

Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der ‘Encyclopédie’ Diderots¹

Valentin Kockel

Je ne crois pas qu'on trouvât aucun qui possédât autant que lui la philosophie ancienne. Dieses Urteil des Zeitgenossen und Freundes Friedrich Melchior Grimm zeigt, wie hoch Diderots Vertrautheit mit der Antike schon zu seinen Lebzeiten eingeschätzt wurde.² So ist es bis heute geblieben, wenige kritische Stimmen einmal ausgenommen. Jean Seznec drückte das in seinem Essayband ‘Diderot et l’Antiquité’ so aus: *L’Antiquité a été son inspiratrice et sa sibylle; mais avant tout elle a été sa passion.*³ Sicher galt Diderots Interesse zunächst und vor allem der literarischen Überlieferung von Homer über die griechischen Philosophen bis zu den Autoren der silbernen Latinität. In seiner eigenen literarischen Produktion nahm er gedankliche und strukturelle Elemente antiker Literatur auf, wie z.B. die Form des philosophischen Dialogs. Hinweise auf den sokratischen Weg zur philosophischen Erkenntnis, die *obstetrix animorum*, finden sich z.B. auch im *Prospectus* der ‘Encyclopédie’.⁴ Das gleiche Interesse galt jedoch den bildenden Künsten. Laokoon, Antinous oder Apoll vom Belvedere spielen in seinen kunsttheoretischen Äußerungen immer wieder eine wichtige Rolle – sei es,

¹ Diese schriftliche Fassung erweitert den auf dem Kolloquium gehaltenen Vortrag. Sie behandelt jedoch die Thematik nicht in aller Ausführlichkeit. Vor allem war es nicht möglich, von allen Abbildungen die genaue Vorlage nachzuweisen. Eine systematische Zusammenstellung aller Texte und Bilder wäre wohl sinnvoll. Vgl. Terence M. Russell: *Architecture in the Encyclopédie of Diderot and d’Alembert: The Letterpress Articles and Selected Engravings*. Aldershot 1993. – Die in der ‘Encyclopédie’ verwendeten Lemmata werden kursiv geschrieben und nur dann einzeln belegt, wenn sie im Text weiter behandelt werden.

² August Buck: *Diderot und die Antike*. In: *Aufklärung und Humanismus*. Hg. von Richard Toellner. Heidelberg 1980 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. Bd. 6). S. 131-144. Buck beschränkt sich ausschließlich auf die literarisch überlieferte Antike. Das gleiche gilt weitgehend für den entsprechenden Abschnitt zur *culture classique* in France Marchal: *La culture de Diderot*. Paris 1999. S. 119-184. Auch Cathérine Volpilhac-Auger beschränkt sich auf Diderots literarische, philosophische und historische Interessen: *Antiquité*. In: *Dictionnaire de Diderot*. Hg. von Roland Mortier. Paris 1999. S. 38-43.

³ Jean Seznec: *Essais sur Diderot et l’antiquité*. Oxford 1957. S. 116. Die folgende Darstellung orientiert sich weitgehend an dem in diesem Sammelband enthaltenen Text: *Le singe antique*. S. 79-96. Auch die im Folgenden zitierten Spottverse entstammen diesem Essay und werden nicht weiter nachgewiesen.

⁴ Denis Diderot: *Discours préliminaire*. In: *Encyclopédie*. Bd. 1. 1751. S. XXXVIII.

um die Fähigkeit der Alten zu preisen, durch eine gewisse Abstraktion der Wirklichkeit die überzeitliche *Belle Nature* zu gestalten, sei es als Maßstab für die Kunst seiner Gegenwart. Mangelnde Affinität zur Antike, wie sie wohl seinen Herausgeberkollegen d'Alembert kennzeichnete, wird man Diderot also in keinem Fall vorwerfen können. Doch sollte die Antike nicht als Wert an sich, als unkritisch kopiertes Idol angesehen werden, sondern als Grundlage und Ausgangspunkt für Neues, eben als Quelle der Inspiration.

Aus diesem Grund galt Diderots Verachtung auch einer besonderen Kategorie von Antikenfreunden: den Antiquaren. Sie, die sich in seinen Augen für die Antike und die Antiken nur interessierten, weil sie alt waren, die sich in ihrer Begeisterung mit dem Katalogisieren unscheinbarer und künstlerisch unbedeutender Objekte begnügten, waren für ihn der Inbegriff langweiliger Pedanterie ohne Ziel. So schätzten er und die Enzyklopädisten den 1741 verstorbenen Bernard de Montfaucon, einen der großen Buchgelehrten und Kompilatoren archäologischen Wissens, nur wenig.⁵ Zu ihrem wirklichen Feind erklärten sie jedoch den Comte de Caylus.⁶ Caylus war zur Zeit der Entstehung der Enzyklopädie ein einflußreiches Mitglied der Académie des inscriptions und d a s Haupt der Antiquare überhaupt. Erst eine Korrespondenz mit ihm, so hieß es im offiziellen Elogium nach seinem Tod, adelte andere Altertumsforscher. Offenbar feindeten sich die beiden Männer an, wo immer es ging.⁷ Es war unmöglich, mit beiden Parteien gleichzeitig Kontakt aufzunehmen. In einem Brief meinte Caylus anlässlich der Trauer um den frühen Tod eines geschätzten Mannes mit Blick auf Diderot: *Il y a des certains bougres qui ne meurent point [...]*. Diderot behielt schließlich das letzte Wort. Der reiche und exzentrische Caylus hatte sich in einer antiken Vase bestatten lassen und Diderot reimte dazu folgenden Vers:

⁵ Neuere Literatur zu Bernard de Montfaucon (1655-1741): Alain Schnapp: *La conquête du passé*. Paris 1993. S. 287-297; Francis Haskell: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutungen der Vergangenheit*. München 1995. S. 145-147; Gabriele Bickendorf: *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin 1998, besonders S. 161-178; Caecilie Weissert: *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Berlin 1999. S. 23-30; Hellmuth Sichtermann: *Kulturgeschichte der Klassischen Archäologie*. München 1996. S. 75f.

⁶ Anne Claude Philippe de Tubières, Comte de Caylus (1692-1765). Mitglied der Akademien 'de Peinture' und 'des Inscriptions et Belles-Lettres'. In unserem Zusammenhang wichtigstes Werk: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*. 7 Bde. Paris 1752-1767. Zu Caylus: Franz Josef Hausmann: *Eine vergessene Berühmtheit des 18. Jahrhunderts: Der Graf Caylus, Gelehrter und Literat*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 53. 1979. S. 191-209; Krzysztof Pomian: *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle. Paris 1987. S. 195-211; A. Schnapp (Anm. 5) S. 292-297; C. Weissert (Anm. 5) S. 31-48; Luca Giuliani: *Bilder nach Homer*. Freiburg i.Br. 1998. Bes. S. 53-85.

⁷ Besonders die Kontroverse zur Enkaustikmalerei: J. Seznec (Anm. 3) S. 91f. Sie schlägt sich auch in dem anonym verfaßten Lemma der 'Encyclopédie' nieder. Bd. 5. 1755. S. 607-615.

*Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque
 Ou qu'il est bien logé dans cette cruche étrusque.*⁸

Wie sehr Diderot dieses Pedantentum verhaßt war, zeigt aber auch die Besprechung eines Berichtes über die neuen Kleinfunde in Herculaneum von einem gewissen Auguste Fougeroux de Bondaroy, ebenfalls einem Exponenten antiquarischer Neugier:⁹ *Monsieur Fougeroux, vous avez fait un assez mauvais livre* [...] beginnt diese vernichtende Bekanntmachung und gipfelt in der Bemerkung: *Que (cet homme) ne s'étonnait pas que (les Romains) eussent une bouche et un derrière?*¹⁰ Naive Verwunderung über antiquarische Details war also genau das, was für Diderot die Bedeutung der Antike nicht ausmachen konnte. Diese negative Einschätzung der Antiquare im allgemeinen und des Comte im besonderen beschränkte sich jedoch nicht auf Diderot und seine engsten Freunde. Die Ablehnung der sklavischen Anbetung und Nachahmung der Antike hatte nach dem Sieg der *Modernes* in der Querelle des ausgehenden 17. Jahrhunderts auch in der Kunsttheorie Oberhand gewonnen. So kann der Spottvers unter einem verbreiteten Stich geradezu als pointiert formulierte Summe dieser Haltung verstanden werden. Das Blatt trägt den Titel 'Der Antiquar'. Ein Affe ist in einen eleganten Morgenmantel gehüllt und betrachtet mit Hilfe einer Lupe eine Münze, die er einem Schränkchen entnommen hat. Der zugehörige Vers kritisiert dieses weltabgewandte Interesse:

*Dans le dédale obscur des monumens antiques
 Homme docte, à grand frais pourquoi d'embarasser.
 Notre siècle, à des yeux philosophiques,
 offre assez de quoi s'exercer.*¹¹

Vor dem Hintergrund dieser eindeutigen Haltung Diderots und seiner Mitarbeiter gegenüber den *antiquaires* soll im folgenden die Rolle geprüft werden, die in der *Grande Encyclopédie* nicht die Antike insgesamt, sondern die Antiken – altmodisch ausgedrückt: die Altertümer – spielen und zwar insbesondere in den Abbildungen. Mußte doch gerade bei der skizzierten Position Diderots gegenüber der

⁸ Übersetzt ungefähr: „Hier liegt zänkisch und schroff ein Antiquar / in diesem etruskischen Topf ruht er wunderbar“.

⁹ Auguste Denis Fougeroux de Bondaroy: *Recherches sur les ruines d'Herculanum et sur les lumières qui peuvent en résulter, relativement à l'état present des sciences et des arts*. Paris 1770. – Der anspruchsvolle Titel mag den sehr scharfen Ton Diderots provoziert haben.

¹⁰ Diderot. (*Œuvres complètes*. Tome 18 (Arts et lettres. Critiques 2). Hg. von Jochen Schlobach und Jeanne Carriat. Paris 1984. S. 106-109. Zitat S. 109.

¹¹ Übersetzt ungefähr: „Warum, gelehrter Mann, sich im dunklen Labyrinth antiker Denkmäler mit großer Mühe verstricken; bietet doch unser Jahrhundert dem Philosophen genug, seinen Geist zu beschäftigen“. Dazu J. Seznec (Anm. 3). Zum Affenmotiv in diesem Bild auch Werner Fuchs: *Kunst und Natur. Oder der Affe als Sammler*. In: *Boreas*. 3. 1980. S. 127-134. – Zur Zuschreibung des Bildes an Chardin: Chardin. 1699-1779. Katalog der Ausstellung Paris 1979. Hg. vom Ministère de la Culture et de la Communication. Paris 1979. S. 221-223, Nr. 67.

antiquarischen Forschung ein Zielkonflikt mit der Aufgabenstellung der ‘Encyclopédie’ entstehen, a l l e s Wissen zu bündeln und darzustellen. Nach einer kurzen Einführung in die Problematik der die ‘Encyclopédie’ begleitenden Tafeln soll deshalb im folgenden die Rolle der antiken Denkmäler im Text wie vor allem in den Bildern untersucht werden. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, auch einen Blick auf die Vorlagen zu werfen, die Diderot dafür heranzog. Es wird sich zeigen, daß die meisten Lemmata letztlich ebenso wie die Abbildungen trotz Diderots Anspruch in ihrem Inhalt einfach ‘antiquarisch’ bleiben und auf entsprechende Quellen zurückgehen. Anders steht es dagegen mit der bildenden Kunst der Antike, insbesondere der Skulptur, deren auf den ersten Blick merkwürdige Darstellung ganz in die kunsttheoretischen Überlegungen der Zeit paßt. Ein Blick auf die Tafeln des in den 70er Jahren erschienenen Supplements zur ‘Encyclopédie’ zeigt dann auch einen veränderten Zugang zu den antiken Denkmälern und ihren Abbildungen.

Bereits in der Aufforderung zur Subscription, dem *Prospectus* von 1751 waren zu den damals vorgesehenen acht Textbänden auch zwei Tafelbände angekündigt worden.¹² Diderot sprach in diesem programmatischen Text von einem *besoin de figures*.¹³ Er betonte ganz ausdrücklich den Wert der Tafeln für das Gesamtwerk und zeichnete später an anderer Stelle ebenso ausdrücklich allein für ihre Auswahl und Form verantwortlich.¹⁴ Ihre Zahl sollte schon nach dieser ersten Planung mit mehr als 600 Tafeln die ältere ‚Cyclopaedia‘ von Chambers, die nur 30 enthielt, weit übertreffen.¹⁵ Dort wo die Möglichkeiten der Sprache endeten, würde – so Diderot – das Bild einspringen: Ein Blick auf das Objekt selbst oder auf seine Wiedergabe sage mehr darüber aus, als die ganze Seite eines *discours*.¹⁶ Die Bilder sollten aber auch umgekehrt beim Blättern neugierig machen und dann über eine kurze *explication* den Sprung zu den ausführlichen Lemmata des *discours*

¹² Diderot. *Œuvres complètes*. Bd. 5 (Encyclopédie I). Hg. von John Lough und Jacques Proust. Paris 1976. S. 85-104, bes. S. 85f. (*les dessins sont complets [...] pas moins des huit volumes, & de six cents planches*). Der *Prospectus* wird als ein Teil des *Discours préliminaire* in der ‘Encyclopédie’. Bd. 1. Paris 1751. S. XXXIV – in leicht veränderter Fassung – abgedruckt. Im Folgenden wird nach dem *Discours* zitiert.

¹³ D. Diderot: *Discours préliminaire*. In: Encyclopédie. Bd. 1. 1751. S. XXXIX.

¹⁴ In einem Brief an seinen Verleger Le Breton von 1771. Zitiert von Madeleine Pinault: *Les chapitres artistiques des volumes de planches de l’Encyclopédie*. In: Diderot, les Beaux-Arts et la musique. Colloque Aix 1984. Hg. vom Centre Aixois d’Études et de recherches sur le XVIIIème siècle. Paris 1985. S. 67-91. Zitat S. 68.

¹⁵ D. Diderot: *Discours préliminaire*. In: Encyclopédie. Bd. 1. 1751. S. XL.

