

»Wie man Skulpturen aufnehmen soll« Der Beitrag der Antiquare im 16. und 17. Jahrhundert

»Wer mit der Geschichte der Plastik zu thun hat, ist in der größten Verlegenheit um gute Abbildungen. Nicht dass die Publikationen fehlten [...], allein es scheint die Ansicht verbreitet zu sein, dass plastische Kunstwerke von jeder beliebigen Seite her aufgenommen werden könnten, [...].«¹

Wie muss die »richtige« (fotografische) Aufnahme einer Skulptur aussehen? Oder allgemeiner formuliert: Von welchem Standpunkt aus ist ein dreidimensionales Werk zu betrachten, um es »zutreffend« in zweidimensionaler Wiedergabe abbilden zu können? Seit 1896 beschäftigt sich der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin in drei Beiträgen mit dem Problem »Wie man Skulpturen aufnehmen soll.«² Gegen »malerische«, »künstlerisch[e]« (Schräg-)Ansichten plädierte er für eine dokumentierende Erfassung der von den Künstlern (tatsächlich oder vermeintlich) selbst intendierten Hauptansichtsseite(n). Wölfflin hatte erkannt, dass die Art und Weise, wie Skulpturen im Verhältnis zu den Betrachtenden konzipiert sind und sich verhalten, je nach Stilepoche variiert. So liege etwa bei Figuren des Barock »der Reiz« in verschiedenen, »unverfestigten« Ansichten. Gleichwohl bevorzugte Wölfflin die Kunstrichtungen, bei denen sich die Skulpturen durch eine »feste Silhouette« in einer Hauptansicht angeblich vollkommen erschließen und bei denen die Künstler das »Gesetz der flächenhaften Plastik« (eine Idee, die Wölfflin in Anlehnung an die 1893 publizierten Überlegungen des Bildhauers Adolf von Hildebrandt formulierte³) verstanden hätten – wie etwa die italienische Frührenaissance und die Antike. Allerdings sah sich Wölfflin selbst bei antiken Statuen mit Fällen konfrontiert, »wo beim besten Willen eine geschlossene Ansicht nicht zu finden ist. Der farnesische Stier im Neapler Museum ist ein monströses Beispiel von Geschmacksverirrung im Altertum« (1897, S. 297). Dass mehrere Fotos aus unterschiedlichen Blickwinkeln das Wesen

1 Heinrich Wölfflin: Wie man Skulpturen aufnehmen soll, in: Zeitschrift für bildende Kunst 31 (1896), S. 224–228; s. <http://doi.org/10.11588/artdok.00007671>.

2 Unter gleichem Titel Teil 2 in: Zeitschrift für bildende Kunst 32 (1897), S. 294–297; s. <http://doi.org/10.11588/artdok.00007672>; Teil 3 in: Zeitschrift für bildende Kunst 50 (1915), S. 237–244; s. <http://doi.org/10.11588/artdok.00007673>.

3 Adolf von Hildebrandt: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893; s. <http://doi.org/10.11588/diglit.14796>.

einer Skulptur möglicherweise sogar besser erfassen können als nur eine Ansicht, wie es zeitgleich etwa der von Wölfflin kritisierte klassische Archäologe Heinrich von Brunn in seinen Publikationen versuchte, war in dieser Vorstellung keine wirkliche Option. Wölfflin benutzte die Gegenüberstellung zweier Fotografien von ein und derselben Skulptur nur, um den Unterschied von »richtigen« zu »unrichtigen« Aufnahmen zu demonstrieren.

Wölfflins Beiträge und die Bedeutung von Fotografie als Reproduktionsmedium wurden in den letzten Jahren intensiv wissenschaftsgeschichtlich untersucht.⁴ In die Diskussion eingeführt ist auch der Hinweis, dass in der Kunstliteratur erstmals im Zusammenhang mit dem Paragone um die Mitte des 16. Jahrhunderts – und insbesondere von Benvenuto Cellini – ausführlicher über die Ansichtsseiten von Skulptur nachgedacht wurde.⁵ Um die gleiche Zeit montierte man in Antikensammlungen (bevorzugt erotische) Skulpturen auf drehbaren Sockeln, damit sie offenbar bequem im Sitzen von allen Seiten betrachtet werden konnten.⁶ Allerdings sollte dann ausgerechnet die erste Geschichte der neuzeitlichen Skulptur von Leopoldo Cicognara, in drei Bänden 1813–1818 publiziert, dazu beitragen, die Überlegungen, wie Skulpturen betrachtet werden können, normativ zu verfestigen zur Vorgabe, wie Skulpturen betrachtet werden sollen.⁷

Dagegen ist die Frage, wie Skulpturen eigentlich vor dem Einsatz der neuen Technik Fotografie in Büchern und Tafelwerken dargestellt wurden, bislang nur punktuell untersucht.⁸ Aus diesem großen Themenfeld, das zahlreiche Aspekte umfasst: die graphische Technik, die Bedeutung von Beleuchtung, Farbe, Kontur und Binnenstruktur, von

4 Martina Dobbe: *Fotografie als theoretisches Objekt*, München 2007, S. 31–71; Matteo Burioli/Burcu Dogramaci/Ulrich Pfisterer (Hgg.): *Kunstgeschichten 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Passau 2015, S. 231–233 (Kat. VI.2; Maximilian Westphal).

5 Zu den einhundert oder mehr Ansichtsseiten einer Statue s. Benvenuto Cellini: *Discorso sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori*, in: ders.: *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, hg. v. Luigi De-Mauri, Mailand 1927, S. 270.

6 Annalis Leibundgut: *Von der ›Lüsternheit des Auges‹. Gedanken zu den Gruppen Pan-Daphnis und ›Leda ignuda‹ im Antiquarium des Kardinals Federico Cesi in Rom*, in: *Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert*, Mainz 1999, S. 365–425.

7 Lars O. Larsson: *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielsichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm 1974; Raphael Rosenberg: *Le vedute della statua. Michelangelos Strategien zur Betrachterlenkung*, in: Alessandro Nova/Anna Schreurs (Hgg.): *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln u. a. 2003, S. 217–235.

8 Zu den ›bildgebenden Verfahren‹ der antiquarischen Forschung mit der vorausgehenden Literatur Volker Heenes: *Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stendal 2003 und zuletzt Ulrich Pfisterer/Cristina Ruggero (Hgg.): *Phönix aus der Asche. Bildwerdung der Antike – Druckgrafiken bis 1869*, Petersberg 2019; speziell zu Skulpturen der Antike und Neuzeit Anne Bloemacher/Mandy Richter/Marzia Faietti (Hgg.): *Sculpture in Print 1480–1600*, Leiden 2021; zum 18. Jahrhundert Ingrid R. Vermeulen: *Picturing Art History. The rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, Amsterdam 2010; auch Katharina Krause/Klaus Niehr/Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hgg.): *Bilderlust und Lesefrüchte. Das*

Größe, Kontext, Umgang mit Ergänzungen bzw. Restaurierungen usw., soll hier allein in den Blick genommen werden, wie die Dreidimensionalität der Vorlagen auf die Fläche des Papiers übertragen wurde und speziell, wie und in welchen Zusammenhängen eine Skulptur oder ein Objekt von mehreren Standpunkten aus wiedergegeben wurde. Mehr noch: Aufgezeigt werden kann hier ausschließlich für Reproduktionsgraphiken in Büchern (oder für von Anfang an als zusammengehörig konzipierte Graphikserien), warum die Wiedergabe einer Skulptur in mehreren Ansichten im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts insbesondere bei antiken und außereuropäischen Beispielen angewendet wurde. Dabei kamen mehrere Darstellungs-Modi zum Einsatz. Für diese wird zwar immer wieder auf Vorstufen in Zeichnungen verwiesen. Allerdings lässt sich die Zeichnungsproduktion dieses Zeitraums immer noch nicht annähernd vollständig überblicken, so dass dazu nur vorläufige Hinweise gegeben werden können (ausgeklammert seien hier auch die verschiedenen »mehransichtigen« Darstellungsmöglichkeiten von Architektur – etwa in Grundriss, Aufriss und perspektivischer Ansicht, wie sie schon Vitruv beschreibt⁹). Zudem waren Herstellung und Verwendung von Druckgraphiken immer auch durch ganz eigene Parameter bestimmt – nicht zuletzt waren sie wesentlich teurer als Zeichnungen.

Insgesamt sind diese Überlegungen – anders als Wölfflins Ausführungen – nicht als normativ oder als Fortschrittsgeschichte hin zu der vermeintlich richtig dokumentierenden, »objektiven« Darstellungsweise zu lesen.¹⁰ Deutlich wird vielmehr, wie die Modi der Reproduktion und Repräsentation auf unterschiedliche Interessen und Bedürfnisse reagierten.

illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, Leipzig 2005; allgemein Alain Schnapp: Die Entdeckung der Vergangenheit. Ursprünge und Abenteuer der Archäologie, Stuttgart 2009 [zuerst fr. 1993]; Margaret Daly Davis: Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700, Wiesbaden 1994; Ingo Herklotz: Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999; Élisabeth Décultot (Hg.): Musées de papier. L'Antiquité en livres 1600–1800, Paris 2010; Manfred Luchterhandt/Johannes Bergemann/Daniel Graepler (Hgg.): Abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit, Petersberg 2013; Johannes Lipps/Anna Pawlak (Hgg.): Antike im Druck zwischen Imagination und Empirie, Tübingen 2018.

9 Zur Architektur etwa Valentin Kockel: *Ichnographia – Orthographia – Scenographia*. Illustrationsmodi antiker Architektur am Beispiel des »Columbarium der Liberti der Livia«, in: ders./Brigitte Sölch (Hgg.): Francesco Bianchini (1662–1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700, Berlin 2005, S. 107–133; Arnold Nesselrath: Der Zeichner und sein Buch. Die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert, Mainz/Ruhpolding 2014; Victor Plahte Tschudi: *Baroque Antiquity*. Archaeological Imagination in Early Modern Europe, Cambridge 2017.

10 Vgl. für dieses Bemühen Lorraine Daston/Peter Galison: *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007; Anja Zimmermann: *Ästhetik der Objektivität*. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert, Bielefeld 2009.

1534: Anfänge im Norden, nicht in Italien

Die ersten druckgraphischen Wiedergaben antiker Skulpturen stammen aus dem Italien des späten 15. Jahrhunderts.¹¹ Von herausragenden Werken wie dem *Marc Aurel*, *Apollo Belvedere* und *Laokoon* entstehen dann innerhalb weniger Jahrzehnte mehrere Kupferstiche aus verschiedenen Ansichten. Eine Druckgraphik-Sammlung, die ihre Blätter thematisch ordnete und mehrere Beispiele für die Wiedergabe einer Statue umfasste, hätte daher Ansätze einer räumlichen Vorstellung von einzelnen Werken vermitteln können. In den 1540er Jahren begann sich Antonio Lafreri als größter Verleger von Druckgraphiken in Rom zu etablieren. Sein Angebot an Stichen, das etwa seit 1546 eine Darstellung der beiden Rossebändiger auf dem Quirinal umfasste, erweiterte er 1550 um eine Rückansicht derselben Statuen. Wer immer beide Blätter erwarb und mit dem um 1575 produzierten Titelblatt als *Speculum Romanae Magnificentiae* zusammenbinden ließ, hätte sich von diesen Skulpturen eine Rundum-Vorstellung machen können.¹²

Allerdings lieferte auch die druckgraphische Produktion nördlich der Alpen früh schon entscheidende Beiträge zur Wiedergabe antiker Monumente, etwa durch den Versuch, das wirkliche, teils beschädigte Aussehen antiker Inschriften im Druck festzuhalten oder aber durch das (freilich bald wieder abgebrochene) Projekt einer bebilderten Enzyklopädie zur Antike, dem *Archetypus triumphantis Romae* (1493–1497).¹³ Und der vermutlich erste Stich, auf dem eine antike Statue – der als *Roma triumphans* missverständliche sitzende Apoll der Casa Sassi in Rom – nebeneinander in zwei Ansichten festgehalten ist, wurde wohl nach Zeichnungen aus dem Umfeld des Lambert Lombard von Hieronymus Cock 1554 gestochen (Abb. 1).¹⁴ Insbesondere entstanden aber die ersten Bücher, in denen Vorder- und Rückansicht einer antiken Skulptur oder eines antiken Objektes von Anfang an nebeneinander abgedruckt bzw. zusammengebunden sind, nicht in Italien, sondern 1534 nördlich der Alpen.

In diesem Jahr erschien in Augsburg eine von Petrus Apian und Bartholomäus Amantius zusammengestellte Sammlung von antiken Inschriften »beinahe der ganzen Welt«, die *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis non illae quidem Romanae, sed totius fere*

¹¹ Angela Gallottini: Monumenti antichi nelle prime stampe italiane, in: *Xenia antiqua* 3 (1994), S. 85–144.

¹² Birte Rubach: *Ant. Lafreri formis Romae*. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion, Berlin 2016, S. 324–326 (Kat. 317 f.).

¹³ Dazu Christopher S. Wood: Notation of visual information in the earliest archeological scholarship, in: *Word & Image* 17 (2001), S. 94–118; Martin Ott: Die Entdeckung des Altertums. Der Umgang mit der römischen Vergangenheit Süddeutschlands im 16. Jahrhundert, Kallmünz (Opf.) 2002; Hans-Rudolf Meier: The medieval and early modern world and the material past, in: Alain Schnapp (Hg.): *World Antiquarianism. Comparative Perspectives*, Los Angeles 2013, S. 249–272; Pfisterer/Ruggero 2019 [wie Anm. 8], S. 284 f. (Kat. X.1, Jöрге Bellin/Sarah W. Lynch).

¹⁴ Joris van Grieken/Ger Luijten/Jan van der Stock: Hieronymus Cock. De renaissance in prent, Brüssel/Leuven 2013, S. 108–111 (Kat. 15b, Jan van der Stock).



Abb. 1. Hieronymus Cock nach Zeichnungen aus dem Umfeld des Lambert Lombard: Zwei Ansichten des sitzenden Apolls der Casa Sassi in Rom und eine weitere Statue im Hintergrund, 1554, Brüssel, Koninklijke Bibliotheek van België, Prentenkabinet, inv. s. v. 88677.

orbis. Zahlreiche Holzschnitt-Illustrationen zeigen die Monumente, auf denen sich die Inschriften finden, oder aber bilden ein Beispiel für die in den Texten genannten Götter ab. Die Vorlagen stammen teils aus der Sammlung des Raimund Fugger. Bei der ersten im Buch in Vorder- und Rückansicht abgebildeten Statuette eines Herkules (Abb. 2) erklären die Herausgeber eigens dieses neue Vorgehen: »Damit Du, Leser, nicht im Zweifel bist, wie dieses Bildwerk bekleidet ist und weil es von der Vorderseite nicht überall offensichtlich geworden ist, geben wir auch die Rückseite, damit Du vollständig die Figur des Altertums erkennen kannst.«¹⁵ Am Ende des Buches wird dann auf die gleiche Weise ein Satyr und die Darstellung eines jungen Mannes (?) mit Schlange, der als Sohn des

¹⁵ Petrus Apian/Bartholomäus Amantius: *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis non illae quidem Romanae, sed totius fere orbis*, Ingolstadt 1534, S. CLXX–CLXXI: »Ne quid tibi lector dubii esset, qualis vestitus fuerit huius simulachri & quia ex parte anteriore ubiq[ue] conspicuum non fuisset, dedimus quoq[ue] inversum ut plane vetustatis figuram agnoscere possis.« S. <http://doi.org/10.11588/diglit.8405>.



Abb. 2. Petrus Apian/Bartholomäus Amantius: *Inscriptiones sacrosanctae* vetustatis non illae quidem Romanae, sed totius fere orbis, Ingolstadt 1534, S. CLXX–CLXXI.

Laokoon gedeutet wird, abgebildet (S. DXVI–DXVII). Die Statue eines »Germanen«, den Apian und Amantius nicht genauer identifizieren können, wird in doppelter Ansicht vorgestellt, damit die Leser selbst möglicherweise zu einer Deutung gelangen können (S. DXVIII). Schließlich sind vier (der Text spricht erstaunlicherweise nur von drei) Beispiele für kleine Statuetten der Göttin Minerva auf zwei Seiten nebeneinander abgebildet. Diese werden zwar nur in einer Ansicht gezeigt, erscheinen aber so ähnlich, dass eigens betont werden muss, es gäbe kleine Unterschiede (S. CCCLXIV–CCCLXV). Mit den Prinzipien von Vorder- und Rückansicht sowie vergleichender Reihenbildung führen die *Inscriptiones sacrosanctae* von Apian und Amantius gleich zwei zentrale visuelle Verfahren in die antiquarische, archäologische und kunsthistorische Forschung ein.

Im gleichen Jahr 1534 wird in Straßburg ein weiteres Prinzip der Abbildung von zwei Seiten erprobt: Das mit Münzbildnissen illustrierte Buch zu den antiken Cäsaren des Johannes Huttich, erstmals 1525 erschienen, erhielt nun einen Anhang zu den römischen Konsuln.¹⁶ Für diese werden auf mehreren Seiten Averse und Reverse der Münzen im Holzschnitt nebeneinander gezeigt – auch wenn viele der Münzen eigentlich falsch identifiziert sind (Abb. 3). Zwar waren in Italien einzelne Druckgraphiken mit Rücksei-

¹⁶ *Consulum Romanorum Elenchus*, im Anhang von Johannes Huttich: *Imperatorum et Caesarum vitae*, Straßburg 1534; s. <http://doi.org/10.11588/diglit.31209>.



Abb. 3. Consulum Romanorum Elenchus, im Anhang von Johannes Huttich: Imperatorum et Caesarum vitae, Straßburg 1534.

ten antiker Münzen schon zuvor gefertigt worden.¹⁷ Und Zeichnungen von den beiden Seiten antiker Münzen nebeneinander gab es ebenfalls schon mindestens seit 50 Jahren – die Frage, warum eigentlich die Darstellungsmodi der Zeichnung nicht unmittelbar in die Druckgraphik übernommen wurden, stellt sich an Beispiel der Münzabbildungen besonders eklatant. Jedenfalls geht auch in diesem Fall die nordalpine Buchproduktion in der systematischen Anwendung des Prinzips den numismatischen Publikationen Italiens voran.

