sorgen um die Stecher vgl. Bottari/Ticozzi (wie Anm. 1), Bd. 2,

Nr. 63, S. 149f., Brief Crozats an Gaburri, 20.8.1724, Nr. 91, S. 274, undatiertes Brief Mariettes an Gaburri. Crozat sei »tanto [...] disgustato de nostri intagliatori.«

- 9 Vgl. zu den Beständen in Weimar: Chiaroscuro – Italienische Farbholzschnitte der Renaissance und des Barock, Ausst.-Kat. Weimar/München, Berlin 2002.
- 10 Recueil 1729/1742, S. Vff.; vgl. Landau/Parshall 1994, S. 146–161, 279–283.
- 11 Vgl. zu dieser Ausgabe Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. 10, 1, 1763, Fortsetzung der Nachricht von neuen Kupferstichen aus Paris, aufs itzlaufende Jahr, S. 185–188; zu Basan: Casselle, Pierre: Pierre-François Basan marchand d'estampes à Paris (1723–1797), in: Paris et Ile-de-France, Mémoires 33, 1982, S. 99–185.
- 12 Bd. 1, S. VII: »Les faits qu'on y détaillera serviront à donner une connoissance encore plus parfaite du mérite de chacun de leurs ouvrages, & les discussions de critique où l'on s'engagera quelquefois, pourront peut-estre désabuser de plusieurs faux préjugés également desavantageux à ces hommes rares & à ceux qui en jugent.«
- 13 Bd. 1, Nr. 36/37. Marek, Michaela: Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen bei Tizian und Leonardo, Worms 1985, S. 17f.
- 14 Bd. 1, S. II: »Les descriptions d'un Tableau que les Poètes & les autres Écrivains peuvent faire, ne sçauroient jamais estre que des explications, très-utiles à la vérité pour ceux qui l'ont sous les yeux; elles leur donnent l'intelligence des traits d'esprit que le Peintre y a mis, & qu'ils n'auroient pas devinez; elles leur font sentir des coups de Maître, que peut-estre ils n'auroient pas aperçus.«
- 15 Bd. 1, S. VII: »Les exemples instruisent beaucoup mieux que les discours.«
- 16 Bd. 1, S. 4: »quiconque d'un coup d'œil peut saisir la perfection & se la rendre propre, doit pour le moins autant à son génie, qu'à ceux qui l'offrent à ses yeux.«
- 17 Bd. 2, Nr. VIII, S. 59: »Le but de Titien dans la composition de ce merveilleux Tableau, a sans doute été de faire voir qu'il étoit également propre à exprimer les enfans, les hommes, les femmes, les figures nuës, & les figures drapées, le Paysage, & tout ce qui est du ressort de la Peinture.« Vgl. Haskell 1993, S. 58f.
- 18 Ebd.: »Mais si l'on fait attention à la manière dont il est peint (manière qui tient beaucoup de celle de Georgion) ...« In der Diskussion der verschiedenen Fassungen und Kopien des Bilds steht Mariette dem heutigen Forschungsstand in nichts nach; vgl. Wetthey, Harold: The paintings of Titian, Bd. 3: The mythological and historical paintings, Oxford 1975, Nr. 36, S. 182–184, der den *Recueil* nicht zitiert.
- 19 Haskell 1993, S. 58.
- 20 Ebd., S. 7, 33.
- 21 Der Blick in das 461 Nummern umfassende Inventar der Gemälde Crozats zeigt keine Ansätze zu einer Hängung der Bilder nach Malerschulen (Paris, Archives nationales, MC XXX, 278).
- 22 Bottari/Ticozzi (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. 62, S. 145, Brief Crozats an Gaburri, 29.5.1724: »... la maggior parte de' nostri intagliatori amano meglio di ricavare i loro intagli dai quadri stessi, che dai disegni, che in fine sono copie che sempre s'allontanano, e che non sollevano il genio e il gusto dell'intagliatore, come potrebbe fare il quadro.«
- 23 Vgl. die Rezension zum Dresdener Galeriewerk und Heineckens Replik (= Kat.-Nr. 55).

Julius Griffiths und Maria Cosway
Galerie du Louvre.
Paris 1802.

58,2 x 67,7 cm

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, B 150

Unter den ehrgeizigen Unternehmungen, die der Louvre in der Ära Napoleons provozierte, ragt das Werk von Julius Griffiths und Maria Cosway heraus: Als einziges Stichwerk dokumentiert es die Präsentation der italienischen Gemälde in der Grande Galerie, wie sie 1802 und 1803, nach den ersten großen Konfiskationen im Zuge der napoleonischen Feldzüge, unter Vivant Denon verwirklicht wurde. Wem die Idee zu dieser Art der Publikation zu verdanken war, ist nicht mehr zu klären. Denn Griffiths, den die Zeitgenossen als Abenteurer charakterisieren, und Maria Cosway zerstritten sich, beanspruchten jeweils den größeren Anteil für sich und gaben sich gegenseitig die Schuld am Scheitern des Unterfangens. Maria Cosway hatte in der Familie des Ersten Consuls und bei dessen engsten Parteigängern mit einem Album für ihre kolorierten Radierungen geworben,¹ als sie Julius Griffiths begegnete und mit ihm einen Vertrag über die Herausgabe eines Stichwerks abschloß. Sie beschuldigte ihn später, er habe mit der Zugabe der gedruckten Erläuterungen das Werk unnötig teuer gemacht, so daß sie kein Honorar erhalten habe.²

Der *Prospectus* und die *Introduction* der Ausgabe von 1802 beschreiben aber schon die endgültige Gestalt des Buchs. Auf den großen Tafeln wurde die Hängung der Bilder in der Grande Galerie Kompartiment für Kompartiment abgebildet. Hinzu kamen Erläuterungen zu den Gemälden sowie kurze biographische Angaben zu den Künstlern in englischer und französischer Sprache. Wie damals üblich, wurde das Werk über Subskription und als Lieferwerkwerk finanziert. Es waren zwei Editionen – in reinen Radierungen und mit Handkolorierung – vorgesehen: »... and as the Plates are formed to correspond with the *Louvre Compartments* (when the Work is finished) the Whole may be disposed in *Domestic Galleries or Drawing Rooms*, so as to resemble the Museum in the Louvre.«³ Die Idee war so merkwürdig nicht: Denn im ausgehenden 18. Jahrhundert war es nicht nur üblich, Reproduktionsstiche unter Glas an die Wände zu hängen, auch die Zusammenstellung von Miniaturkopien zu privaten »Museen« hatte sich eingebürgert. In unserem Zusammenhang sei zudem an die Integration handkolorierter Lithographien in die Ausstattung des Raums erinnert, mit der auf Burg Stolzenfels die Sammlung der Brüder Boisserée gewissermaßen verdoppelt wurde.⁴

Es ist unwahrscheinlich, daß die Tafeln zum Louvre je diesen Zwecken dienten, denn die Arbeit am Galeriewerk kam bereits 1803 zum Erliegen. Das »vollständige« Exemplar in der Pariser Bibliothèque nationale enthält immerhin elf Tafeln, die letzten Blätter wurden aber von François-Louis Couché nach Zeichnungen Cosways radiert, der beschreibende Text von F. Bidou verfaßt.⁵ Maria Cosway hatte 1803 ihre Laufbahn als Künstlerin beendet und Paris in Richtung Lyon verlassen, wo sie mit Hilfe des Kardinals Fesch ein Mädcheninstitut gründete. Griffiths kehrte nach dem Ausbruch neuer Feindseligkeiten zwischen Frankreich und England nach London zurück, wo er 1804 eine englische Edition des Werks herausgab.⁶ Die Tafeln selbst und ein verkürzter französischer Text wurden 1806 noch

einmal unter dem Namen von Maria Cosway allein herausgebracht.⁷ Zu diesem Zeitpunkt war die Präsentation der Bilder im Louvre schon erheblich verändert.

In seiner Einleitung bedankt sich Griffiths ausdrücklich bei den französischen Behörden, namentlich bei Innenminister Chaptal, für die Unterstützung, die ihm und allen ausländischen Künstlern beim Studium und beim Kopieren der Bilder im Louvre gewährt worden sei. Tatsächlich beruhten die Privilegien, die Maria Cosway genoß, eher auf ihren guten Kontakten zur Familie Bonaparte. Sie kopierte die Bilder in der Galerie in kleinformatigen kolorierten Zeichnungen, die sie dann zu den Abbildungen der Wandabschnitte zusammenfügte. Trotz aller Beteuerungen, die Stiche gäben zwar nur »sketches«, aber die »compartments« seien mit höchster Genauigkeit abgebildet, lassen sich an den Tafeln einige Ungenauigkeiten feststellen. Die Bilder erscheinen ohne Rahmen, nur mit einer doppelten Linie als Einfassung umgeben, auf dem neutralen Papiergrund. Die Begrenzungslinie des Wandsockels läßt sich durch die einheitliche Grundlinie der unteren Reihe von Gemälden immerhin erahnen. Die Abmessungen der Bilder, die im Katalogtext angegeben sind, eröffnen einem aufmerksamen Betrachter der Tafeln die Chance zur Kontrolle der Größenverhältnisse. Regelmäßig sind die kleineren Formate, vor allem die Bilder in der unteren Reihe, erheblich gegenüber den Hauptstücken eines Wandfelds vergrößert. Das ist fraglos dem Umstand geschuldet, daß trotz des monumentalen Formats der Tafel die Motive dieser teils sehr kleinen Bilder andernfalls nicht mehr hätten dargestellt werden können. So sind auf dem Blatt, das das Arrangement um Mantegnas *Madonna della Vittoria* zeigt, alle Gemälde der unteren Reihe, insbesondere aber die Täfelchen mit Raffaels *Hl. Georg* und *Erzengel Michael* erheblich, wenn auch nicht gleichmäßig vergrößert. Der Maßstab wechselt auf dem Stich also mehrfach, so daß die Bilder nicht nur gut zu erkennen sind, sondern auch die schöne Gesamtkomposition der Wand überzeugend präsentiert wird.

Damit geben die Stiche die unter Vivant Denon entwickelte Konzeption zur Hängung der italienischen Bilder in der Grande Galerie durchaus angemessen wieder. Denn neben einer historischen Ordnung, die den Besucher der Galerie und den Betrachter der Tafeln die Geschichte der Malerei in ihren Hauptphasen und Hauptschulen erfahren ließ, spielten ästhetische Gründe für die Verteilung der Bilder auf die Wandabschnitte eine große Rolle. Dies ist an der sechsten Tafel besonders deutlich zu sehen: Mit Mantegnas *Madonna della Vittoria* und der *Kreuzigung* aus der Predella des Retabels von San Zeno gab Denon erstmals einem »Primitiven« in der Geschichte der italienischen Malerei einen herausragenden Platz. Beide Werke waren mit der ersten »Lieferung« 1797 aus Italien nach Paris verbracht worden und hatten dort großes Aufsehen erregt.⁸ Denon hatte zwar 1800 die Gemälde Mantegnas und anderer Maler aus dem Kabinett der Isabella d'Este von Schloß Richelieu in den Louvre transferiert. Sie bildeten aber ein Ensemble auf dem benachbarten Abschnitt der Wand. So gelang es Denon und seinen Mitarbeitern nicht, für die schon länger in Paris befindlichen Bilder eine kunsthistorisch passende Nachbarschaft zu konstruieren.

Griffiths' Katalogeinträge zeigen indes deutlich an, daß die Präsentation der Gemälde zu Vergleichen genutzt wurde und zu manchen Verschiebungen im Urteil führte. Denselben Zweck haben auch die Tafeln, die die Hängung nachvollziehen lassen. So kann der Betrachter Griffiths' Bewertung von Mantegna in der Relation zu Raffaels Frühwerk ohne langes Blättern überprüfen – sofern er sich mit den kleinen Radierungen zufriedengibt: Mantegnas *Kreuzigung* »was admired with uncommon enthusiasm. [...] There were many who declared that the natural simplicity of Mantegna was preferable to the perfection of Raffaello, or the coloring of Titian! The most distinguished artists, however, were less vehement in there praise.«⁹ Dann aber muß auch der Betrachter des Buchs blättern, so wie der Besucher der Galerie weiterwandern muß: Rubens nämlich sei von Mantegnas Bild beeindruckt gewesen und habe es für seine eigene *Kreuzigung* ausgewertet.

176.



Raffaello 1. 1. 20.
Mantegna 3. 0.
Verrocchio 12. 1.
Caraccioli 1. 2.
Perugino 3.

Verrocchio 3.
Leonardo da Vinci 6.
Fra Bartolomeo 9.
Guido Renzi 9.
Perin del Vaga 13.