¹⁶ D. Diderot: *Discours préliminaire*. In: Encyclopédie. Bd. 1. 1751. S. XL. Vgl. dazu auch den Text des Chevalier de Jaucourt zum Lemma *Théâtre des anciens*. In: Encyclopédie. Bd. 16. 1765. S. 227-234. Ohne Tafeln hinzuzufügen könne er die Theater nicht besser beschreiben, heißt es dort. Von dem dann bei den Tafeln eingefügten Plan des Theaters von Herculaneum scheint Jaucourt jedoch nichts gewußt zu haben. Tafelbd. 10. 1772. *Théâtre*, Taf. 1. Der Plan wurde kopiert aus Nicolas Cochin, Jérôme Bellicard: *Observations sur les antiquités d’Herculanum*. Paris 1752. 2. Aufl. Paris 1755. Taf. 2.

ermöglichen.¹⁷ Bild und Text würden sich also ergänzen, jedes Medium mit seinen spezifischen Qualitäten das Interesse der Benutzer des gesamten Werkes wecken. Was uns heute als selbstverständlich erscheinen mag, war es damals offenbar nicht. Das belegt eine Bemerkung im einleitenden Text des Supplement-Tafelbandes von 1777. Darin werden Einwände von Kritikern zurückgewiesen, die die Tafeln als unnütz bezeichnet hätten. Sie müßten böswillig oder *peut éclairés* sein, denn die Abbildungen *complètent l'Ouvrage, sur-tout la description des Arts*. Ohne sie *on n'aura qu'un Ouvrage mutilé & imparfait*.¹⁸

Zunächst mußten die Subskribenten jedoch noch auf die Tafeln warten. Während der erste Textband schon 1751 erschien, lag der zugehörige, sich auf dessen Lemmata beziehende erste Tafelband erst 1762 vor. Die Reihe der Textbände wurde 1765 abgeschlossen, jene der Tafeln erst 1772.¹⁹ Doch daß für Diderot die Tafeln von grundsätzlicher Bedeutung waren, läßt sich nicht zuletzt daran ablesen, daß sich mit dem Fortschreiten der 'Encyclopédie' auch die Zahl der Tafeln vervielfachte. Schließlich lagen zu 17 Textbänden knapp 2 900 Tafeln in elf Lieferungen vor, und aus einer Reihe kleiner Randbemerkungen kann man erschließen, wie sehr diese Masse an Bildmaterial dem Herausgeber über den Kopf zu wachsen drohte.²⁰ Allerdings wurde das Abbildungsmaterial oft unabhängig von den Lemmata der Textbände zusammengestellt und auch von anderen Autoren kommentiert.²¹ Diderots Anspruch, daß sich beide Medien nahtlos miteinander verbinden und wechselseitig ergänzen sollten, wurde daher keineswegs immer erfüllt. Das wird auch die Analyse der Tafeln zur Antike zeigen.

Von der historischen und ideengeschichtlichen Forschung wurden die Tafeln lange Zeit nicht als eigene Quelle wahrgenommen. Erst Roland Barthes hat 1964 in einem einflußreichen Beitrag versucht, die Zeichensprache vor allem der

¹⁷ D. Diderot: *Discours préliminaire*. In: Encyclopédie. Bd. 1. 1751. S. XL. *Un lecteur ouvre un volume de Planches [...] et il trouvera ensuite une explication [...] avec les renvois aux articles*. Vgl. zu diesem Verweissystem Werner Hupka: Wort und Bild. Illustrationen in Wörterbüchern und Enzyklopädiën. Tübingen 1989. S. 98-101.

¹⁸ Suite du recueil de planches sur les sciences [...]. Paris 1777. *Avertissement*. Auf welche Rezension sich diese Bemerkung konkret bezieht, ist mir nicht bekannt.

¹⁹ Diese zeitliche Verschiebung hängt mit den rechtlichen Schwierigkeiten zusammen, mit denen die Herausgeber der 'Encyclopédie' zu kämpfen hatten. Die Benennung und Zählung der Tafelbände ist etwas unübersichtlich. Dazu vor allem M. Pinault, *Les chapitres artistiques* (Anm. 14); Madeleine Pinault: Diderot et les illustreurs de l'Encyclopédie. In: *Revue de l'Art*. 66. 1984. S. 17-39; Madeleine Pinault: L'Encyclopédie (Que sais-je Nr. 2794). Paris 1993. S. 71-88 und 99-101.

²⁰ So in den Einleitungen zu den Tafelbänden 2,1. 1763. S. 9, sowie 5. 1767. S. 6 und 9. 1771. *Avis du libraire*.

²¹ D. Diderot weist selbst ausdrücklich auf diese Diskrepanzen hin: Encyclopédie. Tafelbd. 5. 1767. S. 6. Im *avertissement* des Tafel-Supplements, der *Suite de planches 1777*, wird daher eigens die Kongruenz mit den Lemmata des *discours* betont.

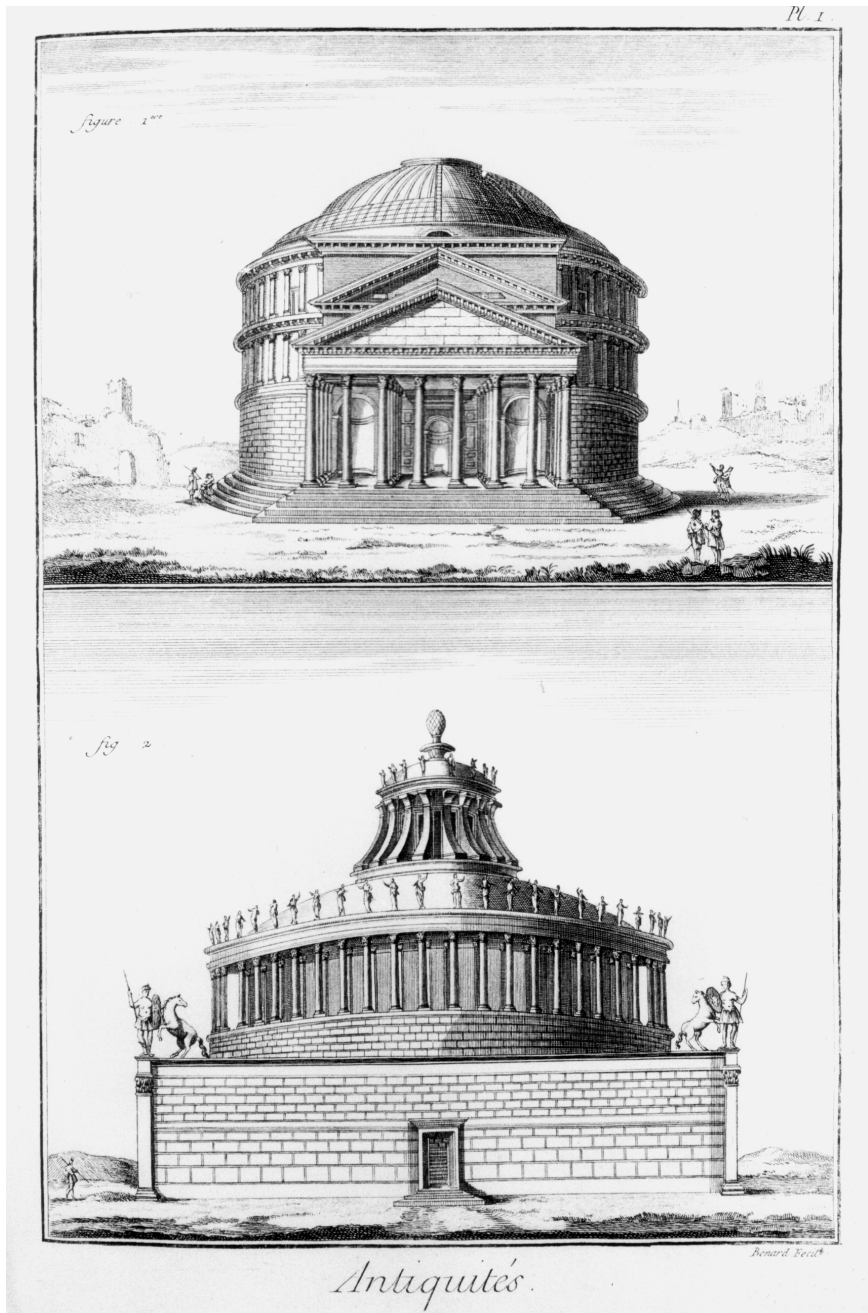


Abb. 12: Rekonstruktion von Pantheon und Hadriansmausoleum. Encyclopédie. *Antiquités*, planche 1.

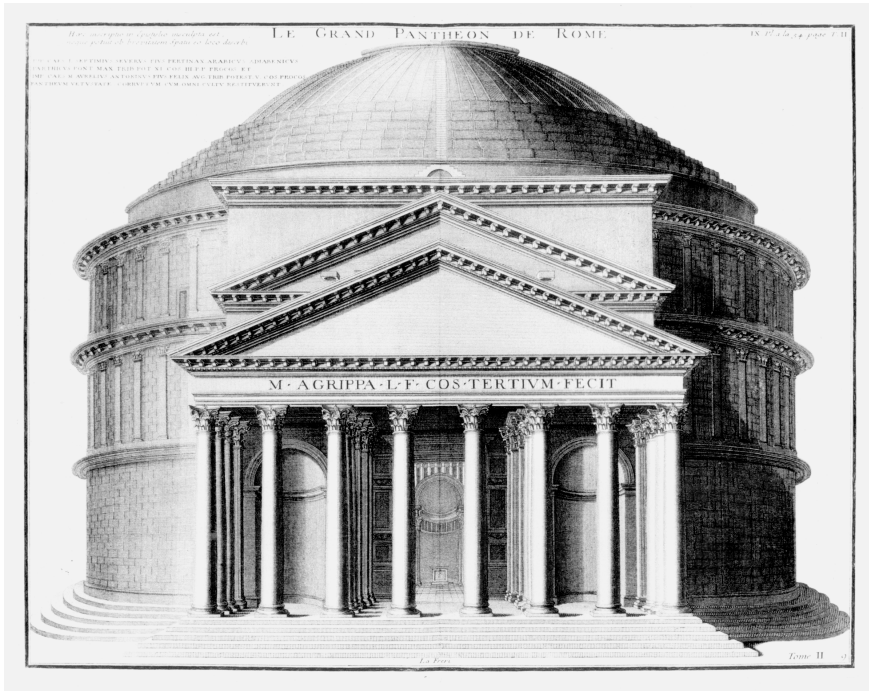


Abb. 13: Rekonstruktion des Pantheon nach Lafreri. Montfaucon, Tome II, Taf. 9.

Handwerksdarstellungen zu entschlüsseln.²² Seitdem sind insbesondere durch Jacques Proust und Madeleine Pinault viele Fragen zur Entstehung und Bedeutung der Abbildungen gelöst worden.²³ Auch Werner Hupka hat in seiner Augsburger Habilitationsschrift zur Bebilderung von Wörterbüchern und Enzyklopädien der Analyse des Wort-Bild-Systems in der 'Encyclopédie' ein langes Kapitel gewidmet.²⁴

²² Roland Barthes: *Images, raison, déraison, l'univers de l'Encyclopédie*. Paris 1964.

²³ Jacques Proust: *L'image du peuple au travail dans les planches de l'Encyclopédie*. In: *Image du peuple au dix-huitième siècle*. Colloque Aix 1969. Hg. vom Centre Aixois d'Études et de recherches sur le XVIII^me siècle. Paris 1973. S. 65-85; M. Pinault, *Diderot et les illustrateurs* (Anm. 19). In diesem Aufsatz fordert M. Pinault S. 30f. ein vollständiges Inventar aller Abbildungen, um deren Quellen zu erschließen. Pinaults eigene Doktorarbeit: *Aux sources de l'Encyclopédie. La Description des Arts et métiers*. 4 Bde. Paris 1984 ist nie im Druck erschienen. Zuletzt Barbara Holländer: *Arbeit und Technik in den Tafelbänden der Encyclopédie*. In: *Erkenntnis. Erfindung. Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Hg. von Hans Holländer. Berlin 2000. S. 789-806. Von Jacques Proust stammt ein vollständiger, thematisch (anders als in der Encyclopédie!) geordneter Nachdruck aller Tafeln: *L'Encyclopédie, Diderot et d'Alembert. Planches et commentaires*. Paris 1985.

²⁴ W. Hupka (Anm. 17) S. 94-107.

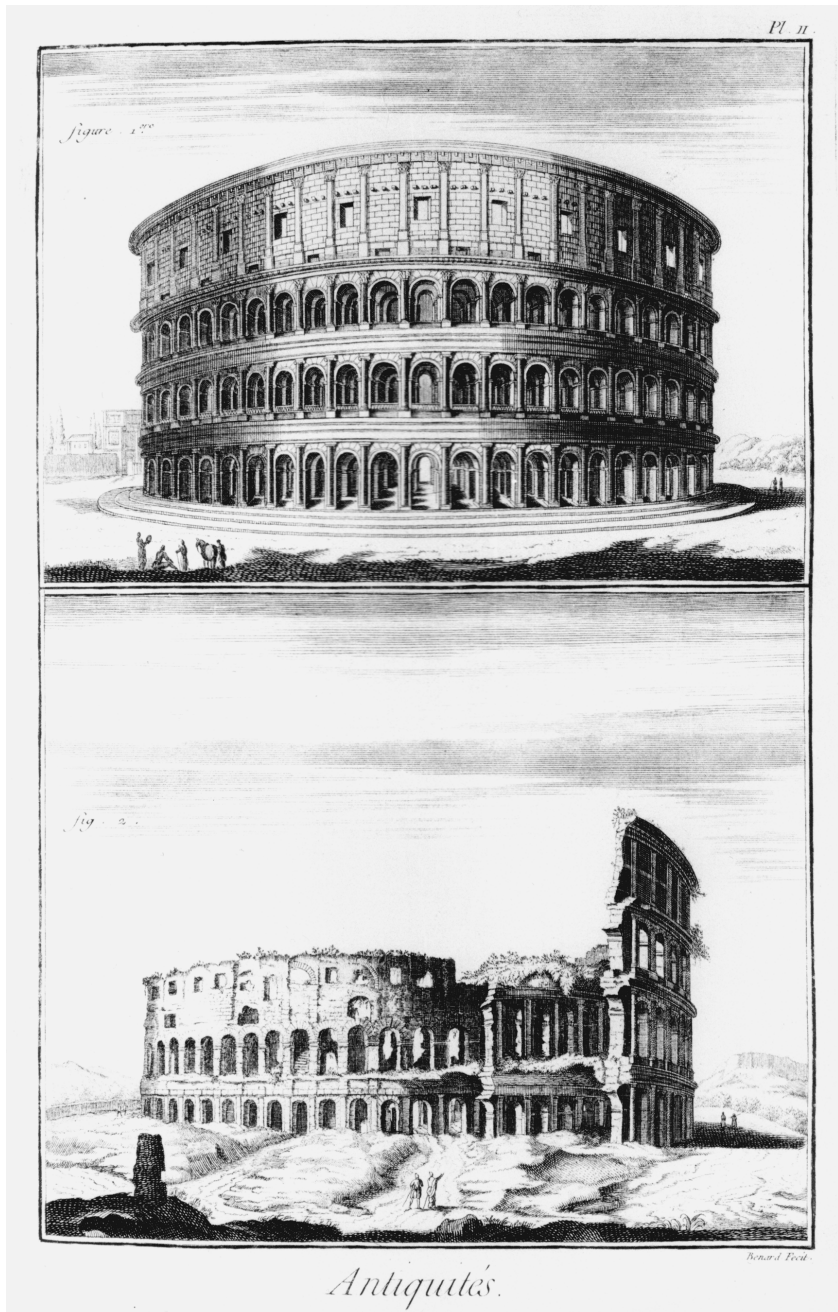


Abb. 14: Colosseum ergänzt und als Ruine. Encyclopédie. *Antiquités*, planche 2.