Nicht antike Skulpturen oder Objekte, wohl aber Menschen(-Typen) wurden bereits in Dürers posthum 1528 publizierten *Vier Bücher von menschlicher Proportion* im Holzschnitt von mehreren Ansichten wiedergegeben, um den verschiedenen Körperbau und die jeweiligen Abmessungen möglichst deutlich vor Augen zu führen (Abb. 4).¹⁸ In den nachfolgenden Lehrwerken, etwa Erhard Schöns *Unnderweissung der proportzion unnd stellung der possen* (1540), Sebald Behams *Kunst und Lere Büchlin* (1552), Heinrich Lautensacks *Des Circkels unnd Richtscheyts ... underweisung* (1564), Juan de Arfe y Villafanes *Varia Commensuracion para la escultura, y arquitectura* (1585) oder Jean Cousins *Livre de pourtraicture* (1595) wird dieses Prinzip der Mehransichtigkeit aufgegriffen und teils weiterentwickelt.¹⁹ Auch für diese Fälle gilt erstens: Fast überall in Europa gibt es solche gedruckten illustrierten Lehrbücher vor 1600 – außer in Italien (dies ist umso auffälliger, als prominente Buchpublikationen zu anderen Themengebieten, bei denen Objekte in mehreren Ansichten vorgeführt werden, etwa Andrea Vesalius' *De humani corporis fabrica*

¹⁷ Dazu und zur vorausgehenden Manuskripttradition, aber auch zu nordalpinen Flugblättern bereits ab 1482 mit Vorder- und Rückseiten von Münzen, um Falschgeld zu erkennen, Ulrich Pfisterer: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance*, Berlin 2008, v. a. S. 141–167 und 172–176. Vorder- und Rückseite von Münzen auf das Heilige Jahr 1525 werden bei [Girolamo Casio:] *Libro intitulado Cronica* [Bologna, nicht vor 1527], fol. 105r im Holzschnitt publiziert; dazu Ulrich Pfisterer: *Mauern, Mysterien und Medaillen. Das Heilige Jahr als numismatisches Ereignis im 16. und 17. Jahrhundert*, in: Matteo Burioni/Martin Hirsch (Hgg.): *Die Silberne Stadt. Rom im Spiegel seiner Medaillen von Papst Paul II. bis Alexander VII.*, München 2021, S. 61–73, hier S. 66 f.

¹⁸ Albrecht Dürer: *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528), hg. v. Berthold Hinz, Berlin 2011; dazu Albrecht Dürer: *Supplement zur »Menschlichen Proportion«*. Die Dresdner Handschrift (1523), hg. v. Berthold Hinz, Berlin/Boston 2016.

¹⁹ <http://doi.org/10.11588/diglit.20660>; <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/10238/1>; <http://doi.org/10.11588/diglit.1821#0102>; in späteren Ausgaben <http://doi.org/10.11588/diglit.25685>; <http://doi.org/10.11588/diglit.25885>; allgemein zu diesen Werken Maria Heilmann, Nino Nanobashvili, Ulrich Pfisterer, Tobias Teutenberg (Hgg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa ca. 1525–1925*, Passau 2014; Maria Heilmann: *Kunstbüchlein. Zeichenlehrbücher im 16. Jh. und ihr didaktischer Bildeinsatz*, Diss. München 2017 [<http://doi.org/10.5282/edoc.25765>]; Jaya Remond: *Artful instruction: pictorializing and printing artistic knowledge in early modern Germany*, in: *Word & Image* 36 (2020), S. 101–134.

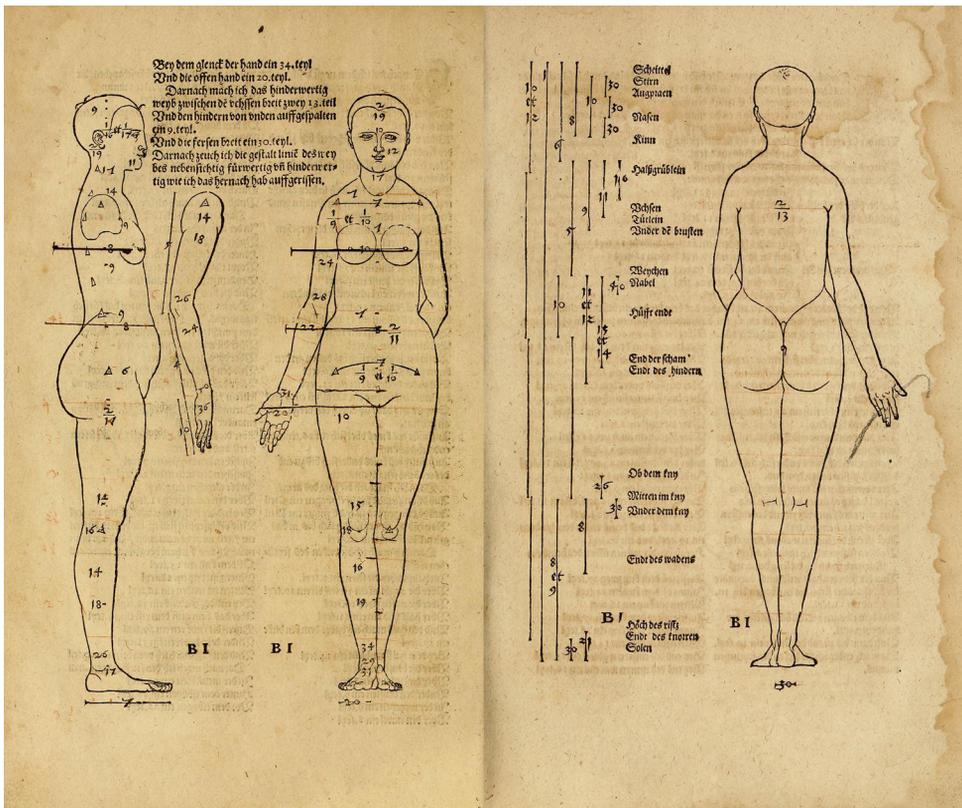


Abb. 4. Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, fol. [B3v-B4r].

1568, durchaus in Italien verlegt wurden).²⁰ Und zweitens gilt die bereits konstatierte Verspätung im Druck gegenüber der Zeichnung auch für den Aspekt der Vermessung: Denn während bei Nachzeichnungen antiker Skulpturen in Italien seit den späteren 1510er Jahren Maßangaben eingetragen werden können, sollte ein Maßstab zu einer Skulptur erstmals in einer Publikation von 1568, systematische Maßangaben zu antiken Skulpturen (in jeweils mehreren Ansichten) überhaupt erst 1656 in einem Buch auftauchen (s. u.).

Der aus Lyon stammende Guillaume du Choul veröffentlichte um 1555 drei reich illustrierte antiquarische Abhandlungen, darunter einen Beitrag zu den Bädern und Kör-

²⁰ Auf einer anatomischen Zeichnung (Windsor 19007Av) notierte Leonardo um 1510, dass die Vorlage nicht aus Kostengründen im (groben) Holzschnitt, sondern als Kupferstich gedruckt werden solle, eine für die Buchherstellung der Zeit große Herausforderung; in der Sorge um mangelnde Wiedergabequalität könnte ein Grund für die Zurückhaltung bei Buchillustrationen in Italien zu suchen sein; s. Kenneth Clark und Carlo Pedretti: *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London ²1969, Bd. 3, S. 5.

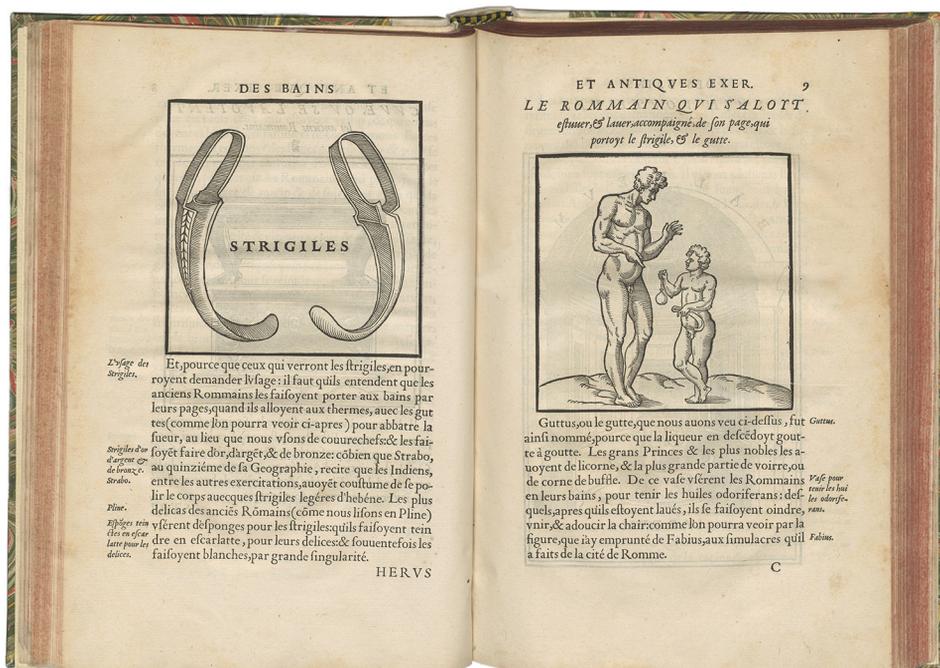


Abb. 5. Guillaume Du Choul: Des Bains et antiques exercitions grecques et rommaines, in: ders: Discours sur la Castrametation et Discipline militaire des Rommains, Lyon 1555, fol. 8v–9r.

perertüchtigungen der Griechen und Römer. Im Holzschnitt darstellen lässt er dafür unter anderem das für seine Zeitgenossen offenbar rätselhafte Gerät einer *strigilis* in zwei Ansichten (Abb. 5).²¹ Allerdings suggeriert die lateinische Beischrift im Plural, dass es sich gerade nicht um nur einen Gegenstand aus zwei Blickwinkeln, sondern um zwei verschiedene handele. Auf der gegenüberliegenden Seite zeigt dann ein Holzschnitt einen Römer in Begleitung seines Sklavenjungen, der für ihn Salbfläschchen und *strigilis* trägt.

²¹ *Des Bains et antiques exercitions grecques et rommaines*, publiziert als zweiter Teil in: Guillaume Du Choul: Discours sur la Castrametation et Discipline militaire des Romains, Lyon 1555, fol. 8v–9v; s. <http://doi.org/10.11588/diglit.52384>. Zur Diskussion um das Datum der Erstausgabe s. Michel Gallavardin: À propos des premières éditions de la *Castrametation* de Guillaume Du Choul publiées à Lyon par Guillaume Rouillé au milieu du XVI^e siècle, in: *Le livre & l'estampe* 39/140 (1993), S. 39–62; zu den anderen Abbildungen des Buches und ihrer Rezeption etwa Nicolas Hacquebart-Desvignes: L'illustration technique dans les livres militaires français de la Renaissance. L'exemple du Discours de la castrametation de Guillaume Du Choul, in: *Réforme, Humanisme, Renaissance* 67 (2008), S. 65–87; Marta Cacho Casal: How to Paint a Roman Soldier. Early Modern Artists' Readings of Guillaume du Choul's *Discours* (1554–1556), in: *History of European Ideas* 42 (2016), S. 1–18; zum großen Kontext Margaret M. McGowan: *Visions of Rome in Late Renaissance France*, New Haven/London 2000.

Nochmals eine Seite weitergeblättert ist zu sehen, wie ein Diener seinem Herrn in der Badewanne mit einem solchen Metallschaber die Haut säubert. Das Kosmetik-Objekt wird so über mehrere Abbildungen hinweg visuell auch in seinen Funktionskontext eingebettet. Jedenfalls gilt einmal mehr: Je ungewöhnlicher ein Gegenstand, desto mehr Ansichten sind erforderlich, um ihn sich wirklich vorstellen zu können.

1559 schließlich veröffentlichte Stephanus Winandus Pighius in Leuven einen kurzen »ersten Kommentar« zur Bedeutung der Darstellungen auf einem römischen Silberbecher, der wenige Jahre zuvor bei Grabungen in Arras gefunden worden und in die Sammlung von Antoine Perrenot, Kardinal Granvelle, gelangt war.²² Es handelt sich um die erste Schrift, die Pighius, seit 1555 Sekretär und Bibliothekar des Kirchenmanns, diesem Förderer der Antikenstudien widmete. Das mag nicht nur erklären, warum der Antiquar trotz seiner umfangreichen, während eines langen Romaufenthalts erworbenen Denkmälerkenntnis eine zwar sehr gelehrte, aber auch schon von Zeitgenossen kritisch gesehene Deutung des bacchischen Dekors als Jahreszeitendarstellung vorlegte (möglicherweise weil er damit die Erwartungen seines Dienstherrn zu erfüllen glaubte). Verständlich wird auch, warum diesem hochspezialisierten Büchlein ein (teurer) Kupferstich des Hieronymus Cock beigegeben werden konnte (Abb. 6).²³ Diese Illustration scheint nun erstmals ein Prinzip im Druck vorzuführen, das in Zeichnungen schon seit mindestens einem Jahrzehnt im Einsatz war (Abb. 7), die Abwicklung.²⁴ Für unsere Frage nach der Ansichtigkeit gilt es zu präzisieren: Das Abrollen eines umlaufenden Bildfrieses in die Fläche ist in diesem Fall mit der illusionistischen Wiedergabe des Bechers so verbunden, dass auch eine Vorstellung des dreidimensionalen »Bildträgers« und Gegenstandes vermittelt wird. Es interessiert nicht nur die quasi ent-räumlichte Bilderzählung oder – wie in anderen Fällen – ein umlaufender (Hieroglyphen-)Text.²⁵

22 Stephanus Winandus Pighius: *Mythologiarum eius τὰς ὁμοίᾳς* vel *Anni Partes commentarius primus: ex symbolis antique toreumatis argentei, quod exstat apud Episcopum Atrebatensem, Leuven 1559*. Das Privileg für diesen Druck datiert bereits vom 4. August 1556. Daraus folgt nicht nur, dass Pighius offenbar länger als gedacht an dem Text arbeitete, sondern auch, dass der Becher wohl um 1555/56 zu Beginn von Pighius' Anstellung gefunden worden war. Dazu mit teils widersprechenden Angaben Henning Wrede: *Die Themis Dea* des S. V. Pighius, in: M. H. Crawford (Hg.): *Antonio Agustin between Renaissance and Counter-Reform* (Warburg Institute Surveys and Texts 24), London 1993, S. 189–209; Claudia Banz: *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559–1621) und Isabella (1566–1633)*, Berlin 2000, S. 62–72.

23 Wohl nach der Zeichnung im *Codex Pighianus*, Berlin, Staatsbibliothek Preuß. Kulturbesitz, Ms. Lat. fol. 61, fol. 239v; dazu van Grieken/Luijten/van der Stock 2013 [wie Anm. 14], S. 106 f. (Kat. 14; Peter Fuhring).

24 Mehrere gezeichnete Beispiele von um 1550/55 – und aus dem unmittelbaren Umkreis von Pighius – etwa in Richard Harprath/Henning Wrede (Hgg.): *Der Codex Coburgensis. Das erste systematische Archäologiebuch; römische Antiken-Nachzeichnungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts*, Coburg 1986.

25 So bleibt etwa bei einer im Druck seit 1633 verbreiteten Abrollung der berühmten Portland Vase deren dreidimensionale Struktur vollkommen unklar, s. Kenneth Painter/David Whitehouse:

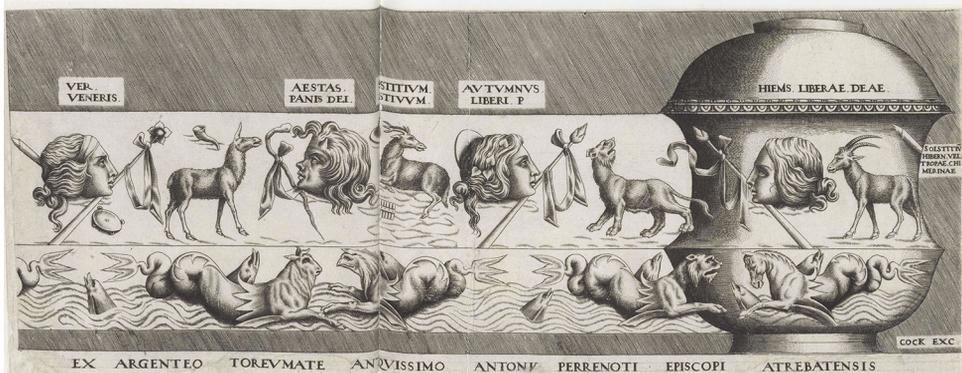


Abb. 6. Hieronymus Cock: Abwicklung eines römischen Silberbechers, für Stephanus Winandus Pighius: Mythologiarum εἰς τὰς ῥωμαῖα vel Anni Partes commentarius primus: ex symbolis antiquae toreumatis argentei, quod exstat apud Episcopum Atrebatensem, Leuven 1559.

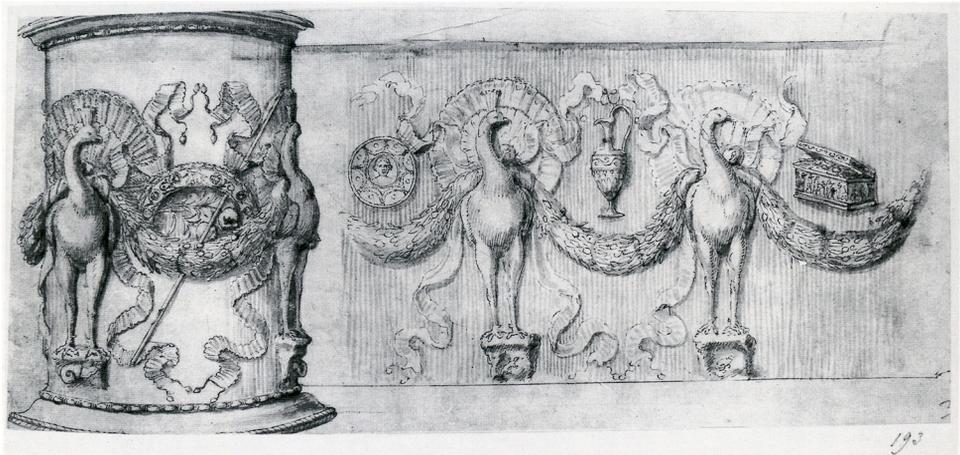


Abb. 7. Rundaltar für Juno, in: Codex Coburgensis, Nr. 193, um 1550/55, Kunstsammlungen der Veste Coburg – Kupferstichkabinett.

Eine Neuauflage des Textes – nun mit einem zum Kupferstich seitenverkehrten, zur Vorzeichnung seitenrichtigen Holzschnitt ausgestattet – erschien 1568 in Amsterdam als Anhang zu Pighius' Abhandlung *Themis dea*. In der neu hinzugekommenen Untersuchung geht es um eine weitere anspruchsvolle ikonographische Werkanalyse. Geschildert wird ein Disput angeblich aus dem Rom des 1. Januar 1551 – passend für eine Schrift, die der Autor als Neujahrsgabe für den Kardinal Granvelle verfasste: Ein zunächst rätselhaftes weibliches

The Vase in Italy (The History of the Portland Vase), in: *Journal of Glass Studies* 32 (1990), S. 24–37.

