



Elisabeth Oy-Marra · Annkatrin Kaul-Trivolis (Hg.)

ORDNEN
VERGLEICHEN
ERZÄHLEN

Materialität, kennerschaftliche Praxis
und Wissensorganisation in Klebebänden
des 17. und 18. Jahrhunderts

Elisabeth Oy-Marra und Annkatrin Kaul-Trivolis (Hg.)

Ordnen – Vergleichen – Erzählen

Materialität, kennerschaftliche Praxis und Wissensorganisation
in Klebebänden des 17. und 18. Jahrhunderts

Elisabeth Oy-Marra, Annkatrin Kaul-Trivolis (Hg.)

ORDNEN
VERGLEICHEN
ERZÄHLEN

Materialität, kennerschaftliche Praxis
und Wissensorganisation in Klebebänden
des 17. und 18. Jahrhunderts

ad picturam

Titelbild:

Giuseppe Passeri, Padre Resta übergibt seine Sammlung dem Bischof von Arezzo,
Ident. Nr.: KdZ 16457 © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders

Diese Publikation erscheint mit freundlicher Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

Elisabeth Oy-Marra und Annkatrin Kaul-Trivolis (Hg):
Ordnen – Vergleichen – Erzählen. Materialität, kennerschaftliche Praxis
und Wissensorganisation in Klebebänden des 17. und 18. Jahrhunderts, 2024



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-SA veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung
unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

ISBN: 978-3-942919-12-8 (Hardcover)

e-ISBN: 978-3-948466-00-8 (PDF)

Die Online-Version dieser Publikation ist auf arthistoricum.net
dauerhaft frei verfügbar (Open Access):



URN: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1408-3

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1408>

ad picturam – Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K.

Im Ried 4b · 79249 Merzhausen · <https://ad-picturam.de>

Printed in Germany 2024

Inhalt

<i>Elisabeth Oy-Marra und Annkatrin Kaul-Trivolis</i> Ordnen – Vergleichen – Erzählen. Einleitung	7
<i>Genevieve Warwick</i> Between Libraries and Museums. Housing the Early Modern Drawing Album	19
<i>Elisabeth Oy-Marra</i> Der Klebeband als Sammlungs- und Wissensraum. Die Konzeption des Albums <i>Senatori in Gabinetto</i> von Sebastiano Resta	43
<i>Annkatrin Kaul-Trivolis</i> »ad illustrarne la Memoria« – Sebastiano Restas <i>Galleria Portatile</i> als Ort der Erinnerung	71
<i>Gudula Metze</i> Dank Klebeband zum Kunstverstand? Vier didaktische Manuskripte von 1738 zu Klebebänden der italienischen Malerschule im Dresdner Kupferstich-Kabinett	99
<i>Friederike Weis</i> Von zwei Seiten betrachtbar: Indische Alben für Antoine Louis Henri Polier	125
<i>Maria Krämer</i> Nach dem Dornröschenschlaf: Die Erschließung und Bewahrung der Karlsruher Piranesi-Alben	155

Hendrickje Kehlenbeck und Sonja Ruth

Die Porträtbände der Landgrafen von Hessen-Kassel

183

Eduard Wätjen

Die Sammlung des Leipziger Rats Herrn Gottfried Wagner:

Eine 1728 erworbene Zeichnungssammlung im Dresdner

Kupferstich-Kabinett

211

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

253

Elisabeth Oy-Marra und Annkatrin Kaul-Trivolis

Ordnen – Vergleichen – Erzählen. Materialität, kennerschaftliche Praxis und Wissensorganisation in Klebebänden des 17. und 18. Jahrhunderts.¹ Einleitung

Unter einer Loggia, die mit Porträts italienischer Künstler geschmückt ist und den Blick auf einen Garten mit einem pantheonartigen Tempel freigibt, sind vier Männer, drei von ihnen in kirchlichem Ornat, um einen runden Tisch gruppiert.² Protagonist der Szene ist ein großformatiges, aufgeschlagenes Album auf dem Tisch. Der davorsitzende Geistliche hat sich nach rechts gewendet und ist offenbar mit dem hier dargestellten Mann in prächtiger weltlicher Kleidung ins Gespräch vertieft. In den beiden Männern lassen sich Giovanni Matteo Marchetti, Bischof von Arezzo, und sein Neffe, Cavaliere Marchetti, erkennen. Der Geistliche rechts neben dem Tisch wendet seinen Kopf indes nach links und blickt zu einem Mann, der drei weitere schwergewichtige Folio-Bände unter einer Statue der Minerva bereithält. Der Geistliche ist der Produzent dieser Alben, der Oratorianer Sebastiano Resta (1635–1714). Er steht am Rand und wird doch als Überbringer und Urheber der Alben deutlich hervorgehoben, die er für den Bischof von Arezzo nach unterschiedlichen Themen kompiliert hatte.³ Autor dieses Studienblattes und der weitaus vollendeteren weiteren Zeichnung desselben Sujets in Chatsworth ist der Maler Giuseppe Passeri, der eng mit Resta befreundet war.⁴ Das auf den 25. April 1698 datierte Blatt schuf der Zeichner in Gedenken an den Verkauf der ersten vier reich dekorierten und mit Meisterzeichnungen versehenen Alben an den Erzbischof Giovanni Matteo Marchetti, wenngleich eine solch feierliche Übergabe nicht überliefert ist.⁵ Nach dem Tod des Bischofs verkauften die Erben die Bände nach England, wo sie alsbald aufgelöst, die Notizen des Sammlers aber in Abschriften bewahrt wurden.⁶

Unmissverständlich zeigt die Zeichnung die erhoffte große Wertschätzung von Alben mit Altmeisterzeichnungen durch hohe Würdenträger der Gesell-

schaft. Sieht man einmal vom bekanntesten Produzenten eines Zeichnungsalbums, Giorgio Vasari, ab, der in seinem berühmten *Libro de' Disegni* ein visuelles Pendant zu seinen Künstlerviten schuf,⁷ wissen wir wenig über die Kompilatoren solcher Alben, die seit dem 14. Jahrhundert bekannt sind.⁸ Anders als Vasaris *Libro* und Restas historiographisch ausgerichtete Alben sind die meisten noch bekannten Klebealben nach Künstlern oder nach Sachgebieten wie Herrscherporträts, Wappen etc. geordnet. Mit ihren dicken Einbänden wurden sie in den Bibliotheken aufbewahrt und demonstrierten so ihre Nähe zum Buch. In der Moderne wurden sie weitgehend aufgelöst, galten sie doch als überkommenes, starres Ordnungssystem, das den heutigen konservatorischen Anforderungen und dem Bedarf nach einer wertfreien, flexiblen Aufbewahrung nach Künstlern nicht mehr genügte. In der Tat gewährleisteten Klebstoffe und Trägerpappen keine ideale Aufbewahrung von Altmeisterzeichnungen und neue Zu- oder Abschreibungen von Zeichnungen standen quer zu den Ordnungsstrukturen der Alben. Mit ihnen ging aber auch eine Praxis im Umgang mit Altmeisterzeichnungen verloren, die heute Aufschluss über die Interessen der jeweiligen Produzenten und Produzentinnen bzw. der Sammler und Sammlerinnen sowie über deren Netzwerke geben kann. Klebealben hatten nicht nur das Nachsehen gegenüber flexiblen Ordnungssystemen, die eine lose Aufbewahrung der Arbeiten auf Papier in Kartonagen und Kabinettschränken gewährleistet, auch verloren die Zeichnungen, für die eigene Kabinette eingerichtet wurden, ihren direkten räumlichen Bezug zur Bibliothek. Das Album galt fortan als Vorstufe des Buches. Ihm mangelte zumeist eine konsequent verfolgte und argumentativ verifizierte These. Wie Anke Kramer und Annegret Pelz betont haben, stehen Album und Buch sich in der Moderne als »an Kontinuum und Diskontinuum orientierte Werktypen gegenüber«.⁹