Als Ergebnis dieser Forschungen bleibt festzuhalten, daß einerseits die Abbildungen als unabhängiges, doch paralleles semantisches System in ihrer Relation zum Text endlich wahrgenommen und analysiert wurden. Vor allem Pinaults Forschungen zu den Künstlern und den Vorlagen der Abbildungen haben aber auch gezeigt, daß deren Originalität und Aktualität nicht immer allzu hoch eingeschätzt werden darf. Diderot bediente sich zahlreicher gedruckter und ungedruckter Quellen, die dann direkt umgesetzt oder aber auch geklittert und für den neuen Zusammenhang 'verfremdet' werden konnten. Es war zwar bekannt gewesen, daß Diderot nur mit Mühe den Plagiatsvorwurf für eine große Zahl von Handwerksdarstellungen hatte abwenden können,²⁵ dennoch griffen manche modernen Interpreten bei ihren Analysen zu kurz oder deuteten die Blätter geradezu naiv direkt, ohne deren Eigengesetzlichkeit oder Entstehungsgeschichte zu berücksichtigen.²⁶ Die Folgen der ikonographischen Traditionen wurden oft ebensowenig in Betracht gezogen wie das jeweilige Darstellungsgenus. Technische, naturwissenschaftliche und künstlerisch reproduzierende Abbildungsmodi hatten jeweils bereits eine lange Geschichte, ehe sie für die Tafeln der 'Encyclopédie' übernommen wurden.²⁷ Hier stellt die 'Encyclopédie' eher einen Endpunkt dar, als einen Neubeginn – wie dies ja auch für manche andere Aspekte ihres Inhalts zutrifft.

Das Wesen der Antiken, des Gegenstands unserer Untersuchung, wird in den entsprechenden Lemmata selbst definiert: *Antique est principalement en usage parmi les Architectes, les Sculpteurs & les Peintres: ils l'emploient pour exprimer les ouvrages d'Architecture, de Sculpture, de Peinture etc. qui sont d'un tems où les arts avoient été portés à leur perfection par les beaux génies de la Grece & de Rome [...] il nous reste plusieurs antiquités de Sculpture [...] antiquités pittoresques [...] Antiquité [...] on employe le même mot pour désigner les ouvrages qui nous restent des anciens [...]*. Daraus folgt dann auch die Definition des Antiquars, die sich natürlich nicht so negativ gibt wie in dem zitierten Spottvers: *Antiquaire est une personne qui s'occupe de la recherche & de l'étude des monumens de l'antiquité, comme les anciennes médailles, les livres, les statues, les sculptures, les inscriptions, en un mot ce qui peut lui donner des lumières à ce sujet [...] voyez aussi Monument, Médaille, Inscription, Sculpture, Statue etc.*²⁸ Es fällt auf, daß sich der Antiquar offenbar nicht mit Architektur beschäftigt. Daß er sich mit Skulptur anders befaßt als der Künstler, wie wir noch sehen werden, läßt sich dagegen nicht erkennen.

²⁵ Diderot druckte eine Reihe von Tafeln der von der Académie Royale des Sciences herausgegebenen *Description des arts et métiers*. 38 Bde. Paris 1761-1788, zunächst ohne Erlaubnis 'vorab'.

²⁶ Z.B. Dirk Kocks: *L'Esthétique des Planches de l'Encyclopédie*. In: *L'Encyclopédie et Diderot*. Hg. von Edgar Maß und Peter-Eckhard Knabe. Köln 1985. S. 113-138.

²⁷ Zu diesem Themenkomplex insgesamt jetzt das umfassende Sammelwerk von H. Holländer und darin insbesondere der Beitrag von B. Holländer (Anm. 23).

²⁸ Lemmata *antique* [anonym: G-P-R] und *antiquaire* [???-François Mallet]. In: *Encyclopédie*. Bd. 1. 1751. S. 515.

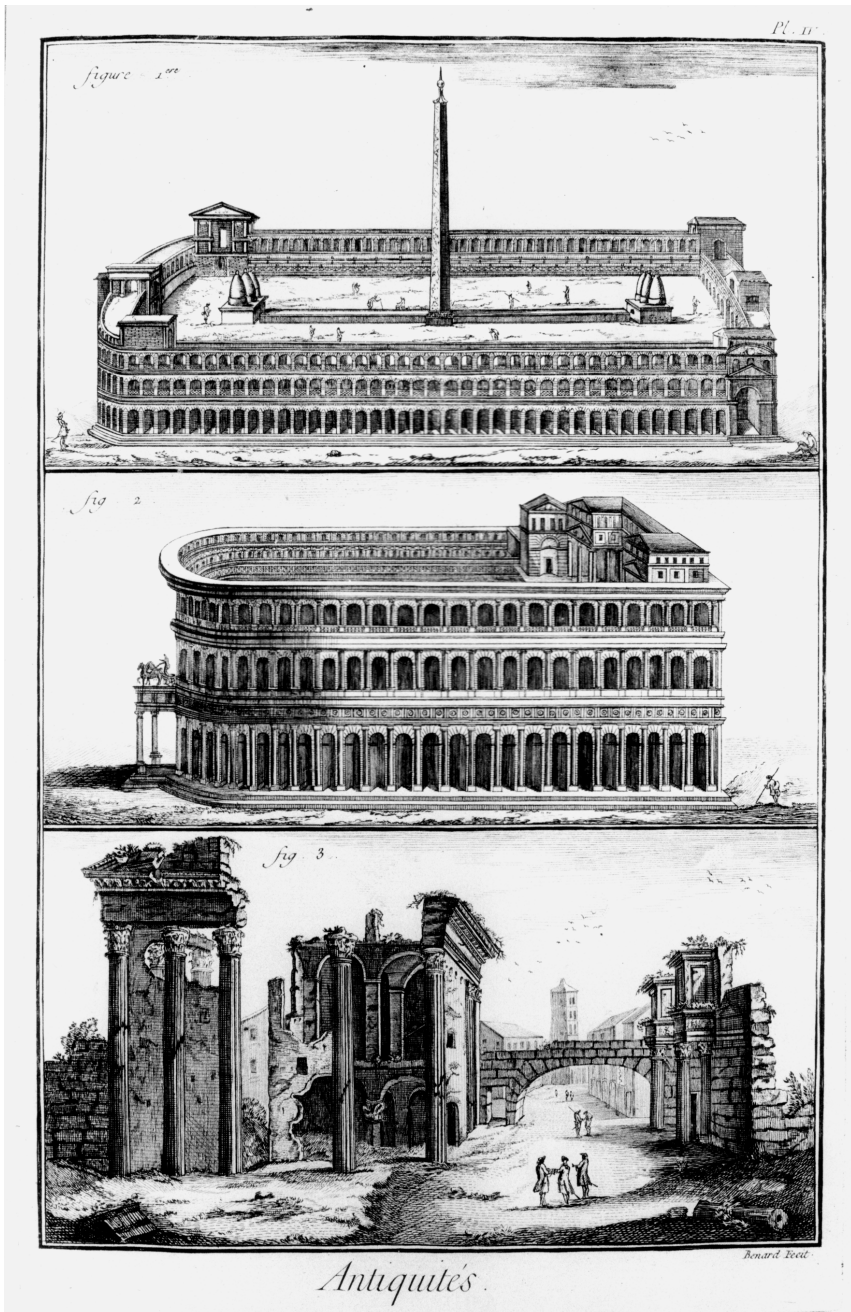


Abb. 15: *Cirque de Caracalla* (Circus des Maxentius); Theater des Marcellus; Forum des Nerva mit Minervatempel. Encyclopédie. *Antiquités*, planche 4.

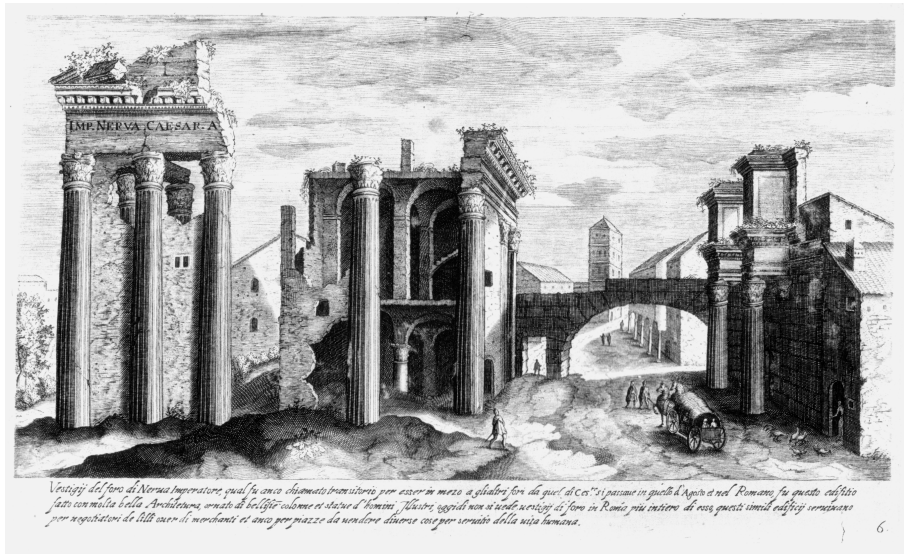


Abb. 16: Ansicht des Nervaforums. Aegidius Sadler: Vestigi delle Antichità di Roma. Rom 1606 (nach Dupérac).

Dank des alphabetischen Ordnungssystems fällt es auch heute noch auffallend leicht, Informationen zu bestimmten Stichworten zu finden.²⁹ Eher knapp sind die Beschreibungen antiker Orte gehalten. Hier fällt besonders die ungenügende und in Teilen völlig irreführende Schilderung Athens ins Auge.³⁰ Eine Ausnahme macht allerdings *Rome (géographie ancienne/moderne)* mit sieben Seiten und zahlreichen Verweisen zu den einzelnen Bauten.³¹ Ebenfalls ungewöhnlich um-

²⁹ Zu diesem Grundsatz D. Diderot: *Discours préliminaire*. In: *Encyclopédie*. Bd. 1. 1751. S. XXVI. Natürlich gibt es Ausnahmen. So erwartet man eine lange Abhandlung über die sog. 'Apotheose des Homer', ein heute in London aufbewahrtes Relief, kaum unter dem Lemma 'Priene', woher dessen signierender Künstler Archelaus stammt. Louis de Jaucourt: *Priene*. In: *Encyclopédie*. Bd. 13. 1765. S. 359-361. Im Supplement der 'Encyclopédie' wird deshalb dasselbe Stück nochmals unter *Apothéose d'Homère* behandelt. Anonym. In: *Encyclopédie*. Suppl. Bd. 1. 1776. S. 485-490. Eine Abbildung findet sich in der *Suite des planches* unter der Rubrik *Antiquités*.

³⁰ Anonym: *Athènes*. In: *Encyclopédie*. Bd. 1. 1751. S. 817f. Der ungenannte Autor spricht vom *château* der Stadt, in dem sich ein Marmortempel mit Säulen aus Porphyrt und schwarzem Marmor befinde. Die Quelle dieser abenteuerlichen Behauptung habe ich noch nicht identifizieren können.

³¹ Der Autor, Louis de Jaucourt, verweist vor allem auf die Sammelbände von Jacob Gronovius: *Thesaurus Graecorum antiquitatum*. 12 Bde. Lyon 1696-1702. Er meint aber in diesem Fall wohl das parallel erschienene Werk von Johann Georg Graevius: *Thesaurus antiquitatum romanorum*. 12 Bde. Lyon 1694-1699. Beide dürften ihm während der Abfassung seiner Texte vorgelegen haben. Jaucourt betont ausdrücklich die Bedeutung der antiken Skulpturen, die in Rom ausgegraben werden: *Rome, maîtresse de l'univers, rassemble dans son sein les plus beaux morceaux de la Grèce*. *Encyclopédie*. Bd. 14. 1765. S. 348.

fassend informiert der Artikel über *Herculaneum*, in dem der Neugier auf die sensationellen Entdeckungen ausführlich Rechnung getragen wird.³² Andere Lemmata, wie *Amphithéâtre*, *Arc de Triomphe*, *Bracelet*, *Colonne*, *Enseigne*, *Patère*, *Ruines*, *Vases antiques* oder *Victimaire* – um Beispiele aus verschiedenen Bereichen zu nennen – entsprechen antiquarischen Ansprüchen, auf Abbildungen im Tafelteil wird fast immer hingewiesen. Die antike Skulptur wird in mehreren langen Artikeln des Chevalier de Jaucourt behandelt (*Sculpteurs anciens*, *Sculpture*, *Statues des grecs et romains*). Doch dazu weiter unten.³³

Im Vergleich zu dieser recht umfassenden Information im Text fällt auf, wie klein die Zahl der unter dem Lemma *Antiquités* versammelten Abbildungen des ersten Tafelbandes ist. Nur zwei Prozent der Stiche waren in der ersten Planung für antike Denkmäler vorgesehen. Mit zwölf Tafeln gegenüber den direkt folgenden 82 zur *agriculture* wird schon das geringe Gewicht deutlich, das der Herausgeber diesem Komplex zugebilligt hatte. Auf das ganze Werk gesehen und vereinzelte Tafeln an anderen Stellen mitgerechnet, nimmt die Antike nicht einmal ein halbes Prozent aller Abbildungen ein.³⁴ Als nächstes erstaunt, wie wenige der in der Definition der *Antiquités* genannten Denkmälergruppen berücksichtigt werden: Es fehlen Münzen und Inschriften, mit wenigen Ausnahmen die Gemmen, und es fehlen vor allem Malerei und Skulptur. Die Bauten und Altertümer Griechenlands sind ebensowenig zu sehen wie jene Ägyptens und gar des Alten Orients. Dargestellt sind allein einige Bauten in Rom (sechs Tafeln und ein Doppelblatt) und eine Reihe antiker – ausschließlich römischer – Gegenstände, deren Sinn durch die Legende und die entsprechenden Lemmata deutlich wird.