Hermenbildnis aus Marmor in der Sammlung des Kardinals Rodolfo Pio da Carpi – heute in der Nationalgalerie, Prag, und zumeist als Hekateion identifiziert – wird als Darstellung der antiken Göttin Themis (und ihrer drei Töchter, der Horen, am Schaft) gedeutet. Pighius berichtet einleitend, eine Zeichnung nach dem Stück an seinen Freund in Belgien, Antoine Morillon, geschickt zu haben, der um 1547/49 in Rom gewesen war und offenbar seitdem an einer Abhandlung zu Hermen arbeitete, die freilich aufgrund von dessen frühem Tod 1556 nie erschienen ist. Eine weitere Version wohl genau dieser Zeichnung findet sich im Berliner Codex Pighianus (fol. 15v), die dann auch als Vorlage für den Holzschnitt der Publikation 1568 diente (Abb. 8).²⁶ Der Darstellungsmodus dieser Illustrationen ist in zweifacher Hinsicht bemerkenswert: Nicht nur wird erstmals für eine Marmorskulptur das Prinzip der Abwicklung genutzt. Die Herme erscheint zweimal, von vorne und von der Seite und die drei ›Horen‹ am Schaft sind in die Fläche projiziert. Vermutlich erstmals im Druck macht zudem ein beigegebener Maßstab Größe und Proportionierung der Skulptur nachvollziehbar.²⁷

Erst 1576 sollte dann in Rom ein rundum-ansichtiges Monument der Antike *par excellence*, die Trajanssäule, im Druck publiziert werden: nämlich die von Girolamo Muziano verantworteten Stiche nach dem Relieffries und begleitend zu Alonso Chacóns Erläuterungen in der *Historia utriusque belli Dacici a Traiano Caesare gesti, ex simulachris quae in columna eiusdem Romae visuntur collecta*. Allerdings geben die einzelnen Szenen keinen Eindruck vom Gesamt der Säule. Dieses wird in zwei Ansichten und Schnitten vermittelt.²⁸

²⁶ Stephanus Winandus Pighius: *Themis Dea*, Amsterdam 1568, S. 7f., 21f. und Holzschnitt S. 23; s. <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11301762-1>. Zu den Personen s. Jan H. Jongkees: *Stephanus Winandus Pighius Campensis*, in: *Mededelingen van het Nederlands historisch Instituut te Rome* 8 (1954), S. 120–185; Margaret Daly Davis: *Zum Codex Coburgensis: Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini*, in: Richard Harprath/Henning Wrede (Hgg.): *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Mainz 1989, S. 185–199; Henning Wrede: *Madriider Briefe des Antoine Morillon (um 1520–1556) und des Stephanus Pighius (1520–1604) an Antoine Perrenot de Granvelle*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 17 (2015), S. 65–108.

²⁷ Maßangaben bei der Erfassung von (antiker) Architektur waren geläufig; Angaben zu den Abmessungen einer antiken Skulptur auf einer Zeichnung finden sich offenbar erstmals bei Raffael und seinem Umkreis, s. Arnold Nesselrath: *Antico and Monte Cavallo*, in: *Burlington Magazine* 124 (1982), S. 353–357; dann für eine heute verschollene Sphinx der Savelli-Sammlung, eine ebenfalls nicht mehr eindeutig identifizierbare Sphinx auf dem Kapitäl und eine Löwin, damals vor S. Stefano del Cacco, heute Museo Capitolino, im 1554 gefertigten Skizzenbuch des Giovanni Colonna da Tivoli (BAV, Vat. lat. 7721, fol. 9v–10r und 16v–17r), s. http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.7721; dazu Maria E. Micheli: *Giovanni Colonna da Tivoli: 1554*, Rom 1982 (*Xenia Quaderni* 2), S. 54f. und 64f. sowie die Einträge im *Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance*: <http://census.bbaw.de/easydb/censusID=50280>; <http://census.bbaw.de/easydb/censusID=50281>; <http://census.bbaw.de/easydb/censusID=50282>; dies verdanke ich einem Hinweis von Timo Strauch.

²⁸ Dazu Heenes 2003 [wie *Anm.* 8], S. 135–143; Salvatore Settis/Adriano La Regina/Giovanni Agosti/Vincenzo Farinella: *La colonna traiana*, Turin 1988.

»Wie man Skulpturen aufnehmen soll«

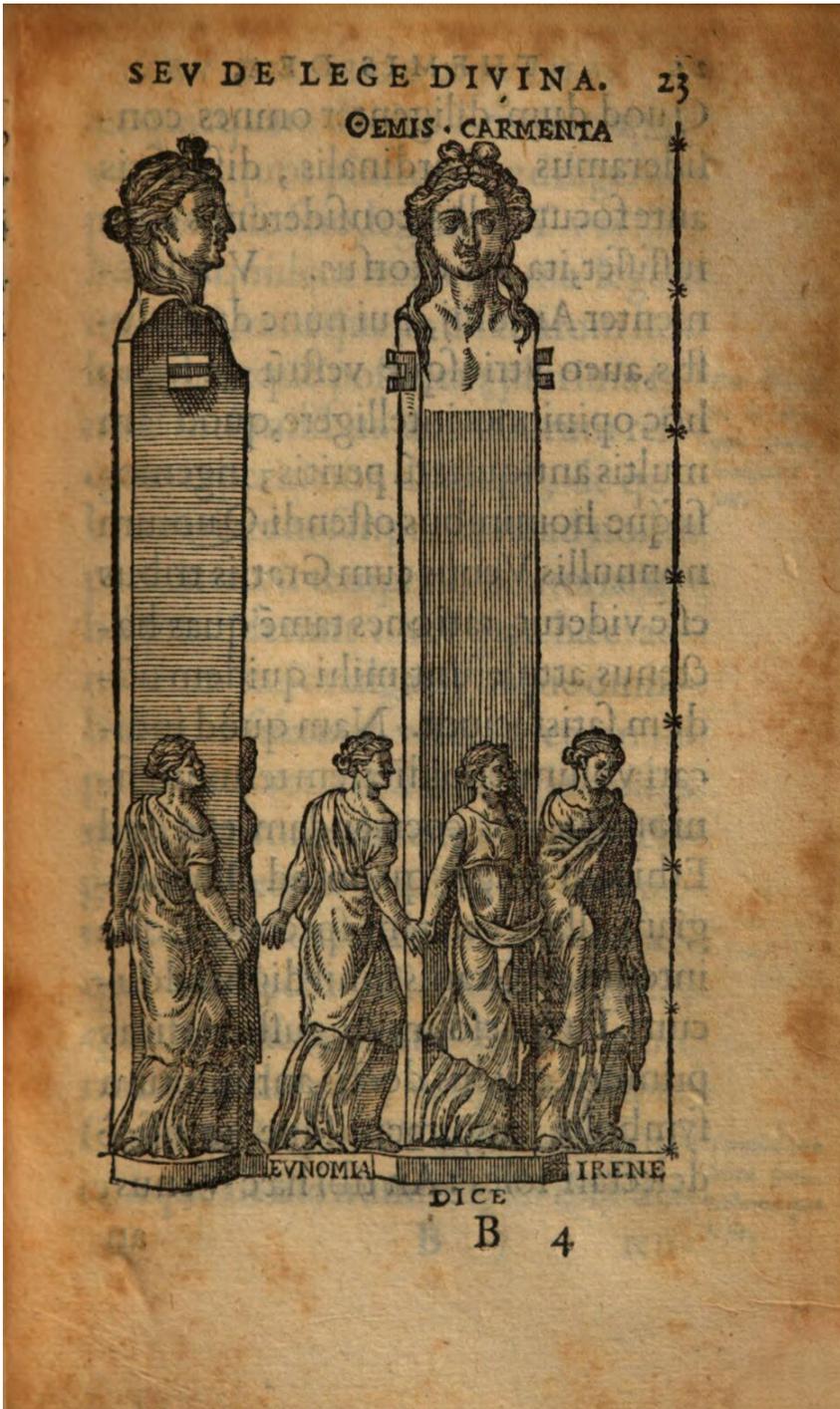


Abb. 8. Stephanus Winandus Pighius: Themis Dea, Amsterdam 1568, S. 23.

Unklar bleibt dagegen, was die römische Accademia della Vertù, die in den 1540er Jahren ausgehend von der Beschäftigung mit Vitruvs Architekturtraktat auf eine visuelle Gesamterfassung und -dokumentation der antiken materiellen Überlieferung in Rom und Umgebung zielte und in deren Umkreis sich auch Pighius bewegte, im Detail beabsichtigt hatte. Claudio Tolomei skizzierte 1542 das Publikationsprogramm in einem Brief: Während Bauwerke und Architekturelemente in mehreren Ansichten und mit Maßangaben festgehalten werden sollten, heißt es für die Bände zur Skulptur nur, dass Ikonographie, Datierung und Zuschreibung sowie qualitative Einordnung vermerkt werden sollen. Die Art und Weise der Erfassung und Darstellung der Werke wird nicht konkretisiert. Allein der Band zu den antiken Münzen würde, so ist zu lesen, neben der Vorderseite auch die Rückseite festhalten und erläutern.²⁹ Wenn allerdings die Zeichnungen nach Antiken des Antonio da Sangallo tatsächlich als ein Reflex der Bemühungen der vitruvianischen Akademie verstanden werden dürfen, dann könnte dies auf eine systematische Erfassung aller Monumente in mehreren Ansichten hindeuten: So dokumentierte Sangallo etwa einen römischen Opferaltar und seine Reliefs, heute im Palazzo Carrara in Terni, in drei Zeichnungen »von der Vorderseite« (»la parte dinanzi«), einer Seitenansicht (»in li fianchi«) und von »hinten« (»di dietro«).³⁰

1626: Außereuropäische Skulptur, nicht klassische Antike

In Italien hatten die Paragone-Diskussionen seit den Jahren um 1500 dazu geführt, dass das Kriterium der (Mehr-)Ansichtigkeit offenbar nicht nur diskutiert, sondern in Zeichnung und Malerei auch visuell so aufgerufen werden konnte, dass teils demonstrativ Vorder- und Rückenansicht einer Figur nebeneinander dargestellt waren.³¹ Dennoch sollte das 1534 nördlich der Alpen bei der Buchgestaltung eingeführte Prinzip der Mehrfachdarstellung von Skulpturen erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien häufiger im Druck aufgegriffen werden – und dann zunächst und vor allem für moderne, »manieristische« Werke, deren Prinzip es war, sich nicht mehr von einem Standpunkt aus dem Blick möglichst vollständig zu erschließen. In der 1583 publizierten Sammlung von Gedichten

29 Der Text am besten greifbar in Paola Barocchi (Hg.): *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Bd. 3, Mailand/Neapel 1977, S. 3037–3047; dazu Daly Davis 1985 [wie *Anm.* 26]; Bernd Kulawik vertritt die These, die meisten der geplanten Publikationen des Projektes seien in verändertem Zusammenhang doch erschienen, s. <http://www.accademia-vitruviana.net/accademia/akademie-projekt>.

30 Daly Davis 1994 [wie *Anm.* 8], S. 15–17.

31 Zur Vorgeschichte David Summers: *Figure come Fratelli. A transformation of symmetry in Renaissance painting*, in: *Art Quarterly N. S. 1* (1977/78), S. 59–88; Henning Wrede: *Die Entstehung der Rose, des Jünglings und der allansichtigen Rundskulptur all'antica*, in: Wolfgang Liebenwein/Anchise Tempestini (Hgg.): *Gedenkschrift für Richard Harprath*, München 1998, S. 498–504; Guido Reuter: *Statue und Zeitlichkeit 1400–1800*, Petersberg 2012, v. a. 131–156; Sefy Hender: *La guerre des arts. Le Paragone peinture-sculpture en Italie XVe–XVIIe siècle*, Rom 2013.



Abb. 9. Michelangelo Sermartelli (Hg.): Alcune composizioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina, Florenz 1583.

auf Giambolognas *Raub der Sabinerinnen* finden sich daher auch zwei Holzschnitte auf gegenüberliegenden Seiten, die die Skulpturengruppe aus entgegengesetzten Ansichten zeigen (Abb. 9).³² Adrian de Vries' *Raub einer Sabinerin* und *Merkur und Psyche* wurden in den 1590er Jahren von Jan Muller jeweils in drei Blickwinkeln gestochen. Und ebenfalls drei Stiche legte um 1600 Lucas Kilian zu Michelangelos (verlorenem) Modell von *Samson über zwei Philistern* vor.³³

Wenn dagegen 1597 Jean Jacques Boissard im dritten Teil seiner *Romanae Urbis Topographia & Antiquitates* den damals im Besitz der della Valle befindlichen römischen Steinkalender mit seinen drei verschiedenen Seiten auf drei Tafeln wiedergibt, dann deshalb, da nur so die Inschriften und Reliefs erkennbar dazustellen waren, nicht um einen

³² Michelangelo Sermartelli (Hg.): Alcune composizioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina, Florenz 1583, s. <http://collections.library.yale.edu/catalog/16576823>.

³³ Diese Beispiele besprochen bei Anne Bloemacher: The reproduction of sculpture as sculpture in 16th century prints: Baccio Bandinelli, Giambologna, and Adriaen de Vries, in: Bloemacher/Richter/Faietti 2021 [wie Anm. 8], S. 201–239 und Claudia Echinger-Maurach: Models for sculptures in print: Michelangelo's *Samson and two philistines* in Lucas Kilian's engravings, in: ebd., S. 337–361.

plastischen Gesamteindruck der Skulptur zu vermitteln.³⁴ Dies scheint erst wieder ein Anliegen von Lorenzo Pignoria, der zwei der für europäische Augen wohl besonders ungewohnten ägyptischen Skulpturen in seinem 1605 publizierten Kommentar zur *Tabula Isiaca* in mehreren Ansichten abbilden lässt (Abb. 10).³⁵ Nicht ganz so eindeutig, aber erneut ein ägyptisches Beispiel, ist die Canopus-Statue, die bereits im Rahmen des *Speculum Romanae Magnificentiae* nach 1577 in zwei Ansichten von vorne und hinten verfügbar wurde (und die dann Herwart von Hohenburg in seinem *Thesaurus Hieroglyphicorum* in München 1610 wieder abdruckte): Hierbei scheint das Interesse an der Hieroglyphen-Inschrift noch bestimmend. Spätestens in Athanasius Kirchers *Oedipus Aegyptiacus* (1654) findet sich jedoch – neben anderen Beispielen für ägyptische bzw. ägyptisierende Objekte, die von verschiedenen Seiten dargestellt sind – ein Canopus in vier Ansichten, bei denen es um die Erfassung von dessen umfangreichem umlaufenden Bilderschmuck geht (Abb. 11).³⁶ Ein entsprechendes Interesse am Ungewohnten hatte im Übrigen bereits im 16. Jahrhundert im Kontext von ›Monstern‹, Naturkunde und Medizin zur mehransichtigen Darstellungen geführt: Auf Angelo Bronzinos Gemälde des *Nano Morgante* mögen noch Paragone und Staunen über eine vom Erwarteten abweichende Natur gleichermaßen zusammenkommen. Ein Flugblatt von 1579 mit Stich von Hendrik Goltzius, der Vorder- und Rückenansicht eines neugeborenen Kindes mit zwei Köpfen zeigt und eine Zeichnungstradition aufgreift, die mindestens bis Albrecht Dürer zurückreicht, dient dann primär naturkundlichen Interessen, neugieriger Schaulust und moralischer Mahnung zugleich (Abb. 12).³⁷

Als Philipp Rubens 1608 erstmals die Teile einer römischen Toga richtig erklären kann, fügt er seinem Text einen Stich des Cornelius Galle nach einer Zeichnung seines

34 Jean J. Boissard: *Tertia Pars Romanae Urbis Topographiae & Antiquitatum*, Frankfurt a. M. 1597, s. <http://doi.org/10.11588/diglit.5936#0158> und die beiden folgenden Tafeln. Zu einem früheren gezeichneten Beispiel s. *Anm.* 30; drei in die Fläche geklappte Seiten eines Altars dann etwa in der *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani* [Rom, 1636/37], Bd. 2, Taf. 135; s. <http://doi.org/10.11588/diglit.4009#0135>.

35 Lorenzo Pignoria: *Vetustissimae tabulae aeneae sacris Aegyptiorum simulachris coelatae accurata explicatio*, Venedig 1605, Taf. [4]; s. <http://doi.org/10.11588/diglit.57720>.

36 Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus*, Rom 1654, Bd. 3, Taf. nach S. 434; zur Bildgeschichte des Canopus s. Alfred Grimm: *Aegyptiaca aus dem Königlichen Antiquarium. Ein Beitrag zur Ägyptophilie im Barock*, in: ders. (Hg.): *Theatrum Hieroglyphicum. Ägyptisierende Bildwerke des Barock*, München 1995, S. 7–64, hier v. a. S. 19 f. [Separatdruck aus: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 45 (1994)]; zum *Speculum* auch Rubach 2016 [wie *Anm.* 12], S. 342 (Kat. 342 f.).

37 Huigen Leeftang/Ger Luijten: *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings*, Amsterdam/New York 2003, S. 170, s. <http://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-10.107>; vgl. Dürers 1512 datierte Zeichnung der Zwillinge von Ertringen, Oxford, Ashmolean Museum. Zu anderen Interessen, die nördlich der Alpen zu mehreren Ansichten eines Körpers führten, s. Jörg J. Berns: *Die Nacktheit der Heiligen, der Wilden und der Götter*, in: Nicole Hegeuer (Hg.): *Nackte Gestalten. Die Wiederkehr des antiken Akts in der Renaissanceplastik*, Petersberg 2021, S. 37–53.



Abb. 10. Lorenzo Pignoria: *Vetustissimae tabulae aeneae sacris Aegyptiorum simulachris coelatae accurata explicatio*, Venedig 1605, Taf. [4].