J. Griffiths
Antoine-Joseph Desnoyers & Compagnie
Paris - 10, rue de la Harpe, vis-a-vis le Palais National

Abb. 172: Maria Cosway, Galerie du Louvre, Wandabschnitt mit Hauptwerken Mantegnas, Radierung. Aus: Griffiths/Cosway 1802, Taf. 6

Der *Chor der Musen* von Giulio Romano, der zusammen mit den Gemälden Raffaels eine Art Triptychon in der unteren Reihe bildet und als Gegenstück die *Pieriden und die Musen* von Perino del Vaga, gerahmt von zwei Tafelchen Murillos erhält, hat in den Augen von Griffiths in der neuen Präsentation viel von seiner Reputation eingebüßt, die er im Palazzo Pitti besaß. Denn im Louvre »it may be compared with *The Chorus of the Muses* by Mantegna, a picture of great merit [...] sixty years before the time of Giulio Romano, and which he most probably had seen, the composition of the two pictures being the same«. ¹⁰ Für genauere Vergleiche zwischen den Gemälden, als sie die Übersichtstafeln erlauben, verweist Griffiths auf ältere Stiche, wobei er deren Qualität überprüft hat und dies jeweils mitteilt. Die in der *Introduction* angekündigten neuen Stiche einzelner Gemälde wurden indes nicht ausgeführt. Nur die *Galerie electorale de Dusseldorf* (Kat.-Nr. 61) erfüllte also die Doppelfunktion des Buchs, bebildeter Katalog und zugleich Monument einer Galerie zu sein, somit auch die Sammlungskonzeption und deren kunsthistorische Vorzüge visuell mitzuteilen. Aus den publizierten Fragmenten der *Galerie du Louvre* lassen sich diese Absichten nur mit Mühe herauslesen.

KK

Literatur:

Van Nimmen 1986, S. 127f., 134–138. – McClellan 1994, S. 141–145, Abb. 54–56. – Barnett 1995, S. 156f. – Lloyd 1995, S. 89–95. – Marubbi 1998, S. 78f. – Ausst.-Kat. Paris 1999, Nr. 185, S. 168f.

Bibliographische Angaben:

Galerie du Louvre, représentée par des gravures à l'eau forte exécutées par Mme. Maria Cosway; avec une description historique et critique de chaque tableau qui compose cette superbe collection, et un abrégé biographique de la vie de chaque peintre, par J[ulius]. Griffiths, écuyer, membre de la société philotechnique, etc. etc., de Paris. – A Paris, imprimé pour l'auteur. M.DCCCII.

[IV, Schmutztitel, Titel], IV [Einleitung], 50 S. [Text], 7 Taf. [Radierungen]

Anmerkungen:

- 1 Musée Central. Ou Galerie du Louvre à Paris – Gallery of the Louvre at Paris (Fondazione Cosway, Lodi). Vgl. Lloyd 1995, Pl. 102.
- 2 Griffiths war zuvor Master Attendant der East India Company gewesen. Vgl. Garlick, Kenneth/Macintyre, Angus (Hrsg.): *The diary of Joseph Farington*, Bd. 5, New Haven/London 1979, S. 1825f. (September 1803), 1909 (Oktober 1803).
- 3 Zit. nach Lloyd 1995, S. 89: »Weil die Tafeln in Korrespondenz zu den Abschnitten im Louvre hergestellt werden, kann das Ganze, wenn das Werk vollendet ist, in häuslichen Galerien oder Wohnzimmern so angeordnet werden, daß es dem Museum im Louvre ähnelt.« Zum Prospectus auch Barnett 1995, S. 156f.
- 4 Meißner, Jan: Die Serie der kolorierten Lithographien auf Schloß Stolzenfels nach alt-deutschen Gemälden der Sammlung Boisserée, in: *Zusätze zu Ausst.-Kat. Neuss/Heidelberg 1980/81*, S. 34a–c.
- 5 Bibliothèque nationale de France, Réserve des Imprimés, V 291 (Ausst.-Kat. Paris 1999, Nr. 185, S. 168f.).
- 6 *Triumph of art works*. Musée Napoléon, London 1804 (mir ist bisher kein Exemplar bekannt).
- 7 *Collection de gravures à l'eau-forte des principaux tableaux d'après l'école italienne; contenus dans le musée Napoléon; avec des notices critiques et historiques, pour donner une connaissance complète du mérite de chaque sujet, et des peintres les plus célèbres de cette école*, Paris: Didot jeune, 1806 (BnF Est. Aa-30g-Fol).
- 8 *Notice des principaux tableaux recueillis en Italie par les Commissaires du gouvernement français*, 18 brumaire An VII, Paris 1797, S. 38–41, Nr. 25–30. Vgl. Preti Hamard, Monica: *L'exposition des »écoles primitives« au Louvre. »La partie historique qui manquait au Musée«*, in: *Ausst.-Kat. Paris 1999*, S. 226–240, hier 226f.
- 9 S. 42: »wurde mit ungewöhnlichem Enthusiasmus bewundert [...]. Einige stellten fest, daß die natürliche Einfachheit Mantegnas der Perfektion Raffaels oder dem Kolorit Tizians vorzuziehen sei! Die bedeutendsten Künstler dagegen hielten sich mit ihrem Lob zurück.«
- 10 S. 41: »Denn im Louvre kann es mit dem *Chor der Musen* von Mantegna verglichen werden, einem Bild mit großen Verdiensten, 60 Jahre vor dem von Giulio Romano gemalt, und das dieser höchstwahrscheinlich gesehen hat; denn die Komposition ist dieselbe.«

**Simon-Célestin Croze-Magnan, Ennio-Quirino Visconti,
Toussaint-Bernard Émeric-David**
Le Musée français.
4 Bände.
Paris: L.-É. Herhan, 1803–1809.

43 x 60 cm

München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar 2243-1-5
(beschriebenes Exemplar)

Man wird kaum eine Publikation auf dem Sektor der Kunstgeschichte finden, deren Herstellung kostspieliger war als die Herausgabe der vier Bände des *Musée français*. Das Unternehmen, das dem gegenüber der englischen Konkurrenz daniederliegenden französischen Kupferstich aufhelfen sollte, wurde wohl seit 1789 geplant und 1791 begonnen. Verzögerungen gingen auf das Konto der politischen Umbrüche – besonders der *Terreur* –, aber auch des 1794 einsetzenden, gewaltigen Ausbaus des Louvre zum zentralen Kunstmuseum in Frankreich und den angrenzenden unterworfenen Ländern. Denn erstmals nach dem Feldzug in den Niederlanden (1794), dann in Italien wurden Werke der Malerei, der antiken Plastik, aber auch Bücher und Naturalien nach Frankreich überführt, damit dort, bei den legitimen Erben der griechischen Freiheit, die Künste und die Wissenschaften eine Heimstatt fänden.

Währenddessen beauftragte Pierre Laurent, der sich als Händler und Stecher eine Reputation erworben hatte und der finanziell von dem Kaufmann Louis-Nicolas-Joseph Robillard-Péronville unterstützt wurde, insgesamt 79 Zeichner, die vor den Originalen die Stichvorlagen anfertigten, und 148 Kupferstecher aus dem In- und Ausland mit der Herstellung der Reproduktionen. Zwischen 100 und 900 Francs an Honorar wurden für eine Zeichnung gezahlt, für die Anfertigung der Druckplatten erhielten die Stecher 2 000 bis 10 000 Francs.¹ Die Gesamtkosten beliefen sich bis 1808 auf 1 065 393 Francs, sie sollten sich nach der damaligen Schätzung noch auf 1,4 Millionen Francs erhöhen. Nach einer Angabe von 1814 betrug sie 1,7 Millionen Francs.² Die detaillierten Ziffern von 1808 erlauben den Einblick in die Ökonomie einer solchen Unternehmung. Trotz der publikumswirksamen Beteiligung ausländischer Kupferstecher wie zum Beispiel Francesco Bartolozzi, Francesco Rosaspina, Raphael Morghen, Johann Adolph Darnstedt und den beiden Müller aus Stuttgart blieb der größte Teil des Gelds im Land: 59 Prozent der Gesamtsumme gingen an französische, 10 Prozent an auswärtige Stecher. Der Druck von Platten und Text betrug 17,4 Prozent der Gesamtkosten, wozu noch die Beträge für das Papier sowie weiteres Material (10,4 Prozent) kamen. Demgegenüber hatte das Honorar für die Texte, immerhin umfangreiche Abhandlungen zur Geschichte der antiken Malerei und Plastik, der Malerei des Mittelalters und der Graphik sowie ausführliche Bildnotizen, den eher geringen Anteil von 3 Prozent. Über den Betrag von 80 598 Francs macht die Auflistung keine Angaben. Wir wissen zudem nichts über den Zeitaufwand der Autoren in Relation zu dem der Graphiker; Auskunft über die Bewertung literarisch-wissenschaftlicher beziehungsweise reproduktiv-künstlerischer Tätigkeit erteilt der Zahlenspiegel also nicht.

Die Auflage betrug 600 Exemplare, die vermutlich zum größten Teil an Subskribenten abgegeben wurden. Dabei waren für die Lieferung, die im allgemeinen aus vier Stichen und zugehörigem Text bestand und jeweils ein Historienbild, ein Genrebild oder ein Porträt, eine Landschaft sowie eine antike Plastik umfaßte, 48 Francs zu bezahlen. An Graphiksammler rich-

tete sich die Offerte, zum doppelten Preis die Stiche »avant la lettre« zu erwerben. Die Ausgabe scheint ein Erfolg gewesen zu sein, sonst hätte der Sohn des Herausgebers, Henri Laurent, sich nicht an eine Fortsetzung gewagt, deren erster Band 1812 unter dem neuen Namen des Louvre – *Musée Napoléon* – erschien. Der zweite Band dieses Werks trug 1818 den veränderten politischen Verhältnissen mit dem Titel *Musée Royal* Rechnung.³ Insgesamt aber hatten derart viele Kunstwerke aus dem Louvre zurückgegeben werden müssen und war zudem das Interesse an der Sammlung vorerst so erlahmt, daß die Arbeiten eingestellt werden mußten. Auch bei einem vollständigen Verkauf der Auflage hätten zudem die Kosten nur zu rund 40 Prozent eingespielt werden können. Die weitere Verwertung der Platten des *Musée français* erfolgte mit der vierbändigen, französisch-englischen Edition von 1829/30, für die Jean Duchesne l'ainé einen wesentlich kürzeren Text verfaßte.⁴

Vom revolutionären Aufbruch, der den Louvre in diesen Jahren prägte, ist in den Bänden des *Musée* nichts zu spüren. Als Autor hatte Laurent zunächst Simon-Célestin Croze-Magnan gewonnen, der nach seinem finanziellen Ruin in der Revolution aus dem Interesse für die Kunst eine Einnahmequelle machen konnte, aber auf Wunsch Napoleons 1806, nach dem Erscheinen des ersten Bands und mitten in der Arbeit am zweiten Band, bei der 39. Lieferung, abtreten mußte. Er wurde durch Ennio-Quirino Visconti, der die Einträge zu den Antiken verfaßte, sowie durch Toussaint-Bernard Émeric-David ersetzt. Gewiß kamen mit der Wahl dieser Autoren auch neue kunsthistorische Methoden zur Geltung.⁵ Émeric-David und Visconti setzten zwar genauso wie ihr Vorgänger Croze-Magnan bei Winckelmann (Kat.-Nr. 1) an, beide aber waren davon überzeugt, daß die Geschichte der Kunst in ihrer Gesamtheit dargestellt werden müsse. Hinzu kam im Falle Viscontis eine detaillierte Kritik an den Erkenntnissen Winckelmanns; im *Musée français* führte er seine schon in Rom begonnene Korrektur von dessen Vorschlägen zur Einordnung der berühmten Antiken fort. Seine Kritik an der Emphase von Winckelmanns Statuenbeschreibungen ergänzte Visconti durch ein eigenes Modell der eher spröden, aber alle Schäden und Ergänzungen verzeichnenden Erfassung der Skulpturen. Mit der Richtigstellung von Winckelmanns zu frühen Datierungen des *Laokoon* und des *Apoll von Belvedere* trat er zugleich den Beweis an, daß sein Verfahren bessere Ergebnisse zeitigte als die Empathie seines Vorgängers.