Die Auswahl der römischen Bauten zeigt eine gewisse thematische Breite, scheint aber keiner Systematik zu folgen. Zwei Triumphbögen und ein Quadrifrons sind zu sehen, eine Forumsanlage (Nervaforum), das Colosseum, ein Circus (*Cirque de Caracalla* = Maxentius-Circus) (Abb. 15), das Marcellustheater und die Diokletiansthermen. Hinzu kommen die beiden Ehrensäulen für Trajan und Marc Aurel, das Pantheon und das Hadriansmausoleum (Abb. 12) und schließlich das Septizonium, ein kolossales Nymphäum am Fuß des Palatin.³⁵

³² L. de Jaucourt: *Herculanum*. In: Encyclopédie. Bd. 8. 1765. S. 150-154. Der in diesem Artikel erwähnte erste, 1757 erschienene Band der *Antichità di Ercolano* datiert auch die Abfassung des Textes lange vor seinem Erscheinen im Jahr 1765. Damals waren bereits drei Bände der Grabungspublikation ausgeliefert worden.

³³ Louis, Chevalier de Jaucourt (1704-1780) gehörte zu den fruchtbarsten Mitarbeitern der 'Encyclopédie'. Die überwiegende Mehrzahl der die Antiken betreffenden Artikel wurde von ihm verfaßt. Eine kurze Biographie findet sich bei Frank A. Kafker: *The Encyclopedists as individuals: a biographical dictionary of the authors of the Encyclopédie* (Studies on Voltaire and the eighteenth century. 257). Oxford 1988. S. 175-180.

³⁴ Abbildungen von antiken Denkmälern finden sich außer in dem Faszikel *Antiquités* des ersten Tafelbandes auch unter *Théâtre*, *Arts militaires*.

³⁵ Taf. I,1: Pantheon; I,2: Hadriansmausoleum; II,1/2: Colosseum, rekonstruiert und Zustand; III,1: Konstantinsbogen, zwei Ansichten; III,2: Bogen des Septimius Severus, zwei Ansichten; IV,1: *Cirque de Caracalla* (Maxentius-Circus); IV,2: Marcellustheater; IV,3: Nervafo-

Säulenbauten, wie die Tempel auf dem Forum oder der Rundtempel in Tivoli, die später in keiner Abbildungsreihe hätten fehlen dürfen, wurden dagegen nicht aufgenommen. Die Auswahl entspricht damit nicht dem üblichen Kanon des Grand-Tour-Reisenden, wie er wenig später etwa in den Veduten Piranesis oder in den berühmten Galeriebildern Paninis umgesetzt wurde.³⁶ Einige Bauten sind nur als Ruinen abgebildet, andere in rekonstruierter Form, vier in jeweils zwei unterschiedlichen Fassungen. So werden beim Colosseum und beim Septizonium die Ruinen der Rekonstruktion gegenübergestellt – *tel qu'il étoit jadis et tel qu'il est à présent* (Abb. 14).³⁷ Der Vorgang der Ergänzung wird damit überprüfbar. Bei den Bögen des Septimius Severus und des Konstantin dagegen bringt die zweifache Ansicht – deren Vorlagen auch noch aus unterschiedlichen Zeiten stammen und verschiedene Erhaltungszustände wiedergeben – kaum zusätzliche Informationen.

Rekonstruktionen wie Ansichten des vermeintlich aktuellen Zustandes sind perspektivisch oder als malerische Veduten gezeichnet, es gibt keine Grundrisse und keinerlei exakte Maßangaben. Das liegt vor allem daran, daß Diderot auf zum Teil zweihundert Jahre alte Bildvorlagen zurückgriff, die manchmal zwar etwas 'aktualisiert' wurden, dadurch aber eher an Glaubwürdigkeit verlieren als gewinnen. So greift die Darstellung des Pantheons auf ein Blatt aus Antonio Lafreris 'Speculum Romanae Magnificentiae' zurück, das 1575 aus einzelnen älteren Blättern zusammengestellt wurde (Abb. 13).³⁸ Die zugefügten Andeutungen von Landschaft verfremden die Situation des in der Antike wie im 18. Jahrhundert dicht von Bauten umgebenen Tempels vollständig. Auch die Rekonstruktion des Hadriansmausoleums übernimmt einen Vorschlag des 16. Jahrhunderts. Sie stammt letztendlich aus dem Tafelwerk Antonio Labaccos, dessen erste Auflage 1552 erschien.³⁹ Andere Ansichten verwenden Veduten Etienne Dupéracs, die ab 1575 als Buch vorlagen (Abb. 16).⁴⁰ Meist hat Diderot allerdings nicht auf die ori-

rum; V,1: Antoninus-Säule; V,2: Diokletiansthermen; VI,1: Trajanssäule; VI,2: Bogen des Janus Quadrifrons; VII,1: Septizonium, Zustand und Rekonstruktion; VII,2: Antiquaria; VIII-X: Antiquaria; XI,1: Grundriß St. Peter; XI,2: Idealplan einer antiken Kirche.

³⁶ Giovanni Paolo Panini. *Roma Antica*. 1755. Staatsgalerie Stuttgart. Dazu zuletzt: *Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts*. Katalog der Ausstellung Dortmund 1994. Hg. von Brigitte Buberl. München 1994. S. 108-114 mit Farbtafel.

³⁷ D. Diderot: *Amphithéâtre*. In: *Encyclopédie*. Bd. 1. 1751. S. 377.

³⁸ Antoine Lafréry (Antonio Lafreri) (1512-1577): *Speculum Romanae Magnificentiae*. Rom 1575. Zu dieser Sammlung von Romansichten zuletzt: Bates Lowry: *Notes on the Speculum [...] and related publications*. In: *The Art Bulletin*. 34. 1952. S. 46-50; Marianne Fischer: *Lafreris „Speculum Romanae Magnificentiae“*. Addenda zu Hülsens Verzeichnis. In: *Berliner Museen*. N.F. 22. 1972. S. 10-17. Eine knappe Charakterisierung dieses Werkes zuletzt bei Anja Schmidt: *Augsburger Ansichten*. Augsburg 2000. S. 69 und 91-93.

³⁹ Antonio Labacco (ca. 1495-1567): *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura (Rom, versch. Aufl. ab 1552)* Taf. 6. Nachdruck herausgegeben und kommentiert von Arnaldo Bruschi. Mailand 1992. Abgebildet auch in Jörg Garms: *Vedute di Roma*. Neapel 1995. Bd. 2. S. 59, Nr. B 6.

⁴⁰ Etienne Dupérac (1520-1604): *I vestigi dell' Antichità di Roma*. Rom 1575.



Abb. 17: Armreifen, Ohrringe, Haartrachten und Schuhwerk. Encyclopédie. *Antiquités*, planche 8.



Abb. 18: *Coiffures de femmes romaines*.
Montfaucon. Tome III, Taf. 24.

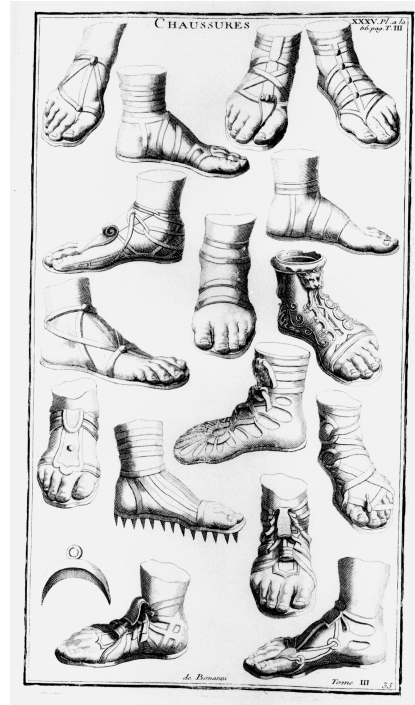


Abb. 19: *Chaussures*. Montfaucon. Tome III,
Taf. 35.

ginalen Blätter zurückgegriffen, sondern auf spätere, oft schon leicht veränderte Nachdrucke, vielfach, aber nicht immer, auf Montfaucons großes Sammelwerk.⁴¹

Die antiken Großbauten werden in diesen Veduten nicht eigentlich als Architektur verstanden, sondern auf ihre malerische Bedeutung reduziert. Maßstäbliche

⁴¹ Bernard de Montfaucon: *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*. Paris 1719. 2. Aufl. 1722. Suppl. 1724. – Die Bestimmung der direkten Bildvorlagen erwies sich als unerwartet schwierig und dürfte nur in Paris selbst zu leisten sein, wo die meisten benutzten Vorlagen, sei es, daß sie aus gebundenen Werken oder von Einzelblättern stammen, noch vorhanden sein müssen. So greifen z.B. Diderot und Montfaucon, Tome V, Taf. 104 für den Zustand des damals schon zerstörten Septizoniums auf einen von Lafreri (Anm. 38) erstmals 1546 publizierten Stich zurück, der bei Montfaucon auf den Bau selbst reduziert wird, während Diderot auch die Schilderung der landschaftlichen Situation übernimmt. Abb. in Kurt Zeidler: *Wege durch Rom*. Katalog der Ausstellung München 1999. München 1999. Nr. 9. Für die Darstellung der Rekonstruktion wählt Diderot jedoch eine andere, mir nicht bekannte Vorlage, während sich Montfaucon ausdrücklich auf Giovanni Lauro: *Antiquae Urbis Splendor*. Rom 1612. 2. Aufl. Rom 1630 beruft. – Wie schwierig die Wege von Abbildungen zu verfolgen sind, zeigt der Fall eines Friesblocks mit antiquarisch interessanten Reliefs, die als 'Exzerpte' ihren Weg auch in die 'Encyclopédie' gefunden haben. Luca Leoncini: *Storia e fortuna del cosidetto Fregio di San Lorenzo*. In: *Xenia*. 14. 1987. S. 59-100.

Grundrisse, orthogonale Ansichten oder Schnitte fehlen ebenso wie architektonische Details. Damit war es für den Betrachter unmöglich, eine genauere Vorstellung von Größe, Konstruktion und Einzelformen dieser Bauten zu gewinnen, sieht mal einmal von den Staffagefiguren auf den Veduten ab. Daß dies jedoch auch anders gehandhabt werden konnte, zeigt das Lemma *architecture* desselben Bandes. Dessen Tafeln wurden von dem Architekten und späteren Akademie-Professor Jacques-François Blondel⁴² zusammengestellt und enthalten fast ausschließlich maßhaltige, orthogonale Zeichnungen. Auch die zahllosen, gleichfalls maßstäblichen und z.T. mit Maßangaben versehenen Konstruktionszeichnungen von Maschinen der unterschiedlichsten *métiers* geben Details so präzise an, daß man zu glauben geneigt ist, mit ihnen als Vorlage könne man die Geräte selbst nachbauen. Diderot hätte auch für die antike Architektur auf vergleichbar genaue Zeichnungen zurückgreifen können. So finden sich in den Werken von Pietro Santi Bartoli⁴³ und vor allem in den von der Pariser Académie 1682 herausgegebenen modernen Bauaufnahmen des Antoine Desgodets⁴⁴ eine Fülle präziser Bauaufnahmen der wichtigsten römischen Bauten. Sogar Montfaucon hatte in seinem großen Sammelwerk neben Ansichten auch zahlreiche Grundrisse antiker Bauten abgebildet. Doch verlangen solche, den dreidimensionalen Körper abstrakt auf Flächen projizierende Zeichnungen auch die Fertigkeit des Betrachters, sie lesen zu können. Offenbar traute man eine solche Fähigkeit dem an der Antike interessierten Leser nicht zu, während der Architekturfreund ganz selbstverständlich mit solcher Fach-Graphik bedient wurde.

In dieser vagen Wahrnehmung gleichen auch die Texte der entsprechenden Lemmata den Bildern. Sie wurden, wie Beiträge zur Skulptur, überwiegend vom Chevalier de Jaucourt verfaßt, einem der fleißigsten aber auch konventionellsten Mitarbeiter an der 'Encyclopédie'. Zwei Beispiele seien für den gedanklichen und sprachlichen Duktus solcher Beschreibungen genannt: Vespasian baute ein Amphitheater, *plus grand & plus superbe, qui fut souvent brûlé & relevé; il en reste encore aujourd'hui une grande partie [...]*.⁴⁵ Zum Hadriansmausoleum heißt es etwas ausführlicher: *il étoit le plus grand et le plus superbe, il étoit couronné d'une pomme de pin en cuivre dans laquelle étoit une urne d'or, qui contenoit les cendres de l'empereur. Antoine Labacco donne un plan & une élévation du mole d'Adrien dans so livre d'architecture*.⁴⁶ Es ist dies übrigens das einzige Mal, daß ich einen direkten Verweis auf die Vorlage der Abbildung gefunden habe. Übernommen wurde jedoch nur die Ansicht, der Plan fehlt (vgl. Abb. 12).

⁴² Zu Jacques-François Blondel (1705-1774): Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1985. S. 165-168.

⁴³ Pietro Santi Bartoli: Gli antichi sepolcri ovvero mausolei romani et etruschi. Rom 1697.

⁴⁴ Antoine Desgodets: Les édifices de Rome. Paris 1682. 2. Aufl. 1697. Zu Desgodets kurz H.-W. Kruft (Anm. 42) S. 153f.

⁴⁵ D. Diderot: *Amphithéâtre*. In: Encyclopédie. Bd. 1. 1751. S. 377.

⁴⁶ Anonym: *Môle d'Hadrien*. In: Encyclopédie. Bd. 10. 1765. S. 628.