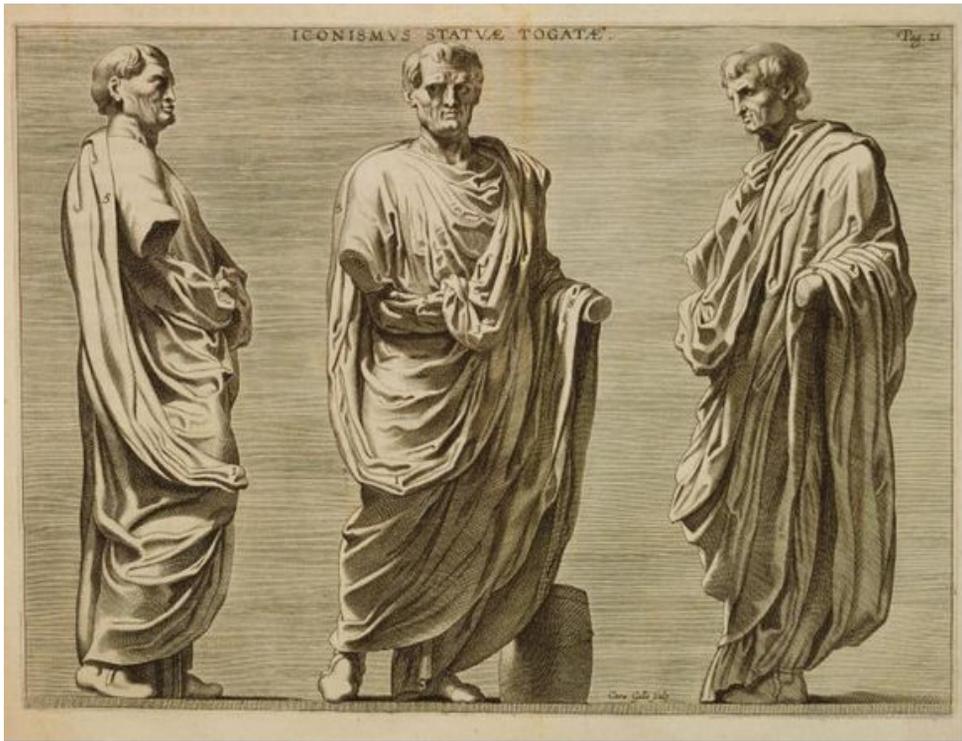


Abb. 13. Iconismus Statuae Togatae, in: Philipp Rubens: Electorum libri II, Amsterdam 1608, Taf. nach S. 21.

Bruders Peter Paul Rubens bei, so dass an einem von drei Seiten gezeigten *togatus* der Stoffwurf auch visuell nachvollziehbar wird (Abb. 13). Die Abbildung erinnert bei Philipp Rubens zudem an den prinzipiellen Erkenntniswert der monumentalen Überlieferung insgesamt: »Es ist unglaublich, welche Bedeutung die Betrachtung von Münzen, Steinen und anderen alten Monumenten für eine umfassende Kenntnis der Antike hat. In der Tat wage ich festzustellen, dass sich sehr vieles bei den Schriftstellern findet, das kaum anders denn aus jenen [materiellen Relikten] sowohl erkannt als auch richtig erklärt werden kann.«³⁸ Und auch diese Abbildung speist sich zumindest teilweise aus einer langen Tradition von Zeichnungen nach mehr oder weniger unbekannt-fremdarti-

³⁸ Philipp Rubens: Electorum libri II, Amsterdam 1608, Taf. nach S. 21; s. http://books.google.de/books?id=Qv1mAAAaAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=#v=onepage&q&f=false; das Zitat S. 20: »Incredibile est, quantum ad plenioram antiquitatis notitiam valeat observatio numorum, lapidum, aliorumque veterum monumentorum. Equidem affirmare ausim, haud parum multa in scriptoribus esse, quae vix aliter, quam ex illis cum intelligi tum explicari recte possint.« Dazu J. Richard Judson/Carl van de Velde: Book Illustrations and Title-Pages (Corpus Rubenianum XXI), Brüssel 1977, Bd. 1, S. 78 f. (Kat. 1); für weitere Zeichnungen

gen Gewändern. Bereits im Trachtenbuch des Hans Weiditz aus den 1530er Jahren, dessen Interesse bis in die Neue Welt reicht, werden etwa die Kleidung einer adligen Frau in Spanien, aber auch einer dortigen »Morisken«-Frau in zwei Ansichten vorgestellt.³⁹ In den gedruckten, mit Holzschnitten illustrierten Trachtenbüchern ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheint es dagegen für längere Zeit wohl aus Kostengründen keine solchen »Verdoppelungen« zu geben.

Auch für komplexe kleinere Objekte wird es nun üblich, sie in mehreren Ansichten abzubilden. So zeigt Abraham Gorlaeus in seiner *Dactyliotheca* (1601) die geschnittenen Steine jeweils in Aufsicht, in der die Darstellung am besten zu erkennen ist, und schräg in ihrer jeweiligen Montierung in einem Ring (Abb. 14).⁴⁰ Fortunio Liceti wird dann in seiner Abhandlung zu antiken Lampen (1621) – und noch umfassender in der zweiten, wesentlich erweiterten Auflage (1653) – ausgewählte Stücke in mehreren Ansichten präsentieren (Abb. 15).⁴¹ Dies hatte auch bereits Paul Petau, Berater am Pariser Stadtrat, um 1612 getan, als er seine Sammlung von antiken Objekten, antiken und mittelalterlichen Münzen, mittelalterlichen Sigeln und Renaissance-Medaillen als Tafelwerk publizieren und dabei mehrere Figürchen von vorne und hinten abbilden ließ, außerdem Öllampen in Auf- und Untersicht sowie alle Münzen und Medaillen mit Avers und Revers.⁴² Mit dem Hinweis auf den ersten illustrierten, dokumentierenden Sammlungskatalog im

von Rubens nach Antiken in mehreren Ansichten s. Marjon van der Meulen: *Rubens Copies After the Antique* (Corpus Rubenianum XXIII), London 1994–1995, 3 Bde.; zur Vorgeschichte dieser Feststellung Carlo R. Chiarlo: »Gli frammenti dilla sancta antiquitate«: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d’Ancona a Francesco Colonna, in: Salvatore Settis (Hg.): *Memoria dell’antico nell’arte italiana. I: L’uso dei classici*, Turin 1984, S. 269–297; Peter Burke: *Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe*, in: *Journal of the History of Ideas* 64 (2003), S. 273–296; zur Forschungsgeschichte über antike Kleidung Damiano Acciarino: *De re vestitaria. Renaissance Discover of Ancient Clothing*, in: *La Rivista di Engramma* 154 (2018), S. 111–140.

³⁹ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs. 22474, s. <http://dlib.gnm.de/item/Hs22474>; dazu etwa Dietrich Briesemeister: *Sobre indios, moriscos y cristianos »a su manera«*. Testimonios pictóricos en el »Trachtenbuch« de Christoph Weiditz, in: *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 43 (2006), S. 1–24. Anders liegt der Fall beim *Kleidungsbüchlein* des Matthäus Schwarz, der von 1520 bis 1560 seine neuen Kleidungsstücke im Bild festhalten lässt und dazu 1526 sein nacktes Aussehen in Vorder- und Rückenansicht, s. Ulinka Rublack/Maria Hayward (Hgg.): *The First Book of Fashion. The Books of Clothes of Matthäus & Veit Konrad Schwarz of Augsburg*, London 2015.

⁴⁰ Abraham Gorlaeus: *Dactyliotheca seu annulorum sigillarium, quorum apud priscos tam Graecos quam Romanos usus, e ferro, aere, argento & auro promptuarium*, s. l. 1601.

⁴¹ Fortunio Liceti: *De lucernis antiquorum reconditis libri quatuor*, Venedig 1621, S. 190, s. <http://arachne.dainst.org/entity/1265434>; erweitert: *De lucernis antiquorum reconditis libri sex*, Udine 1652, etwa Sp. 201–202 [eigentlich 203–204] und 753–756; vgl. Elena Vaiani: *Alle origini della ricerca sulle lucerne antiche. Il Seicento (1621–1691)*, in: Maria E. Micheli/Anna Santucci (Hgg.): *Lumina*, Bologna 2015, S. 11–32.

⁴² Paul Petau: *Antiquaria supellectilis portiuncula*, [Paris] 1610 [richtig 1612]; vgl. Daniel Wildenstein: *Premières images d’un cabinet de curieux, l’album du Cabinet Petau vers 1612*, in: *Gazette des beaux-arts* 6. Pér. 68 (1966), S. 113–127.

»Wie man Skulpturen aufnehmen soll«



Abb. 14. Abraham Gorlaeus: Dactyliotheca seu annulorum sigillarium, quorum apud priscos tam Graecos quam Romanos usus, e ferro, aere, argento & auro promptuarium, s. l. 1601, Taf. [51].



Abb. 15. Fortunio Liceti: De lucernis antiquorum reconditis libri quatuor, Venedig 1621, S. 190.

Druck ist die Bedeutung des wenig beachteten Tafelwerkes von Petau aber noch nicht vollständig erfasst: Es bildet erstmals auf einer Tafel antike Objekte in mehreren Ansichten und in ihrer Handhabung ab, um deren Funktion und Gebrauch zu veranschaulichen (und entwickelt insofern die Abbildungen bei Du Choul 1555 weiter) [Abb. 16]. Dass die der Frühen Neuzeit teils rätselhaften antiken Gewandfibeln mit ihren langen Nadeln dabei als klappbare Schreibgriffel für Wachstafelchen missverstanden wurden, mindert nicht die innovative Leistung dieser Wiedergabe, die Darstellungsmodi aus Schreibmeisterbüchern (zur richtigen Haltung der Schreibfeder) mit solchen aus Büchern zu technischen Apparaten verbindet zu einer neuen Form antiquarisch-erläuternder Dokumentation. Jean-Jacques Chifflet wird in seiner 1655 erschienenen Publikation der Grabbeigaben des 482 n. Chr. verstorbenen fränkischen Königs Childerich dieses Prinzip dann aufgreifen und noch ausbauen.⁴³

⁴³ Jean-Jacques Chifflet: *Anastasis Childerici I. Francorum Regis ...*, Antwerpen 1655; vgl. Dieter Quast (Hg.): *Das Grab des fränkischen Königs Childerich in Tournai und die Anastasis Childerici* von Jean-Jacques Chifflet aus dem Jahr 1655, Regensburg 2015; Burke 2003 [wie Anm. 38]; Pfisterer/Ruggero 2019 [wie Anm. 8], S. 232–234 (Kat. VIII.1, Fabiola Gilardoni; Kat. VIII.2, Kirsten Eppler).

»Wie man Skulpturen aufnehmen soll«

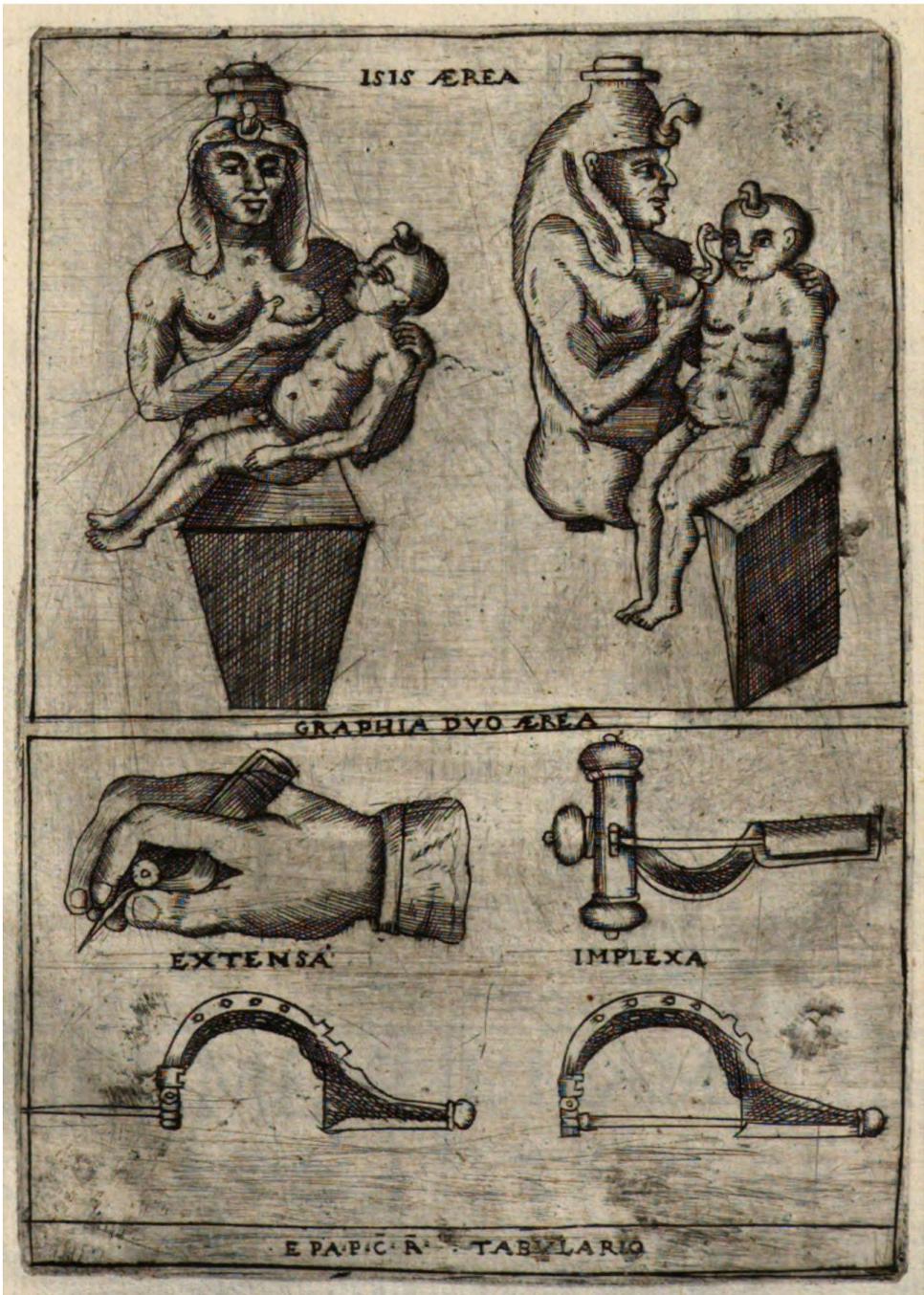


Abb. 16. Paul Petau: Antiquaria supellectilis portiuncula, [Paris] 1610 [richtig 1612], Taf. [33].

Den letzten Schritt einer Bilddokumentation von Skulptur vollzog freilich 1626 erneut Lorenzo Pignoria in seiner erweiterten Paduaner Ausgabe von Vincenzo Cartaris mythologischem Handbuch.⁴⁴ Damit ist nicht das in seinem Anhang zu den antiken Göttern abgebildete Statuenfragment in vier Ansichten gemeint, auf dem die Tierkreiszeichen und Szenen der Proserpina-Geschichte zu sehen sind und das Pignoria daher als Statue der Proserpina oder Libera identifizieren will. Und auch nicht die Sabazios-Hand, die er mit drei Holzschnitten dokumentiert. Ähnlich wie bei Boissards Steinkalender sind die bei beiden Monumenten umlaufenden Detailszenen für Pignoria offenbar nur durch Wiedergabe aus verschiedenen Ansichten darstellbar. Man könnte sagen: Es geht noch nicht eigentlich um den Torso als dreidimensionales Objekt, sondern um den umlaufenden, flachen Bilderfries. Anders dagegen ein heidnische »Idol« – eigentlich das Figürchen auf der Griffspritze eines balinesischen Kris –, das Pignoria im Teil zu den »indianischen Göttern« in der Ausgabe von 1626 anfügt: Sein französischer Kollege Peiresc hatte ihm vier Zeichnungen dieses Elfenbein-Figürchens aus seiner Sammlung zugesandt, die Pignoria mit minimalem Kommentar abdruckte.⁴⁵ Schon ein flüchtiger Vergleichsblick auf den erhaltenen Bestand von Nicolas Claude Fabri de Peirescs *Cabinet* und auf die Zeichnungen des etwa gleichzeitigen *Museo Cartaceo* des Cassiano dal Pozzo lässt dabei erkennen, dass gerade dieser französische Gelehrte besonderen Wert auf eine dokumentierende zeichnerische Erfassung der Objekte aus mehreren Ansichten legte.⁴⁶ Es dürfte also kein Zufall sein, dass sich Pignoria ausgerechnet angesichts von durch Peiresc vermittelten Vorlagen zur multiplen Wiedergabe des »Idols« entschied.

44 Vincenzo Cartari: *Seconda Novissima Editione Delle Imagini De Gli Dei Delli Antichi*, hg. v. Lorenzo Pignoria, Padua 1626, S. 532–535, 539–541 und 586–587 [eigentlich 589]; s. <http://doi.org/10.11588/diglit.4196>. Noch in Pignorias wenig früherer Publikation *Magnae deum matris Idaeae & Attidis initia*, Venedig 1624, S. 8 sind nur zwei Ansichten der Hand wiedergeben, s. <http://archive.org/details/magnaedeummatrioopign/page/n11/mode/2up>.

45 Ein ähnliches »Idol«, allerdings nur in Vorder- und Rückenansicht, hatte wenig vorher Caspar Plautius: *Nova typis transacta navigatio novi orbis Indiae occidentalis*, [Linz] 1621, Taf. 8 abgebildet, s. <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10858947-4>. Vgl. Cornelia Logemann/Ulrich Pfisterer: Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit. Bernard Picarts *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* und das Konzept der Ausstellung, in: Maria Effinger/Cornelia Logemann/Ulrich Pfisterer (Hgg.): *Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen*, Heidelberg 2012, S. 9–21, s. <http://doi.org/10.11588/heibooks.987.c13182>; Sonia Maffei: *La riscoperta dell'esotismo nel Seicento. Le Imagini de gli dei indiani* di Lorenzo Pignoria, Pisa 2020, zum Idol hier S. 324–335.

46 Fabrizio Federici: *Alla ricerca dell'esattezza. Peiresc, Francesco Gualdi e l'antico*, in: Marc Bayard (Hg.): *Rome – Paris, 1640: transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Paris u. a. 2010, S. 229–273; Cornelius C. Vermeule: *Aspects of Scientific Archaeology in the Seventeenth Century: Marble Reliefs, Greek Vases, Manuscripts, and Minor Objects in the Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities*, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 102/2 (1958), S. 193–214; Herklotz 1999 [wie Anm. 8]; aus den Bänden des *Catalogue Raisonné* zum *Museo Cartaceo* s. etwa Elena Vaiani: *The Antichità Diverse Album (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo – Series A, 5)*, London 2016.

Das Idol in Pignorias Anhang zu Cartaris mythologischem Handbuch scheint jedenfalls das erste Beispiel dafür zu sein, dass eine Skulptur nicht wegen Inschriften oder Detailszenen, die sonst nicht erkennbar wären, sondern allein aus Interesse an ihrer ungewöhnlichen plastischen Ausarbeitung von vier Seiten – von vorne, hinten, links und rechts – dokumentierend abgebildet wird (Abb. 17a–b). Hatte 1534 noch die überraschende Bekleidung einer Herkules-Statuette dazu geführt, dass Apian und Amantius sie in Vorder- und Rückansicht abbildeten, hatte 1555 das ungewöhnliche Gerät einer *strigilis* zum Verständnis mehrere Holzschnitte benötigt, so sollten zu Beginn des 17. Jahrhunderts die ungewohnten außereuropäischen Skulpturen der Ägypter und andere ›heidnische Idole‹ veranlassen, dass diese Objekte nun möglichst systematisch von mehreren Seiten aufgenommen und im Druck publiziert wurden.