Croze-Magnan hatte gewiß eine veraltete, von Kennerschaft einerseits, antiquarischen Interessen andererseits geprägte Kunstgeschichte vertreten. Doch wird nicht dies der Grund für seine Ablösung gewesen sein. Der erste Band feiert 1803 in der Widmung den Ersten Consul Bonaparte: »Dans le cours de vos victoires vous avez conquis les principaux chefs-d'œuvre des beaux-arts, et vous en avez enrichi la France.«⁶ Croze-Magnans *Discours* über die antike Malerei schließt die Feststellung ein, daß die Römer trotz ihres Kunstraubs bei den Griechen nicht zu Kennern und Liebhabern der Künste aufgestiegen seien. Die Parallele war wohl zu deutlich: »On pourrait en conclure que les Romains étaient amateurs et connaisseurs en peinture: mais si l'on considère que ce peuple conquérant, qui, depuis la fondation de sa ville, ravagea les contrées voisines, et soumit toutes les nations chez lesquelles la peinture était connues, ne s'occupa des beaux-arts en aucune manière pendant plus de quatre cents ans, et que depuis cette époque on n'a vu chez lui aucun artiste recommandable, mais seulement quelques ouvrages médiocres, faits par un ou deux de ses citoyens, on ne sera pas tenté d'accorder aux Romains, ni le goût des beaux-arts, ni la gloire de les avoir encouragés. Lorsque leur puissance se fut accrue par des victoires multipliées, et que l'orgueil des consuls fut flatté d'étaler à leurs triomphes les richesses de la nature et de l'art, enlevées aux nations subjuguées, les chefs d'œuvre de ces peuples et surtout des Grecs, furent des trophées que les vainqueurs se firent honneur de présenter au peuple et de consacrer aux dieux; mais l'estime qu'ils en faisaient était

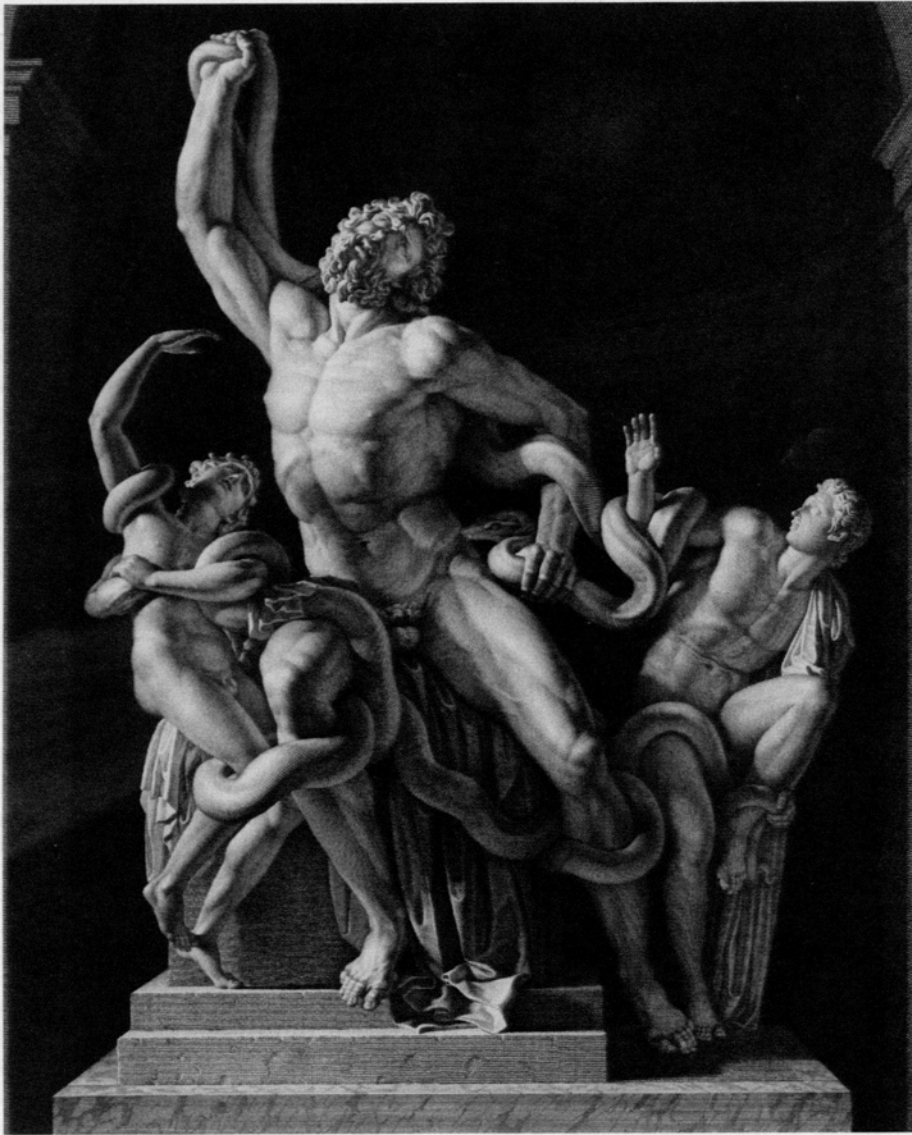


Abb. 173: Charles-Clément Balvay (genannt Bervic) nach Pierre Bouillon, Laokoon, Kupferstich.
Aus: Croze-Magnan 1803–1809, Bd. 4

moins fondée sur la connaissance de l'art, que sur le prix que les peuples qui les avaient possédés mettaient à ces productions du génie et des talents.«⁷

Das war indes die Einzelmeinung eines der vielen Autoren im *Musée français*. Denn die Herausgeber ergriffen die Gelegenheit beim Schopf, einem interessierten gesamteuropäischen Publikum von Kunstkennern die Auswahl der in Paris versammelten Meisterwerke zu präsentieren. Dabei steht die Auswahl der Bilder konträr sowohl zu den Inhalten und Verfahren der *Discours historiques* als auch zur Erwerbungs- und Präsentationspolitik des Louvre unter seinem Direktor Vivant Denon. Denn Laurent ließ allein Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts wiedergeben, wobei das Hauptgewicht auf den Italienern lag, außerdem die Niederländer, Flamen und Holländer sowie die Franzosen gut vertreten waren. Erst mit dem Nachtrag des *Musée Napoléon* sollte mit dem *Bildnis des Erasmus* von Hans Holbein dem Jüngeren auch ein deutscher Maler vertreten sein. Die Malerei vor Leonardo, dessen *Joconde* und *Anna Selbdritt* die ältesten Gemälde in den Bänden darstellen, oder vor Raffael, der mit 17 Bildern vertreten ist, wurde nicht aufgenommen, während zur selben Zeit Denon sich

darum bemühte, im Louvre eine Historie der gesamten Malerei seit dem Mittelalter auszustellen. Laurents Auswahl verharrt auf dem Stand der Kennerschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts, als Werke von Malern aus den nördlichen Niederlanden, allen voran diejenigen Rembrandts, in ähnlicher Weise geschätzt werden sollten wie die der Italiener – mit unmittelbaren Folgen für die Aufwertung der Fach- gegenüber der Historienmalerei.

Dazu paßt die strikte Geschmacksneutralität des Autors Croze-Magnan, der die wichtigste kennerschaftliche Fachliteratur von Richardson über Deschamps bis zu Lebrun zitiert und wie diese Autoren nach den althergebrachten Kriterien von Zeichnung, Farbe, Helldunkel, Komposition und Ausdruck urteilt. Dabei können seine Bemerkungen zur Textnähe der Bilder oder zur antiquarischen Korrektheit bisweilen pedantisch ausfallen. Ein Zeichen für große Konsequenz, aber auch für das Übergewicht des Interesses an den Bildgegenständen ist es, wenn die Bemühungen zur Bestimmung der Realien auf die Dingwelt der jüngeren Vergangenheit ausgedehnt werden, wie zum Beispiel zur Geschichte der »viole« vor Domenichinos *Hl. Caecilie*.



Abb. 174: Abraham Girardet nach André Dutertre, Die Transfiguration von Raffael, Kupferstich. Aus: Croze-Magnan 1803–1809



Abb. 175: Jan Pieter van Frey, Das Selbstbildnis an der Staffelei von Rembrandt, nach eigener Vorzeichnung, Radierung. Aus: Croze-Magnan 1803–1809

Die Diskrepanz zur Präsentation der Bilder im Louvre wird insbesondere in der Zusammenstellung der Bände deutlich. Es verstand sich von selbst, daß die antiken Statuen einen eigenen Band erhalten mußten, zu einer sinnvollen inneren Ordnung der Stücke, sei es nach Themen, sei es nach der Entstehungszeit, kam es nicht. Die Gemälde dagegen wurden entgegen der Ordnung des Louvre nach Sujets sortiert, wobei trotz Aufwertung der »genres« wie Landschaft, Porträt und Genre die alte Hierarchie gewahrt blieb: Der Historienmalerei – beginnend mit Raffael – gehört der erste Band.⁸

Anders als Croze-Magnan äußert sich Émeric-David zu den Leistungen der Reproduktionsgraphik. So wird in seinen Beiträgen deutlicher, daß hinter den Notizen mit ihren ausführlichen Äußerungen zur Malweise, zu Alterungsprozessen der Bilder und zur Farbe die Reflexion über die einander ergänzenden Medien der kunsthistorischen und kennerschaftlichen Untersuchungen steht. In seinem *Discours historique sur la gravure* erörtert Émeric-David die seit langem virulente Frage, ob ein Reproduktionsstich die »Übersetzung« oder die »Kopie« des Gemäldes darstelle. Die ausführliche Analyse der syntaktischen Möglichkeiten des Drucks – gleich ob Radierung oder Kupferstich – begründet die Auffassung, der Stecher habe nicht eine »freie Übersetzung«, sondern die getreue Kopie zu liefern. Die Mittel des graphischen Kopierens sollen sich der Wahrnehmung des Betrachters entziehen. Der entscheidende Punkt ist dabei der Umgang mit der Farbigkeit des Bilds, die im Schwarzweiß der Graphik nur als Helldunkel wiedergegeben werden kann. Während dieser Umstand anderen Theoretikern der Graphik die Argumente für die These »Stich = Übersetzung« liefert, zeigt sich hier Émeric-Davids klassizistische Grundhaltung gegenüber dem Phänomen Kolorit: Denn Farbe wird von ihm allein als Lokalfarbe begriffen, die in entsprechenden Grauwerten wiedergegeben werden kann, die aber nicht zu den »beautés premières« des Bilds gehört (Bd. 4, 1805, S. 32–40, bes. 34). Die ausgiebige Würdigung eines Kolorits hingegen, wie sie Croze-Magnan zum Beispiel zu Caravaggios *Grablegung* liefert und die ihn zu hoher Wertschätzung des sonst als Naturalisten beschimpften Malers führt, findet man bei Émeric-David nicht. Für ihn steht es daher auch nicht im Widerspruch zur »Treue« der Reproduktion, wenn Gemälde und Skulpturen trotz klar erkennbarer Altersschäden im Stich völlig makellos erscheinen. So kann Émeric-David zwar den Zustand eines Gemäldes von Poussin, gerade auch auf die Schäden am Kolorit hin, charakterisieren und den Stich von Antonio Morghen als nützliches Instrument zur Überlieferung des Bilds feiern. Aber ein Stich drückt vor allem anderen »den ganzen Gedanken des Malers« aus (Bd. 4, S. 35), die Machart ist demgegenüber von nachrangiger Bedeutung. Auch Visconti, der Croze-Magnan bei den Antiken ablöst, erörtert zwar ausführlich den Zustand der Skulpturen, sie erscheinen aber mit einer einzigen Ausnahme in den Stichen ohne jede Spur der Alterung.

Es ist also nicht weiter schädlich, daß die Reproduktion die Farbe des Gemäldes nicht wiedergeben kann. Im Gegenteil, die lange Tradition der graphischen Reproduktion, die in der Entwicklung eines Helldunkels allein aus einem Gefüge von Linien und Punkten kulminiert, erhält hier eine – nicht sonderlich originelle – kunsttheoretische Begründung. Sie führt aber dazu, daß das *Musée français* seine Aufgabe zur konjunkturellen Wiederbelebung der Graphik französischer Schulung erfüllen kann: Unter den Stechern sind die Franzosen ohnehin in der Überzahl, aber doch das größte Gewicht haben die Schüler und Enkelschüler von Johann Georg Wille, der über die Grenzen des Lands schulbildend gewirkt hatte. Auch die Familie Massard, die insgesamt 29 Blatt liefert, Pierre Audouin, der mit 15 Blatt vertreten ist, oder die Herausgeber Pierre und Henri Laurent selbst gehören dieser Richtung an: Sie kann mit einem System von Parallel- und Kreuzschraffuren in unterschiedlichen Winkeln und Strichstärken, das Punkte nur zur Ausdünnung in den hellen Partien der Fleischtöne einsetzt, eher die Helldunkelwerte als die Oberflächentextur eines Gemäldes wieder-

geben. Es erstaunt daher nicht, daß Tizian und andere venezianische Maler auf den Tafeln des *Musée français* einen geringeren Anteil erhalten als in der Sammlung selbst.

Zur Strategie der Herausgeber gehörte es, die damals berühmtesten Stecher für wenigstens ein oder zwei Blatt zu gewinnen: Francesco Bartolozzi, der bald für seine leichtfertige Übernahme der englischen Punktiermanier gescholten werden sollte, konnte das Blatt nach Guido Renis *Kindermord* noch selbst vollenden. Den Stich nach Correggios *Madonna mit dem hl. Hieronymus* begann er 84jährig, wie die Signatur vermerkt; die Arbeit wurde dann von Johann Gotthard Müller für den ersten Band des *Musée Napoléon* fertiggestellt. Bervic dagegen war der unbestrittene Star aus der Wille-Schule. Er selbst berichtete 1804 im *Institut* über die Entwicklung des Kupferstichs, die Gefahren der Anglomanie und den hohen Rang des *Musée français*.⁹ Sein Stich nach dem *Laokoon*, für den Pierre Bouillon die zeichnerische Vorlage lieferte, bietet mit der Lichtführung, die die Form der Skulptur herausarbeiten hilft, aber zugleich den Gehalt dramatisiert, einen Musterfall für die Anwendung der Liniensyntax französischer Prägung. Jüngere Stecher konnten sich mit der Arbeit für das *Musée* einen Namen machen. Dies gilt zum Beispiel für Abraham Girardet, der mit der außerordentlich feinen *Transfiguration* nach Raffael, durch die Vorzeichnung von André Dutertre vorbereitet, sein Meisterwerk schuf, das ihm den Namen *Girardet-Transfiguration* eintrug. Es dürfte Émeric-David mißfallen haben, daß der Stecher mit seiner Signatur im – nicht allein unter dem – Stich eine klare Spur seines Tuns hinterließ. Doch es gab auch Ausreißer, die von den Herausgebern sicher gezielt beauftragt wurden. Jan Pieter van Frey war ein Spezialist für die Wiedergabe von Rembrandts Gemälden. So zeichnete er die Vorlagen selbst und radierte unter anderem die *Emmausjünger* und verschiedene Porträts, darunter das *Selbstbildnis an der Staffelei* (Louvre). Die Manier ist unverkennbar an der graphischen Technik Rembrandts orientiert und findet gerade in der scheinbar unregelmäßigen Strichführung einen Weg, sich dem Farbauftrag und dem kontrastreichen Helldunkel der Gemälde anzunähern.