Die übrigen Tafeln, die zahlreiche Gegenstände des Kultus und des täglichen Gebrauchs wiedergeben, gehen alle auf Bernard de Montfaucons 'L'Antiquité expliquée et représentée en figures' zurück, das damals berühmteste Sammelwerk mit zahllosen Abbildungen antiker Denkmäler und Objekte. Zwischen 1719 und 1724 erschienen fünf Bände in zwei Auflagen sowie fünf Supplementbände. Beide erreichten eine weite Verbreitung und wurden mehrfach übersetzt und nachgestochen. Montfaucon wollte in thematisch geordneten Kapiteln die ganze Antike darstellen. *Par ce terme d'antiquité j'entens seulement ce qui peut tomber sous les yeux, & ce qui se peut représenter dans des images.*⁴⁷ Es ging ihm also vornehmlich um jene Denkmäler, die dunkle Stellen in den schriftlichen Quellen entweder erklären oder umgekehrt von ihnen erläutert werden. Für dieses Werk hatte Montfaucon eine Unmenge von Abbildungen auf insgesamt fast 1 400 Tafeln zusammengetragen, die durch ein System von Nummern mit dem erläuternden Text verknüpft sind. Die 'Antiquité expliquée' kann für sich in Anspruch nehmen, die Summa aller bis dahin abgebildeter Denkmäler zu sein. Anders als Diderot zitierte Montfaucon aber auch sorgfältig die Stichwerke, aus denen er sich bediente. Der gelehrte Abbé war jedoch der Inbegriff des Antiquars: völlig objektbezogen, ohne Interesse an Stil, Chronologie oder gar der 'Größe' der Antike, die sich für ihn wohl von selbst verstand.⁴⁸ Alle Objekte sind auf antiquarische Kategorien bezogen: Götter, Religion, Tracht, Krieg etc., nie jedoch als Kunstwerke verstanden. Berühmte Statuen, wie z.B. der sog. *gladiateur mourant* (= Sterbender Gallier) oder die Ringer aus der Tribuna, finden sich daher unter der Rubrik 'Circusspiele' (Abb. 24). Aus den Forschungen Madeleine Pinaults wissen wir, daß Diderot Montfaucons Werk für mehrere Jahre aus der königlichen Bibliothek ausgeliehen hatte und so überrascht es nicht, dessen Spuren direkt in den Tafeln der 'Encyclopédie' zu finden.⁴⁹ Die Tafeln VIII (hier Abb. 17) und X (hier Abb. 20) der 'Encyclopédie' zeigen, wie weit diese Übernahme gehen kann. Während für die Abbildungen zu den Lemmata *amulette, bracelet, bulla, coeiffure, chaussure* (Taf. VIII) aus Platzgründen noch eine gewisse Auswahl aus dem Repertoire Montfaucons getroffen wurde (Abb. 18, 19), kopiert die Darstellung der Opfergeräte (Taf. X, hier Abb. 20) mit nur leichten Umstellungen vollständig eine entsprechende Tafel Montfaucons (Abb. 21) und referiert auch für deren *explication* den lateinischen Wortschatz des Abbé. Diderot folgt hier ganz unkritisch seinem Vorbild, wie er auch dessen Methode an anderer Stelle genau kopiert.

⁴⁷ B. de Montfaucon (Anm. 41) Bd. I. *Preface*. S. VI.

⁴⁸ Für die geringe Wertschätzung Montfaucons durch die Enzyklopädisten sind die Eindrücke des Historikers Edward Gibbon während seines ersten Aufenthaltes in Paris 1763 kennzeichnend: vgl. J. Sez nec (Anm. 3) S. 81-83.

⁴⁹ M. Pinault, Diderot et les illustrateurs (Anm. 14) S. 71.

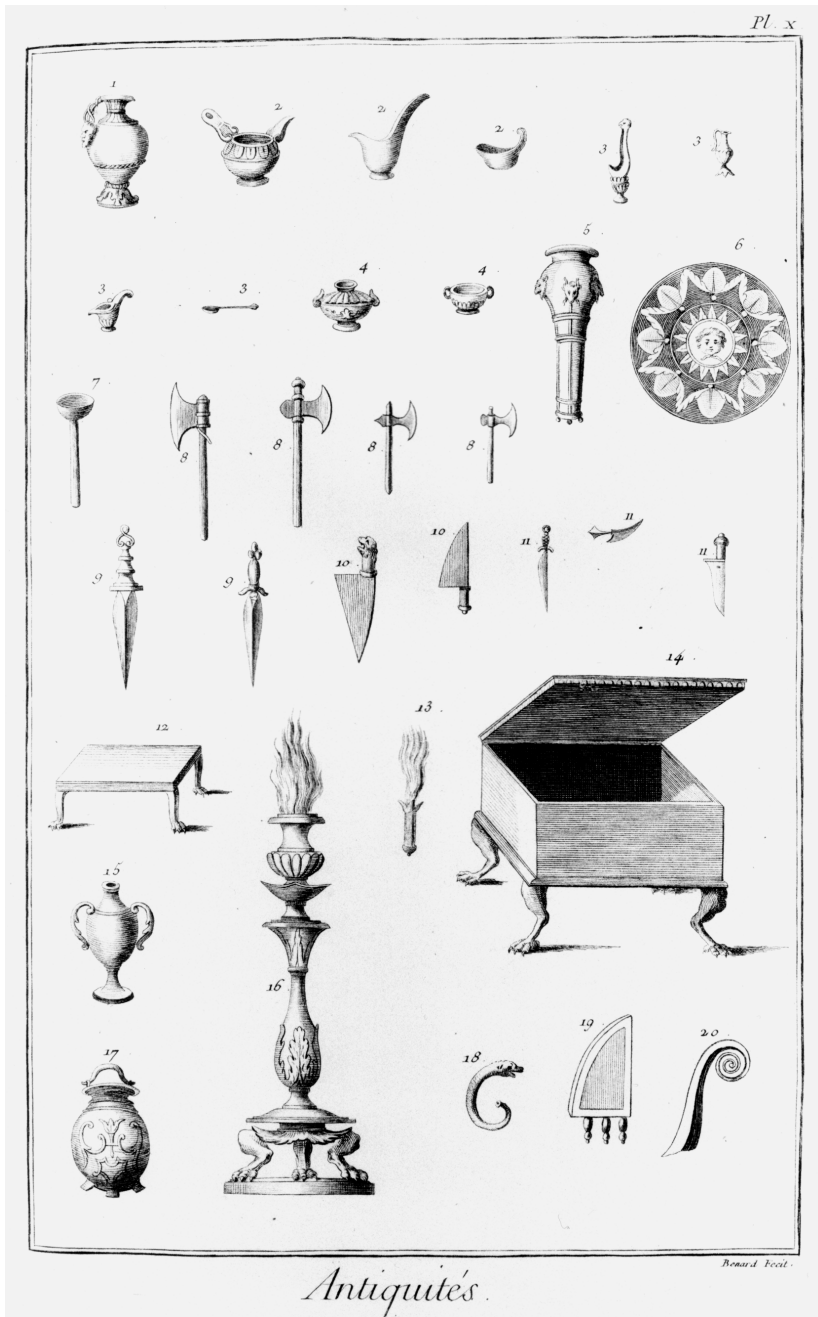


Abb. 20: Opfergerät. Encyclopédie. *Antiquités*, planche 10.

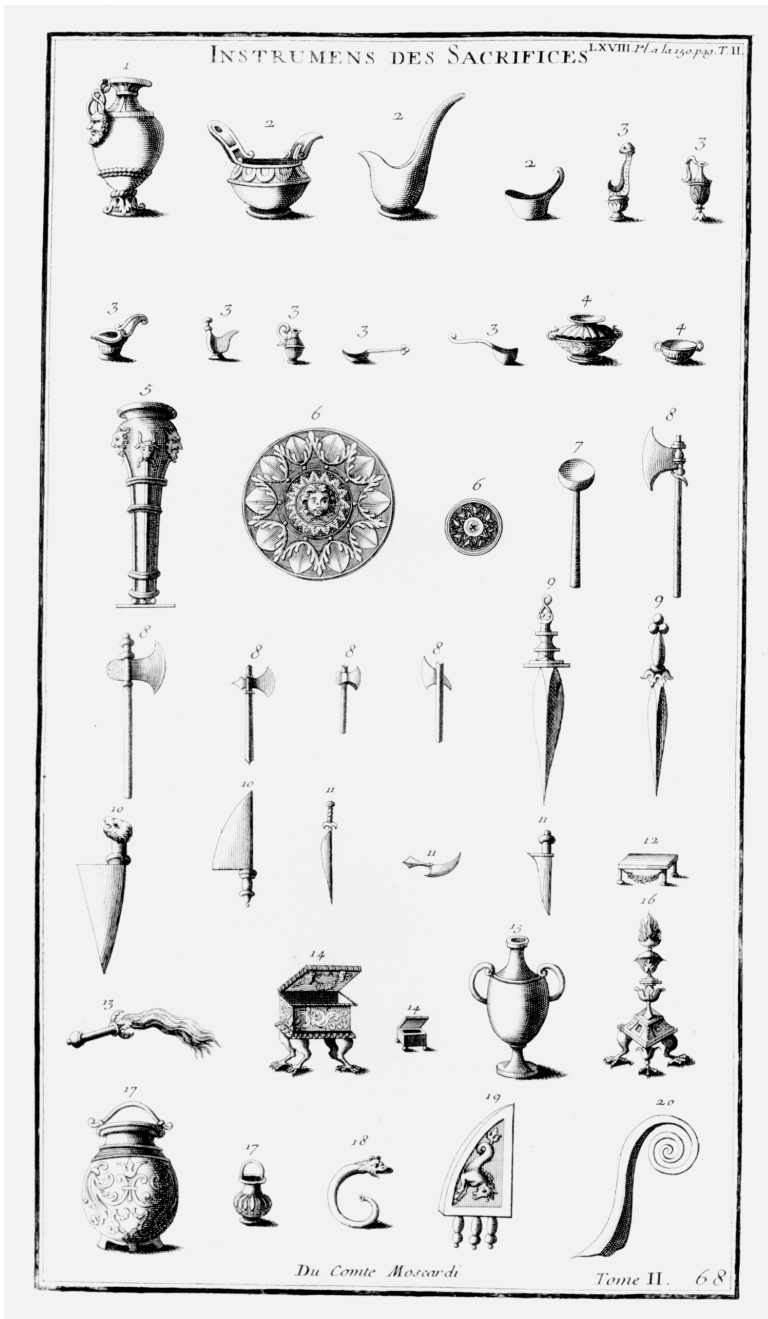


Abb. 21: *Instrument des Sacrifices*. Montfaucon. Tome II, Taf. 68.

So heißt es im Lemma *chaussure*: *Les formes & les noms des chaussures anciennes nous ont été conservés, les unes dans les antiques, les autres dans les auteurs: mais il est très-difficile d'appliquer à chaque forme son propre nom.*⁵⁰ Mit dieser Feststellung spricht Diderot, selbst Autor dieses Textes, auch das Grundproblem jeder antiquarischen Forschung an, nämlich die antiken Texte mit den antiken Objekten zur Deckung zu bringen.⁵¹

Die den *Antiquités* direkt zugeordneten Tafeln sind also in ihrer Darstellungsweise konventionell (Veduten) oder bedienen in der Zusammenstellung ihrer Bilder das traditionelle Schema antiquarischer Gelehrsamkeit. Die großen Kunstwerke, die in Diderots Augen für die Gegenwart eigentlich fruchtbaren Bezugspunkte zur Antike, scheinen unter den Abbildungen jedoch zu fehlen. In den Lemmata *Sculpteur*, *Sculpture*, *Statues grecs et romains* beruft sich der Autor fast ausschließlich auf die literarische Überlieferung und beschränkt sich weitgehend darauf, Plinius und Pausanias auszuschreiben.⁵² Die Texte beinhalten kurze Charakteristiken der alphabetisch geordneten Künstler und Kunstwerke, oft kommentiert mit einem ausdrücklichen Hinweis auf Äußerungen des Comte de Caylus. Einzelne Statuen werden entweder dem übergeordneten Begriff nachgestellt (*Venus – Venus Médicis*) oder unter ihrem damals üblichen Namen eigens behandelt, so der *Gladiateur expirant* (= Sterbender Gallier), der *Rotateur* (= Schleifer) oder der *Taureau Farnèse*. Ihre Auswahl entspricht ungefähr einem bekannten Dictum Diderots, nach dem unter 60 000 Statuen in Rom nur etwa zwanzig hervorragende zu finden seien.⁵³ Hier fließen in die überwiegend vom Chevalier de Jaucourt verfaßten Texte auch stärker ästhetische Bewertungen ein, für die auf das damals weit verbreitete Werk des Abbé Dubos zur Kunsttheorie und vielfach auf Caylus verwiesen wird.⁵⁴ So heißt es zum *Gladiateur expirant*: *c'est ainsi que les anciens savoiient animer le marbre, & lui donner de la vie.*⁵⁵ Am *Rotateur* interessiert vor allem das Episodische, das seine eigentümlich kauernde Haltung erklärt.⁵⁶ Die *Venus Médicis* gilt als *le plus bel corps et le plus bel ouvrage du monde*; eine fast

⁵⁰ D. Diderot: *Chaussures*. In: Encyclopédie. Bd. 3. 1753. S. 259f.

⁵¹ In diesem speziellen Fall des römischen Schuhwerks ist dies übrigens bis heute nur teilweise geglückt.

⁵² Bezeichnend ist der Verweis auf Edmund Figelius: *De statuis illustrium Romanorum liber singularis*. Stockholm 1656, das ohne jedes Bild auskommt. L. de Jaucourt: *statues*. In: Encyclopédie. Bd. 15. 1765. S. 504. Eine detaillierte Analyse dieser Artikel kann hier nicht vorgelegt werden.

⁵³ *Œuvres complètes de Diderot*. Hg. von Jean Assézat. Bd. 12. *Pensées détachées*. Paris 1876. S. 116. *Sur soixante mille statues antiques qu'on trouve à Rome et aux environs, une centaine de belles, une vingtaine d'exquises*.

⁵⁴ Jean Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*. Paris 1709. 6. Aufl. 1755. – Abbildungen der im Folgenden genannten Statuen und eine Darstellung ihrer Wirkungsgeschichte – ohne Erwähnung der 'Encyclopédie' – finden sich in Francis Haskell, Nicholas Penny: *Taste and the Antique*. New Haven, London 1981.

⁵⁵ L. de Jaucourt: *Gladiateur expirant*. In: Encyclopédie. Bd. 7. 1757. S. 698.

⁵⁶ L. de Jaucourt: *Rotateur*. In: Encyclopédie. Bd. 14. 1765. S. 378.