Tatsächlich macht sich diese Opposition und die damit lange verbundene Privilegierung des durchorganisierten Buches auch in der Beurteilung des frühneuzeitlichen Klebealbums bemerkbar, denn nicht nur Resta wurde eine fehlende Konsequenz in der Abfolge des Materials seiner Alben vorgeworfen, übliche Ordnungsstrukturen wie die nach Sachgebieten oder Schulen schienen wenig Interessantes zu bergen. Roland Barthes verdanken wir eine Kategorisierung des Albums, die immer auch auf das Buch bezogen bleibt. Er beschreibt das Album im Unterschied zum Buch als situationsbedingt, diskontinuierlich und strukturlos, denn es bestehe aus einem künstlichen Ensemble,

dessen Ordnung zufällig sei. Ein Albumblatt lasse sich hin- und herschieben oder hinzufügen, ganz im Gegensatz zum Buch. Ferner nehme das auf der Notiz beruhende Album eine Zwischenstellung zwischen Sprechen und Schreiben ein.¹⁰ Gleichwohl sieht Barthes Album und Buch als dialektisch aufeinander bezogene Formate, denn das Album sei bestimmt, zum Buch zu werden, während das Buch in seiner Rezeption durch das Herausnehmen von Zitaten etwa wieder zum Album werde, so dass beide Formen letztlich als ephemere angesehen werden müssten.¹¹ Die von Barthes auf die Literatur bezogenen Überlegungen zum Album lassen sich auch auf nicht vornehmlich aus Notizen, sondern aus Bildern bestehende Alben übertragen. Didi-Huberman zufolge sind Alben wie der Atlas visuelle Dispositive, deren situationsbedingter Charakter keineswegs eine Strukturlosigkeit offenbaren muss, sondern die – wie im Fall von Aby Warburgs Bilderatlas – gerade als Medium der Organisation von Wissen eine besondere Valenz besitzen.¹² Wie Kramer und Pelz deutlich gemacht haben, ist das Album heute ein transmediales und interkulturelles Format, dessen aktuelle Konjunktur in sozialen Netzwerken, künstlerischen, literarischen und wissenschaftlichen Projekten erheblich ist.¹³ Dies spiegelt sich nicht zuletzt in der Erforschung frühneuzeitlicher Sammelalben wider. Diese wurde besonders im letzten Jahrzehnt vor allem von Seiten der Graphischen Kabinette vorangetrieben,¹⁴ aber auch jenseits der Kabinette wurden übergreifende Studien zur *longue durée* der Alben vorgelegt, die diese zudem vom Künstlerbuch abgrenzen.¹⁵ Gleichwohl wurde das Klebealbum bislang nur selten auf seine epistemischen Bedingungen hin untersucht.

Hierfür spielt die Materialität des Albums eine herausragende Rolle. Rein materiell handelt es sich bei einem frühneuzeitlichen Klebealbum um ein repräsentatives, unbedrucktes Buch, welches entweder mit leeren Pappen gebunden erworben, oder nach der Kompilation seines Inhaltes nachträglich mit einer Bindung und einem Buchdeckel versehen wurde.¹⁶ Das Format spielt eine untergeordnete Rolle und richtet sich meist nach den im Album zusammengetragenen Objekten, in diesem Falle Künstlerzeichnungen oder Graphiken, welche sich einmal montiert optisch anzugleichen scheinen (eine Wechselwirkung von Rahmen und Objekt, die sich auch bei moderneren Montagearten beobachten lässt). Die Zeichnung Giuseppe Passeris macht indes deutlich, dass raumeinnehmende Alben im *Folio*-Format zur Präsentation von Meisterzeichnungen die erste Wahl waren. Ihr schon aufgrund der Größe repräsentatives Format sollte den Wert der Zeichnungen hervorheben und

eignete sich zudem besser für die Zusammenstellung mehrerer Zeichnungen auf einer Trägerpappe. Gleichwohl mussten größere Zeichnungen an das Format angepasst werden, weshalb diese nicht selten gefaltet oder gar zugeschnitten wurden. Zudem konnte die Zusammen- und Gegenüberstellung von Zeichnungen auf den Trägerpappen eindrucksvoll gestaltet werden und legten in vielen Fällen das vergleichende Betrachten der Zeichnungen nahe. Zeichnungsalben wurden dabei auch als Sammlungsräume, also physische Orte des Sammelns und Bewahrens, inszeniert, und das Blättern konnte mit dem Durchschreiten eines Raumes verglichen werden.¹⁷ Damit weist das frühneuzeitliche Album von Altmeisterzeichnungen das Moment einer kuratorischen Praxis auf.

Wiewohl das repräsentative Klebealbum als eine buchähnliche Organisationsform festgefügt visuellen Wissens erscheinen musste, gibt es zahlreiche Hinweise auf seine situationsbedingte Ordnung. Zeichnungen konnten aus Alben auch noch nach Fertigstellung hinzugefügt oder wieder entfernt werden, auch wurde teilweise auf andere Alben verwiesen, um etwa eine ähnliche oder eigentlich besser geeignete Zeichnung für ein bestimmtes Argument ins Spiel zu bringen.¹⁸ Gleich welche Ordnung sich der Produzent gesetzt hatte, immer war die Durchführung von der Verfügbarkeit der Objekte abhängig. Dieser strukturelle Mangel war nicht zuletzt Anstoß für kreative Prozesse, bei denen man auf Platzhalter rekurrierte, wie etwa ausgeschnittene Druckgraphiken oder Leerstellen, die schließlich durch repräsentative Formate kaschiert werden konnten.

In Leder gebunden oszilliert das Klebealbum der Frühen Neuzeit zwischen Sammlungs- und Wissensräumen wie dem Kabinett und der Bibliothek. Typischerweise wurde es in der Bibliothek verwahrt, konnte aber auch, wie heute noch im Teylers Museum zu sehen, als Prachtband im Sammlungsraum zur Verfügung stehen.¹⁹ In der Biblioteca Ambrosiana gelten Sebastiano Restas noch erhaltene Bände, die *Galleria Portatile* und ein Album mit Zeichnungen von Rubens nach der Antike, ähnlich dem kompilierten *Codex Atlanticus* Leonardo da Vincis, als Handschriften und wurden lange Zeit in Bereichen der Bibliothek, im Übergang zu den Sammlungsräumen verwahrt. Noch heute werden Restas Bände als *Codice Resta (Galleria Portatile)* und *Codice piccolo* (Rubens Zeichnungen nach der Antike) bezeichnet.²⁰ Dass Klebealben immer auch in Bezug zu den Gemälden und Skulpturen der Künstler und Künstlerinnen sowie zum Wissen über diese gestanden haben, lässt sich bereits durch

die berühmten Erwähnungen des *Libro de' Disegni* in Giorgio Vasaris *Viten* belegen.²¹ Der Autor, dessen zweite Edition der *Viten* Cosimo I. de' Medici gewidmet war, verweist in mehreren *Viten* auf seine aus zirka fünf Alben bestehende Zeichnungssammlung, um seine stilistischen Urteile visuell zu unterstützen.²² Indem er die Zeichnungen rahmte und sie miteinander in Beziehung setzte, konstruierte er zudem eine komplexe visuelle Rhetorik, die am Anfang kunstgeschichtlicher Bildreflexion steht.²³