Zeitgleich scheint im Übrigen auch in der Kunsttheorie, die sich – wie oben gesehen – mindestens seit Cellini zur Ansichtigkeit geäußert hat, eine ›Systematisierung‹ erkennbar. So schreibt der Marchese Vincenzo Giustiniani, römischer Sammler und Auftraggeber der 1636–37 erschienenen *Galleria Giustiniana*, in der im Übrigen mehrere reliefierte Altäre in ›aufgeklappter Rundum-Ansicht‹ reproduziert werden (Abb. 18), bereits 1621 in seinen immer noch auf die Paragone-Diskussionen reagierenden Überlegungen zur Skulptur: »[...] für den Maler genügt es, eine Ansicht der Figur herauszuziehen und zu malen; aber dem Bildhauer ist es angemessen, mit gutem Zeichnungsentwurf alle Ansichten, die man unterscheiden kann, zu machen – die vier [Hauptseiten], d. h. die vordere, die hintere, die rechte und die linke, und diese kann man [dann wiederum] in viele [weitere] Ansichten unterteilen, und zwar fast unendlich viele, denn alle Körper in der Natur sind quasi als Rundum-Figur zu erfassen.«⁴⁷

1683: Künstler, nicht Antiquare

Mit dem Fokus auf druckgraphischen Darstellungen soll natürlich – das sei an dieser Stelle nochmals betont – nicht bestritten werden, dass es längst zuvor schon Zeichnungen gegeben hatte, auf denen Künstler und Antiquare verschiedene, vielfältige Ansichten von Skulpturen und Objekten festhielten und erprobten. Möglicherweise reichen die Anfänge mindestens bis 1377 zurück: Aus diesem Jahr datiert eine lombardische Valerius-Maxi-

⁴⁷ Vincenzo Giustiniani: *Discorso sopra la Scultura*, in: ders.: *Discorsi sulle Arti e Mestieri*, hg. v. Anna Banti, Florenz 1981, S. 70 f.: »[...] al pittore basta tirare, e dipingere un aspetto della figura; ma allo scultore convien fare con buon disegno tutti li aspetti che si possono distinguere in quattro, cioè il davanti, il di dietro, la destra e la sinistra, e si possono dividere in molti aspetti, e quasi infiniti, come sono tutti i corpi naturali terminate con figura quasi sferica.« Zu den beiden ohne Orts- und Jahresangabe erschienenen Bänden der *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani* etwa Roswita Stewering: *Die »Galleria Giustiniana«: Magnificentia und Antikenverehrung*, in: Henning Wrede/Max Kunze (Hgg.): *300 Jahre »Thesaurus Brandenburgicus«*, München 2006, S. 407–426; s. <http://doi.org/10.11588/diglit.4008> und <http://doi.org/10.11588/diglit.4009>.



Abb. 17a-b. Vincenzo Cartari: Seconda Novissima Editione Delle Imagini De Gli Dei Delli Antichi, hg. v. Lorenzo Pignoria, Padua 1626, S. 586-[589].



Abb. 18. Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani, Rom [1636–37], Bd. 2, Taf. 126.

mus-Handschrift mit gezeichneten Illustrationen, darunter eine Gruppe von vier antiken Göttinnen. Die beiden linken Figuren, von denen eine in Rückenansicht erscheint, könnten dabei ein und dieselbe halbnackte antike Frauenstatue von vorne und hinten wiedergeben.⁴⁸ In den Skizzenbüchern und auf den Studienblättern Pisanellos, aber auch bei einer seiner Medaillen auf Leonelle d'Este finden sich dann in den 1430er und 40er Jahren männliche und weibliche Aktfiguren in mehreren Ansichten. Gleiches gilt für das heute im Louvre verwahrte Vorlagenbuch aus dem Besitz des Jacopo Bellini, dessen Zeichnungen wohl ab den 1440er Jahren von Francesco Squarcione für seine Paduaner »Kunstakademie« zusammengestellt worden waren.⁴⁹ In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehren sich nicht nur die Beispiele für ein Interesse an »Vielansichtigkeit«. Spätestens Maarten van Heemskerck (sollte die Zuschreibung stimmen) – wiederum ein

⁴⁸ Bologna, Biblioteca Universitaria ms. 2463; dazu Ilaria Toesca: *Alcune illustrazioni lombarde del 1377*, in: *Paragone* 49 (1954), S. 23–26; zur Frühgeschichte der Darstellung von Rückenansichten ausgehend von diesem Beispiel Ulrich Pfisterer: *Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430–1445*, München 2006, S. 382–391.

⁴⁹ Diese Deutung jetzt entwickelt von Norberto Gramaccini: *Jacopo Bellini's Book of Drawings in the Louvre and the Paduan Academy of Francesco Squarcione*, Berlin u. a. 2021.

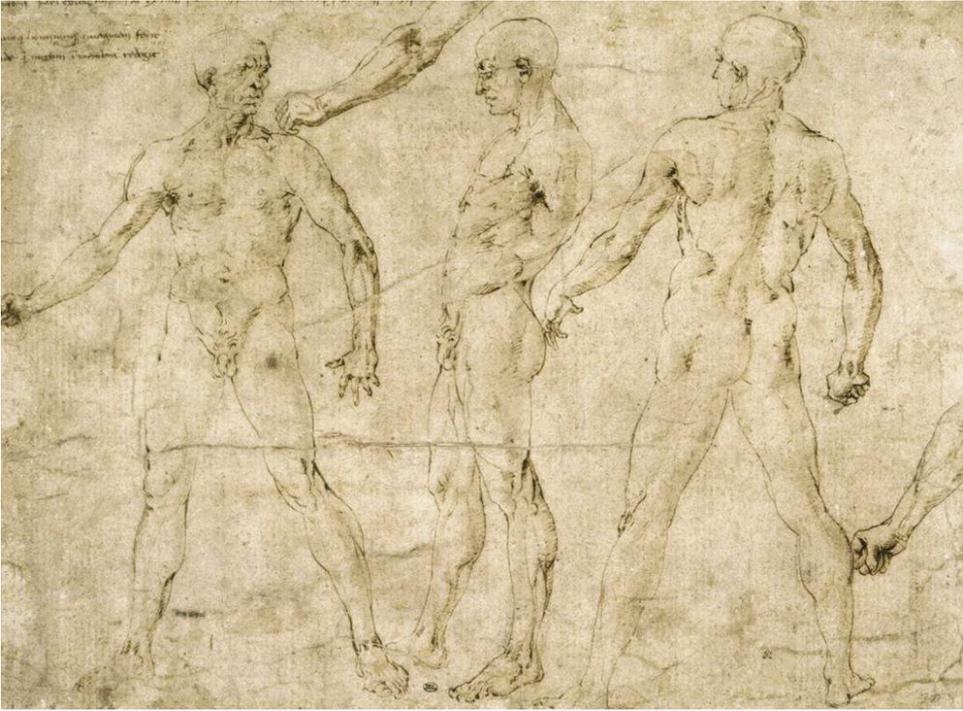


Abb. 19. Antonio Pollaiuolo: Studienblatt mit drei Ansichten eines nackten Mannes, 1470er Jahre, Louvre, Départements des arts graphiques – Cabinet des dessins, Inv. 1486r.

nordalpiner Künstler, dem möglicherweise besonders bewusst war, dass er nicht leicht zu den Originalen zurückkehren konnte – hielt in seinen Zeichnungen nach antiken Skulpturen im Rom der Jahre 1532–36/37 fast systematisch mehrere Blickwinkel fest (Abb. 19, 20).⁵⁰

⁵⁰ Beispiele dafür stellte bereits Larsson 1974 [wie Anm. 7] zusammen; s. auch die Lit. in Anm. 30; Volker Krahn (Hg.): Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock, Heidelberg 1995; Arnold Nesselrath: Das Fossombroner Skizzenbuch, London 1993; Tatjana Bartsch: Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination, München 2019; Arthur J. DiFuria: Maarten van Heemskerck's Rome. Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins, Leiden/Boston 2019; speziell zum abgebildeten Motiv Mandy Richter: Die Renaissance der ›Kauernden Venus‹. Ihr Nachleben zwischen Aktualisierung und Neumodellierung von 1500 bis 1570, Wiesbaden 2016. – Bestritten wird die Zuschreibung der in Berlin verwahrten ›Römischen Skizzenbücher‹ an Heemskerck jetzt von Felix Thürlmann: Weshalb die ›Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck‹ nicht von Heemskerck stammen können. Quellenkritische, überlieferungsgeschichtliche und kennerschaftliche Anmerkungen zu zwei Neuerscheinungen, in: 21. Inquiries into Art, History, and the Visual 2 (2021) [<http://doi.org/10.11588/xxi.2021.1.79015>].



Abb. 20. Maarten van Heemskerck: Drei Ansichten einer kauernenden Venus, um 1532/36, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Heemskerck-Album I, fol. 6v.

Dieses künstlerische, weniger das antiquarische Interesse an antiken Statuen scheint nun für die beiden letzten Schritte der hier verfolgten Entwicklung in der Druckgraphik verantwortlich gewesen zu sein: Zum einen ging es darum, nun gerade nicht nur die besonders ausgefallenen, sondern die »schönsten« antiken Statuen aus möglichst vielen Ansichten als Vorlagen und Modelle verfügbar zu machen, zum anderen sollten sie (bis ins letzte Detail vermessen) ideale Proportionskanones für Männer und Frauen unterschiedlicher Altersstufen präsentieren.⁵¹ In François Perriers *Segmenta nobilium signorum et statuarum* (zuerst 1638), dem – gemessen an seinen Auflagen und Nachstichen – erfolgreichsten Antikenwerk des 17. und 18. Jahrhunderts, sind allein zehn Statuen in zwei bis vier Ansichten enthalten. Dass in späteren Ausgaben dieses Werk explizit als Zeichenvorlage empfohlen wurde, belegt ebenfalls, dass es weniger antiquarische Forschung

⁵¹ Zu Publikationen um 1700 mit Bemerkungen zum Verhältnis künstlerischer versus antiquarischer Interessen Henning Wrede: Die »Monumentalisierung der Antike: um 1700, Ruppolding 2004; vgl. v. a. auch im Hinblick auf die seither enorm intensiviertere Forschung Dorte Nebendahl: Die schönsten Antiken Roms. Studien zur Rezeption antiker Bildhauerwerke im römischen Seicento, Worms 1990.

denn künstlerische und ›dilettantische‹ Bedürfnisse bediente.⁵² Was sich hier andeutet, gilt noch gesteigert für Jan de Bisschops *Signorum Veterum Icones* (1668–69) und *Paradeigmata Graphices* (1671). Die Statuen der *Icones* sind fast durchweg aus mehreren Blickwinkeln festgehalten – eine räumlich besonders komplexe Ringergruppe (mit neuzeitlich ergänztem Kopf des Siegers, heute Florenz, Uffizien, Inv. 216) sogar in fünf Radierungen (Abb. 21a–e). Zudem ist neben zwei Wiedergaben der *Laokoon*-Gruppe von vorne und von schräg links einer der Söhne als Ausschnittdetail von hinten zu sehen.⁵³ Bemerkenswert ist auch der Umgang mit dem *Torso Belvedere*. Eine Rückenansicht wird ergänzt durch eine querformatige Tafel mit zwei Aufnahmen der rechten Seite vom gleichen Standpunkt aus (Abb. 22).⁵⁴ Bei dieser Verdoppelung der Ansichten geht es wohl erstmals im Druck um das kontrastierende Nebeneinanderstellen unterschiedlicher Beleuchtungssituationen: Während die linke Fassung (nach Zeichnung von Herman Mijner's Doncker) vor hellem Hintergrund bei Tageslicht entstanden sein dürfte, scheint die rechte (nach Zeichnung von Willem Doudijns) vor schraffiertem Grund und mit deutlicher akzentuierter Muskulatur eine nächtliche, künstliche Beleuchtung einfangen zu wollen. Die kurze lateinische Erläuterung zu den *Torso*-Tafeln vermerkt – anders als die ebenfalls mitgegebene niederländische Fassung des Tafelverzeichnisses – neben der Signatur und dem Lob Michelangelos, dies sei ein herausragendes antikes Werk, auch explizit den »gemino aspectu«, die doppelte Ansicht der Skulptur auf dieser Radierung (wobei sich diese auch für andere Tafeln verwendete Formulierung eigentlich auf verschiedene Blickwinkel, nicht auf unterschiedliche Darstellungsweisen und Beleuchtungssituationen bezieht). Die *Paradeigmata* schließlich präsentieren für das Beispiel neuzeitlicher Skulptur zwei Versionen von Michelangelos liegender weiblicher Figur des *Morgen* in der Neuen Sakristei.⁵⁵ Die verlegerisch erfolgreichen Publikationen von Perrier und Bisschop liefern schließlich auch nochmals starke Indizien dafür, dass die Kosten für mehrere unterschiedliche Reproduktionsgraphiken zu ein und derselben Skulptur kaum für antiquarische

52 François Perrier: *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Rom 1638; vgl. für den großenteils seitenverkehrten Nachdruck von 1653 im römischen Verlag von Giovanni Giacomo de' Rossi <http://doi.org/10.11588/diglit.21588>. Die von Cornelis van Dalen d. Ä. und d. J. nachgestochene Ausgabe besagt auf dem Titelblatt *Eigentlyke Afbeeldinge van Hondert der Aldervermaerdte Statuen of Antique-Beelden Staande binnen Romem. ... Dienstigh en vermakelyk, voor alle Edelluy en Studenten die tot Romem geweest sijn. Ook voor alle oeffenaers en Liefhebbers der Teicken-Const*, Hagen [vor 1664]. Zu Perriers Antikenwerk, allerdings ohne Analyse des Darstellungsmodus, Leonarda Di Cosmo: *Le regole della bellezza. Saperi antiquari e teorie dell'arte nei Segmenta nobilium signorum et statuarum* di François Perrier, Neapel 2012.

53 Zur Rezeption jetzt Christoph Schmäzle: *Laokoon in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2018, 2 Bde., hier Bd. 1, S. 353.

54 Raimund Wünsche: *Der Torso. Ruhm und Rätsel*, München 1998, v. a. S. 152 (Kat. 23).

55 Ein kommentierter Reprint der Erstausgabe von Jan G. van Gelder/Ingrid Marlow-Jost (Hgg.): *Jan de Bisschop and his Icones & Paradigmata. Classical antiquities and Italian drawings for artistic instruction in seventeenth century Holland*, Doornspijk 1985, 2 Bde., hier Bd. 2, S. 106–108 zur Ringergruppe; für einen gemeinsamen Nachdruck beider Werke um 1740 s. <http://doi.org/10.11588/diglit.23970>.

»Wie man Skulpturen aufnehmen soll«



Abb. 21 a, b. Jan de Bisschop: Signorum Veterum Icones [1668], Bd. 1, Taf. 18-19.

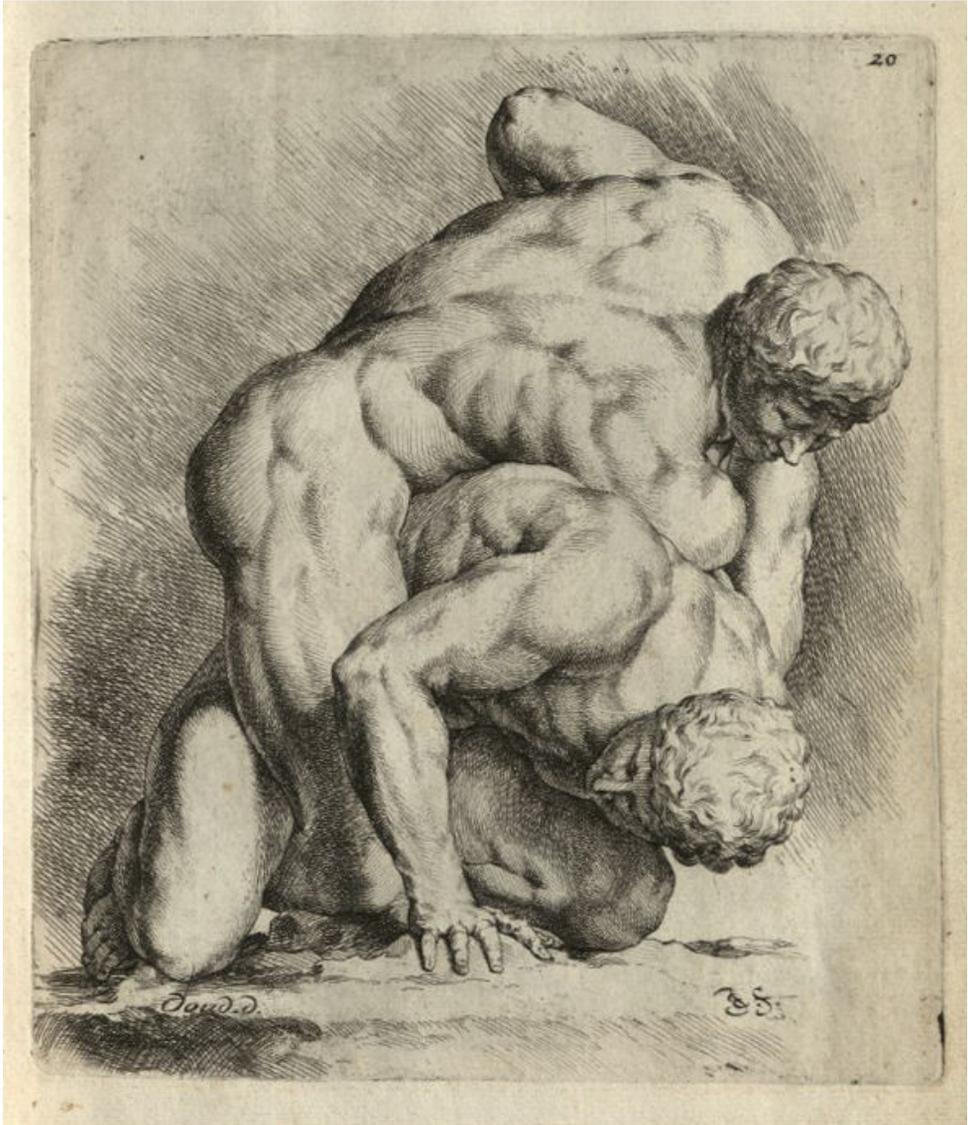


Abb. 21c. Jan de Bisschop: Signorum Veterum Icones [1668], Bd. 1, Taf. 20.