Die breite Qualifikation der Stecher, die theoretische Begründung ihrer Technik, die auf das Liniengefüge allein, ohne die längst verfügbaren Verfahren der Flächenbehandlung oder gar der Farbe setzte, sowie die Ökonomie des Gesamtwerks zeigen an, welchen Status und welche Eigengesetzlichkeit die druckgraphische Reproduktion am Ausgang des 18. Jahrhunderts erreicht hatte. Dies war nur noch durch die hypertroph anmutenden Arbeiten aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu übertreffen, wenn ein einzelner Künstler manches Mal mehrere Jahre an seinem Meisterstich nach einem Meisterwerk arbeiten sollte.¹⁰ Die Einzigartigkeit des *Musée français* in seiner Zeit mag ein Blick auf die gleichzeitige Unternehmung zur Publikation des 1794 in Paris gegründeten Muséum d'histoire naturelle erhellen. Anders als im Bereich der Malerei galt die Farbe als unverzichtbares Kennzeichen für die Charakteristik von Pflanze und Tier.¹¹ So wurde – auch wenn dies nur in den Vorzugsausgaben erreicht werden konnte – grundsätzlich die kolorierte oder die farbig gedruckte Tafel bevorzugt. Die *Ménagerie du Muséum National d'Histoire Naturelle* erschien ab 1801, also gleichzeitig zum *Musée français* als großformatiges Lieferungswerk und bot einen Katalog der im neugegründeten Pariser Zoo lebenden Tiere.¹² Die Struktur der Bände – die Kombination von hochwertigen Tafeln mit mehrseitigen Texten aus der Feder kompetenter Autoren und der drucktechnische Aufwand der Ausgaben – stimmen überein, trotzdem kostete die *Ménagerie* mit nur acht Francs pro Lieferung lediglich ein Sechstel des *Musée français*. Die Bilder, teils handkolorierte, teils farbig gedruckte Radierungen, konnten sich zu Recht einer neuen Exaktheit in der Darstellung der Arten rühmen; die Beschreibungen von Cuvier und Lacépède enthalten eine Fülle von neuen Beobachtungen am lebenden Tier. Dennoch sollte das Werk wie andere großformatige Tafelbände angesichts der Aufspaltung der Biologie in Teildisziplinen sowie der Entwicklung von Analysen, die aus der Exaktheit von

Details und von Strukturen unter der Oberfläche mehr Erkenntnisse zogen als aus der Anschauung des ganzen Äußeren von Pflanze und Tier, in den Augen der Wissenschaftler auf den Zweck der Popularisierung ihrer Erkenntnisse herabsinken.¹³ Die bildenden Künste standen erst am Anfang dieser Entwicklung: Die bevorzugten Publikationsorte der neu entstehenden Wissenschaft konnten die Galeriewerke, die die Sammlung immer auch repräsentieren und daher prunkvoll ausfallen mußten, dann nicht mehr sein.

KK

Literatur:

Clarac 1847–1850, Bd. 3, S. CCCXXIX. – Pieters 1981. – McKee 1984. – McClellan 1994, S. 124–154. – Weissert 1994. – McKee 1995. – Spary 1997. – Ausst.-Kat. Paris 1999, Nr. 180, S. 166. – Spary 1999. – Höper 2001, Nr. C 22.12, S. 276.

Bibliographische Angaben:

Le Musée français, recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale; avec explication des Sujets, et des Discours historiques sur la Peinture, la Sculpture et la Gravure. Par S[imon].-C[élestin]. Croze-Magnan. Publié par [Louis-Nicolas-Joseph] Robillard-Peronville et [Pierre] Laurent. [Vignette] Paris, de l'Imprimerie de L.-É. Herhan. XI. = 1803. [4 Bde., 1803–1809] [Bandzählung auf dem Schmutztitel]

Tome Premier: [VIII, Schmutztitel, Titel, Widmung, Zwischentitel], 140 S. [Vignette, Text, Vignette]. [88 Taf. mit 175 S. Text, 4 S. Verzeichnis der Kupferstiche und Radierungen]

Le Musée français, recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale; avec explication des Sujets, et des Discours historiques sur la Peinture, la Sculpture et la Gravure. Par E[nnio].-Q[uirino]. Visconti et T[oussaint].-B[ernard]. Émeric-David. Publié par Robillard-Peronville et Laurent. Dédié à l'Empereur et Roi. [Vignette] Paris, de l'Imprimerie de L.-E. Herhan. 1807. [Bandzählung auf dem Schmutztitel]

Tome Second: [VI, Schmutztitel, Titel, Zwischentitel], 98 S. [Vignette, Text, Vignette], [91 Taf. mit 154 S. Text, 4 S. Verzeichnis der Kupferstiche und Radierungen]

Le Musée français, recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale; avec explication des Sujets, et des Discours historiques sur la Peinture, la Sculpture et la Gravure. Par E[nnio].-Q[uirino]. Visconti et T[oussaint].-B[ernard]. Émeric-David. Publié par Robillard-Peronville et Laurent. Dédié à l'Empereur et Roi. [Vignette] Paris, de l'Imprimerie de L.-E. Herhan. 1809. [Bandzählung auf dem Schmutztitel]

Tome Troisième: [VI, Schmutztitel, Titel, Zwischentitel], 100 S. [Vignette, Text, Vignette], [83 Taf. mit 159 S. Text, 4 S. Verzeichnis der Kupferstiche und Radierungen]

Le Musée français, recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale; avec explication des Sujets, et des Discours historiques sur la Peinture, la Sculpture et la Gravure. Par S[imon].-C[élestin]. Croze-Magnan. Publié par Louis-Nicolas-Joseph Robillard-Peronville et [Pierre] Laurent. Dédié à l'Empereur et Roi. [Vignette] Paris, de l'Imprimerie de L.-E. Herhan. XIII. = 1805. [Bandzählung auf dem Schmutztitel]

Tome Quatrième: [VI, Schmutztitel, Titel, Zwischentitel], 98 S. [Vignette, Text, Vignette], [82 Taf. mit 207 S. Text, 4 S. Verzeichnis der Kupferstiche und Radierungen]

Anmerkungen:

- 1 McKee 1995, S. 89f.; Clarac 1847–1850, Bd. 3, S. CCCXXIX.
- 2 Rapport à l'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789, T. V: Beaux arts, par Joachim Le Breton [1808], hrsg. von Udolph van de Sandt, Paris 1989, S. 241; vgl. Weissert 1994, S. 31.
- 3 Le Musée Napoléon, publié par Henri Laurent, dédié à sa Majesté l'Empereur et Roi, ou Recueil de gravures d'après les plus beaux tableaux, statues et bas-reliefs choisis dans la collection impériale. Avec description des sujets, notices littéraires et discours sur les arts, Paris, de l'Imprimerie de Mame, 1812; Le Musée Royal, publié par Henri Laurent graveur du cabinet du roi ou Recueil de gravures d'après les plus beaux tableaux, statues et bas-reliefs de la collection royale avec description des sujets, notices littéraires et discours sur les arts. Dédié au Roi, Paris, de l'Imprimerie de P. Didot, l'ainé [...] 1818. Der Prospectus datiert vom 15.7.1812 (München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Don. Lud. XVII, 34 (7)). Als Textautoren wurden François Guizot und Clarac gewonnen.
- 4 Musée Français. Recueil des plus beaux Tableaux, Statues, et Bas-Reliefs, qui existaient au Louvre avant 1815, avec l'explication des sujets, et des Discours historiques sur la peinture, la sculpture, et la gravure, par Duchesne aîné; 4 Bde., Paris: A. und W. Gagliani/London: J. O. Robinson, 1829/30 (gedruckt bei Firmin Didot Frères). Vgl. Weissert 1994, S. 44f.
- 5 Vgl. Weissert 1994, S. 46f., 103.
- 6 Bd. 1, nicht paginiert: »Im Lauf Ihrer Siege haben Sie die wichtigsten Meisterwerke der Künste erobert.«
- 7 Bd. 1, S. 101: »Man könnte daraus [aus dem Raub] schließen, daß die Römer die Malerei schätzten und sich in ihr auskannten. Aber wenn man beachtet, daß dieses Volk von Eroberern seit der Gründung der Stadt die benachbarten Landschaften verwüstete und alle Nationen unterwarf, bei denen die Malerei bekannt war, und daß es sich während vierhundert Jahren in keiner Weise um die Künste kümmerte und daß man seither keinen nennenswerten Künstler bei ihm gesehen hat, sondern nur einige mittelmäßige Werke [...], dann wird man nicht versucht sein, den Römern Geschmack für die schönen Künste oder den Ruhm, sie ermutigt zu haben, zuzubilligen. Als ihre Macht durch vielfache Siege angewachsen war und der Stolz der Konsuln sich schmeichelte, bei den Triumphen die Reichtümer der Natur und der Kunst auszubreiten, die den unterworfenen Nationen entführt wurden, da waren die Meisterwerke dieser Völker und besonders der Griechen Trophäen, aus denen sich die Sieger die Ehre bereiteten, sie dem Volk zu präsentieren und den Göttern zu weihen. Aber die Wertschätzung der Werke war weniger auf Kunstkenntnis als auf den Preis gegründet, den die vorbesitzenden Völker den Erzeugnissen des Genies und des Talents beimaßen.« Ebenso mochten die Bemerkungen zur Kunstförderung Ludwigs XIV. vor Charles Le Brun *Vierge de Silence* als unpassend aufgenommen werden (Bd. 1).
- 8 Vgl. Weissert 1994, S. 58–62. Die Arbeit beruht auf dem nach Schulen der Malerei sortierten Exemplar des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München.
- 9 Bericht über: Institut National. Classe des Beaux-Arts, in: Landon, Charles: *Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure* 4, 1804, S. 25–46, bes. 40ff., 44f.
- 10 Vgl. Bann 2001.
- 11 Spary 1999, S. 114–118.
- 12 La Ménagerie du Muséum National d'Histoire Naturelle, ou Description et Histoire des animaux qui y vivent ou qui y ont vécu, par les Citoyens Lacépède et Cuvier. Avec des figures peintes d'après nature, par le citoyen Maréchal, peintre du Muséum, gravés, avec l'agrément de l'administration, par le citoyen Miger, membre de la ci-devant Académie royale de peinture, Paris: chez Miger, Patris, Grandcher, Dentu, An X. – 1801. Konsultiert wurde das Exemplar der Senckenbergischen Bibliothek in Frankfurt a. M. (gr. 2° Q 300.3001). Vgl. zur Editions-geschichte Pieters 1981.

Joseph Lavallée

Galerie du Musée Napoléon.

11 Bände.

Paris: Antoine-Michel Filhol, 1804–1827.