Dabei waren die Organisationsformen wie auch die Objekte in frühneuzeitlichen Klebealben für ihre Aufbewahrung entscheidend. Sie konnten nach allgemeinen Wissensgebieten wie Porträts und Historien geordnet sein, die dann typischerweise durch besser verfügbare und eindeutiger Druckgraphiken kompiliert wurden,²⁴ oder aber Altmeisterzeichnungen enthalten, die entweder nach Künstlern, also biographisch, oder kennerschaftlich nach Epochen und Schulen geordnet wurden. Alle diese Formen des Wissens wurden in den Alben je nach Verfügbarkeit der hierfür benötigten Objekte mehr oder minder überzeugend strukturiert. Während die Aufbewahrung der Blätter zwar durch die Alben und ihre einmal gefundenen Organisationsformen aus heutiger Sicht eher auf Dauer angelegt waren, so machen doch Änderungen in der Klebestruktur, zusätzlich hinzugefügte Trägerpappen oder Zeichnungen sowie herausgerissene Seiten und zusätzliche Notizen deutlich, dass die Inhalte durchaus veränderbar waren. Auch das Verkleben der Blätter machte das Album zu einem wesentlich flexibleren Medium, als die schweren Einbände vermuten lassen. Gerade aufgrund ihres Changierens zwischen Ordnungsmodellen und verfügbaren Objektbeständen geben frühneuzeitliche Klebealben neue Einblicke in die Wissensorganisation der Zeit. Anhand vieler noch bestehender Alben lassen sich die Praxis des Kompilierens zwischen Anspruch und Möglichkeiten nachvollziehen und so individuelle Zugänge rekonstruieren. Der Band fragt daher nach diesen Organisationsformen, ihren Ansprüchen und Realisierungen, ihrer Herstellung und Verwendung.

Genevieve Warwicks Beitrag eröffnet den Band mit einer Untersuchung über die Aufbewahrung frühneuzeitlicher Zeichnungen in Alben oder Büchern als materielle Manifestation ihrer historischen Beziehung zur frühneuzeitlichen Buchkultur. Die »bookishness« dieser Alben zu bergen, ist der Autorin zufolge grundlegend, um die kulturelle Stellung der Zeichnung verstehen zu können. Daher verortet sie die Geschichte der Zeichnungsalben inner-

halb der Geschichte des Buches. Im Aufsatz geht sie den unterschiedlichen Aufbewahrungsorten von Zeichnungsalben nach und analysiert deren Wissensordnungen. Sie erörtert, wie sich das Klebealbum als Mittler zwischen Zeichnungssammlungen und Bibliotheken verhält und wie es in der jeweiligen Juxtaposition als didaktisches Medium Verwendung fand. In diesem Kontext veranschaulicht sie, wie deutlich bereits in frühneuzeitlichen Sammlungen zwischen verschiedenen Typen, wie dem Klebealbum als AufbewahrungsmEDIUM für Zeichnungen, Druckgraphikalben in ihrer Funktion als Erweiterung des gedruckten Buches, vor allem jedoch auch Künstler- oder Studioalben sowie Notiz- und Skizzenbücher unterschieden wurde.

Der Beitrag von Elisabeth Oy-Marra widmet sich der räumlichen Konzeption von Klebebänden Sebastiano Restas. Am Beispiel des nur noch in Abschriften erhaltenen Albums *Senatori in Gabinetto* für Giovanni Matteo Marchetti analysiert sie die in einem Brief an den Käufer genannte Abfolge der Zeichnungen, für die Resta den fiktiven Sammlungsraum des Kabinetts und Gerichtssaals in Anspruch nimmt, und fragt nach der von Resta konstruierten Ordnung kunsthistorischen Wissens. Dabei bildet diese doppelte Ortsbestimmung einen übergreifenden Raum, in dem Restas Darlegung der zeitlich-historischen Verbindungen zwischen den Künstlern anschaulich werden soll. Die Konzeption der Künstler als Mitglieder eines Senats soll zudem deren Stellung in der Geschichte der Kunst visualisieren. Zudem fragt sie nach Restas Konzeption des Disegno anhand der technischen Angaben zu den vorgesehenen Zeichnungen. Die Autorin führt Restas Argumentation auf ihre Quellen zurück und zeigt sowohl die Probleme als auch das Zukunftsweisende einer solchen Konzeption auf.

Annkatrin Kaul-Trivolis beleuchtet die prozesshafte Gestaltung in den Klebebänden Sebastiano Restas und geht der Frage nach, warum Sebastiano Resta diese in einigen Titeln überhaupt als Erinnerungsräume anlegt. Der Beitrag geht davon aus, dass der Sammler in einer Gelehrtenkultur verhaftet ist, deren Ursprünge sich nicht rein im Buchwissen des 17. Jahrhunderts verorten lassen, sondern in mündlichen und handschriftlichen Tradierungsformen. Am Beispiel der um 1700 entstandenen *Galleria Portatile* aus der Biblioteca Ambrosiana kann sie aufzeigen, welche universellen Wissenskonstrukte durch Resta instrumentalisiert wurden, um die Geschichte der italienischen Kunst, aber auch eine zielgruppenorientierte Weisung an die Schüler der Kunstakademie der Ambrosiana auf den Montagen des Codice vergegenständlichen zu können.

Ein Manuskript mit vertiefenden Informationen zur italienischen Schule aus dem Dresdener Kupferstichkabinett, das 1738 kurz vor dem ersten Inventar der Sammlung durch den Leibarzt und 1720 neu berufenen Kurator Johann Heinrich von Heucher entstanden sein muss, steht im Mittelpunkt des Beitrags von Gudula Metze. Die Autorin stellt dabei die Frage nach möglichen Autoren und vor allem, welche Funktion das vierbändige Manuskript – im Beitrag als Handbuch bezeichnet – innehatte, sowie welche Rückschlüsse auf die Ordnungsstrukturen der frühen Druck- und Zeichnungssammlung gezogen werden können. So kann sie zeigen, dass in diesem »Handbuch« die Regionalschulen der in den Klebebänden vertretenen Maler aufgeschlüsselt werden, und erläuternde Kommentare Einblick in Leben und Werk der jeweiligen Künstler vermitteln. Am Beispiel der Eintragungen zu Raffael kann die Autorin zudem die Quellen des Textes rekonstruieren und hebt die neuartige Verschränkung von Bild und Text hervor.

Friederike Weis beschäftigt sich mit persischen und moghulischen Alben. In ihrem Beitrag werden die Inhalte und Verwendungszwecke im Kontext der persischen Hofkultur dargelegt. Hier dienten Alben als repräsentative Objekte, die bei Feierlichkeiten präsentiert, konsultiert, aber auch verglichen wurden. Im Bereich jener Objektgattung spielt die Kalligraphie eine übergeordnete Rolle und wird durch bildlich dekorative Kompositionen visuell als auch ästhetisch unterstützt. Die Autorin klärt im ersten Teil des Beitrages, aus welchen Sujets und Komponenten sich die bekanntesten und noch erhaltenen Vertreter wie das *Bahram Mirza-Album* zusammensetzen. Ferner diskutiert sie die Leserichtung persischer Alben, auch im Hinblick auf ihre Sammlungsgeschichte und Nutzung, wie z. B. durch den mitteleuropäischen Sammler Antoine Polier.

Kaum eine andere Sammlung von Architekturzeichnungen und Studien nach der Antike in einem Konvolut von Alben konnte in den letzten Jahren derartige mediale Wirksamkeit erzielen wie die in der Kunsthalle Karlsruhe von Georg Kabierske wiederentdeckten Arbeiten des Künstlers Giovanni Battista Piranesi und dessen Werkstatt. In ihrem Beitrag nimmt Maria Krämer die kunsttechnologisch-konservatorische Perspektive als Schnittstelle zwischen den Werksprozessen der Piranesi-Werkstatt und der späteren Handhabung der Blätter durch den badischen Architekten Friedrich Weinbrenner ein. Die Autorin zeigt auf, dass der Gegenstandsbereich der Papier- und Transferforschung von Zeichnungen neue Argumentationsebenen in der Sammlungs-

forschung eröffnen kann. So bereichert das Beispiel des Umgangs Friedrich Weinbrenners mit den Blättern des römischen Künstlers Giovanni Battista Piranesi in Form von Ölpausen und anderen Transfertechniken, sowie deren Verstetigung als Anschauungs- und Schulungsmaterial im festen Konvolut, die Forschungslandschaft mit neuen Erkenntnissen zum Umgang mit Papiermedien.