*parfait imitation de la plus belle nature.*⁵⁷ Für den *Taureau Farnèse* wird ein negatives Urteil des Comte Caylus herangezogen: *En un mot, selon M. de Caylus, il y a plus de magnificence dans ce morceau, que de savoir & de goût. Il est vrai que Plin n'en fait aucun éloge.*⁵⁸ Und schließlich der *Laocoon*:⁵⁹ Nach dem Bericht über seine Auffindung und seine Identifizierung durch einen Passus bei Plinius referiert Jaucourt für die ästhetischen Qualitäten dieses Meisterwerks einen *moderne, connoisseur en ces matières*. Hinter dieser geheimnisvollen Formulierung verbirgt sich der deutsche Gelehrte Johann Joachim Winckelmann. *Une noble simplicité, nous dit-il* [...] ist nichts anderes als die Übersetzung von dessen 'Edler Einfalt, stille Größe',⁶⁰ ein Begriffspaar, das Winckelmann in seiner ersten Schrift aus dem Jahr 1755, den 'Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst' formulierte.⁶¹ Schon im Dezember 1755 lag eine Übersetzung dieser Schrift in der 'Nouvelle Bibliothèque germanique' in Amsterdam vor, im Januar 1756 eine weitere im 'Journal étranger' in Paris.⁶² Wohl auf diese griff de Jaucourt zurück wenn er sagt: *je vais laisser parler lui-même*. Es folgt eine lange Passage aus Winckelmanns Traktat, die, wie so oft, unbemerkt wieder in Eigenes übergeht. Diderot hat in späteren Jahren in Winckelmann einen Verwandten im Geist gesehen – daß er hier nicht namentlich genannt wird, mag daran liegen, daß er noch zu wenig bekannt war.⁶³ Bei aller Konventionalität in seinem Kunsturteil hat Jaucourt – auf Veranlassung Diderots? – an dieser Stelle die aktuellste Diskussion sofort aufgegriffen und in ihrer ungewohnten Begrifflichkeit in die 'Encyclopédie' eingebracht. Es ist dies jedoch das einzige bisher gefundene Beispiel.

⁵⁷ L. de Jaucourt: *Venus Médicis*. In: Encyclopédie. Bd. 17. 1765. S. 37.

⁵⁸ L. de Jaucourt: *Taureau Farnèse*. In: Encyclopédie. Bd. 15. 1765. S. 940.

⁵⁹ L. de Jaucourt: *Laocoon*. In: Encyclopédie. Bd. 9. 1765. S. 279f.

⁶⁰ Es tut dabei nichts zur Sache, daß Winckelmann seinerseits wieder zurückgreift auf Jonathan Richardson: *Traité de la peinture et de la sculpture*. Amsterdam 1728. Die Exzerpte Winckelmanns aus diesem Werk wurden erstmals ausführlich analysiert von Gottfried Baumecker: *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften*. Berlin 1933. S. 55. Neuerdings: Elisabeth Décultot: *Theorie und Praxis der Nachahmung. Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerpten*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte*. 76. 2002. S. 27-49, bes. S. 47f. mit weiterer Literatur. Scharfe, offenbar berechtigte Kritik an Baumecker S. 30f. mit Anm. 13.

⁶¹ Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. Dresden-Friedrichstadt 1755. S. 19. Zum Laokoon S. 24f. Da die erste Auflage nur in 50 Exemplaren erschien, dürfte die eigentliche Verbreitung des Werkes erst mit der 2. Auflage von 1756 begonnen haben. Vgl. Gerald Heres: *Winckelmann in Sachsen*. Leipzig 1991. S. 106-121.

⁶² E. Décultot (Anm. 60) S. 47f. mit Anm. 59.

⁶³ Zur – erst später klar nachweisbaren – Wertschätzung Winckelmanns durch Diderot: F. Marchal (Anm. 2) S. 343-354.

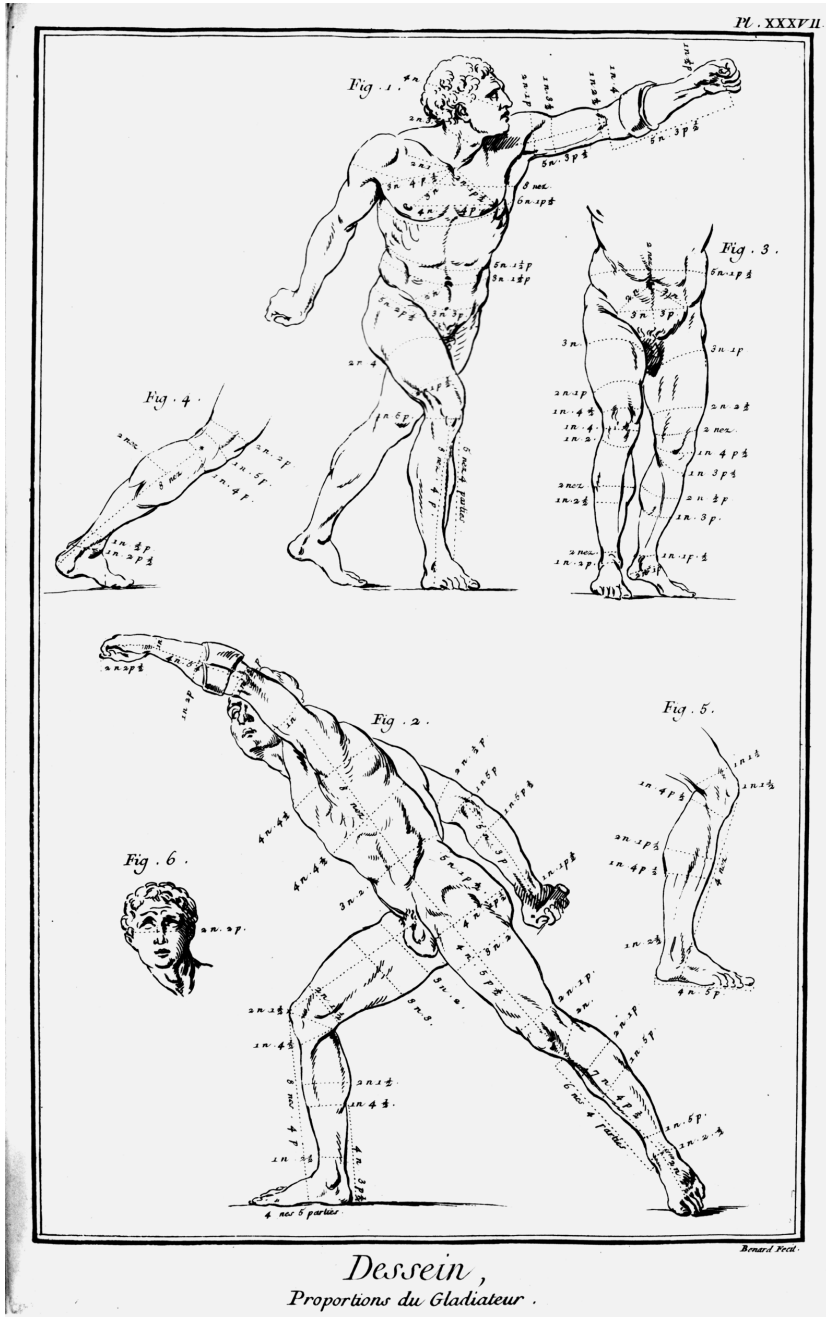


Abb. 22: Proportions du Gladiateur. Encyclopédie. Dessein, planche 37.

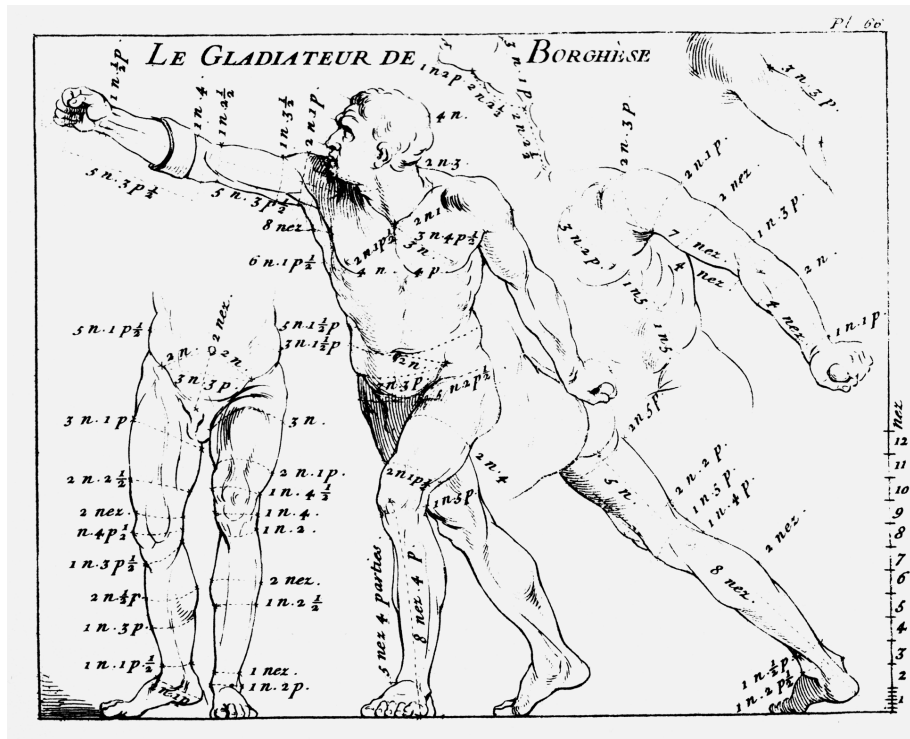


Abb. 23: *Le Gladiateur de Borghèse*. Charles-Antoine Jombert: *Methode pour apprendre le dessein*. Paris 1755, planche 66.

Abbildungen dieser vorbildhaften antiken Skulpturen findet man jedoch an aus heutiger Sicht unvermuteter Stelle.⁶⁴ Unter dem Lemma *Dessein* bietet ein Faszikel mit 39 Tafeln und einer ausführlichen *explication* eine umfangreiche Schilderung der akademischen Ausbildung zum Künstler.⁶⁵ Inhalt und Abbildungen dieses Lemma verdankt Diderot, wie er mehrfach betont, der Hilfe seines Malerfreundes Nicolas Cochin le Jeune, der später auch das Frontispiz der 'Encyclopédie' zeichnen sollte. Der akademischen Tradition zufolge gehört noch vor das Studium der Natur das Studium der Antiken. An ihnen lernt der angehende Künstler die *belles formes*, und die *élégance des proportions* kennen. Ihre Kenntnis befähigt ihn außerdem dazu, an der Natur *le grand et le noble* zu erkennen und

⁶⁴ Da in den Lemmata der Textbände Verweise auf die Tafeln fehlen, mußte im Indexband der 'Encyclopédie' (*Table analytique*) von 1780 jeweils auch der Verweis auf diese Abbildungen eingetragen werden.

⁶⁵ D. Diderot, N. Cochin: *Explication zu Dessein*. In: *Encyclopédie*. Tafelbd. 3. 1763. Zitate S. 2f. und S. 12.

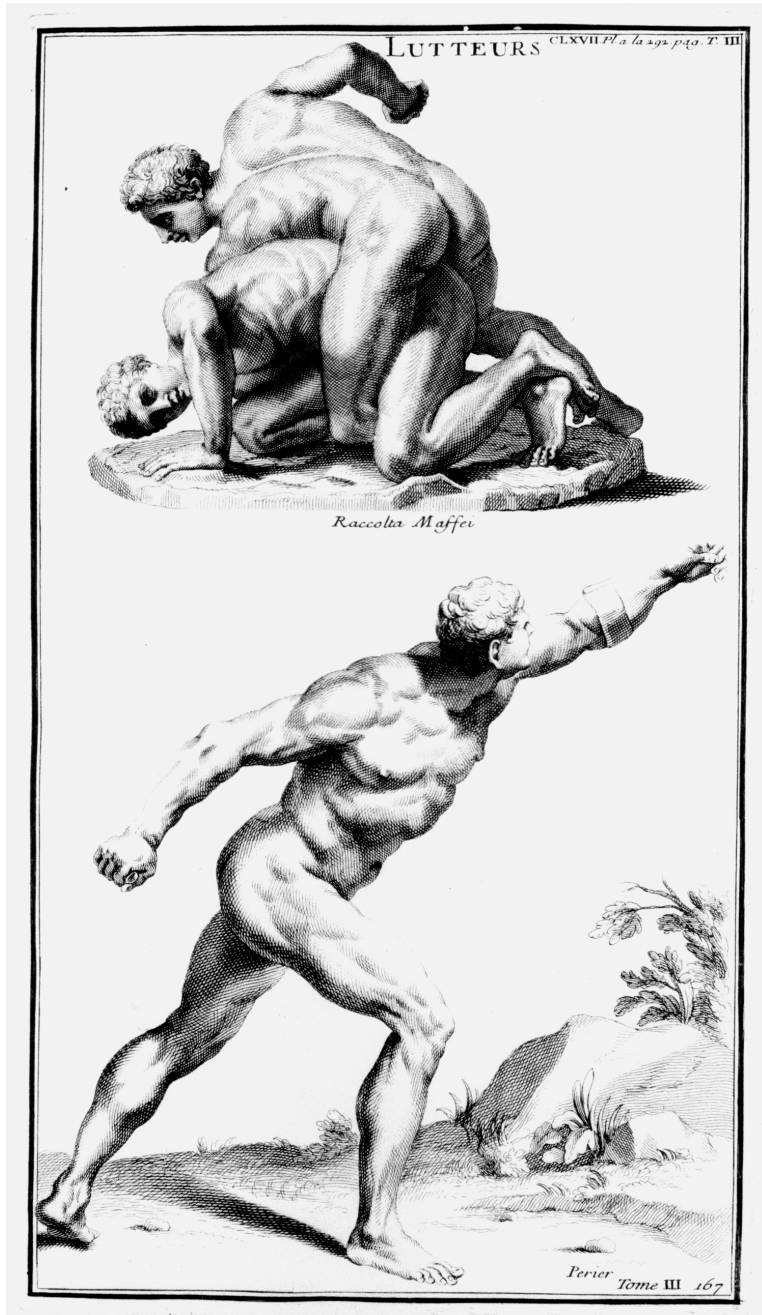


Abb. 24: *Lutteurs*. Montfaucon. Tome III, Taf. 167.

ihm *les petites parties* unterzuordnen. Die Tafeln zu diesem Lemma zeigen die berühmtesten antiken Skulpturen oft in mehreren Ansichten. Sie sind jedoch auf ihre Umrisse reduziert und dicht mit Proportionsangaben überzogen (Abb. 22). *Les figures* [sc. antiker Statuen] *de ces six derniers Planches ont été mesurées sur les originaux en marbre* beteuert Diderot eigens, um die Qualität der Abbildungen zu unterstreichen. Es handelt sich dabei aber nicht um wirkliche Maße in *pieds* und *lignes*, sondern um das Vielfache oder um Teile eines Moduls (*modulus*), der sich aus der Länge der Nase der jeweiligen Statue ergibt und damit unterschiedlich groß sein kann. Einzelne Körperteile werden so in *nés* und *pouces* angegeben, eine Untereinheit, die wohl ein Zwölftel der Nase beträgt. Eine Maßleiste mit der Angabe der Modulgröße begleitet die Abbildung am Rand. Wie ein Vergleich mit den Abbildungen bei Montfaucon erweist (Abb. 24),⁶⁶ verlieren die Skulpturen in diesem Darstellungsmodus jede Räumlichkeit. Ihre Wiedergabe entspricht vielmehr einem architektonischen Riß. Wie der Architekt einen dreidimensionalen Bau oder bestimmte Architekturdetails, nimmt der Zeichner die Statuen von allen vier Seiten orthogonal im Umriß auf und ermöglicht so eine abstrakt erscheinende, aber vollständige visuelle Erschließung des tiefenräumlichen Körpers.