»Wie man Skulpturen aufnehmen soll«

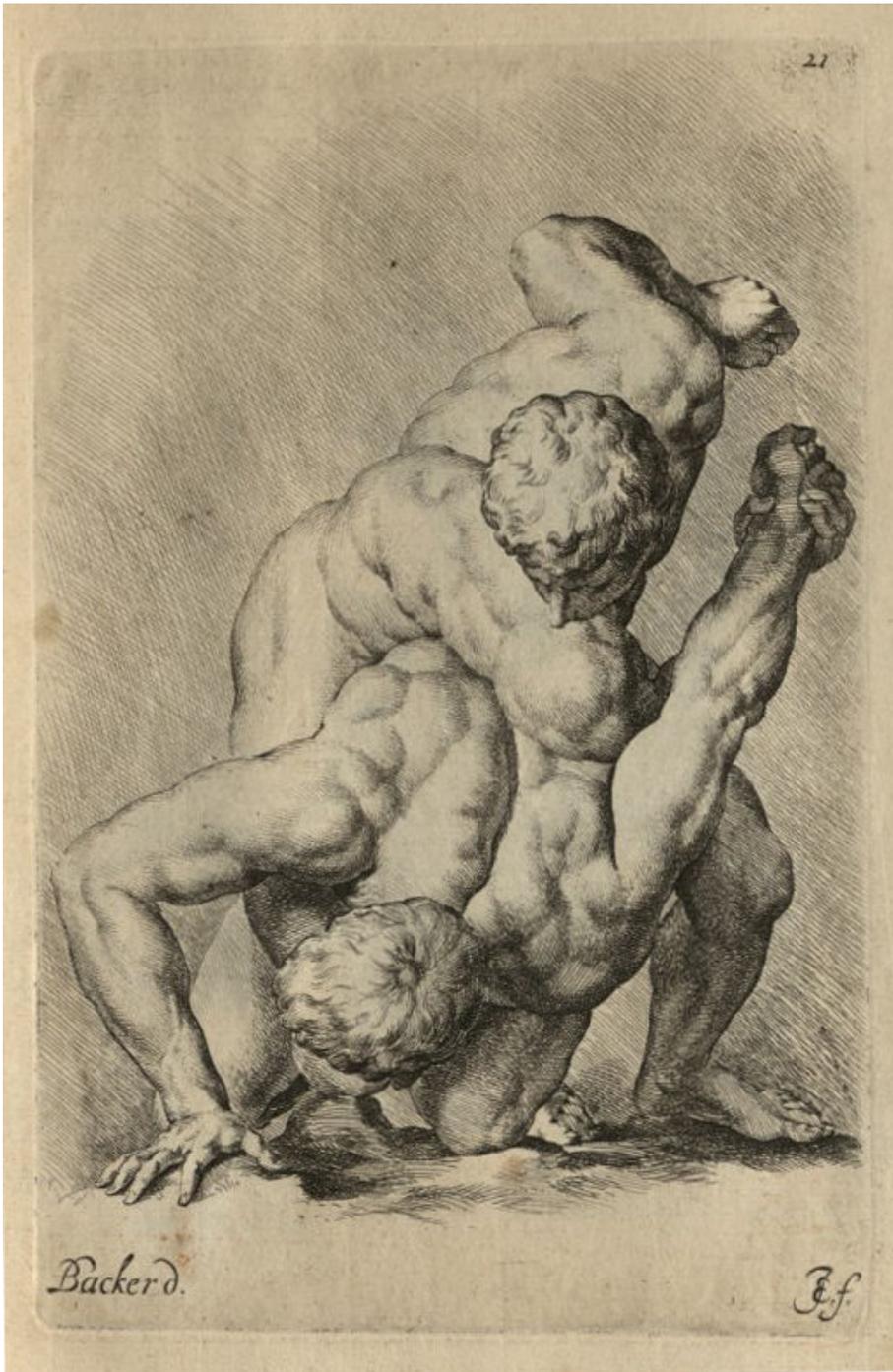


Abb. 21 d. Jan de Bisschop: Signorum Veterum Icones [1668], Bd. 1, Taf. 21.



Abb. 21 e. Jan de Bisschop: Signorum Veterum Icones [1668], Bd. 1, Taf. 22.

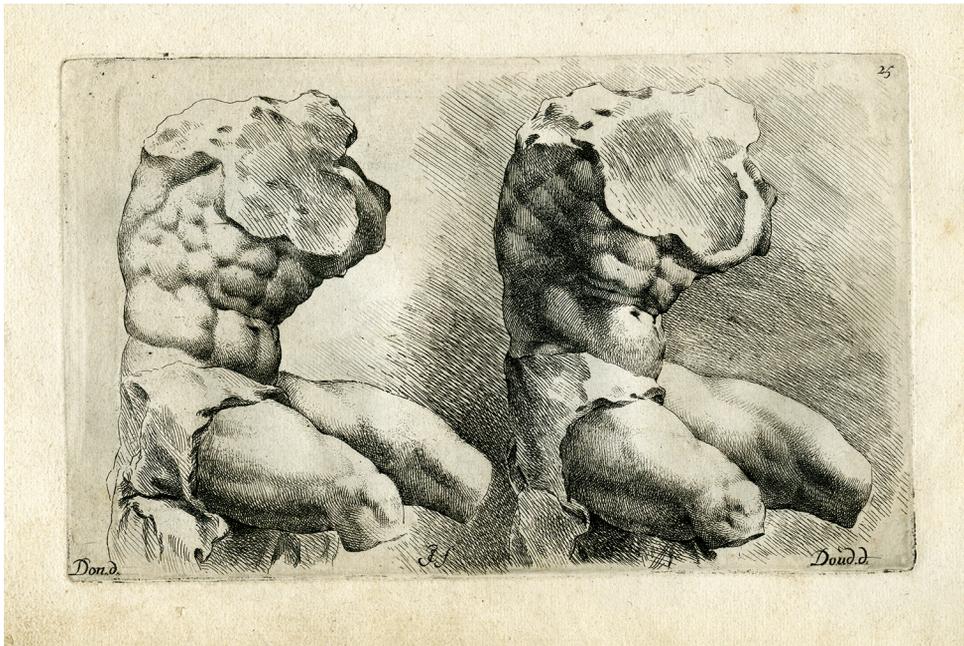


Abb. 22. Jan de Bisschop: *Signorum Veterum Icones* [1668], Bd. 1, Taf. 25.

Spezialpublikationen zu stemmen waren, sondern nur für Projekte, die mit einer breiteren Käuferschaft rechnen konnten.

Die exakte Vermessung antiker Meisterwerke dagegen, die zweite oben genannte Motivation, deren Anfänge – wie gesehen – ins frühe 16. Jahrhundert zurückreichen, wurde im Rom des Jahres 1640 und möglicherweise auf Anregung von Nicolas Poussin hin wieder aufgegriffen und nun offenbar wesentlich systematischer durchgeführt. In diesem Jahr erstellte Charles Errard, späterer Gründungsdirektor der Académie de France in Rom, zusammen mit Roland Fréart de Chambray eine Reihe großformatiger Zeichnungen nach den bekanntesten Antiken mit sorgfältig eingetragenen Messergebnissen.⁵⁶ Auch Abraham Bosse scheint in diesem Umkreis tätig gewesen zu sein. Er sollte dann erstmals 1656 auf 18 kleinformatigen Tafeln und am Beispiel von nur vier antiken Statuen Roms: dem *Herkules Farnese*, *Antinous*, *Apollo Belvedere* und der *Venus Medici*, die Ergebnisse

⁵⁶ Heute befindet sich das *Album de dessins et mesures de statues romaines* in Paris, École nationale des Beaux-Arts, PC 6415, s. http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_PC6415.asp?param= mit Kommentar von Milovan Stanic; zum größeren Kontext – auch den in der Folge besprochenen Publikationen – Gudrun Valerius: Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen. Die ›Decorum‹-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1992; Adriano Aymonino: 'Nature Perfected': The Theory & Practice of Drawing after the Antique, in: ders./Anne Varick Lauder (Hgg.): *Drawn from the Antique. Artists & the Classical Ideal*, London 2015, S. 15–67, v. a. S. 46–52.

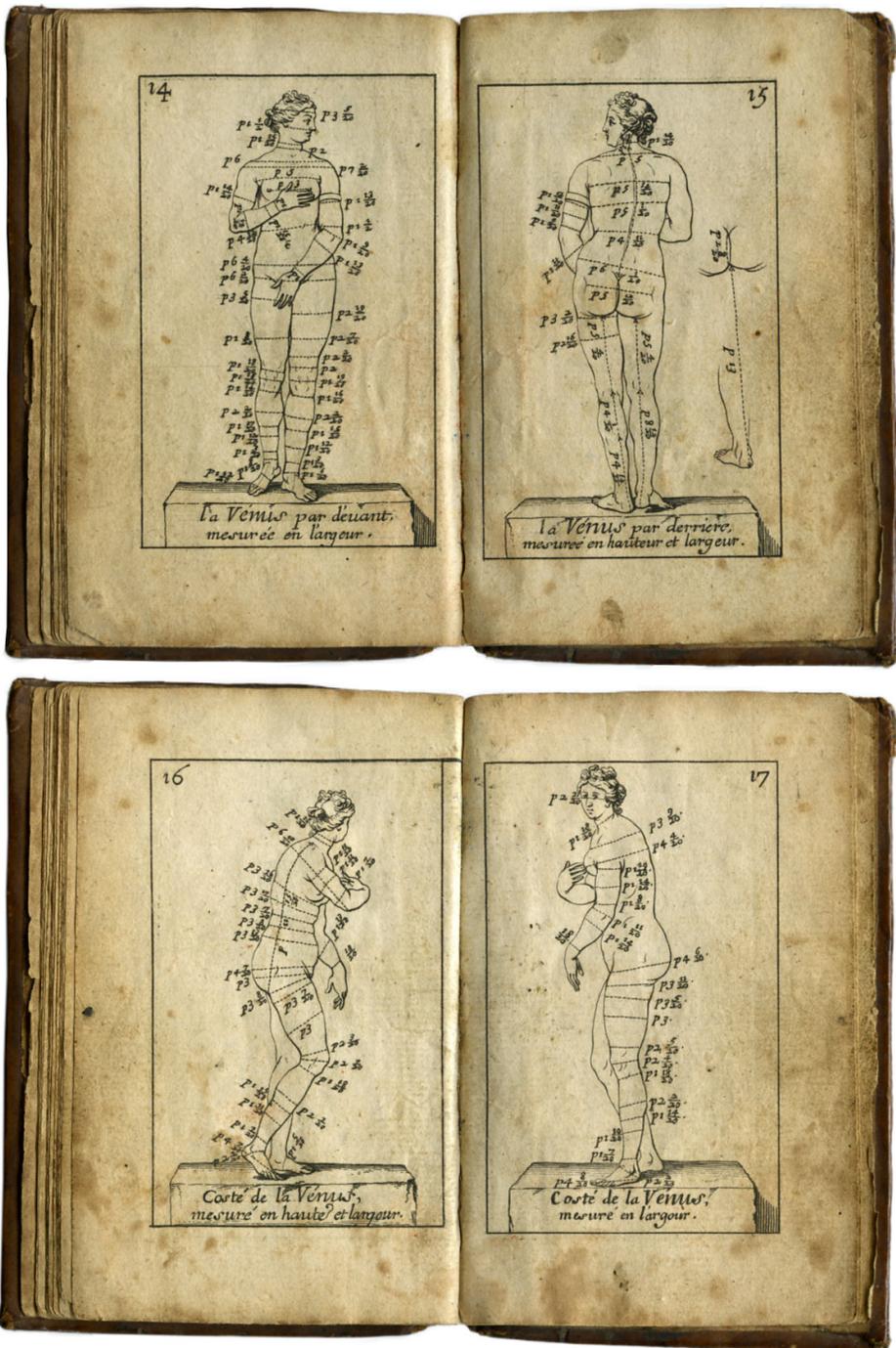


Abb. 23a-b. Abraham Bosse: Representation des différentes figures humaines, avec les mesures prises sur les antiques qui sont de present à Rome, Paris 1656, Taf. 14-17.

Errards und Frérarts de Chambray zusammen mit seinen eigenen Maßaufnahmen im Druck vorlegen (Abb. 23a–b).⁵⁷ Dagegen erschien einzig eine Frontal- und eine Seitenansicht des *Antinous* mit den Anmessungen Errards in Giovan Pietro Belloris Künstlerviten (1672) am Ende der Lebensbeschreibung von Poussin.⁵⁸ Der eigentliche editorische Durchbruch mit einer Publikation zu den Proportionen antiker Statuen gelang jedoch Gérard Audran. In *Les Proportions Du Corps Humain Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité* (1683) präsentierte er nun auf 27 (von insgesamt 31) Folio-Tafeln 12 verschiedene Skulpturen in Umrisslinien, alle in mehreren Ansichten und mit zahlreichen Maßangaben (Abb. 24a–b).⁵⁹ Auch hier verraten vor allem die beiden Tafeln mit Details zu Augen, Nase und Mundpartie des *Apollo Belvedere*, dass Audrans Publikation zugleich als Zeichenschule benutzt werden sollte, begann die Ausbildung im Zeichnen doch mit diesen einzelnen Elementen eines Gesichts. Zudem gibt es wenig spätere (?), noch von Audran selbst verlegte Abzüge gerade dieser Tafeln mit dem zusätzlichen Schriftzug »Livre pour aprendre a désigner ...«. 1684 schließlich erschien wieder in kleinem Format im Anhang zu Roger de Piles' *Elemens de peinture pratique* und unter dem Namen des Jean-Baptiste Corneille ein weitgehender Nachdruck von Bosses Stichen.⁶⁰

Die Nachfrage nach dieser Art der »objektivierenden« Vermessung des antiken Ideals erweist sich nicht nur insbesondere an den vielen weiteren Ausgaben und dem langen »Nachleben« von Audrans Werk bis ins mittlere 19. Jahrhundert hinein. Sie zeigt sich etwa auch daran, dass in Jean Cousins populärem Zeichenlehrbuch ab der Ausgabe von 1685 drei Tafeln mit *Herkules Farnese*, *Apollo Belvedere* und *Venus Medici* in jeweils drei Ansichten und mit andeutungsweise eingetragenen Proportionen aufgenommen wurden.⁶¹

Allerdings dienten die antiken Skulpturen kaum überraschend nicht nur als Modelle für ideale Proportionen. Wiederum Charles Errard scheint auch das Projekt verfolgt zu haben, anatomische Studien an menschlichen Körpern in der Haltung berühmter antiker Statuen zu betreiben. Zusammen mit dem Arzt Bernardino Genga publizierte er eine *Anatomia per uso ed intelligenza del disegno* (1691), die solche Muskelpräparate à la *Herkules Farnese*, *Laokoon*, *Borghesischer Fechter* und *Faun* präsentiert. Und es sind von ihm

⁵⁷ Abraham Bosse: *Representation des différentes figures humaines, avec les mesures prises sur les antiques qui sont de present à Rome*, Paris 1656; dazu Sophie Join-Lambert/Maxime Préaud (Hgg.): *Abraham Bosse savant graveur*, Paris/Tours 2004, S. 269 f. (Kat. 284–288; José Lothe).

⁵⁸ Zum Kontext Sonia Maffei: *Il lessico del classico: arte antica e nuovi modelli in Bellori*, in: Elisabeth Oy-Marra/Marieke von Bernstorff/Henry Keazor (Hgg.): *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2014, S. 139–172.

⁵⁹ Gérard Audran: *Proportions Du Corps Humain Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, Paris 1683; s. <http://doi.org/10.11588/diglit.6011>.

⁶⁰ Roger de Piles: *Elemens de peinture pratique: enrichis de figures de proportion mesurées sur l'antique, dessinées & gravées par Jean-Baptiste Corneille*, Paris 1684.

⁶¹ Jean Cousin: *L'art de dessaigner [...] Revue Corrigé et Augmenté par François Iollain Graveur a Paris, de plusieurs Morceaux d'Après l'Antique avec leurs Mesures et proportions*, Paris 1685, S. 68–72; s. <http://doi.org/10.11588/diglit.25886>.

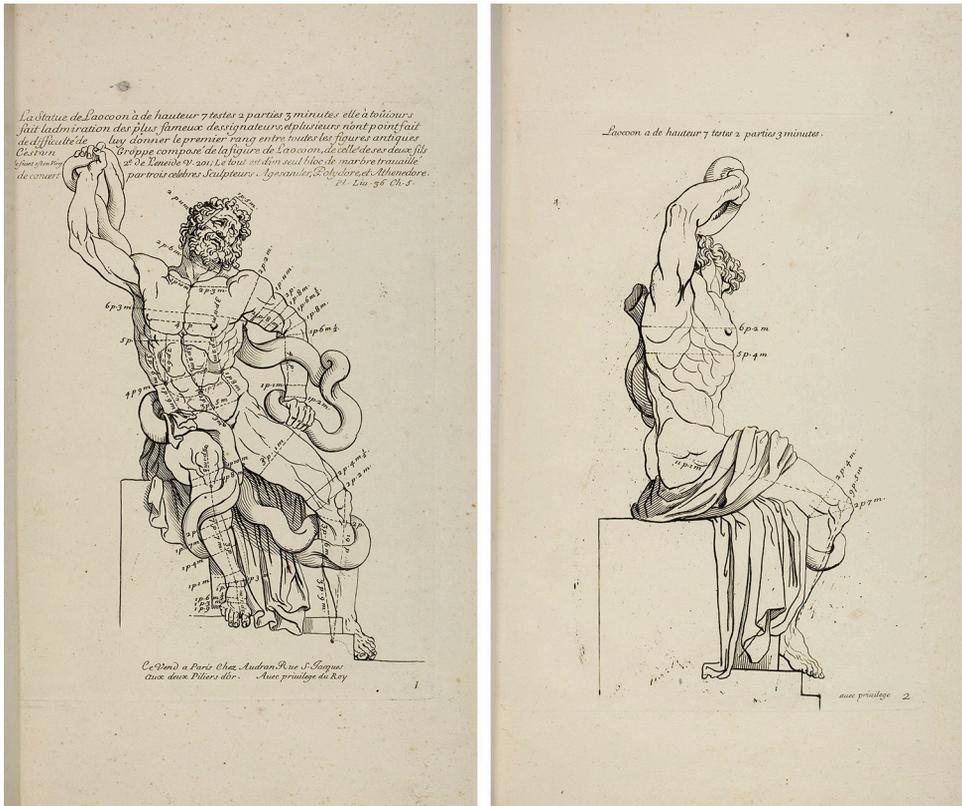


Abb. 24a–b. Gérard Audran: Proportions Du Corps Humain Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité, Paris 1683, Taf. 1–2.

zudem einzelne Stiche dieser Werke als Skelette aus verschiedenen Ansichten bekannt.⁶² Auch dieses anatomische Interesse im Rückbezug auf die idealen Beispiele der Antike fand schnell Eingang in populäre Zeichenlehren: In Charles-Antoine Jomberts *Nouvelle Methode pour apprendre a dessiner sans maître* (1740) und dann ausführlich der *Methode pour apprendre le dessein* (1755) werden nicht nur (verlegerisch sparsam) die Proportionsstudien von de Bosse bzw. Jean-Baptiste Corneille wiederaufgegriffen und erweitert, sondern auch durch ein Skelett in der Haltung des *Herkules Farnese* ergänzt (Abb. 25).⁶³

Dagegen ist für die Erforschung der Antike – weniger für die in diesem Kapitel thematisierte künstlerische Auseinandersetzung mit ihr – noch auf den 1679/1683 endgültig

⁶² Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, Album Maciet 2–4.