In der graphischen Sammlung der Hessen Kassel Heritage (HKH) lagern heute zehn Porträtklebebände und sieben Porträtwerke des Landgrafen zu Hessen-Kassel, die in Summe 1600 Druckgraphiken zu einer extensiven thematischen Sammlung adeliger Bildnisse zusammenführen. Hendrickje Kehlenbeck und Sonja Ruth verorten die Bände in ihrem historiographischen Kontext auf Basis der Geschichte der landgräflichen Kunstsammlung und Bestandsgeschichte. In der Analyse kann verdeutlicht werden, welchen Ordnungssystematiken und Neuinventarisierungen jene Porträtklebebände, die Druckgraphiken vom 17. bis frühen 19. Jahrhundert beinhalteten, unterlagen. Der Beitrag beschäftigt sich weiterhin mit der Materialität der Klebebände als Wissens- und Erinnerungskorpus und kann herausstellen, dass die Druckgraphikalben des Landgrafen Hessen-Kassel keineswegs als statische Sammlungsbestände gelten können.

Eduard Wätjen stellt in seinem Beitrag den Leipziger Sammler Gottfried Wagner vor. Dessen Zeichnungssammlung war 1728 Teil des Dresdner Kupferstich-Kabinetts geworden und schlägt dort mit über 10.000 Blättern zu Buche. In seinem Beitrag geht der Autor der Frage nach, welche Veränderungen die Sammlung nach ihrer Erwerbung durch den Kurfürsten Friedrich August I. erfuhr. Wurden die Prinzipien der Ordnung in der Privatsammlung beibehalten oder fand man neue Arten der Repräsentation in der Eingliederung in das königliche Kabinett? Erstmals werden die Klebebände ausführlich beschrieben und ihre ursprünglichen Erschließungsmaßnahmen aufgezeigt. Der Autor behandelt zudem die Geschichte der Bände bis heute.

Anmerkungen

- 1 Dieser Band versammelt die Aufsätze der Tagung *Ordnen, Vergleichen, Erzählen. Die Materialität von Klebebänden und ihre Funktionen in der Frühen Neuzeit* von Elisabeth Oy-Marra und der Leiterin der Graphischen Sammlung, Christiane Lukatis, die vom 31. Januar bis 1. Februar 2020 in der Graphischen Sammlung der Hessen Kassel Heritage (HKH) stattfand. Sie war Teil des nunmehr abgeschlossenen DFG finanzierten Projekts *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta*.
- 2 Das Blatt, welches auch den Titel des vorliegenden Bandes ziert, wird Giuseppe Passeri zugeschrieben und existiert in zwei Fassungen. Der Zeichner dokumentiert die Übergabe der Bände am 25. April 1698 in einer finalisierten Fassung in der Devonshire Collection Chatsworth Inv.-Nr. 634, sowie in der hier publizierten Studie, die sich heute im Kupferstichkabinett Berlin, Inv.-Nr. KdZ 16457, befindet. Zu den Umständen der Fassungen siehe: SCHULZE-ALTCAPPENBERG 1994, S. 288; ebenso WARWICK 2000, S. 39.
- 3 Nach dem Ankauf der ersten vier Alben folgten weitere 15. Vgl. WARWICK 1996; WARWICK 2000, S. 39–42; SACCHETTI LELLI 2005, S. 343–361.
- 4 Passeri begleitete Resta auf dessen Reise von Rom nach Mailand. Hierzu siehe GRAF 1996 und OY-MARRA 2024.
- 5 WARWICK 1996 und WARWICK 2000, S. 36–39. Die Autorin kann nachweisen, dass der Verkauf tatsächlich einen Tag vor dem Datum der Zeichnung erfolgte.
- 6 Sechs Jahre nach dem Tod des Bischofs verkauften die Erben Marchettis 1710 die Alben nach England, wo sie aufgelöst wurden. Die Abschriften in Lansdowne 802 enthalten nicht nur und nicht alle Alben Marchettis und erfolgten im Auftrag von Lord Somers zwischen 1712–1717. Hierzu siehe POPHAM 1937; WARWICK 1996 und WARWICK 2000, S. 39, Anm. 70, sowie GIBSON-WOOD 1989.
- 7 RAGGHIANI-COLLOBI 1974; WOHL 1986; FORLANI TEMPESTI 2014.
- 8 Dass bereits vor Vasari Zeichnungen in Alben auf Trägerpappen aufbewahrt wurden, demonstriert das aus Verona stammende Antonio II Badile-Album aus dem 15. Jahrhundert, das nicht mehr intakt ist. Es wurde von Antonio II Badile (ca. 1424–ante 1512), einem Künstler, zusammengestellt und nach ihm benannt. Siehe hierzu: KARET 2014.
- 9 KRAMER/PELZ 2013, S. 9. Im Hinblick auf Roland Barthes BARTHES/MARTY 2008.
- 10 BARTHES/MARTY 2008, S. 290–293.
- 11 Ebd., S. 295–298.
- 12 DIDI-HUBERMAN 2013.
- 13 KRAMER/PELZ 2013, S. 13.
- 14 ELEN 2018, zu einem erst im letzten Jahrzehnt aufgefundenen Band des Sammlers Sebastiano Resta: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007.
- 15 Für diese Fragestellung hat sich der Band SEGRETO 2018, hierin besonders ELEN 2018 im Hinblick auf die historische Entwicklung sowie der ästhetischen Komponente des Albums in Vergleich und Abgrenzung zum Künstlerbuch als hilfreich erwiesen.
- 16 Auf dessen Entwicklung seit der späten Frühen Neuzeit bezogen siehe KRAMER/PELZ 2013 in der Einleitung des Bandes.

- 17 Siehe auch die Beiträge von Elisabeth Oy-Marra und Annkatrin Kaul-Trivolis in diesem Band.
- 18 Siehe *Galleria Portatile*, S. 44; RESTA/FUBINI 1955, S. 44.
- 19 Zur Verbindung von Klebealben und Bibliothek vgl. den Beitrag von Genevieve Warwick in diesem Band.
- 20 Zu den Alben in der Ambrosiana MARA 2010; sowie BORA 1978; FUBINI/HELD 1960.
- 21 RAGGHIANI-COLLOBI 1974.
- 22 CALIANDRO 1999; GRIENER 2010, S. 210f.
- 23 CALIANDRO 1999; DOULKARIDOU 2008, S. 69–70; für die Zuschreibung der Rahmen siehe MORROGH 2018.
- 24 Hier sei auf die Klebebände in der privaten graphischen Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg verwiesen. Der sog. Kleine Klebeband der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg wurde für das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin angekauft, siehe Inv.-Nr. KdZ 30674-30791. Siehe BRAKENSIEK 2003, S. 210ff.