18,5 x 26,5 cm

Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek,

31 A 23, 11 Bde.

München, Bayerische Staatsbibliothek, Bibl. Mont. 932

Unter den Editionen, die das Musée Napoléon begleiteten, nehmen die zehn Bände des Stechers und Verlegers Antoine-Michel Filhol eine mittlere Position ein: Stand auf der einen Seite das *Musée français* (Kat.-Nr. 65) von Laurent als äußerst kostspieliges Werk, beanspruchte den anderen Pol das

Manuel du Musée français von Toulangeon aus dem Verlagshaus von Treuttel und Würtz.¹ Mit 1,3 Francs pro Stich war die *Galerie* preiswert, wenn auch nicht so billig wie das *Manuel*, von dem die Lieferung mit 19 allerdings sehr kleinen Radierungen drei Francs kostete. Zusammen mit den anders aufgebauten *Annales du Musée* von Charles-Paul Landon erhielt sie 1806 auf der Exposition d'Industrie eine Silbermedaille. Beide wurden in der Laudatio dafür gerühmt, daß sie die Schätze des Museums »à la portée des fortunes moyennes« brächten.²

Filhol segelte im Windschatten der großen und renommierten Edition des *Musée français*. Als 1802 mit dem Dienstantritt von Vivant Denon im Louvre alle Ansprüche der Chalcographie auf das Monopol zur Publikation von Kunstwerken aus Staatsbesitz zunichte gemacht wurden³ und eine lebhaftige Konkurrenz sich hätte entfalten können, scheinen die verschiedenen Interessenten ihre Bezirke untereinander abgesteckt zu haben: Landon stand für den Linienstich und die Publikation auch von zeitgenössischer Kunst. Filhol bietet ausnahmsweise in der elften Lieferung das Gemälde eines Zeitgenossen, *Phèdre et Hippolyte* von Guerin, dann beschränkt er sich auf ältere Bilder und antike Statuen. In der Auswahl gleicht sein Werk dem *Musée français*, zudem waren einige Zeichner und Stecher für beide

Abb. 176: Alexis Chataignier und Jean Dambrun nach Duchemin, Die Rolin-Madonna von Jan van Eyck, Radierung. Aus: Lavallée 1804–1827, Bd. 9, Nr. 578





Abb. 177: Eugène (?) Bourgeois nach Pierre-Michel (?) Bourdon, Der Apoll von Belvedere, Radierung.
 Aus: Lavallée 1804–1827, Bd. 9, Nr. 582

Ausgaben tätig. In ähnlicher Weise wie Laurent stellte Filhol die Lieferungen aus Historien- und Genrebildern sowie Antiken zusammen. Nur sehr zaghaft ging er über die dort gesetzten ästhetischen Maßstäbe hinaus und begann, die Intentionen des Museumsdirektors Denon zu dokumentieren: Mit dem *Parnas* von Mantegna und der *Rolin-Madonna* von Jan van Eyck sowie Porträts von Hans Holbein dem Jüngeren sind allerdings unter den 720 Radierungen nur wenige Gemälde aus den rezenten Erweiterungen des Kanons aufgenommen.

Auch der Text, der bis zur fünfundzwanzigsten Lieferung als *Cours de peinture* konzipiert war, orientiert sich am *Musée français*. Geplant war

offenbar eine umfassende Geschichte der Malerei von der Antike bis ins 18. Jahrhundert. Autor war zunächst der Maler Armand-Charles Caraffe, der die Partien zur griechischen Malerei verfaßte. Mit der zwölften Lieferung teilte der Verleger mit, er habe nunmehr auf zahlreiche Anfragen hin beschlossen, den Katalogeinträgen mehr Raum zu geben. Damit einher ging der Wechsel des Autors, zuständig war nun Joseph Lavallée, der zwar zuerst noch den Plan Caraffes erfüllte und eine eher bemühte Geschichte der Malerei bei den Römern abfaßte, dann aber, ab dem dritten Band, zu kurzen Viten der wichtigsten italienischen Maler und ihrer Schüler überging. Obwohl zahlreiche Werke von französischen und niederländischen

Künstlern des 17. und 18. Jahrhunderts abgebildet waren, wurden sie in den einleitenden Seiten nicht berücksichtigt. Lavallée nutzt vor allem Vasari, aber auch Pascoli, Baldinucci und Lanzi für seine Ausführungen. In den Katalogeinträgen werden jetzt konsequent Bildmaße und Bildträger angegeben und die Versprechungen aus der Mitteilung des Verlags eingehalten: »À ne rien laisser à désirer à la curiosité des amis des Arts, soit sur leur mérite particulier de chacun de ces tableaux, soit sur leur provenance et leur séjour dans les différents cabinets qui les auront possédés, soit sur les anecdotes auxquelles ils auront pu donner lieu soit sur les discussions même qu'ils auront pu faire naître parmi les connaisseurs.«⁴ Tatsächlich zeigt sich Lavallée im letzten Punkt wohlinformiert, so daß seine nicht immer sonderlich inspirierten Texte den Käufern des Werks doch zuverlässig Kenntnis von den neueren Entwicklungen der Kunstgeschichte gaben.

Lavallée, der sich als Reisender in die Levante, aber auch durch Frankreich einen Namen gemacht hatte, muß gute Kontakte nach Deutschland besessen haben. Zur Verbreitung des Werks, wovon die umfangliche Liste deutscher Subskribenten Zeugnis ablegt, trug vielleicht auch seine Mitgliedschaft in der Göttinger wissenschaftlichen Gesellschaft bei. Aber die Arbeit im Louvre wird vor allem erleichtert haben, daß sein Sohn Athanase unter Denon das Amt des *Secrétaire du Musée Napoléon* innehatte.

Filhol dagegen dürfte die geschickte verlegerische Strategie zuzuschreiben sein, die das Werk von 1802 bis 1815 regelmäßig erscheinen ließ und mit insgesamt 720 Tafeln (ohne Nachtragsband) zu einem äußerst umfangreichen und doch qualitätvollen illustrierten Kunstbuch machte. Zur Strategie gehörte die sorgfältige Mischung der Lieferungen und die Spannung, die der Aufschub bei der Präsentation wichtigster Kunstwerke erzeugte. Erst in der letzten Lieferung 1815 erschienen nämlich Raffaels *Transfiguration* und der *Laokoon*, wobei der Stich des Gemäldes François Querquendo, dem Lehrer zahlreicher jüngerer, in den Bänden vertretener Stecher, anvertraut war. Offenbar wußte Lavallée, daß in diesem bescheidenen Format keine Konkurrenz zu den großen Blättern von Dorigny bis Morghen⁵ möglich war, aber auch diese Versuche, sich dem Hauptwerk Raffaels anzunähern, unterzieht er einer scharfen Kritik (Lief. 120, S. 1ff.).

Ein Blick auf die 97. Lieferung kann die zaghafte Veränderung des Kanons verdeutlichen: Den Schlußpunkt setzt hier der *Apoll von Belvedere*, »le plus beau fragment de sculpture antique« (Lief. 97, S. 8). Im Stich von Eugène (?) Bourgeois, der die Statue in Frontalansicht, vor hellem Grund mit Licht von links oben wiedergibt, ist von der Prominenz des Standorts, der Ausstaffierung und Beleuchtung nichts zu sehen. Die entschiedene Neutralität des Stiches kontrastiert zur emphatischen Beschreibung durch Lavallée, der zudem die feierliche Enthüllung des Apoll in Anwesenheit Napoleons am 16. Brumaire des Jahrs 9 erwähnt.

Unter den Gemälden, die in dieser Lieferung publiziert wurden, befindet sich die *Rolin-Madonna* von Jan van Eyck. Hier hält der Stich der Beschreibung nicht wirklich stand. Denn Lavallée bemüht sich, die vielen Details des Bilds zu erfassen, identifiziert die dargestellte Stadt versuchsweise mit Lyon und verstummt schließlich vor der »exécution vraiment sur-naturelle de ce tableau« (Lief. 97, S. 3ff.). Die Stecher müssen nicht nur auf manche Einzelheit ganz verzichten, sie lösen die Stadt und die Landschaft des Hintergrunds zudem in ein System von Linien auf, das im Fernblick die Graphik dem Bild nahekommen läßt, aber bei der Annäherung an die dargestellte Ferne versagt.

Man wird dem Urteil des *Moniteur* insgesamt zustimmen können: Die »manière précieuse dont il est exécuté« stellte Filhols Stichwerk dem *Musée français* an die Seite, aber die »plus petites proportions« und der geringere Preis ließen »une plus grande portion d'individus en Europe«⁶ in den Genuß des Louvre und seiner Bildwerke kommen.

KK

Literatur:

McKee 1984, S. 165–168. – Van Nimmen 1986, S. 128ff. – Propeck 2003.

Bibliographische Angaben:

Galerie du Musée Napoléon, publiée par [Antoine-Michel] Filhol, graveur, et rédigée par Lavallée (Joseph), Secrétaire perpétuel de la Société phylotechnique, des Académies de Dijon et de Nancy, de la Société royale des Sciences de Gonthingue, etc. Dédiée A. S. M. L'Empereur Napoléon Ier – [11 Bde., Paris 1804–1827]

[...] Tome premier. Paris, chez Filhol. Artiste-Graveur et Éditeur, rue des Francs-Bourgeois Saint-Michel, N° 785. De l'Imprimerie de Gillé fils. An XII. – 1804.

[XX, Schmutztitel, Titel, Liste des Subskribenten (1802), Schmutztitel, Titel: Cours historique et élémentaire de peinture ou Galerie complete du Musée Napoléon [...], Widmung], 78 S. [Text: Cours historique [...] de peinture], [Lief. 1–12], [52 S.], Taf. 1–72 [Radierungen], [IV, Register]

[...] Tome Deuxième. [...] 1804.

[IV, Schmutztitel, Titel], S. 77–146 [Text: Précis de l'Origine et de l'Histoire des Arts chez les Grecs], [Lief. 13–24], [99 S.], Taf. 73–144 [Radierungen], [IV, Register]

[...] Tome Troisième. [...] 1804.

[IV, Schmutztitel, Titel], S. 149–186 [Text: De l'État des Arts chez les Romains], [Lief. 25–36], [106 S.], Taf. 145–216 [Radierungen], [IV, Register]

[...] Tome Quatrième. [...] 1807.

[IV, Schmutztitel, Titel], 48 S. [Text: Introduction], [Lief. 37–48], [96 S.], Taf. 217–288 [Radierungen], [IV, Register]

[...] Tome Cinquième. [...] Chez Filhol [...], rue du Théâtre-Français, N° 35. [...] 1808.

[IV, Schmutztitel, Titel], 48 S. [Text: Künstlerviten], [Lief. 49–60], [96 S.], Taf. 289–360 [Radierungen], [IV, Register]

[...] Tome Sixième. [...] Chez Filhol [...], rue de l'Odéon, N° 35. [...] 1809.

[IV, Schmutztitel, Titel], 44 S. [Text: Künstlerviten], [Lief. 61–72], [96 S.], Taf. 361–432 [Radierungen], [IV, Register]

[...] Tome Septième. [...] 1810.

[IV, Schmutztitel, Titel], 44 S. [Text: Künstlerviten], [Lief. 73–84], [98 S.], Taf. 433–504 [Radierungen], [IV, Register]

[...] Tome Huitième. [...] Chez Filhol [...], rue du Théâtre-Français, N° 35. [...] 1812.

[IV, Schmutztitel, Titel], 40 S. [Text: Künstlerviten], [Lief. 85–96], [96 S.], Taf. 505–578 [Radierungen], [IV, Register]

[...] Tome Neuvième. [...] Chez Madame Veuve Filhol, Éditeur, rue de l'Odéon, N° 35. [...] 1813.

[IV, Schmutztitel, Titel], 40 S. [Text: Suite du Coup d'œil général sur les diverses écoles], [Lief. 97–108], [99 S.], Taf. 579–648 [Radierungen], [IV, Register]

[...] Tome Dixième. [...] 1815.

[IV, Schmutztitel, Titel], 58 S. [Text: Künstlerviten], 20 S. [Gesamtregister, Errata], [Lief. 109–120], [98 S.], Taf. 649–720 [Radierungen], [IV, Register]

Galerie du Musée de France [...] le texte rédigé par Lavallée (Joseph), [...] et continué par A[ugustin]. Jal, Ex-Officier de la Marine, auteur de quelques ouvrages de critique, appliquée aux arts. – Tome Onzième. Paris, Chez Mme Ve Filhol, éditeur, rue de l'Odéon, N° 35. – 1828.

[XII, Schmutztitel, Titel, Schmutztitel, Titel: Musée Royale de France, ou Collection gravée des Chefs d'œuvre de peinture et sculpture dont il s'est enrichi depuis la restauration [...], 1827, Register], [Lief. 1–12], [102 S.], Taf. 1–72 [Radierungen]

Anmerkungen:

- 1 Toulangeon, François Emmanuel d'Emskerque de: Manuel du Musée français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par Ecole et par Œuvre des grands artistes. Par F. E. F. M. D. L. I. N., 3 Bde., Paris: Treuttel et Würtz, an X [1802–1808].
- 2 Alle Angaben nach McKee 1984.
- 3 Propeck 2003, S. 35–42.
- 4 Bd. 1, nicht paginiert: »Der Neugier der Kunstfreunde sollen keine Wünsche offen bleiben, sei es in Bezug auf den besonderen Verdienst eines jeden Gemäldes, sei es auf ihre Herkunft und ihren Verbleib in den verschiedenen Sammlungen, die sie besessen haben, sei es in Bezug auf die Anekdoten, zu denen sie Anlaß gaben, sei es auf die Diskussionen hin, die sie unter den Kennern ausgelöst haben mögen.«
- 5 Vgl. zu den Stichen Ausst.-Kat. Stuttgart 2001, Nr. C 22., S. 6f., 12ff.
- 6 *Moniteur universel* 82, 22 frimaire an XIII (13.12.1804), S. 298. Zit. nach Van Nimmen 1986, S. 390.

**Kaiserliche königliche Bilder=Gallerie
im Belvedere zu Wien.**

4 Bände.

Wien/Prag: Carl Haas, 1821–1828.