Es lohnt, in diesem Fall den gedanklichen Hintergrund des zunächst überraschend erscheinenden Darstellungsmodus zu verfolgen und die konkreten Abbildungsvorlagen für die 'Encyclopédie' nachzuweisen. Unter den französischen Künstlern hatte offenbar zuerst Nicolas Poussin ab 1624 Proportionsmaße von berühmten Statuen in Rom genommen.⁶⁷ Mit seiner Anleitung zeichnete der spätere Direktor der Académie de France à Rome, Charles Errard (ca. 1606-1689), dann gegen 1640 eine größere Zahl von Statuen im Umriß und versah sie mit Proportionsangaben. Davon sind 40 Blätter erhalten, die eine gute Vorstellung von seiner Methodik vermitteln.⁶⁸

⁶⁶ B. de Montfaucon (Anm. 41) Tome III, Taf. 64.

⁶⁷ Poussin wurde dazu wohl durch eine französische Ausgabe von Dürers Proportionslehre angeregt. Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion. Nürnberg 1528. Dazu ausführlich, im Einzelnen überholt (s. folgende Anm.): Georg Kauffmann: Poussin-Studien. Berlin 1960. S. 16-65. Zu den Proportionslehren insgesamt: Peter Gerlach: Proportion. Körper. Leben. Quellen, Entwürfe, Thesen. Köln 1990. Zum folgenden bes. S. 27; Gudrun Valerius: Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen. Frankfurt, Berlin, Bern 1992. S. 141-159. G. Valerius schlüsselt die unterschiedlichen Werke des 18. Jh. sorgfältig auf, behandelt aber die 'Encyclopédie' nicht.

⁶⁸ Zu Errard und seinen Zeichnungen: Jacques Thuiller: Propositions pour I. Charles Errard, peintre. In: Revue de l'Art. 40-41. 1978. S. 151-172, bes. Anm. 21. Jetzt auch Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat: Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins. Tom. II. Mailand 1994. S. 1016, Nr. R 904. Zusammenfassend Emmanuelle Brugerolles: Etude d'après Méléagre. In: D'après l'Antique. Katalog der Ausstellung Paris 2000/2001. Hg. von Jean-Pierre Cuzin, Jean-René Gaborit und Alain Pasquier. Paris 2000. S. 389f, Nr. 195.

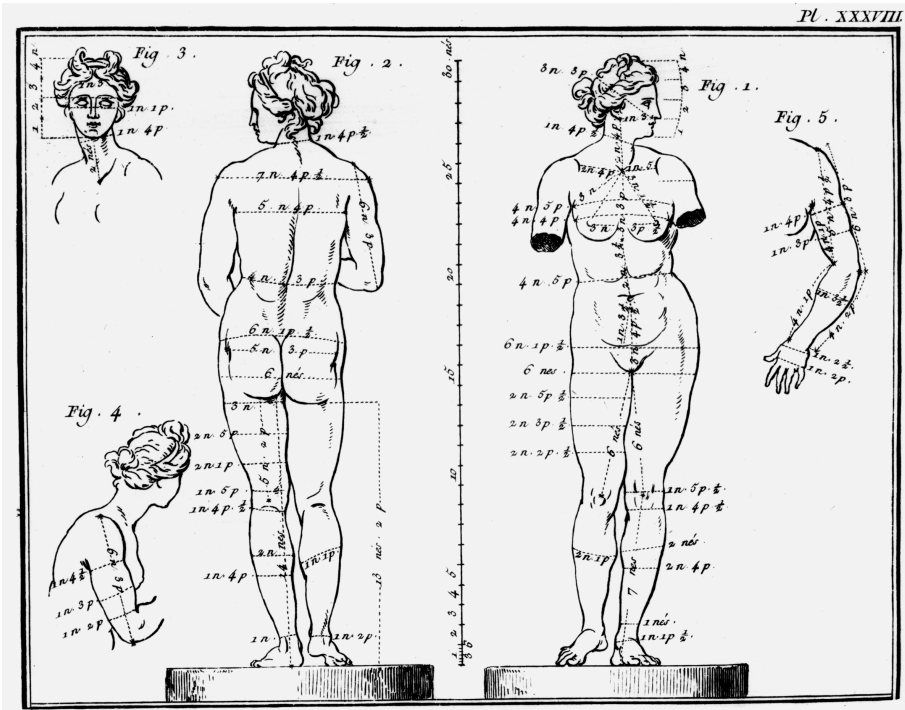


Abb. 25: Proportionen der Venus Medici. Encyclopédie. *Dessein*, planche 38 oben.

Seit der Gründung der französischen Akademie in Rom 1666 gehörten solchen Messungen dann auch zu den üblichen Aufgabenstellungen für ihre jungen *pensionnaires*. Vor allem von Jean-Baptiste Corneille (1649-1695), einem der ersten Stipendiaten, sind solche Arbeiten später in Stiche übertragen worden.⁶⁹ Ziel dieser letztlich auf Vitruv zurückgehenden Methode zur Erschließung antiker Skulptur war es, durch die Kenntnis der unterschiedlichen Proportionierung verschiedener Altersstufen den Kanon menschlicher Schönheit zu gewinnen.⁷⁰ Die Ursache von Schönheit wird damit als analysierbar und rational erfassbar dargestellt. Das so gewonnene Wissen kann dann auch erfolgreich für die eigene Arbeit verwendet werden.

⁶⁹ Yves Picart: *La vie et l'œuvre de Jean-Baptiste Corneille*. Paris 1987. Bes. S. 12. Dort auch der Hinweis, daß die Statuten der Akademie solche Messungen vorschrieben.

⁷⁰ Dieser Gedankengang kann hier nicht weiter verfolgt werden. Vgl. aber P. Gerlach (Anm. 67) S. 29, der einen Passus von Diderot aus dessen 'Essai sur la peinture' (Paris 1766) analysiert, in dem die ursächliche Verknüpfung von Funktionalität und Proportionen einer Statue am Beispiel des Antinous demonstriert wird.

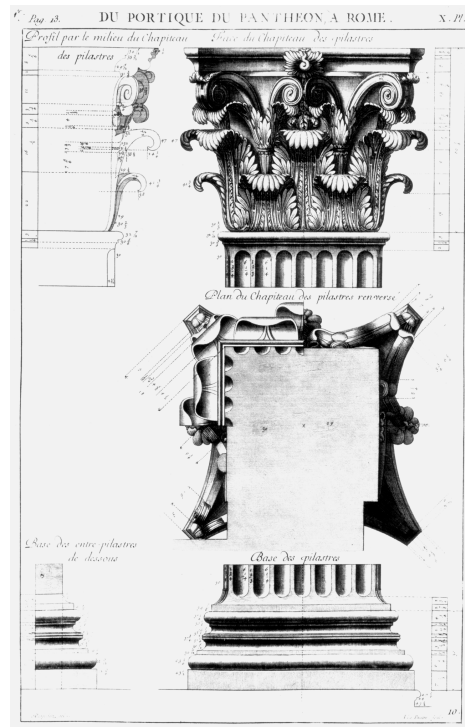


Abb. 26: Details von der Porticus des Pantheon. Antoine Desgodets : Les edifices antiques de Rome, Taf. 10.

Als Folge dieser Doktrin erschienen im 17. und 18. Jahrhundert mehrere Publikationen, in denen die wichtigsten Statuen in Umrißstichen abgebildet und darin Proportionsangaben eingetragen waren. Dabei wird nicht immer ganz deutlich, auf wen im einzelnen Messungen und Zeichnungen zurückgehen: Plagiate und unautorisierte Verwendung fremden Materials waren verbreitet.⁷¹ Am erfolg-

⁷¹ Es ist wohl nicht möglich herauszubekommen, welcher der unterschiedlichen Autoren die Statuen selbst vermessen und wer wen plagiiert hat. In unserem Zusammenhang am wichtigsten: Abraham Bosse: *Représentation des différentes figures humaines, avec les mesures prises sur les antiques qui sont de présent à Rome, recueillies et mises en lumière*. Paris 1656. Dazu P. Gerlach (Anm. 67) S. 170; vgl. G. Valerius (Anm. 67) passim, und S. 229-231 mit Abb. Die Publikation Bosses geht wohl auf die Zeichnungen Errards zurück und war Anlaß für einen Plagiatprozeß. S. auch Roger de Piles: *Les premiers éléments de la peinture pratique*. Enrichis de Figures de Proportions mesurées sur l'Antique dessinées et gravées par J. B. Corneille, Peintre de l'Académie Royale. Paris 1684. Reprint Genf 1973. Dazu P. Gerlach (Anm. 67) S. 172. Bosse wurde von Errard 1660 wegen seiner Publikation von 1656 vor der Akademie mit dem Vorwurf des Plagiats verklagt. Die 'Premiers éléments' von 1684 übernehmen die Zeichnungen aus Bosse, nennen aber als Autor Corneille, der 1656 noch nicht in Rom hatte sein können. Im 18. Jh. wurden die Stiche von Bosse mehrfach von Charles-

reichsten wurde die Darstellung von Gérard Audran, die erstmals 1683 erschien und bis in das späte 19. Jahrhundert mehrere Neuauflagen und Übersetzungen erlebte.⁷² Auch Diderot wählte Audrans Stiche für die Mehrzahl seiner Tafeln als Vorlage aus. Er reduzierte dabei jedoch einerseits deren Zahl und fügte andererseits die Statue des Fechters Borghese hinzu, wahrscheinlich nach der Vorlage von Charles-Antoine Jombert, der seinerseits auf Corneille zurückgriff (Abb. 23).⁷³

Schon John Haskell und Nicholas Penny haben darauf verwiesen, daß diese abstrahierende Darstellung der Proportionen den damals üblichen zeichnerischen Analysen antiker Architektur weitgehend entspricht.⁷⁴ Die vierseitige Abbildung erschließt den plastischen Körper orthogonal und die Verwendung der einfachen Umrißlinie betont noch den ‘technischen’ Aspekt der Wiedergabe. So mutiert die *Vénus médicis* zu einer Säule, ihr Kopf zum Kapitell und ihr Gesichtsprofil zum Gesims eines Gebäudes (Abb. 25 und 26). Daß der bereits genannte Errard 1650 einen entsprechend gestalteten ‘Parallèle d’architecture’ herausgegeben hatte, erweist den gedanklichen Zusammenhang sogar durch die Person des Zeichners. Am einflußreichsten für die Bauforschung wurden jedoch die 1683 erschienenen ‘Édifices de Rome’ des Antoine Desgodets.⁷⁵ Der junge Architekt war kurz nach der Gründung der Académie Royale d’Architecture 1674 nach Rom gegangen und hatte dort die wichtigsten Bauten gezeichnet. Ähnlich wie Poussin, Errard

Antoine Jombert wiederverwendet. 1737 erschien in dessen Druckerei unter dem Namen von Bosse der ‘Recueil de figures pour apprendre à dessiner sans Maître’; wenig später dann unter Jomberts Namen die ‘Nouvelle méthode pour apprendre à dessiner sans Maître’ (Paris 1740; beide nicht eingesehen). In einer stark überarbeiteten Neuauflage betont Jombert 1755, er habe nun alle Stiche von Bosse weggelassen und beruft sich für die Maße auf Corneille. Die Umrißzeichnungen entsprechen daher auch nicht jenen von 1656 bzw. 1683: Charles-Antoine Jombert: *Méthode pour apprendre le dessein [...] enrichie de cent Planches représentant différentes parties de Corps humain d’après Raphael & et autres grands Maîtres, plusieurs Figures Académiques dessinées d’après nature par M. Cochin, les proportions & les mesures des plus beaux Antiques qui se voient en Italie, & quelques études d’Animaux & de Paysage*. Paris 1755. Dazu P. Gerlach (Anm. 67) S. 180f.

⁷² Gérard Audran: *Les proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles figures de l’Antiquité*. Paris 1683. Vgl. P. Gerlach (Anm. 67) S. 172f.; G. Valerius (Anm. 67) S. 145-151 und S. 233-237, Anhang G, Abb. S. 288f. Audran war 1666-1670 in Rom und wird dort selbst die Maße genommen haben. In seinem Vorwort S. 4 betont er ausdrücklich, daß er gegenüber anderen (Bosse? Errard?), nichts *de lui même* gebe, er habe *tout pris sur l’Antique*.

⁷³ G. Valerius (Anm. 67) S. 236f. (Liste der Abbildungen bei Audran). C.-A. Jombert (Anm. 71) Taf. 66f. – Natürlich sind sich die Abbildungen in den verschiedenen Publikationen sehr ähnlich, da die Statuen grundsätzlich orthogonal wiedergegeben werden. Unterschiede finden sich vor allem in der Binnenzzeichnung, den Attributen (Sockel etc.), aber auch im Blickwinkel. So ist die Rückansicht des Herkules Farnese bei Jombert (Taf. 54) aus einem anderen Blickwinkel genommen als bei Audran (= *Encyclopédie*. Taf. XXXIII. fig. 2). Ein genauer Vergleich aller Stiche könnte vielleicht doch noch genauer die Wege des Kopierens nachzeichnen.

⁷⁴ J. Haskell, N. Penny (Anm. 54) S. 39 und S. 42.