Bibliographie

- BARTHES/MARTY 2008: Roland Barthes, Eric Marty: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980, Frankfurt a. M. 2008.
- BORA 1978: Giulio Bora (Hg.), I disegni del Codice Resta, Bologna 1978.
- BRAKENSIEK 2003: Stephan Brakensiek, Vom »Theatrum mundi« zum »Cabinet des Estampes«. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821, Hildesheim 2003.
- CALIANDRO 1999: Stefania Caliendo, Le Libro de' disegni de Giorgio Vasari un métatexte visuel, Limoges 1999.
- DIDI-HUBERMAN 2013: Georges Didi-Huberman, ALBUM vs. ATLAS (Malraux vs. Warburg), in: Album. Organisationsform narrativer Kohärenz, hg. von Anke Kramer und Annegret Pelz, Göttingen 2013, S. 59–74.
- ELEN 2018: Albert J. Elen, (Artists) drawing books and (Collectors) albums. Similarities and differences, in: Libri e album di disegni 1550–1800. Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica, hg. von Vita Segreto, Rom 2018.
- FUBINI/HELD 1964: Giorgio Fubini und Julius S. Held, Padre Resta's Rubens Drawings after Ancient Sculpture, in: Master Drawings 2, 1964, S. 123–193.
- FORLANI TEMPESTI 2014: Anna Forlani Tempesti, Giorgio Vasari and the »Libro de' disegni« a paper museum or portable gallery, in: Giorgio Vasari and the birth of the museum, hg. von Maia Wellington Gahtan, Farnham 2014, S. 31–52.
- GIBSON-WOOD 1989: Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-historical Writing in England, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 52, 1989, S. 167–187.
- GRAF 1996: Dieter Graf, Giuseppe Passeri als Kopist, in: Ars naturam adiuuans, hg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 529–547.
- GRIENER 2010: Pascal Griener, La République de l'oeil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières, Paris 2010.
- KARET 2014: Evelyn Karet, The Antonio II Badile Album of Drawings. The Origins of Collecting Drawings in Early Modern Northern Italy, Farnham 2014.
- KRAMER/PELZ 2013: Anke Kramer und Annegret Pelz, Album. Organisationsform narrativer Kohärenz, Göttingen 2013.
- Lansdowne 802, Father Resta's Remarks on the Drawings, London British Library.
- MARA 2010: Silvio Mara, Il Libro di disegni della Biblioteca Ambrosiana, in: Arte Lombarda 158/159 (1–2), 2010, S. 74–118.

- MORROGH 2018: Andrew Morrogh, Vasari's Libro and the Drawings Collection of Niccolò Gaddi. The frames, in: A demand for drawings. Five Centuries of Collectors and Collecting Drawings, hg. John Marciari, New York 2018, S. 30–43.
- OY-MARRA 2024: Elisabeth Oy-Marra, Zur Archäologie des kennerschaftlichen Blicks: Sebastiano Resta und Giuseppe Passeri, in: Dramaturgien von Bild und Raum. Festschrift für Hans Aurenhammer, hg. von Julia Saviello und Katharina Bedenbender, Berlin 2024, S. 117–127.
- POPHAM 1937: Arthur Ewart Popham, Sebastiano Resta and His Collections, in: Old Master Drawings 11, 1937, S. 1–15.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, I disegni del Codice Resta di Palermo, Palermo 2007.
- RAGGHIANTI-COLLOBI 1974: Licia Ragghianti-Collobi, Il libro de' disegni del Vasari, Firenze 1974.
- RESTA/FUBINI 1955: Sebastiano Resta, Cento Tavole del Codice Resta, bearb. von Giorgio Fubini, Mailand 1955.
- SCHULZE ALTCAPPENBERG 1994: Hein-Thomas Schulze Altcappenberg, in: Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung, hg. von Alexander Dückers, 2. Auflage, Berlin 1994.
- SEGRETO 2018: Vita Segreto, Libri e album di disegni 1550–1800. Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica, Rom 2018.
- WARWICK 1996: Genevieve Warwick, The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection, in: Master Drawings 34, 1996, S. 239–278.
- WARWICK 2000: Genevieve Warwick, The Arts of Collecting: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe, Cambridge 2000.
- WOHL 1986: Hellmut Wohl, The eye of Vasari, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 30, 1986, S. 537–568.

Genevieve Warwick

Between Libraries and Museums. Housing the Early Modern Drawing Album

When the new British Library opened in 1998, leaving its old premises in The Round Reading Room at the British Museum, discussion arose about the correct collocation of drawings within such an encyclopaedic collection now divided into two. Historically conceived as both a library and a museum under one roof, books and artefacts had been housed together as commensurate bodies of knowledge since the Museum's inception in 1753.¹ For the most part the separation between the museum and the library was a clear distinction between materials and media – art and artefact objects stayed at the museum while books went to the new library at Saint Pancras. The one department presented with a potential dilemma, however, was that of prints and drawings. If, with hindsight, the decision to stay with the museum was self-evident, it is historically as well as epistemologically revealing that the question ever arose. Prints and printed books are clearly proximate, so that the separation of sheet prints from early books marks an institutional cleavage of collocation that is at some variance from the interwoven histories of their production.² Recent research has highlighted that drawing history is also closely tied to that of the early modern book. For from the inception of drawing collections right up to the nineteenth century, overwhelmingly, drawings were kept within book covers and on bookshelves, as books.

The collective enterprise of this volume is to map patterns or systems for the production of knowledge in early modern Europe as specifically manifest in collections of drawings. This essay's contribution is to consider the arrangement of early modern drawings into albums, or books, as a material manifestation of their historical relationship with early modern book culture. To recover the ›bookishness‹ of the early modern drawing album is therefore critical to any historical understanding of the drawing's cultural position. The

subject is nothing less than the history of the drawing album within the history of the book proper.

This paper has a number of converging points of origin to acknowledge from the outset. My foremost debt is to Elisabeth Oy-Marra's shared interests in early modern collections of drawings centred on knowledge production probed from a variety of directions. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò's longstanding work and generous collaboration in the study of drawing albums fully underpins the research. Vita Segreto's 2018 conference and book on the organisation of drawings into albums argued that early modern collections of drawings were, almost entirely, collated or filed into books, on which this paper offers an extended reflection. In studying books of drawings, I am further indebted to literary scholars working on early modern writers' use of notebooks in which to compose, and so in the parallel between notebooks and sketchbooks, as equivalent instruments of creative knowledge production. I also take up the work of scholars of intellectual history concerned with early modern universal or encyclopaedic collecting, who have underscored the physical as well as conceptual proximity of collections of art alongside books, in which museums and libraries were conceived as closely-related instruments of knowledge. In addition, I owe a significant debt to those scholars of the rise of the illustrated art book, which was also an early modern historical development. Finally, the essay is indebted to scholarship on the history of the early modern book more broadly.³

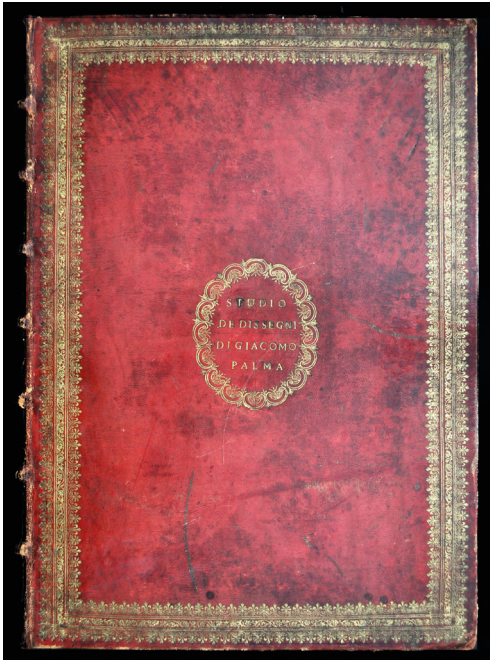
The interdisciplinary demands of the field of study are thus weighty, further prompted by the extensive nature of the material evidence itself – both of drawings, and of books. For throughout the early modern period drawing was the primary method of knowledge acquisition and documentation in the visual domain writ large. In this regard it is critical to recall that, in a pre-photographic age, drawing was an indispensable instrument of learning across disciplines, from medicine and engineering to art, architecture, and design. Drawing as the instrument of engraving was thus closely linked to the Renaissance development of printing and printed books, and so to the far greater possibilities of knowledge circulation it brought of both visual and textual information. Drawing was a tool, and a research method: it was the means by which to record, and therefore to know, the visible field. This is to acknowledge not only the vastness of the material for study, but also its wide-reaching significance across disciplinary boundaries – history of art, visual culture, and

intellectual history in all its domains, as well as a social history of art as of book production, and the history of their reception in terms of reading and viewing – by whom, where, in what contexts, and circumstances.