18,3 x 25,3 cm

Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek,

31 A 24. 4 Bde.

Der Mangel an guten Stichreproduktionen nach Bildern in der Wiener Gemäldesammlung war schon lange verspürt worden.¹ Nach der Gründung der Akademie hatte man zwar ausreichend qualifizierte Stecher herangezogen. Zudem war dort nach dem Sturz Napoleons und nach der Rückkehr der Bilder nach Wien² der Vergleich mit dem nun auf ein normales Maß geschrumpften Louvre überfällig. Aber wie in Paris bedurfte es doch der Initiative eines Verlegers, um endlich – nach den völlig unzureichenden Tafeln von Teniers (1658) und Prenner (1728)³ – ein höheren Ansprüchen genügendes Galeriewerk des Oberen Belvedere zu publizieren. Die insgesamt 240 Tafeln erschienen in 30 Lieferungen von 1821 bis 1828 und waren mit einem Gesamtpreis von 120 Talern vergleichsweise erschwinglich. Das Muster stellt fraglos die *Galerie du Musée du Napoléon* (Kat.-Nr. 66) des Pariser Verlegers Antoine-Michel Filhol dar, wie auch Ludwig Schorn 1821 in seiner Rezension im *Kunst-Blatt* bemerkt.⁴ Das Quartformat und der knappe Text sind Anzeichen für den Kompromiß, der zwischen Kosten und Prachtentfaltung gefunden werden mußte.

Im Unterschied zu den älteren Pariser Editionen verzichtet Haas auf eine erläuternde Einleitung, auch die Widmung an Kaiser Franz Joseph I. ist äußerst kurz gehalten. Es ist daher unklar, welche Auswahlprinzipien er für die Bilder zugrunde legte. Auch der Textverfasser – es muß sich nicht um Haas selbst handeln – ist unbekannt.⁵ Text und Bild fügen sich indes den selbstverständlich gewordenen Normen. Wo der Text im Vorspann Schulzugehörigkeit, Namen und Lebensdaten des Malers, Bildtitel, -träger und -maße angibt, fügt die Tafel noch die Namen des Zeichners und des Stechers hinzu. Womöglich sollte die in Art eines Kolummentitels gehaltene Mitteilung der »Schule« nach Abschluß des Werks als Ordnungshilfe dienen. Denn Haas folgt mit der »bunten« Zusammenstellung der Lieferungen einem Verfahren, das sich auch in Frankreich bewährt hatte. In den jeweils vier Blatt umfassenden Lieferungen waren die verschiedenen Gattungen und Schulen der Malerei mit je einem Exempel vertreten. Die Aquarellkopien nach den Bildern hatte Sigmund von Perger angefertigt, der seit 1817 Hofmaler, seit 1825 auch zweiter Kustos der Galerie war. Dies verleiht der Edition einen offiziellen Anstrich.

Die etwa 30 Graphiker sind zumeist mit mehreren Blättern vertreten und lassen, anders als in Filhols Werk, eine auffällig große Bandbreite an stecherischen Manieren erkennen. Es überwiegen freilich disziplinierte, an Wille und seinen Nachfolgern geschulte Verfahren, die die Helldunkelwerte mittels unterschiedlicher Schraffuren wiedergeben. Vor allem für Gemälde der Venezianer aber greifen die Stecher zur Punktiermanier – hier sind insbesondere die Blätter von Ignaz Krepp und Johann Joseph Neidl zu nennen. Im Unterschied zum großen *Musée français* (Kat.-Nr. 65), in dem es auch darum ging, Meisterwerke berühmter Stecher zu versammeln, entspringt die Diversität der Manier im kleinformatigen Wiener Galeriewerk wohl der Absicht, die Treue zum Bild auch im stecherischen Verfahren herzustellen: Dafür kann beispielsweise Carl Pfeiffers Radierung nach der *Madonna* des

Fra Bartolommeo stehen. Das Bild wird im Text für die Übereinstimmung von Gehalt und Maltechnik gerühmt: »Die Zartheit der Charaktere geht sogar auf das Technische der Ausführung über« (Bd. 2, nicht paginiert). Pfeiffer wendet ausschließlich die Punktiermanier an, um diese »Zartheit« wiederzugeben; sogar im Rahmen, der das Bild hier ausnahmsweise vom Blatt abgrenzt, ist jeder Kontur vermieden. Haas beharrte somit in der Auswahl seiner Stecher und ihrer Verfahren auf der Punktiermanier, obwohl ein Rezensent wie Ludwig Schorn generelle Zweifel an deren Eignung für Reproduktionen erhob. »Selbst die geübteste und fleißigste Behandlung des Punktierens, wie wir sie in den Blättern von John bewundern, liefert immer mehr eine elegante, als eine treue Uebersetzung von dem Geiste des Originals. Und besonders bey so kleinen Blättern macht der Grabstichel seine Vorrechte geltend.«⁶ Offenbar stand das Verfahren im Verdacht der Virtuosität, wogegen man in die Zuverlässigkeit der Linie großes Vertrauen setzte.

Im Katalogeintrag zur *Beweinung Christi* des Hugo van der Goes, damals noch Jan van Eyck zugeschrieben,⁷ wird die Problematik der adäquaten Stichwiedergabe alt niederländischer Bilder ausführlich erörtert. Demnach entspricht das nahezu vollständige Fehlen der Altdeutschen und der frühen Niederländer, die ja seit Christian von Mechels Einrichtung des Belvedere an Reputation gewonnen hatten, nicht einer Borniertheit gegenüber neuen Interessen oder einem klassizistisch geschulten Kunstgeschmack – die allzu große Gleichmäßigkeit in der Wertung der Bilder hatte Schorn 1821 dem Autor vorgeworfen. Vielmehr resultiert die Zurückhaltung aus dem Bewußtsein, daß die korrekte Manier für die Wiedergabe der besonderen Qualitäten dieser Malerei noch entwickelt werden müsse: »Wie treu auch Charakter, Zeichnung, Colorit und Ton von dem zeichnenden Künstler aufgefaßt und in den Miniaturen wiedergegeben sind, wie sogar die unglaublich zarte, reine und fleißige Behandlung des Originals mit allen seinen Localfarben und Mitteltinten in derselben wieder gefunden werden: so wird es doch immer mit einem Kupferstiche darnach eine mißlich-undankbare Sache seyn. Nicht nur daß der Reitz der Farbe und das Charakteristische des Colorits wegfällt, sondern auch die heutige Manier des Stechens ist diesen Gemälden ganz unzusagend; die daher notwendig werdende ungewohnte Nachahmung der Behandlungsart der ältesten Kupferstecher (die einzig anwendbare für solche Gegenstände) legt dem Künstler einengende Schranken auf, die seinem größten Fleiße nur halbes Gelingen versprechen« (Bd. 2, nicht paginiert). Hier ist übersehen, daß die »heutige Manier des Stechens« sicher größere Chancen zur korrekten Reproduktion von Helldunkelwerten gerade auch der älteren Malerei besaß – die Treue zur Erscheinung des Objekts weicht hier einer historisierenden Treue zur Epoche.

Michael Hofmann, dem die Radierung nach der so gefeierten Aquarellkopie Pergers oblag, versuchte in der Tat, seine Manier frei von allen Raffinessen neuerer Verfahren zu halten. Obwohl er sonst die gesamte Syntax an Strichlagen und Punkten verwendet,⁸ operiert er hier im wesentlichen mit parallelen und gekreuzten Schraffuren. Allein die Punktierung der Inkarnate geht über die graphischen Möglichkeiten des 15. Jahrhunderts hinaus. Freilich treibt Hoffmann die Annäherung nicht so weit, daß er auch die Technik wechselt; sein etwas hilfloser Versuch, einen alten graphischen Stil des Kupferstichs wiederzubeleben, wird in Radierung vorgetragen.

Hofmanns Blatt blieb ein vereinzelt Experiment. Altniederländische und altdeutsche Gemälde sind in der *Bilder=Gallerie* äußerst sparsam vertreten. Es ist nicht mehr zu klären, was diese Zurückhaltung verursachte. Allerdings hatte auch Ludwig Schorn davor gewarnt, in Radierungen Gemälde abbilden zu wollen, die ihre besonderen Qualitäten im Bereich des Kolorits oder der zwingend mit Farbigkeit verbundenen Augentäuschung in der kleinformatigen schwarzweißen Reproduktion einbüßen: »Wenn aber das Hauptverdienst nur im Gemälde anschaulich ist, und der Kupferstich dagegen unerfreulich wirkt, so ist es besser, Mühe und Zeit auf Gegenstände zu verwenden, die auch in der kleinen, farblosen Nachbildung noch angenehm, belehrend und ergreifend bleiben.«⁹

FRA BARTOLOMEO.

Florentinische Schule.



Ges. von S. v. Perger.

Gest. von C. Pfeiffer.

MARIA MIT DEM JESUSKINDE.

Abb. 178: Carl Pfeiffer nach Sigmund von Perger, Maria mit dem Kind von Fra Bartolomeo, Radierung. Aus: Haas 1823, Bd. 2

JOHL VAN EYCK.

Altniederländische Schule.



Gen. von S. v. Perger.

Gest. von M. Hofmann.

DIE KREUZABNEHMUNG.

Abb. 179: Michael Hofmann nach Sigmund von Perger, Beweinung Christi von Hugo van der Goes, Radierung.
Aus: Haas 1823, Bd. 2

Im Blick auf ältere Galeriewerke sowie auf die Innovationen in den Reproduktionstechniken wirkt die Unternehmung des Carl Haas eigentümlich unentschieden. Gemessen an den großformatigen Bänden zum Beispiel des *Musée français* oder des *Baierischen Gemälde-Saals* (Kat.-Nr. 65, 62) entstand hier nicht wirklich ein »Prachtwerk«, wie Haas in der Widmung an den Kaiser behauptet. Die kleinformatische Radierung als einigermaßen schnelles und preiswertes Verfahren erreichte wohl ein größeres Publikum, hatte aber in der Lithographie eine gefährliche und erfolgreiche

Konkurrenz erhalten. Ein »wohlangelegtes Magazin an Ideen«¹⁰ hätte vielleicht weiterer Hilfen zum Ordnen der Blätter bedurft und sich mit dem Linienstich begnügen können. Immerhin restaurierte Haas das Lob des Herrschers als eines Förderers der Künste: Die »neuere deutsche Schule« ist mit einigen Gemälden, darunter Peter Kraffts *Abschied des Landwehrmanns* von 1813 vertreten. Ein »vaterländisches Werk«¹¹ gelang Haas in jeder Hinsicht.

KK

Literatur:

Lhotsky 1945, Bd. 2, S. 559.

Bibliographische Angaben:

Kaiserliche königliche Bilder=Gallerie im Belvedere zu Wien. – Nach den Zeichnungen des k. k. Hofmalers Sigm[und]. v[on]. Perger in Kupfer gestochen von verschiedenen Künstlern. Nebst Erklärungen in artistischer und historischer Hinsicht. Heraus gegeben und Seiner Majestät Franz dem I. Kaiser von Österreich, König von Ungarn, Böhmen, der Lombardie etc. etc., in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Carl Haas. – Erster Band. – Wien und Prag. Bey Buchhändler Carl Haas. 1821. [4 Bde., 1821–1828]

[VIII, Titel (deutsch und französisch), Widmung (deutsch und französisch)], [60] Taf. [Radierungen und Kupferstiche, teilweise mit Radierung], [240 S., Text, je 2 S. deutscher und französischer Text einer Taf. zugeordnet]

[...] Zweyter Band. [...] 1823.

[IV, Titel (deutsch und französisch)], [64] Taf. [Radierungen und Kupferstiche, teilweise mit Radierung], [256 S., Text, je 2 S. deutscher und französischer Text einer Taf. zugeordnet]

[...] Dritter Band. [...] 1825.

[IV, Titel (deutsch und französisch)], [56] Taf. [Radierungen und Kupferstiche, teilweise mit Radierung], [224 S., Text, je 2 S. deutscher und französischer Text einer Taf. zugeordnet]

[...] Vierter Band. [...] 1828.

[Titel (deutsch und französisch)], [60] Taf. [Radierungen und Kupferstiche, teilweise mit Radierung], [240 S., Text, je 2 S. deutscher und französischer Text einer Taf. zugeordnet]

Anmerkungen:

- 1 Vgl. hier S. 256 (Anton von Doblhoff-Dier, zit. nach Prange, Peter: Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation. Zur Ausbildung von Malern in den Jahren 1766 bis 1812, in: Tacke, Andreas (Hrsg.): Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904), München/Berlin 1998, S. 339–353, hier 339f.).
- 2 Lhotsky 1945, Bd. 2, S. 511–523.
- 3 Teniers, David: *Theatrum Pictorium* [...] *Serenissimorum Principum Leopoldi Guillelmi Archiducis Austriae, & Joannis Austriaci pro Philippo IV. Rege Hispaniarum Belgij Gubernatorum: in quo exhibentur ipsius manu delineatae eiusque cura in aes incisae picturae archetypicae Italicae, quas ipse Ser. mus Archidux in pinacothecam suam Bruxellis collegit; opus omnibus artis pictoriae amatoribus perutile*, Antwerpen 1658; Prenner, Anton Joseph de: *Theatrum artis pictoriae in quo tabulae quae in Caesarea Vindobonensi Pinacotheca servantur depictae leviore caelatura aeri insculptae exhibentur ab Antonio Iosepho de Prenner P. I.*, Wien 1728.
- 4 Kunst-Blatt 2, 1821, S. 297–299, hier 297.
- 5 Keinen Aufschluß bietet [Meyer, Heinrich]: Rezension in: *Über Kunst und Altertum* 4, 2, 1823, S. 113–115, der den Text in seinem kunstkritischen (»artistischen«) Teil als »werthlos« bezeichnet. Vgl. auch ders.: ebd., 5, 1, 1824, S. 66f.; 5, 2, 1824, S. 65–69.
- 6 Kunst-Blatt 2, 1821, S. 297–299.
- 7 Zur Forschungsgeschichte vgl. Sander, Jochen: *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992, S. 49ff.
- 8 Vgl. z. B. sein Stich nach der *Caritas* von Franceschini in Bd. 1 des Werks.
- 9 Kunst-Blatt 2, 1821, S. 299.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd., S. 297.