⁷⁵ A. Desgodets (Anm. 44).

oder Corneille dies für die Statuen taten, wollte er durch genaues Vermessen das Geheimnis der Proportionen römischer Architektur entschlüsseln und durch dessen Kenntnis den Entwurf neuer Bauten ermöglichen.⁷⁶

Die zunächst eigentümlich erscheinende Lokalisierung der Abbildungen und ihre Form, die die plastischen Werte der Skulptur völlig negiert, bekommt so eine innere Logik. Sie hängt mit dem *Système des connaissances* der Enzyklopädisten zusammen.⁷⁷ Die *antiquités* fallen dort in die Rubrik der *Mémoire*, Malerei, Skulptur und Zivilarchitektur dagegen in den der *imagination*. Der antiquarische Zugang zur Antike gehört damit zur – retrospektiven – Erinnerung, der künstlerische Zugriff fällt jedoch in den prospektiv schöpferischen Bereich. Für ihn sind die antiken Skulpturen Grundlage der Erkenntnis und ihr analytisches Studium ist die Voraussetzung und Quelle der Inspiration. Die für eine heutige Systematik ungewöhnliche Aufspaltung der Denkmäler des Altertums auf zwei konträre Erkenntnisphären spiegelt also ganz deutlich Diderots persönliches Verhältnis zur Antike und gibt ihm seine angemessene lexikalische Form.

Spätestens nach der Auslieferung des letzten Tafelbandes im Jahr 1772 dachten die Verleger bald an ein Supplement, das dann aber ohne die Mitarbeit Diderots in vier Textbänden und einem Tafelband in den Jahren nach 1776 in Yverdon erschien.⁷⁸ Die meisten Texte zur Antike ergänzen die alten Lemmata mit ihren oft spärlichen und manchmal fehlerhaften Angaben. Der Inhalt vieler neuer Publikationen wird paraphrasiert, anders als bisher aber auch bibliographisch korrekt auf sie verwiesen. So wurde eine neue Definition der *Antiques* direkt aus dem ersten Band von Johann Georg Sulzers 'Allgemeiner Theorie der schönen Künste' aus dem Jahr 1771 übersetzt.⁷⁹ Ein weiteres Stichwort behandelt die *Histoire des Arts chez les Grecs* über insgesamt neun Spalten und beruft sich dabei vornehmlich auf Winckelmanns 'Geschichte der Kunst des Altertums' in der französischen Ausgabe von 1766⁸⁰ und auf Caylus' 'Recueil d'Antiquités' von 1756.⁸¹ Während

⁷⁶ Zu Errards 'Parallèle': H.-W. Kruft (Anm. 42) S. 140-143 mit Abb. 79f.

⁷⁷ *Explication détaillée du système des connoissances humaines*. In: Encyclopédie. Bd. 1. 1751. S. XLVII-LII und Falttafel. J. Lough, J. Proust (Anm. 12) S. 105-118. Zum graphischen Konzept dieser Darstellung Barbara Holländer: Die enzyklopädische Ordnung des Wissens in bildlichen Darstellungen. In: H. Holländer (Anm. 23) S. 163-179.

⁷⁸ Dazu allgemein Kathleen Hardesty: The Supplément to the Encyclopédie. Den Haag 1977. Vgl. M. Pinault, L'Encyclopédie (Anm. 19) S. 88-101.

⁷⁹ Johann Georg Sulzer: *Antiques. Arts du Dessein*. In: Encyclopédie. Suppl. Bd. 1. 1776. S. 462f.; Johann Georg Sulzer: *Arts. Histoire des Beaux-Arts*. In: Encyclopédie. Suppl. Bd. 1. 1776. S. 591-596. Diese Auszüge stammen aus Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. 2 Bde. Leipzig 1771/74. Eine französische Edition konnte ich nicht nachweisen.

⁸⁰ Jean Baptiste René Robinet: *Grecs. Histoire des arts chez les grecs*. In: Encyclopédie. Suppl. Bd. 3. 1777. S. 254-258. Dieser Text verweist auf Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764. Schon 1766 erschienen drei französische Übersetzungen mit dem gleichen Titel: *Histoire de l'Art chez les Anciens*. 1. in Amsterdam; 2. in Paris, 3 Bde. (übersetzt und kommentiert von Hendrik Jansen); 3. in Paris (übersetzt von Gottfried Sellius und Jean Baptiste René Robinet). Eigentümlicherweise zitiert Robinet als Her-

an diesen und anderen Punkten nun der neue kunstgeschichtliche Forschungsansatz ausführlich gewürdigt wird, fließen in andere Lemmata die Ergebnisse der zahlreichen Reiseberichte und archäologischen Publikationen ein. Hatte Jaucourt 1765 den Entdeckungen von Herculaneum schon neun Spalten eingeräumt, so breitete nun Claude Courtépée die neuesten Kenntnisse über Herculaneum auf weiteren 19 Spalten aus und bediente so das große aktuelle Interesse an diesen Funden.⁸² Im Gegensatz dazu bleibt der Text zu Pompeji kurz und inhaltsleer. Ein unbekannter Autor erweitert den Eintrag zu Athen erheblich, behält aber die abwegige Schilderung der Akropolis bei.⁸³ Ein Verweis auf die Tafeln im Supplementband ermöglicht den Lesern eine genauere Vorstellung. Ähnlich eng an den Bildern orientieren sich die Lemmata zu Baalbek und Palmyra.

Von den im Begleitband versammelten 244 Tafeln illustrieren allein 33 verschiedene Gebiete der *Antiquités*, die damit deutlich besser als vorher vertreten sind. Viele Abbildungen bieten Ansichten antiker Stätten. So sind endlich auch Pyramiden zu sehen, die Ruinen von Athen rücken in den Blick, ebenso die durch Wood bekanntgemachten Denkmäler von Baalbek und Palmyra.⁸⁴ Andere Blätter tragen Illustrationen zu langen Artikeln der ersten Serie nach, wie die 'Apotheose des Homer' oder eine Rekonstruktion des Schildes des Achilles. Wieder andere, so z.B. ganze Tafeln mit Schuhen und Stühlen, wirken konfus und finden auch in den Lemmata des Textes keine Erklärung. Doch ist die Auswahl der topographischen Abbildungen nicht immer glücklich. Während der Nachdruck von Woods Publikationen unproblematisch war, griff man bei den Ansichten Athens auf eine sehr unzuverlässige Quelle zurück. Dessen Ruinen werden nach Tafeln von Julien-David Le Roy dargestellt, eines französischen Architekten, der mit Unterstützung von Caylus als erster die wichtigsten Bauten von Athen publizieren konnte. Doch hielt man sich nicht an das Original, sondern kopierte einen englischen Raubdruck, der aus zwei Ansichten von Le Roy jeweils ein Pasticcio komponiert hatte und dabei die wirklichen topographischen Verhältnisse verfälscht (Abb. 27).⁸⁵ Die sog. 'Laterne des Demosthenes' (= Lysikratesmonument), die unterhalb der Akropolis steht, rückt so ans Meer nach Phaleron, das Theseion steht

ausgeber der Supplementbände der 'Encyclopédie' die Amsterdamer Ausgabe und nicht seine eigene.

⁸¹ Comte de Caylus (Anm. 6 mit weiterer Literatur). Als drittes Referenzwerk wird genannt: Antoine Yves Gouget: *De l'Origine des loix, des arts et des sciences chez les anciens peuples*. 3 Bde. Paris 1758.

⁸² Claude Courtépée: *Herculaneum*. In: *Encyclopédie. Suppl.* Bd. 3. 1777. S. 349-358.

⁸³ Anonym: *Athènes*. In: *Encyclopédie. Suppl.* Bd. 1. 1776. S. 669-671.

⁸⁴ Robert Wood: *The ruins of Palmyra, otherwise Tedmor, in the desert*. London 1753. Gleichzeitig französisch: *Les Ruines de Palmyre, autrement dite Tedmor au désert*. London 1753; Robert Wood: *The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Coelosyria*. London 1757; französisch: *Les Ruines de Balbec, autrement dite Héliopolis dans la Coelesyrie*. London 1757.

⁸⁵ Julien-David Le Roy: *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce: ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces monuments du côté de l'histoire; et dans la seconde du côté de l'architecture; par M. Le Roy, Architecte, Ancien Pensionnaire du*

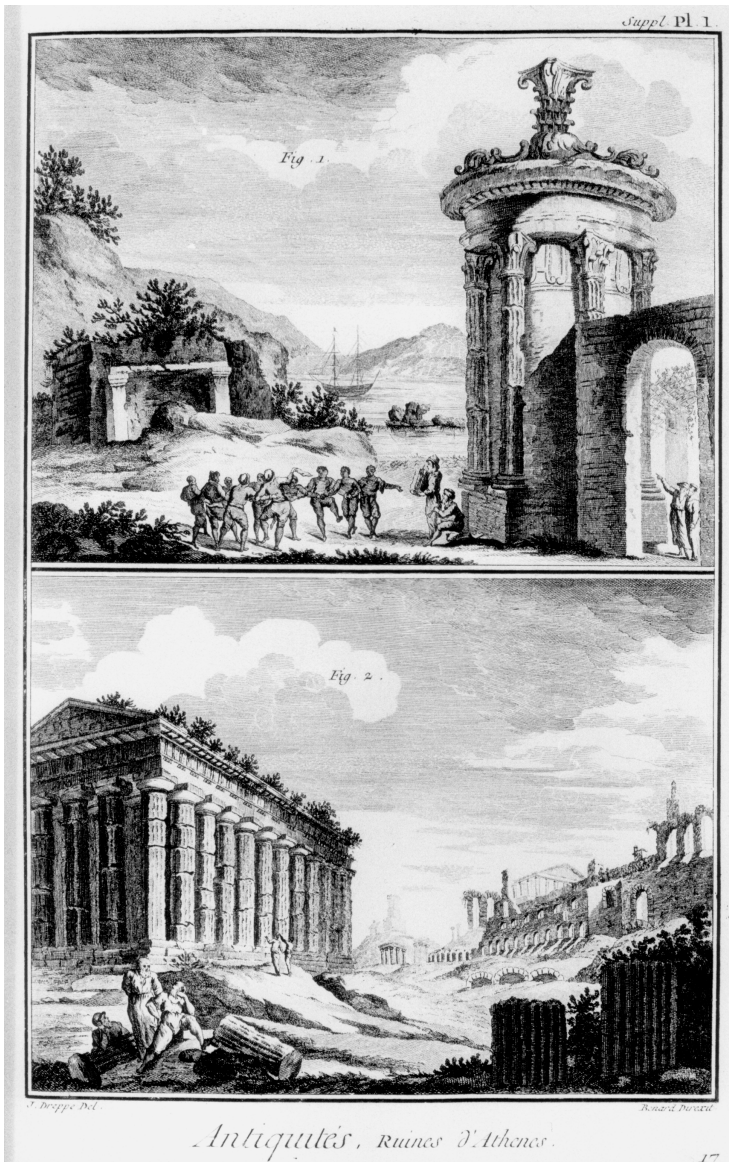


Abb. 27: Zwei Pasticcì aus vier Ansichten Athens. Nach Le Roy/Sayers. Encyclopédie. Supplement des planches. *Antiquités. Ruines d'Athènes*, planche 1.

Roi à Rome et de l'Institute de Bologne. Paris 1758. Der englische Raubdruck, aus dem die Abbildungen der 'Encyclopédie' übernommen wurden, erschien nur wenig später. Robert Sayer: *The ruins of Athens*. London 1759.

auf der falschen Seite der Akropolis usw. Dagegen fehlt die maßhaltige Bauaufnahme der Tempel durch Le Roy. Diese Ansichten von Athen, dessen Architektur gerade erst in die Diskussion um die antiken Säulenordnungen eingebracht worden war, konnten den Betrachter also nur verwirren, nicht erhellen.

Diese notgedrungen oberflächliche Durchsicht hat gezeigt, daß die *Antiquités* in den Lemmata der Textbände den ihnen angemessenen Raum und Ort gefunden haben. Inhaltlich schöpfen die Texte das über Jahrzehnte angesammelte antiquarische Wissen aus, auch die Notizen zu bestimmten Statuen bleiben eher traditionellen Vorstellungen verhaftet. Die Ablehnung Montfaucons und Caylus' durch Diderot schlägt sich dort nicht nieder. Gerade Jaucourt, der wichtigste Autor für die einschlägigen Stichwörter, referiert wiederholt und ausführlich den *antiquaire acariâtre et brusque*. Die wenigen zugehörigen Abbildungen in Diderots Auswahl enttäuschen dagegen. Architekturdarstellungen bleiben hinter längst definierten Standards zurück, die Bauten werden – oft in verdrehter Weise – auf ihren pittoresken Wert reduziert. Sie ergänzen zwar die extrem knappen Texte, bieten aber aufgrund ihrer Darstellungsmodi nur wenig konkrete Informationen. Die übrigen Abbildungen reihen sich in die antiquarische Tradition ein und sind entsprechenden Werken entnommen. Nur bei der antiken Skulptur verweist gerade die ungewöhnlich erscheinende Darstellungsform auf eine ästhetische Diskussion in den Kreisen der Académie des Beaux Arts, die den Vorstellungen Diderots von einer schöpferischen Anverwandlung antiker Kunst entspricht. Winckelmanns entwicklungsgeschichtliches Modell antiker Kunst konnte, von einer Ausnahme abgesehen, erst in den Supplementbänden Eingang finden. Das letztlich wahllos und inkohärent erscheinende Bildmaterial zeigt aber vielleicht nicht so sehr ein nachgeordnetes Interesse an ihrer Qualität als eigenständigem, den Text ergänzendem Medium, sondern spiegelt eher die beschränkten Möglichkeiten bei deren Auswahl wider.

Man kann das Ergebnis aber auch anders lesen. Die 'Encyclopédie' war der erste große Versuch, die Texte eines thematisch übergreifenden Lexikons umfassend durch Bilder zu begleiten. Diderot hatte ihre Bedeutung als eigenständiges Medium und dessen spezifische Möglichkeiten erkannt. Das trifft sicher für die Darstellungen der *métiers* zu, für unseren Untersuchungsgegenstand, dem weitere hinzugefügt werden können, tut es das nur in Maßen. Hier wurde aus einem großen Fundus *b e i l d e r t*, das Bild aber in seiner eigenen Aussagekraft nicht überprüft. Diderot konnte die den Abbildungen inhärenten eigenen historischen, ikonographischen und künstlerischen Probleme wohl kaum berücksichtigen. Erst jetzt besitzen wir die angemessenen Mittel, um sie zu erkennen und zu deuten. Danach wird deutlich, daß auch die bloße Illustration eigenen Gesetzen unterliegt und daß deren Mißachtung sogar eine der Absicht entgegengesetzte Aussage provozieren kann. Die Enzyklopädie steht damit am Beginn einer langen Geschichte mißverständlicher Bebilderung von Geschichte, und mit dieser Feststellung bewegt sich der Antiquar vielleicht doch *dans notre siècle*.