Codicology

The linked history of early modern prints and drawings with printed books depends, in the first instance, on their shared history of paper as a medium. The great expansion in paper production arising with the advent of printing in the fifteenth century meant that it became increasingly available, cheap and easy to buy, whereas medieval drawing on vellum and parchment made from animal skins was clearly much less so.⁴ The conjoined history of the early modern graphic media as works on paper is further embedded in the early history of the ›prints and drawings cabinet‹. Thus, the exemplary Medici holdings, in which works of art on paper were housed largely within albums in what would become the Uffizi *Gabinetto dei disegni e delle stampe*, were situated in close proximity to the princely library as well as the burgeoning art collections gathered together under the able direction of Filippo Baldinucci as both the curator and librarian. Placing books, graphic media, and artefacts side by side, he evidenced their close inter-relation of all forms of knowledge within princely encyclopaedic collections of this kind and magnitude.⁵

Such early modern arrangements of drawings into albums was in the first instance for safe keeping – putting papers between covers was a means of keeping the pages flat and sheltering them from the fading effects of light. The seventeenth-century treatise on collecting by the papal advisor Giulio Mancini expressly counselled this as the best means of protecting drawings from undue wear, advising collectors to safeguard them in an enclosed room dedicated to the purpose, just like the Medici Gabinetto, where they might be consulted »a commodo« and with due care.⁶ The practice continued across the eighteenth century, even as albums changed hands, when they were often rebound into new covers, both for conservation and to reflect their new ownership. Albums remained the standard case for drawings collections until the nineteenth century, when the great expansion of public museums committed to general access brought new curatorial needs. Over the 1800s drawings in museum collections were, by and large, removed from the albums that once held them, and placed as individual sheets in mounts within solander



1. Jacopo Palma il Giovane (1544–1628 Venice), *Studio di disegni di Giacomo Palma*, album cover of red leather with gold tooling, 503 x 588 mm, Venice, Museo Correr. © Fondazione Musei Civici di Venezia.

boxes. This greatly facilitated their display within exhibitions, allowing for different combinations of sheets according to changing thematics of their curation. It also corresponded to a renewed appreciation of drawings as independent works of art. The curatorial loss is that we no longer have the tangible evidence of their longstanding historical arrangement into books.

Today, museums still tend to remove drawings from albums, while also conserving the original book covers in which they were once bound as integral to their provenance history. But by and large, we have lost the material evidence of these erstwhile drawing books – the covers and bindings in which they were formerly housed. In so doing, we have lost the sense of their once book-like status.

Remaining extant drawing albums,

though rare, provide our best evidence for reconstructing this occluded aspect of early modern graphic culture as a form of book culture. The Venetian Palma Giovane's album titled by him as »Studio di disegni di Giacomo Palma«, still in its original red leather binding with gold tooling, provides an instrumental example of this once ready equivalence between drawing albums and books (fig. 1). The album is today preserved at the Museo Correr in Venice, which again is both a museum and a library, reinforcing the historical position of such objects as artworks as well as books. The artist's title for the album further underscores the relationship between drawings and books by designating it as a »studio« or »studiolo«, so acknowledging the place of drawings within the private study or »cabinet« as a critical space of intellectual enquiry of the period, for scholars and artists alike.⁷

Through such remaining albums we grasp what they once were – volumes of all sizes, from great library tomes to the travelling pocketbook; bound in leather, parchment, wood veneers, or reinforced paper of various colours; kept on book shelves, in libraries, drawing cabinets, museums and galleries, studios and *studioli*, and artists' workshops; as collective reference works; but also as highly portable individual sketchbooks for artists to carry with them in the constant pursuit of their study of the visual domain. A glossary of terms by which to describe drawing books and books of drawings – from sketchbook, drawing album or volume, to *taccuino*, *Skizzenbuch*, and *livre de dessins* – evidences the various types of knowledge production to which they may be linked. As a field of enquiry there is a pressing interest, if much debate, for nomenclature as a mode of classification, to order the materials into a typology of such albums able to account for the many variations across languages, as well as time and place. Their shifting institutional collocations, too, are a key marker of changing artistic uses, and so of critical historical developments within Renaissance artistic practice, as further evidence to bring to bear alongside accounts of the changing types of drawings within them.

A key distinction by scholars and curators such as Albert Elen, among others, is instrumental. Elen differentiates at *prima facie* between the sketch- or drawing-book as an assembly of blank pages put together for an artist's ongoing use as part of a history of practice; and collectors' albums of extant drawings brought together as collections of art, or indeed other kinds of visual knowledge, as part of the history of collecting. Of course there is much inter-weaving historically – artists' sketchbooks that became collectibles; and workshop collections of a master's drawings for use by studio assistants. But to begin, this primary distinction between sketchbooks and collectors' albums is a critical guide.⁸

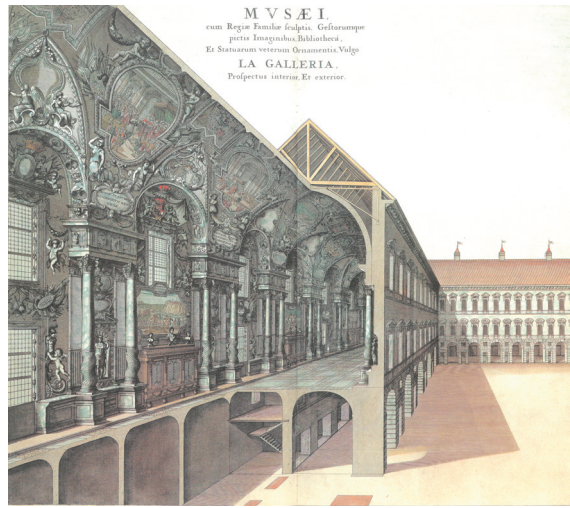
In this regard it is useful to reflect further on the history of where such volumes were, historically, housed. Even today, as the British Museum|Library dilemma highlights, drawing books may be housed in both museum and library collections. Similarly in the Royal Collections at Windsor the drawings are, historically, kept in the Print Room, which forms part of the library. Such holdings of drawings are thus both art collections, and books: this is precisely the point. Drawing albums may also be found in archives, as deposits of encyclopaedic documentation of all kinds of knowledge in the visual domain. One thinks here of the celebrated *museo cartaceo* of Cassiano dal Pozzo, assembled

in Rome but mostly now at Windsor, which entailed commissioning young artists to draw after natural history specimens, on the one hand; and antiquities and architecture, on the other. These drawings were then assembled into great numbers of volumes by subject categories, to serve as visual compendia of encyclopaedic knowledge across the arts and sciences.⁹ Many other instances of this type of visual knowledge collection were undertaken through drawings compiled into albums as a key part of an early modern knowledge economy, particularly in the realms of antiquarian studies and natural history, in ever-burgeoning encyclopaedic extensions of Cassiano's exemplary ›paper museum‹. As such, they circulated forms of visual knowledge across Europe, as in the case of John Talman's albums of prints and drawings after classical architecture and architectural ornament. Compiled in Rome, then brought back to England, their subsequent dispersal through his position as a founder-member of the London Society of Antiquaries reached an extensive network of future collectors, such as Josiah Wedgwood, to play a key part in the development of eighteenth-century English antiquarian studies. While many were rebound to the specifications of their new owners, a small number remain as they were in Talman's possession. A large album bound by Talman in blue leather with gold lettering along the spine now at the Ashmolean Museum denotes its contents precisely for the purposes of ready identification on an architectural library bookshelf: »The Five | Orders & | Ornaments | Relating | Thereto | Prints & | Drawings.«¹⁰