Die kaiserliche Gemälde-Galerie (Belvedere) in Wien.

Wien: J. Löwy, 1895.

39,5 x 49,5 cm

Marburg, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität,

N 1970/0, ## (R)

1887 entschloß man sich in Wien, die fotografische Reproduktion von Kunstwerken unter stärkere Kontrolle zu stellen. Keine Firma sollte mehr ein Monopol erhalten, die Weitergabe von Konzessionen wurde verboten, und das Museum verlangte nun von jedem fotografischen Sammelwerk drei Pflichtexemplare.¹ Die Bilder der Galerie, damals noch im Oberen Belvedere untergebracht, hatten schon manches Unternehmen gereizt, und es war bereits eine Reihe von Aufnahmen auf dem Markt. Wie auch andersorts schienen aber die raschen technischen Fortschritte in der Gemälde-

Abb. 180: Josef Löwy, Heliogravüre nach eigener Aufnahme, Bildnis eines Mannes von Hans Holbein d. J. Aus: Löwy 1895





HELENE FOURMENT.

Verlag v. J. Löwy & K. Hofpichlergraben in Wien.

Abb. 181: Josef Löwy, Heliogravüre nach eigener Aufnahme, »Het Pelsken« von Peter Paul Rubens. Aus: Löwy 1895

fotografie und die nunmehr offene Konkurrenz mehreren Firmen die Gewähr für raschen Gewinn zu bieten. Neben dem bereits im Belvedere tätigen Victor Angerer (Wien), den Firmen Hanfstaengl (München), die die Konzession aber erst 1894 erhalten sollte,² und Braun, deren Aufnahmen 1897 erschienen,³ sowie der Photographischen Gesellschaft in Berlin, deren

Band 1902 herauskam, hatte der k. k. Hoffotograf Josef Löwy die besten Chancen für die Genehmigung aus dem Oberstkämmereramte. Bis 1889 konnte er mehr als 300 Aufnahmen publizieren, die in einem beim Belvedere errichteten hölzernen Atelier entstanden.⁴ Seit Beginn der 1880er Jahre befaßte sich Löwy auch mit der Heliogravüre. Die noch junge Technik,

die in diesen Jahren in Wien durch Karl Klič perfektioniert wurde,⁵ schien in mancher Hinsicht vielversprechend. Sie erlaubte eine vergleichsweise preisgünstige fotomechanische Reproduktion, die aber zugleich als Tiefdruck einige Qualitäten der alten graphischen Verfahren bewahrte. Somit konnte Löwy, indem er seine älteren Aufnahmen wiederverwendete, das erste Galeriewerk zur Gemäldegalerie im 1891 eröffneten neuen Museum am Maria-Theresien-Platz vorlegen.

Die Heliogravüren kamen in mehreren Editionen, die im Umfang und in der Ausstattung mit Begleittexten differieren, auf den Markt. 200 Gemälde wurden insgesamt in diesem Verfahren publiziert, der Direktor der Galerie, Eduard von Engerth, verfaßte zu dieser Gesamtedition in vier Bänden eine Einleitung. Auswahleditionen enthielten 50 Tafeln und kamen mit einem anonymen Vorwort aus. Dieses ist unter die Vedute des Maria-Theresien-Platzes gestellt und betont so in Text und Bild, »daß die kaiserliche Gemälde-Galerie in Wien in der Reihe der anderen ähnlichen Sammelstationen für das Studium der Kunstgeschichte, ohne Zweifel einen der ersten Plätze einzunehmen berechtigt ist« (nicht paginiert). Man war sich in diesen Jahren im Grunde einig, daß in derlei Prachtwerken ein wissenschaftlicher Kommentar nicht angezeigt sei: »Ein beigegebener Text scheint insofern überflüssig, als sich darin kaum irgendwelche Angaben vorfinden, die nicht schon im grossen Engerth'schen Katalog gedruckt ständen.«⁶

Die Tafeln sind nach dem Alphabet der Künstlernamen sortiert und über ein vorangestelltes Inhaltsverzeichnis erschlossen. Die Bildunterschriften wurden wie in der »künstlerischen« Druckgraphik mitgestochen, sie zeigen den Namen des Malers, den des »Stechers« und den des Verlags an. Der Drucker der Tafeln – A. Eisenhauer – wird dagegen nur auf der Rückseite des Titelblatts erwähnt. Die Auswahl der reproduzierten Bilder und die Oberflächenerscheinung der Drucke verrät viel über das in jenen Jahren in Wien herrschende kunsthistorische Urteil über die Maler und Werke. Das Vorwort des Bands verweist auf den großen Bestand an Gemälden von Rubens, enthalten sind in der vorliegenden Auswahl fünf Tafeln. Darunter sticht die Heliogravüre nach dem *Pelsken* durch das tiefe Schwarz und das Fehlen jeglichen Konturs, aber auch durch die bei aller Dunkelheit des Blatts doch immer mögliche Unterscheidung der Bildgegenstände hervor. Nähert sich der Abdruck so dem Effekt eines Schabkunstblatts, kehren Holbeins *Bildnis eines Mannes* oder Balthasar Denners *Alte Frau* die Präzision von Malerei und fotografischer Reproduktion heraus. Freilich ist Löwy mit den dunklen Partien dieser Gemälde – wie auch derjenigen Rembrandts – nicht völlig zurechtgekommen. Bei Holbeins *Herrn* reißt das undifferenzierte Schwarz am Obergewand ein Loch ins Bild gegenüber der reichen Modellierung von Inkarnat und Seidenstoff, auch gegenüber den zart abgestuften Grauwerten des Hintergrunds, bei denen das feine Aquatinta-Korn zutage tritt und die Druckerfarbe auf dem Papier

»stehen«läßt. Löwy hat, das hebt die Anzeige der Redaktion im *Repertorium für Kunstwissenschaft* hervor, auf die »Reparatur« solcher und ähnlicher Schwächen mittels Retuschen fast ganz verzichtet.⁷ So sind auch Altersspuren wie mehr oder weniger feines Krakelee beziehungsweise die Leinwandstruktur mancher Gemälde deutlich sichtbar.

Löwys Heliogravüren bildeten den Schlußpunkt in der Geschichte von Luxusausgaben nach der Wiener Gemäldesammlung. Im Unterschied zu den Radierungen von William Unger, die 1886 in der Wiener Kunsthandlung Miethke erschienen waren,⁸ konnte aber deren Grundlage – das fotografische Negativ – weiterverwertet werden. Auch nach der Gründung eines eigenen Ateliers im Kunsthistorischen Museum (1899), das die Herrschaft über das Bild wieder in die Hände der Institution selbst überführen sollte, wurde 1897 der erste bebilderte Handkatalog der Sammlung mit Lichtdrucken der Firma Löwy illustriert.⁹ Dies waren dann allerdings kleine Tafeln, die genauso wie die Autotypen der nachfolgenden Auflagen nur noch auf das Gemälde selbst, nicht mehr auf die Reproduktion und ihre eigene Erscheinung verwiesen.

KK

Literatur:

Ausst.-Kat. Wien 1983, Bd. 2, S. 137f., 149.

Bibliographische Angaben:

Herausgegeben mit spezieller Genehmigung des hohen Oberstkämmerer-Amtes Seiner K. u. K. Apostolischen Majestät. Die kaiserliche Gemälde-Galerie (Belvedere) in Wien. Fünfzig der hervorragendsten Gemälde alter Meister in Heliogravuren. 1895. Verlag von J. Löwy, Kunst- und Verlagsanstalt Wien.

[VIII, Schmutztitel, Titel, Vignette (Autotypie), Vorwort, Verzeichnis der Taf. I, 150 Taf., Heliogravüren]

Anmerkungen:

- 1 Photographische Punctationen 1886, in: Lhotsky 1945, S. 602.
- 2 Lhotsky 1945, S. 66f.
- 3 Peters 2000, S. 18.
- 4 Frimmel, Theodor: Rezension zu: Die Kaiserl. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien. Photographische Nachbildungen von J. Löwy in Wien, I. Serie, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 12, 1889, S. 198–200.
- 5 Eder 1979, S. 33–35.
- 6 Redaktionelle Anzeige, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 15, 1892, S. 266. Vgl. Engerth, Eduard von: *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis. I. Band. Italienische, spanische und französische Schulen*, Wien 1881.
- 7 Redaktionelle Anzeige, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 13, 1890, S. 420.
- 8 Unger, William/Lützow, Carl von: *Die kaiserl. königl. Gemälde-Galerie in Wien*, Wien 1886.
- 9 *Die Gemäldegalerie Alte Meister. Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1897 (mit 120 Lichtdrucken, nach zwei Auflagen 1894 und 1896 ohne Abb.); 1907 (mit 200 Autotypen).

Jean Duchesne

Musée de peinture et de sculpture, ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs dessiné et gravé à l'eau-forte par Etienne-Achille Réveil. 18 Bände.

Paris: Audot/London: Bossange, Barthés und Lowell, 1828–1834.

12,5 x 19,2 cm

Mainz, Stadtbibliothek, 54 B/16, Bd. 1–18

München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, CE 1/30 (1–14, 16) (R),

14 Bde. (1–14) (beschriebenes Exemplar)

München, Bayerische Staatsbibliothek, Art 627 s/2–18,

4 Bde. (15–18) (beschriebenes Exemplar)

Der Pantograph machte es möglich: In großem Tempo und bewundernswerter Stetigkeit erschienen zwischen 1828 und 1834 rund 1100 Linienstiche, die Achille Réveil mit diesem Gerät nach Graphiken aus dem Besitz des Pariser Cabinet des Estampes herstellte. Anders als Landon, der vermutlich dasselbe Verfahren für die *Vies et Œuvres des peintres* (Kat.-Nr. 3) benutzt hatte, publizierte Audot ein Werk, das dem üblichen Zuschnitt des

illustrierten Kunstbuchs widerspricht. Weder Galeriewerk, das sich einer bestimmten Sammlung widmet, noch künstlermonographisch orientiert, versammelt das *Musée* als »Galerie universelle« (Bd. I, S. IV) eine Auswahl von Meisterwerken aus fast allen großen Museen Europas, aus dem Besitz von regierenden Häusern wie von Privatleuten. Jean Duchesne, dem vermutlich die Zusammenstellung der Werke oblag, hatte die Neuordnung des Cabinet des Estampes verantwortet und sich einen guten Überblick über die in Reproduktionen sichtbare Geschichte der Kunst erworben. So konnte er dem Stecher Zugang zu den Blättern verschaffen und die knappen Kommentare zu den Bildern abfassen, die sich durch die strikte Sachlichkeit ihres Tons, durch die Freiheit von Vorurteilen in ästhetischen Fragen und durch das Bemühen um Information über das Bildthema von der Masse vergleichbarer Texte abheben.

Das ungewöhnliche Vorhaben, ein »Musée imaginaire« berühmter Werke herzustellen, wird im Vorwort nicht weiter begründet, sollte aber ein intensiveres Nachdenken über die verschiedenen Möglichkeiten, das Material zu ordnen, nötig machen. Die meisten Besitzer der Bücher bevorzugten zwar die schlichteste, von den Herausgebern sichtlich nicht favorisierte Variante und ließen die Blätter in der Reihenfolge der Lieferungen binden. Daneben konnte es aber die allgemein übliche Ordnung geben, nach Malerschulen, die ihrerseits chronologisch sortiert waren; sie war durch den

Abb. 182: Étienne-Achille Réveil, *Der Aufstand von Kairo* von Anne-Louis Girodet-Trioson, Radierung. Aus: Duchesne 1828–1834, Bd. 2



Kolumnentitel auf den Bild- und Textseiten vorbereitet. Des weiteren wird vorgeschlagen, die Blätter nach den Standorten der Werke zu reihen; die beigelegten Künstlerviten sollten dann separat gebunden werden. Diese Lebensbeschreibungen, denen je nach Rang der Person ein Porträt beigegeben war, sollten aber auch den Ausgangspunkt für die alphabetische Reihenfolge des gesamten Materials bilden können, so daß sich ein bebildertes Künstlerlexikon, wohl das erste seiner Art, ergeben konnte. Die anfangs zusätzlich propagierte Möglichkeit, das Werk thematisch in eine »histoire sainte«, »histoire profane« und »histoire de la fable« zu gliedern, war nicht weiterverfolgt worden (Bd. I, S. I; Bd. XVIII).