⁶³ Zum Buch von 1740 s. <http://doi.org/10.11588/diglit.15949>. In Jombert: *Methode pour apprendre le dessein*, Paris 1755, Taf. 55 wurde erneut das Skelett des *Herkules Farnese* jetzt direkt neben einer Proportionsstudie der Statue in Seitenansicht abgedruckt; s. zu den anatomischen Werken Schmäzle 2018 (wie Anm. 53), Bd. 1, S. 307–316 und 326–334.

»Wie man Skulpturen aufnehmen soll«

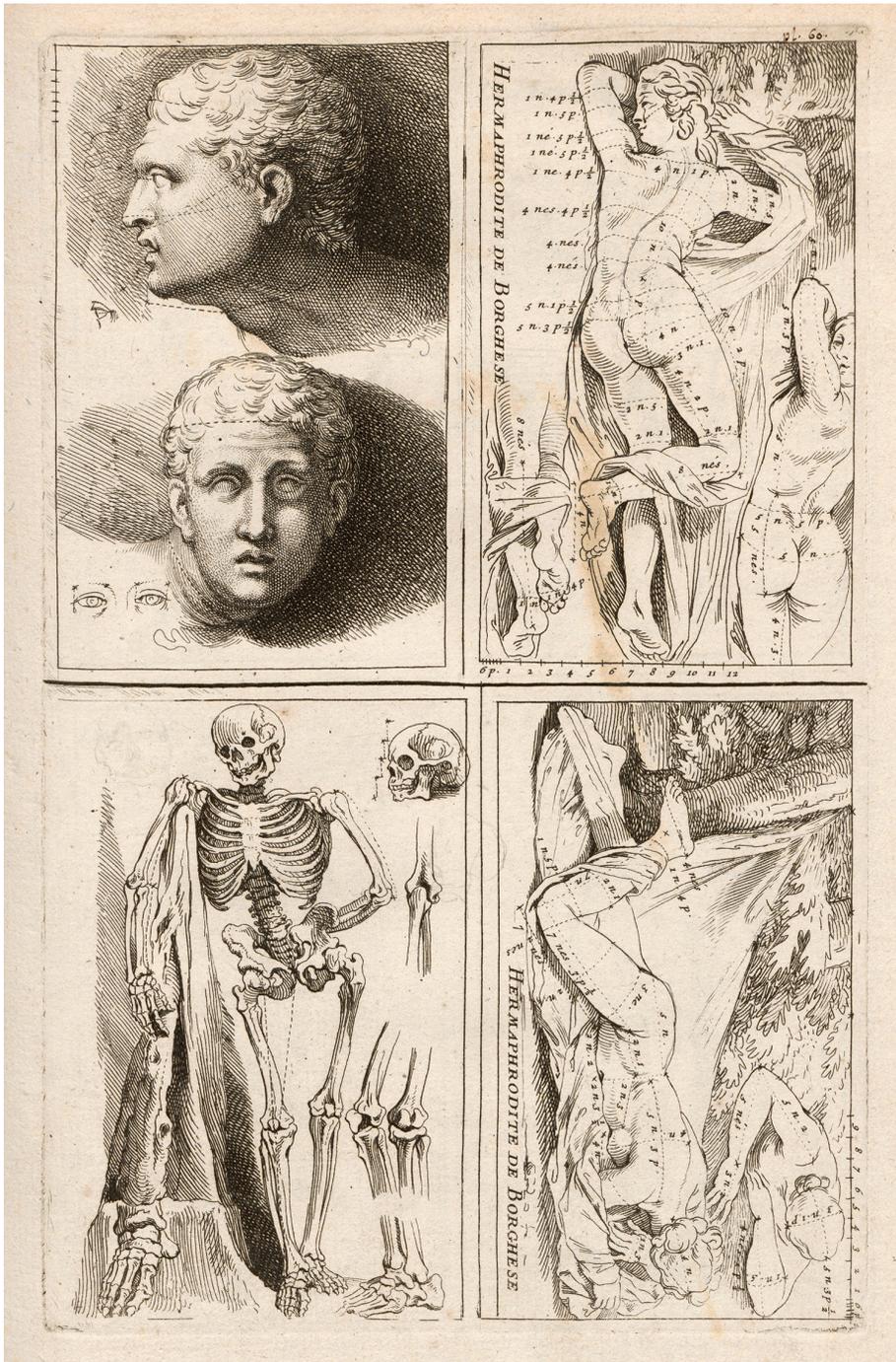


Abb. 25. Charles-Antoine Jombert: Nouvelle Methode pour apprendre a dessiner sans maître, Paris 1740, Taf. 60.

in der Reproduktionsgraphik etablierten Darstellungsmodus der Abwicklung oder Abrolung in Verbindung mit der Darstellung des dreidimensionalen Objektes daneben zu verweisen: Jacques Spon dokumentiert in seinen *Miscellanea eruditae antiquitatis* und dann identisch den *Recherches curieuses* das Relief auf dem sog. Salpion-Krater durch Wiedergabe des Bildfriese zu beiden Seiten der Vase, wobei der Verzicht auf Schattierung die Abrollung als ›künstlich‹ erzeugte Ansicht neben dem eigentlichen Gefäß kenntlich macht (Abb. 26).⁶⁴ Zwar ist die Zeichnung einer einseitiger Abwicklung des Salpion-Kraters bereits vor 1597 in einem Manuskript des Antiquars Alonso Chacón – nicht zufällig ein Freund des Pighius und Gesprächspartner in dessen Traktat *Dea Themis* – überliefert.⁶⁵ Aber erst mit dem späten 17. Jahrhundert sollte dieses Verfahren in der Buchillustration zu einem weiter verbreiteten Standard vor allem für die Reproduktion von Vasen aufsteigen, wenngleich auch jetzt nicht zu einem durchgehend verbindlichen: Pierre-François Hugues d'Hancarville etwa wird es für seine prachtvolle Publikation der Vasensammlung des William Hamilton nicht benutzen (s. u.).⁶⁶

18. Jahrhundert: Nichts Neues

Bis nach 1800 wird sich an der Darstellung von Skulpturen nichts Grundlegendes mehr ändern.⁶⁷ Dies überrascht unter anderem deshalb, da sich die Interessen, ästhetischen Vorlieben und Wahrnehmungsweisen im 18. Jahrhundert teils massiv verschoben. So wird etwa bereits im Jahr 1700 François Ragueneau einen kleinen, nur mit einem Frontispiz illustrierten Band *Les monumens de Rome, ou Descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture, et d'architecture qui se voyent à Rome* vorlegen, der dennoch die Beschreibung antiker und moderner Kunstwerke und das Interesse der Romreisenden

⁶⁴ Jacques Spon: *Miscellanea eruditae antiquitatis*, Frankfurt a. M./Venedig 1679, S. 25; s. <http://doi.org/10.11588/diglit.5543>; ders.: *Recherches curieuses d'antiquité*, Lyon 1683, S. 469; s. <http://doi.org/10.11588/diglit.4017>; dazu Déculot 2010 [wie Anm. 8], S. 128–130 (Kat. 35, Jocelyn Bouquillard); die dort abgebildete Zeichnung Spons folgt aber noch dem Modell einseitiger Abwicklung, wie es für den Salpion-Krater seit dem späten 16. Jahrhundert überliefert ist, s. die nächste Anm.

⁶⁵ Pesaro, Biblioteca Oliveriana 59, fol. 230v; dazu Christine Vorster/Georg Satzinger/Jochen Luckhardt/Thomas Döring (Hgg.): *Die Antikenalben des Alphonus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro*, Braunschweig 2018, S. 29.

⁶⁶ Zur Erforschung von Vasenmalerei Maria E. Masci: *Picturae Etruscorum in Vasculis*. La raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento, Rom 2008.

⁶⁷ Vgl. für die enzyklopädische Zusammenstellung und Wiederverwertung etwa Valentin Kockel: *Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der ›Encyclopédie‹ Diderots*, in: Theo Stammen/Wolfgang E.J. Weber (Hgg.): *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung: Das europäische Modell der Enzyklopädien*, Berlin 2004, S. 339–370; zum Gesamthorizont Caecilie Weissert: *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999; Krause/Niehr/Hanebutt-Benz 2005 [wie Anm. 8].

MISCELLANEA
ERUDITÆ ANTIQUITATIS.

SECTIO SECVNDA.

De Baccho, Sileno, Satyris, Faunis, Mufis, Mænadibus, Fanaticis,
Nymphis & Hercule.

ARTICULUS PRIMUS.

Vas Marmorcum ingens, Caieta.



Act. Oper. Sculptor. Lugdun.



LEGANTISSIMUM istud marmor cernitur Caieta, quæ vrbs est regni Neapolitani maritima, in eade maxima, sculptumque ut præfert inscriptio à Salpione Atheniensi sculptore, velut ex ejus opere patet, peritissimo.

Bacchus infans affertur à Mercurio ad educandum, Leucotheæ materteræ, quæ primùm ubera puero dedit: postea Nymphis datus nutriendus & Sileno, ut fufius legitur apud Orpheum, Pausaniam, Ovid. 3. Metamorphoséon. Mercurij elegans pileus quadratus est obfervandus, qui & in nummis occurrit. Adstant Nymphæ & Satyri, qui ab ejus custodia cultûque Bacchæ Bacchantisque audiunt. Ex illis tres thyrsum dextrâ tenent, cujus extremæ parti superius adjunctum Pini pomum

Libero factum. Alter qui cymbalum pulsât, jam superius exhibitus est. Vltimus, fronte crinitâ Faunus, ut ait Virgil. in Priapeis, tibias duas inflat, ut sæpe in antiquis notamus monumentis. Circa hæc notandum Artemidori onirocriticum: ὁ ἦ χορὸς ὁ αἰὲν τῶ ἀθύρων, οἱ τε βακχοὶ καὶ βακχῆαι, καὶ βακχοί, καὶ βακχῆαι καὶ πάντες, καὶ ἅπαν ἀπὸ τῶν ἑσθίων ἐπιμαρτα, ἢ τὰ τέρυ τῶ ὄρω, καὶ ἡ δὲ αἰὲν ἡδὲ ἐκαστῶ, καὶ ἀπὸ τῶν τῶ ἀθύρων καὶ ἀθύρων οὐκ ἀπὸ τῶν Fauni: Chorus autem, inquit, qui Baccho adest, Bacchi & Bacchæ, Bassaræ, Satyri, Panes sive Fauni, aliâque similia nomina, kuse Deo sacra & simul & separatim singuli, turbas magnas, pericula, strepitusque significant: ex eo fortasse quòd magno cum strepitu incedere solerent Bacchi ministri cymbala pulsantes, tibias inflantes, thyrsosque quatientes, ut hæc obfervare licet.

D ARTI

Abb. 26. Jacques Spon: Miscellanea eruditæ antiquitatis, Frankfurt a. M./Venedig 1679, S. 25.

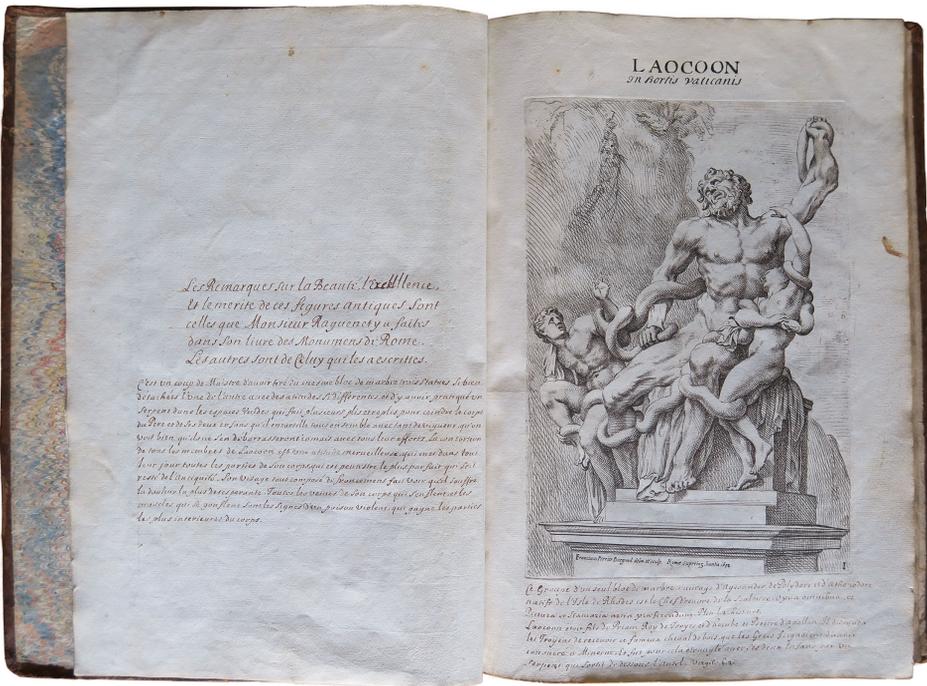


Abb. 27. François Perrier: *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Paris [1650er/60er Jahre], Taf. 1.

langfristig entscheidend verändern sollte: Nicht mehr ikonographische, antiquarische oder künstlerbiographische Interessen standen nun im Vordergrund, sondern die künstlerische Intention sowie die ästhetische und emotional affizierende Charakterisierung von herausragenden Beispielen der Malerei und Skulptur.⁶⁸ In gewisser Weise scheint bereits Domenico de Rossis und Paolo Alessandro Maffeis monumentale *Raccolta di statue antiche e moderne* (1704) durch eine neue, sinnlichere Wiedergabe der Statuen darauf zu reagieren.⁶⁹ Von einigen in zwei Ansichten abgebildeten Werken wie dem *Torso Belvedere*, den *Rossebändigern* oder dem *Herkules Farnese* abgesehen, weist diese Publikation aber für unsere Fragestellung keine Neuerungen auf. Bemerkenswert ist dagegen ein zwischen 1649 und vor um 1670 in Paris von der »veufue de deffunct Perier« gedrucktes Exemplar von Perriers *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, in dem ein späterer Besitzer handschriftlich die Kommentare Ragenets zu den Statuen eingetragen hat (Abb. 27):

⁶⁸ Dazu Oliver Kase: Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert, Petersburg 2010, S. 42–80.

⁶⁹ Domenico de Rossi/Paolo A. Maffei: *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce ... da Domenico de Rossi ... colle sposizioni a ciascheduna immagine di Pavolo Alessandro Maffei*, Rom 1704; s. <http://doi.org/10.11588/diglit.3527>.

»Les Remarques sur la Beauté, l'Excellence, et le merite de ces figures antiques sont celles que Monsieur Ragueuet y a faites dans son livre des Monumens de Rome. Les autres sont de celui qui les a escrittes.« Die evokative Kraft der Beschreibung scheint die zu diesem Zeitpunkt ästhetisch veralteten Stiche quasi mitzuziehen.

Denken ließe sich aber etwa auch an die steile Konjunktur des Konzeptes von ›Kontur‹ und seine verschiedenen Ausformungen und Präferenzen von Winckelmann über Hagedorn und Lavater bis Herder.⁷⁰ Allein die Linien-Stiche trugen eher zu einer ›Verflachung‹ dreidimensionaler Objekt bei (die ebenfalls sehr populären Schattenrisse scheinen für antike Skulpturen keine Rolle gespielt zu haben). Dagegen erlaubten die Konturlinien eine gesteigerte Präzision in der Wiedergabe von Formen und Abmessungen. Pierre-François Hugues d'Hancarville präsentiert 1766–1776 die Vasensammlung William Hamiltons in drei Darstellungsmodi: als Ansicht der Gefäße, als farbig gefasste Abrollungen der gemalten Szenen auf den Vasen, die jedoch keine Vorstellung von den Objektträgern geben, und als deren Aufrisse und Querschnitte mit detailliert eingetragenen Maßangaben (Abb. 28a–c).⁷¹ Giovanni Battista Piranesi wird etwa die von ihm spektakulär restaurierte und ergänzte marmorne sogenannte *Warwick Vase* 1778 nicht nur in zwei Ansichten publizieren, sondern auch durch eine Detailabbildung und einen Querschnitt ergänzen.⁷² Dagegen sollte es offenbar ein anderer Darstellungsmodus im Zusammenhang mit Restaurierungen, wie er sich in Zeichnungen findet, nicht in die Druckgraphik schaffen, nämlich die Wiedergabe ergänzter Teile in Absetzung vom originalen Bestand (eine Art Vorform der späteren Explosionszeichnung). So findet sich bereits auf einer Tafel aus Giovanni Battista Cavalieris *Antiquarum statuarum urbis Romae tertius et quartus liber* (1594) eine nachträglich eingezeichnete und beschriftete Ergänzung.⁷³ Und Francesco Moratti wird um 1714/15 in Aquarell und Gouache auf 14 ›Vorher-Nachher-Zeichnun-

70 Charlotte Kurbjuhn: *Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur*, Berlin u. a. 2014.

71 Zur Ausgabe 1785–1787 s. <http://doi.org/10.11588/digit.5255>; dazu Pascal Griener: *La antichità etrusca, greca e romana 1766 – 1776 di Pierre Hugues d'Hancarville. La pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton*, Rom 1992; Maria G. Marzi/Clara Gambaro (Hgg.): *Vasimania. Dalle 'Explicationes' di Filippo Buonarroti al 'Vaso Medici'*, Florenz 2018; Emmanouil Kalkanis: *The visual dissemination of Sir William Hamilton's vases and their reception by early 19th-century scholarship (c. 1800s–1820s)*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 75 (2012), S. 487–514.

72 Giovanni Battista Piranesi: *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi lucerne ed ornamenti antichi*, Bd. 1, Rom Bd. 1, Taf. 2 f.; s. <http://arachne.dainst.org/entity/1397723>; dazu Norbert Miller: *Marblemania. Kavaliereisen und der römische Antikenhandel*, Berlin/München 2018, S. 100 f.

73 Cavalieri hatte auf seiner Taf. 92 mit der Panzerstatue eines römischen Kaisers aus der Sammlung della Valle die zum damaligen Zeitpunkt bereits ergänzten Teile weggelassen, die ein anonym Zeichner auf dem Exemplar Paris, BNF, Est. Gc-8-Fol., fol. 342 wohl wenig später und vor dem Original stehend auf dem Blatt neben der Statue skizzierte, dazu Ulrich Pfisterer: *Die Kunst der Übersetzung. Pierre Woeiriot, Giovanni Battista Cavalieri und die Antike in Frankreich*, in: Pierre II. Woeiriot de Bouzey: *Antiquarum statuarum urbis Romae liber primus (um 1575)*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Heidelberg 2012, S. 113–229, hier S. 168 f.