Elsewhere drawing books also took their place between the library and the gallery, as at the now-destroyed *biblioteca-museo* of the Dukes of Savoy in Turin, built to contain all the marvels of the world: antiquities, art, and rare objects on the one hand, but also natural curios and scientific instruments on the other, as well as the ducal library. As an early modern princely collection, it was encyclopaedic in scope, spanning arts and sciences as a unified or multi-faceted corpus of knowledge. If the Savoy collections themselves are now lost or dispersed due to fire in 1667, prints and textual descriptions relate that the ducal collections of drawing albums were once housed on library shelves, immediately adjacent to the Great Gallery, as an early example of their integration within both the museum and the library (fig. 2). An architectural elevation by the Piedmontese draughtsman illustrates the internal display of the Great Gallery in the ducal palace at Turin, as well as its designation of graphic materials within its collections.¹¹

To analyse the remaining historical evidence of the early modern drawing album requires, at a first level of enquiry, a codicological approach, or what may be termed an archaeology of materials. As in the analysis of early books and manuscripts, drawing scholars must also examine the physical composition of the objects under study, working in collaboration with library and book history colleagues. All remaining book bindings and covers, their clasps and ties, provide invaluable evidence of the historical position of the drawing album within early modern book cultures. Though few, they provide eloquent testimony. For example, a further Palma Giovane pocketbook-size album, composed of 24 parchment leaves, is still preserved in its original binding of stamped vellum with a metal clasp. Today conserved at the Frits Lugt Foundation, this also houses early printed books as well as prints, within the institutional setting of a once-private collection now configured as a public research centre for early modern works on paper (figs. 3/4).¹²

As drawing scholars we study above all the sheets within these albums. Generally made of textile rag paper, we analyse how and where this was made, the weight, the colour, the surface preparation, and the watermarks (fig. 5). Codicological analysis reveals further details of production and use: how a sheet may have been folded to form double or quarto pages, for example, or how these may have been inserted into book covers, and how the pages were stitched, and often restitched.¹³ We also study the materials of drawing that mark the pages – metalpoints, chalk and charcoal, pens, brushes, inks – like scholars of rare books too. Thus Baldinucci's inventories of the Medicean Gabinetto drawings included descriptions of individual sheets by attribution as to artist and school, and by subject, but also comprised indications of mate-



2. *The Great Gallery of the Ducal Palace in Turin, engraving after a design by Giovanni Tommaso Borgonio (Piedmont, 1620–83) with watercolour heightening, 580x505 mm, Turin, Biblioteca Reale. © MiBACT – Musei Reali.*



3. *Jacopo Palma il Giovane (1544–1628 Venice) pocketbook album, 24 parchment leaves in a binding of stamped vellum and metal clasp, 117 x 72 mm, Paris, Collection Frits Lugt, c. 1602–04. © Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris.*

rials and media: ›carta gialla in penna‹, ›acquarello‹, or ›di matita nera‹. Moreover his catalogue consistently listed paper size – occasionally with specific measurements, but more often by identifying the standard sizes by which paper came to be made and sold: ›foglio reale, mezzo reale, foglio imperiale, foglio ordinario da scrivere‹.¹⁴

The early modern history of paper – its greatly expanded production and use – is thus central to our enquiry. This is what made possible the vastly increased number of drawings by artists over the course of the fifteenth century, which radically altered preparatory practice as well as artistic education. Plentiful paper, and hence the practice of drawing as an intellectual process, facilitated those methods of artistic enquiry instrumental to what we term the ›High Renaissance‹. Its ready availability enabled artists, for the first time, to make hundreds, in some cases thousands, of drawings as a

method of visual research that may be termed ›experimental‹. As the case of Cassiano dal Pozzo's encyclopaedic *museo cartaceo* illustrates, this was in keeping with parallel developments in all aspects of visual knowledge and analysis, particularly in the domains of natural history, which configured the research methods of early modernity's ›scientific revolution‹. As Samuel Edgerton has argued, it was Galileo's training as a draughtsman in the Florentine Accademia del Disegno – as a requisite skill in all domains of visual knowledge prior to the advent of photography – that enabled him to recognise, and to reproduce in drawing, the lunar craters that his newly-invented telescope made visible for the first time. Through studying the effects of light and shade rendered by pencil on paper as the visible pattern of surface relief, Galileo was able to make sense of the shadow he perceived on the surface of the moon.

The drawings of his sightings of the moon and the stars, along with the record of his notes, constitute the scientific evidence of his astronomical findings which he published as an illustrated book, the *Siderius Nuncius* of 1610. If only one sheet by his hand has survived, the reproduction of his drawings as engravings in his scientific publications visibly demonstrates the close conceptual and material links between drawings, printed illustrations, and book cultures, in all domains of early modern enquiry and knowledge production.¹⁵



4. Jacopo Palma il Giovane (1544–1628 Venice), *St Jerome*, pocketbook album, prepared paper with buff ground, pen and ink wash over black chalk, 117 x 72 mm, Paris, Collection Frits Lugt, c 1602–04. © Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris.

Studio Album

A number of sixteenth-century artists bequeathed an extensive, indeed vast, corpus of drawings, which allow us to analyse their various uses within preparatory processes as well as artistic training. Palma Giovane is a leading example, whose artistic legacy comprises over 1000 sheets, including a number of intact albums such as the Lugt Foundation volume. Aptly described by James Byam-Shaw as a ›pocketbook of poses‹, this album contains figures of saints, such as a Jerome (appropriately holding a book), as well as a series of portrait heads, for study and reuse within painted compositions by the workshop (figs. 3/4).¹⁶ Palma's methods constituted what the seventeenth-century Veneto art historian and collector of drawings, Carlo Ridolfi, later termed ›disegno continuo‹ in a discussion of this artist's practice. For this was a painter who drew constantly – in pen and ink, brush, and chalk, ranging from rapid sketches or ›primi pensieri‹, to detailed studies, and finished



5. Watermark with male torso in brown pen and ink, attributed to Alberto Alberti (1525–98, Borgo San Sepolcro) workshop, 275 x 206 mm, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1570s. © Musée des Beaux-Arts de Dijon.

cartoons for transfer in watercolour.¹⁷ Palma is a particularly rich example, as he conserved his drawings from his earliest youth, collating them into albums for the study of his assistants and students.

Similarly, Federico Barocci of Urbino drew avidly, and also collected his drawings as an instrument of instruction within his workshop. He was himself trained by the Zuccari in Rome, within the context of their historic foundation of its Academy of St Luke, which was based in the practice of drawing as the primary pedagogic method. The legacy of Barocci's drawings thus reflects and sheds important light on both artistic education and preparatory practices of the period.¹⁸ Like Palma Giovane, Barocci's corpus includes well over a thousand sheets, of every size and graphic media, and on every quality of paper, ranging from the luxury production of Fabriano's historic paper mills, the grey-blue papers of Venetian provenance, or the noble papers made in Fermignano for the ducal court, to those of a rapid workaday execution »di qualità ordinaria della carta fabricata in Urbino.«¹⁹

The so-named Gatteri album of drawings from the Tiepolo studio, now also at the Museo Correr, holds an unbroken provenance within artists' collections of the Veneto down to the late nineteenth century. As Catherine Loisel has recently argued, the album is a pictorial exposition of training methods in the Tiepolo studio, particularly of the then-young Giandomenico. Composed of 24 large sheets of figural studies – draperies, hands, arms, heads, torsos, legs and feet – on Venetian paper in red, black, and white chalk, it is a collection of research drawings, undertaken to study the precise arrangement of parts for various monumental fresco compositions then underway in the Tiepolo workshop. It was subsequently passed down through artists' workshop collections as a paradigm of ›Venetian style‹ for further generations of artists and students to imbibe. While it was disbanded following its acquisition by the Correr to facilitate new forms of display, its former status as an album has been carefully reconstructed to permit study of its function within the Tiepolo workshop and training. Its provenance history thus testifies to its continuous use as an instrument of instruction, both within artists' collections, and subsequently at the Correr.²⁰