Mit den Registern hatte man sich von Anfang an große Mühe gegeben. Die durchgehend zweisprachigen Lieferungen wurden in Packen zu jeweils etwa 70 Blatt zusammengefaßt und durch mit den Jahren wachsende Gesamtregister von Personen, Orten und Bildthemen in französischer und englischer Sprache erschlossen. Erst ab dem zehnten Band gab man dieses Verfahren auf, um den nötigen Platz für die Nachrichten zu den weniger bekannten Künstlern zu schaffen. Ebenso wurde die anfänglich geführte Statistik nicht weiterverfolgt, wonach ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Sujets aus der Bibel – nach Altem Testament, Kindheit und Leben Jesu gesplittet –, Heiligenleben und Mythologie herrschte. Geringer repräsentiert waren die »Histoire ancienne« und die »Histoire moderne« (Bd. II, nicht paginiert). Landschaft und Genre kamen erst später und nur in wenigen Exempeln hinzu.

Das kleine Format der Bände sollte den Preis niedrig halten, damit sie die gewünschte Breitenwirkung entfalten könnten. Denn indem Duchesne die jüngsten Entdeckungen der Romantiker auf dem Gebiet der älteren Niederländer und der Deutschen nach den Lithographien aus München (Kat.-Nr. 62) und der *Sammlung Boisserée* in ausgewählten Beispielen dokumentiert und nicht wenige Gemälde von aktueller französischer Malerei aufnimmt, begreift er sein Kompendium gleichermaßen als umfassende Geschichte der Kunst wie als Mustersammlung und Anregung für die Kunstproduktion der Gegenwart. Freilich fügt er, sich auf Jacques-Louis David berufend, die Warnung hinzu, der angehende Maler möge einen eigenen »caractère d'originalité« entwickeln und die »exageration bizarre« vermeiden, die man manchmal mit der eigenartigen Bezeichnung des »Romantischen« habe bemänteln wollen (Bd. II, S. II).

Als Dokument für die Geschichte der Kunst und als Anregung für Kunstproduktion mußten die Tafeln trotz ihres kleinen Formats hohen Ansprüchen auf Genauigkeit genügen. Das war durch die Verwendung des Pantographen garantiert; dennoch konnte kein Blatt besser werden als die Vorlage, nach der es entstand. Clarac sollte später bemängeln, in der Auswahl der Stiche nach antiken Statuen habe Duchesne nicht immer eine glückliche Hand gezeigt, aber auch er lobt die Kunstfertigkeit der Wiedergabe auf der geringen Blattgröße. Gewissermaßen als Probeblätter hatte Réveil Reproduktionen von Davids *Sabinerinnen* und Girodets *Révolte du Caire* angefertigt, und man zeigt sich im zweiten Band des Werks stolz auf diese »tour de force« (Bd. II, S. Iff.).

Nicht weniger stolz konnte man auf die technische Pionierleistung sein. Ab der 26. Lieferung verwendete Réveil vorwiegend Stahlplatten für die Fertigung der Radierungen. Im »avis« des sechsten Bands wird Aristide Perrot und dessen *Manuel du Graveur* (1830) widersprochen, wonach in Frankreich kein Stahl produziert werde, der für Druckgraphik geeignet sei. Dies sei seit mehreren Jahren möglich, aber man habe die Platten wegen des nötigen Formats zunächst aus England bezogen, könne indes seit einem Jahr – seit 1828 also – auf französisches Material zurückgreifen. Damit stellt das *Musée* eine der Inkunabeln des französischen Stahlstichs dar.¹ Wie so häufig wurde die neue Technik zuerst nicht in allen ihren Möglichkeiten, insbesondere der besonders feinen Schattierung begriffen, sondern allein zur Steigerung der Haltbarkeit und somit der Auflagenhöhe eingesetzt.

Die Mühen zahlten sich aus. Neben der englischen Parallelausgabe erschien 1838 bis 1845 in Florenz eine italienische Edition.² Sie war wohl schon länger geplant, denn ab dem zehnten Band (1831) tragen die Stiche in manchen Exemplaren neben den englischen und französischen auch italienische Bildtitel. Eine zweite, dann nur französische Ausgabe wurde 1874/75 mit neuem Text von Louis und René Ménéard herausgebracht.³

KK

Literatur:

Clarac 1847–1850, Bd. 3, S. CCCLXXVII–CCCLXXXII.

Bibliographische Angaben:

Musée de peinture et de sculpture, ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe, dessiné et gravé à l'eau-forte par [Etienne-Achille] Réveil, avec des notices descriptives, critiques et historiques, par [Jean] Duchesne aîné.

Museum of painting and sculpture or collection of the principal pictures, statues and bas-reliefs in the public and private galleries of Europe drawn and etched by Réveil: with descriptive, critical and historical notes by Duchesne senior.

[18 Bde., Paris: Audot/London: Bossange, Barthés und Lowell, 1828–1834]

[...] Volume I – Paris. Audot, éditeur, rue des maçons – Sorbonne, N° 11. – 1828.

[IV, franz. und engl. Titelblatt], V [franz. Mitteilung an die Leser], V [engl. Mitteilung an die Leser], Abb. 1–72 [Radierungen mit je 1 S. franz. und engl. Text], [separat paginierte Künstlerviten mit 3 Radierungen], IV [franz. Register], II [franz. Übersicht über die Lieferungen, Errata], IV [engl. Register], II [engl. Übersicht über die Lieferungen, Errata]

[...] Volume 2 – [...] 1828.

[IV, franz. und engl. Titelblatt], IV [Mitteilung an den Leser], [separat römisch paginierte Künstlerviten mit 3 Radierungen], Abb. 73–144 [Radierungen mit je 1 S. franz. und engl. Text], VI [franz. Gesamtregister, Errata], II [franz. Übersicht über die Lieferungen, Errata], VI [engl. Gesamtregister, Errata], II [engl. Übersicht über die Lieferungen]

[...] Volume III – [...] 1828. [...] London: to be had at the principal booksellers and print-shops. – 1828.

[IV, franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers: Paris. – De l'imprimerie de Rignoux, Rue des Francs-Bourgeois – Saint-Michel, N° 8], [separat römisch paginierte Künstlerviten mit 3 Radierungen], Abb. 145–216 [Radierungen auf Kupfer und Stahl mit je 1 S. franz. und engl. Text], VIII [franz. Gesamtregister, Errata], II [franz. Übersicht über die Lieferungen, Errata], VI [engl. Gesamtregister, Errata], II [engl. Übersicht über die Lieferungen]

[...] Volume IV. – [...] 1829.

[IV, franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers], [separat römisch paginierte Künstlerviten mit 3 Radierungen], Abb. 217–288 [Radierungen auf Kupfer und Stahl mit je 1 S. franz. und engl. Text], VIII [franz. Gesamtregister, Errata], II [franz. Übersicht über die Lieferungen, Errata], VI [engl. Gesamtregister, Errata], II [engl. Übersicht über die Lieferungen]

Musée [...] dessiné et gravé par [Etienne-Achille] Réveil [...] Volume V. – [...] 1829.

[IV, franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers], [separat römisch paginierte Künstlerviten mit 3 Radierungen], Abb. 289–360 [Radierungen auf Kupfer und Stahl mit je 1 S. franz. und engl. Text], X [franz. Gesamtregister, Errata], II [franz. Übersicht über die Lieferungen, Errata], VIII [engl. Gesamtregister, Errata], II [engl. Übersicht über die Lieferungen]

[...] Volume VI. – [...] 1829.

[IV, franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers], III, Mitteilung an den Leser], [separat römisch paginierte Künstlerviten mit 3 Radierungen], Abb. 361–432 [Radierungen auf Kupfer und Stahl mit je 1 S. franz. und engl. Text], VIII [franz. Gesamtregister], II [franz. Übersicht über die Lieferungen, Errata], VIII [engl. Gesamtregister], II [engl. Übersicht über die Lieferungen]

[...] Volume VII. – [...] 1830.

[IV, franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers], [separat römisch paginierte Künstlerviten mit 3 Radierungen], Abb. 433–504 [Radierungen auf Kupfer und Stahl mit je 1 S. franz. und engl. Text], IX [franz. Gesamtregister], II [franz. Übersicht über die Lieferungen, Errata], VIII [engl. Gesamtregister], II [engl. Übersicht über die Lieferungen]

[...] Musée [...] dessiné et gravé à l'eau-forte par [Etienne-Achille] Réveil [...] Volume VIII. – [...] 1830.

[IV, franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers], [separat römisch paginierte Künstlerviten mit 3 Radierungen], Abb. 505–576 [Radierungen auf Kupfer

und Stahl mit je 1 S. franz. und engl. Text], X [franz. Gesamtregister], II [franz. Übersicht über die Lieferungen], X [engl. Gesamtregister], II [engl. Übersicht über die Lieferungen]

[...] Volume IX. – [...] 1830.

[IV, franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers: Imprimerie et fonderie de Fain, rue Racine, N° 4, place de l'Odéon.], [separat römisch paginierte Künstler- viten mit drei Radierungen], Abb. 577–648 [Radierungen auf Kupfer und Stahl mit je 1 S. franz. und engl. Text], X [franz. Gesamtregister], II [franz. Übersicht über die Lieferungen], X [engl. Gesamtregister], II [engl. Übersicht über die Lieferungen]

[...] Volume X. – [...] 1831.

[IV, franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers], [II, franz. und engl. Mitteilung über die Register], [separat römisch paginierte Künstler- viten mit 3 Radierungen], Abb. 649–720 [Radierungen auf Kupfer und Stahl mit je 1 S. franz. und engl. Text], II [franz. Übersicht über die Lieferungen], II [engl. Übersicht über die Lieferungen]

[...] Volume XI. – Paris. Audot, éditeur, rue du paon, N° 8, École de Médecine. – 1831.

[IV, franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers], Abb. 721–792 [Radierungen auf Kupfer und Stahl mit je 1 S. franz. und engl. Text], [separat paginierte Künstler- viten mit 3 Radierungen], II [franz. Übersicht über die Lieferungen], II [engl. Übersicht über die Lieferungen]

[...] Volume XII. – [...] 1831.

[IV, franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers], [separat römisch paginierte Künstler- viten], Abb. 793–864 [Radierungen auf Kupfer und Stahl mit je 1 S. franz. und engl. Text], II [franz. Übersicht über die Lieferungen], II [engl. Übersicht über die Lieferungen]

[...] Volume XIII. – [...] 1832.

[IV, franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers], [separat römisch paginierte Künstler- viten], Abb. 865–936 [Radierungen auf Kupfer und Stahl mit je 1 S. franz. und engl. Text], II [franz. Übersicht über die Lieferungen], II [engl. Übersicht über die Lieferungen]

[...] Volume XIV. – [...] 1833.

[IV, franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers], [separat römisch paginierte Künstler- viten], Abb. 937–1008 [Radierungen auf Kupfer und Stahl mit je 1 S. franz. und engl. Text], II [franz. Übersicht über die Lieferungen], II [engl. Übersicht über die Lieferungen]

[Bd. 15] Musée [...] dessiné et gravé à l'eau-forte sur acier par Réveil [...] Audot, éditeur du Musée de Peinture et de Sculpture, rue du paon, 8, École de Médecine – 1834.

[VI, Frontispiz (dat. 1833), franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers], [separat römisch paginierte Künstler- viten], 52 Taf. [Abb. 1009–1026, Radierungen auf Stahl]

[Bd. 16 und 17] ... 1834.

[weiteres Titelblatt:] Les Amours des Dieux, d'après Titien, Annibal Carrache, et Jules Romain, gravés à l'eau-forte sur acier, par Réveil; avec des notices par Duchesne aîné. – Paris. Audot, éditeur, rue du paon, N° 8, École de Médecine. – 1833

[VIII, franz. und engl. Titelblatt, auf der Rückseite Angabe des Druckers], Abb. 1027–1044 [Radierungen auf Stahl mit je 1 S. franz. und engl. Text], [II, weiteres Titelblatt: Les Amours de Psyche d'après Raffael. Trente-six gravure sur acier, par Réveil. Avec une nouvelle histoire de Psyché par M. Lemolt Phalary. Paris. Audot [...] 1832], 36 Taf. [Radierungen auf Stahl]

[Bd. 18] [ohne Titelblatt]

Avis sur les diverses manières de classer le Musée de Peinture et de Sculpture [nicht paginiert: Text, Register, Künstler- viten]

Anmerkungen:

- 1 Nicht erwähnt bei Hunnisett 1998.
- 2 Museo di pittura e scultura ossia Raccolta dei principali quadri, statue e bassirilievi delle gallerie pubbliche e private d'Europa. Disegnati ed incisi sull'acciaio da Reveil; con le notizie descrittive, critiche e storiche di [Jean] Duchesne primogenito, 13 Bde., Florenz: Fumagalli, 1838–1845.
- 3 10 Bde., Paris: A. Morel et Cie., 1874/75.