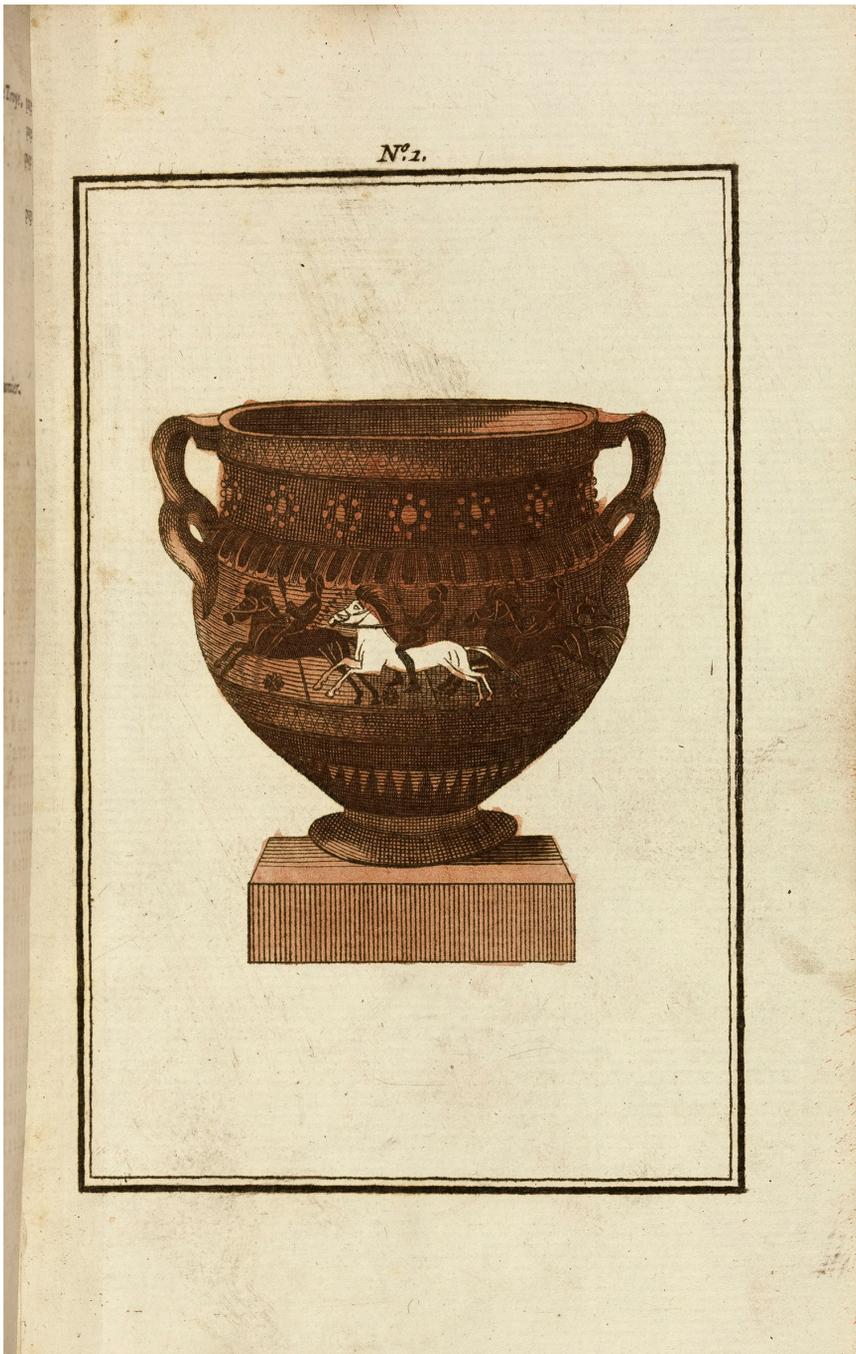


Abb. 28a. Pierre François Hugues d'ancarville/François Anne David: Antiquités étrusques, grecques et romaines, Ou les beaux vases étrusques, grecs et romains, et les peintures rendues avec les couleurs qui leur sont propres, 5 Bde., Paris 1785-1787, hier Bd. 1, Taf. 1.

»Wie man Skulpturen aufnehmen soll«



Abb. 28b, c. Pierre François Hugues d'ancarville/François Anne David: Antiquités étrusques, grecques et romaines, Ou les beaux vases étrusques, grecs et romains, et les peintures rendues avec les couleurs qui leur sont propres, 5 Bde., Paris 21785-1787, hier Bd. 1, Taf. 2 und 4.

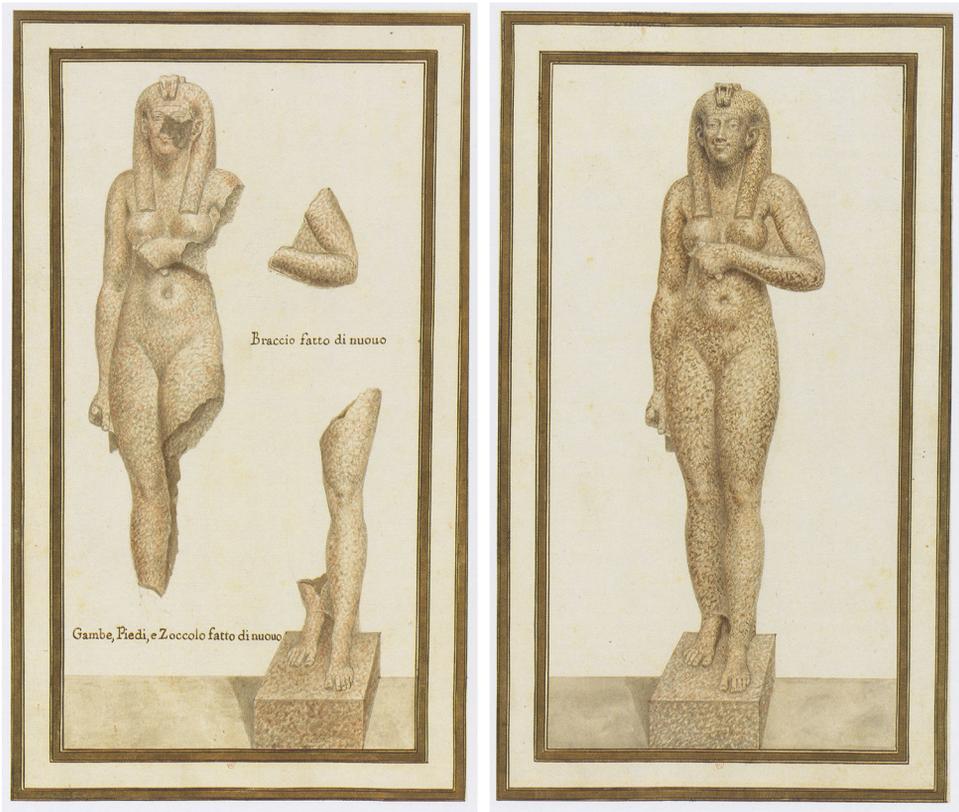


Abb. 29a–b. Francesco Moratti: Statue der Königin Touia, um 1714/15, Paris, BNF, Département des Estampes et de la Photographie, Res. FB-19-PET Fol.

gen seine Ergänzung und Instandsetzung von fünf ägyptischen Statuen festhalten, die 1710 gefunden worden waren (Abb. 29a–b).⁷⁴ Die so vermittelte Vorstellung vom plastischen Originalbestand wird aber in gedruckten Publikationen wie denen des römischen Restaurators Bartolomeo Cavaceppi wenig überraschend bewusst vermieden: Präsentiert werden hier ausschließlich ›perfekte‹ Werke.⁷⁵

Im *Recueil d'Antiquités* (1752–1767) des Comte de Caylus und dann in Cicognaras Geschichte der Skulptur und J.B.L.G. Seroux d'Angincourts *Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e* (1810–1823) wird vermittels Zusammenstellungen von Skulpturen bzw. Münzen, Medaillen

⁷⁴ Décultot 2010 [wie Anm. 8], S. 96 f. (Kat. 19, Jocelyn Bouquillard).

⁷⁵ Bartolomeo Cavaceppi: *Raccolta d'antiche statue, buste bassirilevi ed altre sculture restaurate*, 3 Bde., Rom 1768–1772, s. <http://arachne.dainst.org/entity/16008>; <http://arachne.dainst.org/entity/16012>; <http://arachne.dainst.org/entity/16013>.

und geschnittenen Steinen erstmals die stilistische Entwicklung der Kunst im Überblick darzustellen versucht.⁷⁶ Und das anonym wohl um 1800 in Paris publizierte *Museum Statue Antiquorum. Collection de Statues des divers Museum de Rome, Naples, Florence, &c. à l'usage des Peintres, Sculpteurs, Architectes et Amateurs des beaux Arts* bietet nicht nur auf 29 Tafeln eine Auswahl der wichtigsten antiken und neuzeitlichen Skulpturen (die antiken teils in mehreren Ansichten, die neuzeitlichen von Michelangelo, Cellini, Vincenzo de Rossi, Giambologna und Bernini) sowie einige Motive antiker Wandmalereien.⁷⁷ Es enthält 27 seiner 29 Tafeln auch als *contre-épreuves* (Abb. 30a–b). Offenbar sollte das Repertorium durch die seitenverkehrten Vorlagen für Künstler und Liebhaber noch attraktiver und einfacher nutzbar werden, da die Figuren und Motive nun nach beiden Richtungen in andere Zusammenhänge übertragen werden konnten. Aber all dies gehört nur noch am Rande zur Frage, »wie man Skulpturen aufnehmen soll«.

Festzuhalten bleibt: Vor den Erfindungen neuer Reproduktionsmedien ab Beginn des 19. Jahrhunderts, als selbst mit der tatsächlich plastischen Reproduktion kleiner Objekte in Büchern experimentiert wurde (Abb. 31),⁷⁸ und insbesondere vor Erfindung der Fotografie lieferte die antiquarische Forschung des 16. und 17. Jahrhunderts die entscheidenden Impulse für eine (dokumentierende) Darstellung von Skulpturen in mehreren Ansichten. Die künstlerisch-kunsttheoretische Auseinandersetzung mit den Werken der Antike führte vor allem ab der Mitte des 17. Jahrhunderts zu innovativen Darstellungsweisen in der Druckgraphik. Daneben trat das Interesse für neuzeitliche Skulpturen zurück. Die Frage nach den Gründen für die ›Verspätung‹ druckgraphischer Darstellungsmodi im Verhältnis zu Zeichnungen stellt sich abschließend noch dringlicher. Der Hinweis auf den finanziellen Aspekt teurer Druckgraphik ist entscheidend, scheint aber nicht die einzige, allein ausreichende Erklärung. Immer mit zu bedenken gilt es jeden-

⁷⁶ Anne C. Ph. de Tubières, Comte de Caylus: *Recueil D'Antiquités, Egyptiennes, Etrusques, Grecques Et Romaines*, 7 Bde., Paris 1752–1767, hier Bd. 2, Taf. 14 und 16; s. <http://doi.org/10.11588/diglit.3519#0084> und <http://doi.org/10.11588/diglit.3519#0090>; dazu Vermeulen 2010 [wie Anm. 8], S. 110–114; Leopoldo Cicognara: *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, 3 Bde., Venedig 1816–1818, hier Bd. 3, Taf. 47 f., s. <http://doi.org/10.11588/diglit.1186#0434> und <http://doi.org/10.11588/diglit.1186#0435>; J.B.L.G. Serieux d'Agincourt: *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, Paris 1823, Bd. 4, Taf. 48, s. <http://doi.org/10.11588/diglit.1305#0129>.

⁷⁷ An der Universitäts- und Landesbibliothek Münster ist ein Exemplar dieser seltenen, bislang offenbar nicht beachteten Publikation mit einem originalen Umschlag verzeichnet, der einen alternativen Titel trägt: *Recueil choisi d'après Les plus belles Statues Antiques qui se trouvent à Rome, à Florence et en France*, und von der Druckerei Maison Imperiale des Grassins in Paris gedruckt wurde, also frühestens im Dez. 1804, s. [http://nrw.digibib.net/search/hbzkv/record/\(DE-605\)HT007323086](http://nrw.digibib.net/search/hbzkv/record/(DE-605)HT007323086) (das dort angegebene Datum »1800« nur geschätzt). Allerdings scheint der alternative Titel eher auf eine Neuauflage hinzudeuten, d. h. die Tafeln wären schon vor 1804 gedruckt worden. Allen mir bekannten Exemplaren fehlen mindestens die Abklatsche zu Taf. 20 und 21.

⁷⁸ Dazu Beispiele in Pfisterer/Ruggero 2019 [wie Anm. 8], S. 276–279.



Abb. 30a. Museum Statue Antiquorum. Collection de Statues des divers Museum de Rome, Naples, Florence, &c., [Paris, 1800?], Taf. 5.

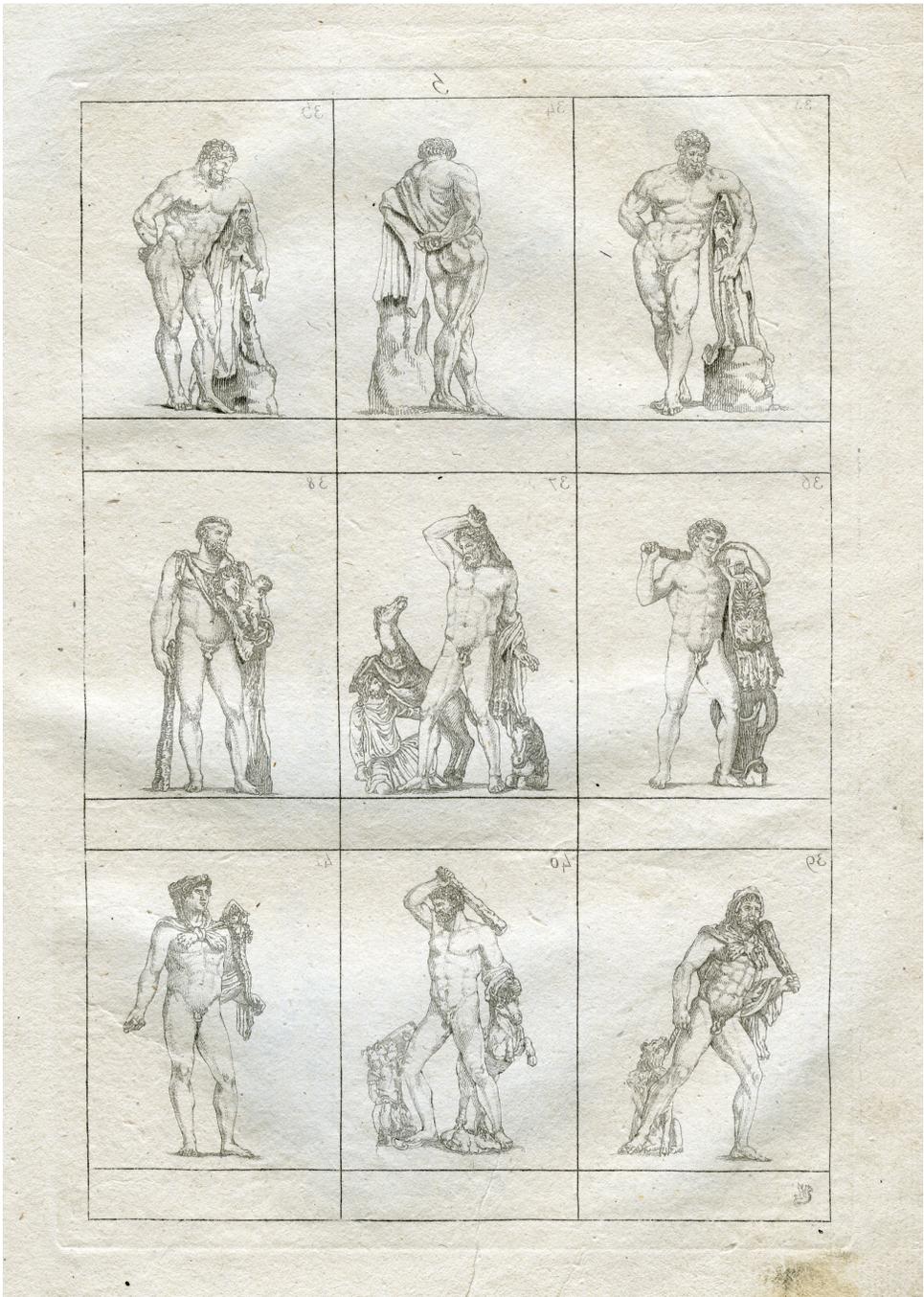


Abb. 30b. Museum Statue Antiquorum. Collection de Statues des divers Museum de Rome, Naples, Florence, &c., [Paris, 1800?], Abklatsch.



Abb. 31. Henry N. Humphrey: Ancient Coins and Medals, London 1850, Taf. 8.

falls, dass der frühneuzeitliche Sehhorizont nie ausschließlich auf Reproduktionsgraphiken beschränkt blieb: Gipsabgüsse und andere kleinformatige Reproduktionen vor allem nach antiken Werken konnten eine präzise plastische Vorstellung der Originale vermitteln – bevor dann etwa auch mechanische Verkleinerungsmaschinen und die Galvanoplastik zum Einsatz kamen.⁷⁹

Es ist bemerkenswert, dass ausgerechnet die neuen Wiedergabemöglichkeiten des Dreidimensionalen im 19. Jahrhundert (und ästhetisch dann auch die Wende zum Neobarock ab ca. 1860) mit einer zunehmend einschränkenden Normierung des Blicks und Kanonisierung der einen (oder einiger weniger) Ansichten von Skulptur einhergingen – mit Hildebrands »Problem der Form« als künstlerisch-präskriptivem, Wölfflins Vorgaben »Wie man Skulpturen aufnehmen soll« als kunsthistorischem Höhepunkt. Cellinis Vorstellungen von den einhundert oder mehr Sichtachsen einer Skulptur, Vincenzo Giustinianis »Rundumansicht« oder »figura quasi sferica« und Jan de Bisschops fünf Darstellungen einer Skulpturengruppe aus verschiedenen Blickwinkeln scheinen dagegen viel mehr auf die aktuellen Herausforderungen des Digitalen und eine virtuelle 3D-Erfassung von Skulpturen und Objekten vorauszuweisen.⁸⁰

⁷⁹ Peter Friess: *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur*, München 1993; aus der aktuellen, intensiven Forschung zu Gipsabgüssen seien nur genannt Charlotte Schreiter: *Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2014; Ellen Suchezky: *Die Abguss-Sammlungen von Düsseldorf und Göttingen im 18. Jahrhundert. Zur Rezeption antiker Kunst zwischen Absolutismus und Aufklärung*, Berlin/Boston 2019; im Erscheinen Daniela C. Maier: *Kunst – Kopie – Technik. Galvanoplastische Reproduktionen in Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2022.

⁸⁰ Vgl. etwa zu zeichnerischer versus 3D-Aufnahme Barbara Fash: *Beyond the Naked Eye: Multidimensionality of Sculpture in Archaeological Illustration*, in: Joanne Pillsbury (Hg.): *Past Presented. Archaeological Illustration and the Ancient Americas*, Dumbarton Oaks 2012, S. 449–470.