Similarly, Piranesi and Piranesi workshop albums of classicising architectural ornament have, among other places, entered the collections of the John Soane Museum in London, which was instituted as a museum – academy collection explicitly for the pedagogic use of architectural students. Such albums typify the trajectory from studios into academy collections, retaining while also changing their function as instruments of artistic pedagogy. This is marked by a shift from workshop practice methods to that of an academic art-historical approach to imitating past works of art as practised in early modern academies of art. A study of the circulation of these albums deriving from the Piranesi workshop is, in itself, to study the role of the drawing book as a vehicle for the diffusion of a classicising visual language in the decorative arts, particularly for the dissemination of designs for interior architectural ornament. Circulating across Europe, such books nourished the artistic education of architects from London to Germany and beyond.²¹

In the study of drawing book provenances, collectors' marks or other distinguishing traces of ownership are critical, for example recognisable types of framing devices as in the celebrated case of Giorgio Vasari. Vasari's famous if elusive *Libro* or book of drawings, which he refers to throughout his *Vite* or *Lives of the Artists*, was the focus of his interests both as a practising artist

and as an art historian. It surely manifests an understanding of the role of drawing as a mode of instruction for young artists within the workshop and in the Florentine Academy of Drawing he initiated. But it was also a visual compendium to his historical biographies of artists. Vasari's *Libro de' disegni* was both an illustrated history of art, and an early example of a connoisseurial drawing collection, in seeking to attribute drawings through methods of visual comparison with known works.²²

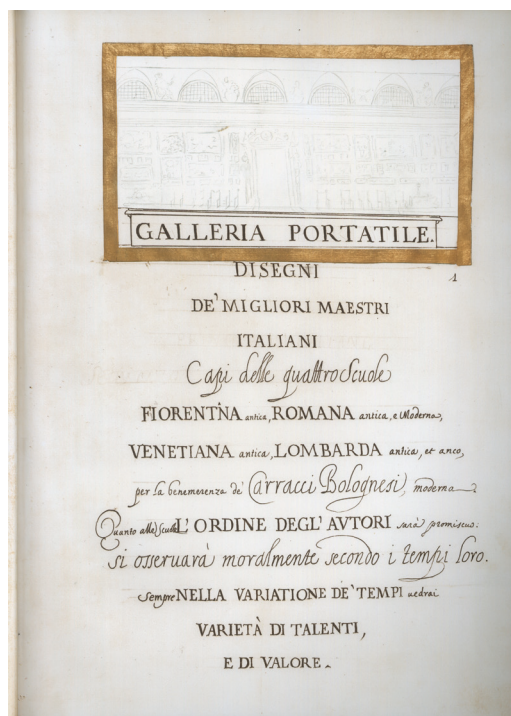
Later examples by Vasari's Florentine successor, Baldinucci, continued this method, selecting and arranging drawings within albums in order to tell the story of art, and to demonstrate the individual graphic identity of each artist within it. As the *de facto* director of the Medici Grand-Ducal collections, Baldinucci established early and instrumental modes of ordering both its books and its drawings. Under his gifted jurisdiction, the Uffizi's dedicated cabinet of works on paper would cement the typology of the Vasarian connoisseurial collection. Arrangement of drawings was thus according to art-historical categorisations of artist and school. Correspondence details concern about the appropriate number of drawings to include in each album – ideally 40 to 50 – so that they would be practicable to consult, but substantial enough to demonstrate the visual characteristics of a particular artist or school. Consciously borrowing from classificatory systems of early modern natural history according to species, Baldinucci ordered the Medici graphic collection into books within linked categories of chronology, school, and artist. Thereafter, he arranged the albums by size and alphabetically for ease of consultation, as with library volumes.²³ Mancini had similarly advised that works on paper be kept in such types of art-historically discrete albums, though with a greater emphasis on materials alongside historical methods of chronology, which he defined as »libri destinti, secondo le materie, tempi, grandezza di foglio, nazione, e modo di disegno s'a penna, lapis, e carbone, acquarello, chiaroscuro.«²⁴

Baldinucci's near contemporary in Rome, Sebastiano Resta, also brought together collections of drawings into albums constructed as various kinds of art-historical connoisseurial narratives, whether to tell the story of art from the point of view of northern Italy, in a counterpoint to the Florentine view of both Vasari and Baldinucci; or to bring together compendia of decorative ornament and design as an illustration of developing notions of authorial style in the graphic medium. Resta understood his albums as what he allegorically termed *gallerie portatili* – that is, portable picture galleries, as in his title

page from an album now in Milan's Ambrosiana, also an academy, museum, and library. The title page declares the album's arrangement by schools, with a drawing of a palace picture gallery surely by Resta himself (fig. 6). In other words, Resta understood the historically-arranged album of drawings as a book-size version of a paintings collection, and a means to tell the history of art through its connoisseurial arrangement and display, for both artists and collectors.²⁵

Within the broad category of studio or workshop albums there is every variety of drawing book, from albums on a particular artistic style, to those devoted to specified types of subject. We might classify such albums as studio visual resources. As such they are substantively different yet clearly related to late-medieval workshop model books, those stock collections of visual exemplars of, for example, animals, flora and fauna, or costumes. This type of album is exemplified in the Koenigs album now in the Boijmans Museum in Rotterdam, a fifteenth-century Northern Italian book of animals on parchment, generally credited as the earliest example of its kind still in its original binding; or the late fourteenth-century model book of Giovannino de' Grassi now preserved in the Biblioteca Civica Angelo Mai in Bergamo. Such albums served the medieval workshop as pictorial reference books for assistants in the composition and execution of paintings and manuscript illumination.²⁶

By contrast with the medieval model book, early modern books of drawings for use by assistants within the studio differed in scope and purpose. They were far more plentiful, thanks to the growing availability of paper, and broader in function. Above all, they were graphic compendia and material tes-



6. Sebastiano Resta, *Galleria Portatile* titlepage, *Veneranda Biblioteca Ambrosiana* (aus: Giorgio Fubini, *Cento Tavole del Codice Resta*, Mailand 1955).

timony to changing modes and models of artistic practice that we recognise under the term ›Renaissance‹, as anthologies of new forms of Renaissance visual knowledge. Whereas medieval model-books contained visual repertoires of the depiction of plants, animals, and costumes, the Renaissance drawing album was primarily devoted to the study of the human figure, and of antiquity. Foremost are anatomy studies and nudes; while the study of antiquities comprised drawings after every manner of classical motif, including the architectural, sculptural, and pictorial. The pedagogic practise of drawing after classical models was, as Marzia Faietti has aptly described, the example of ›repetition as variation‹ in the study of antiquity.²⁷ This practice produced copious quantities of drawings as never before: as models, as imitations, as variations, as student copies and academy exemplars, and as workshop translations into the development of new works of art in other media. Such books of drawings for the purposes of instruction were also closely tied to the burgeoning illustrated printed books of anatomy and antiquities, also new to the Renaissance, in their shared histories of illustration. Such links are testament to the inter-related history of the drawing album within early modern book culture more broadly.

Turning now to a type of album Jonathan Bober has aptly termed ›repertory‹ in discussion of an example now in Washington's National Gallery from a dismembered volume of drawings by the Genoese artist Alessandro Magnasco, such books were explicitly assembled for imitation by studio assistants, so exemplifying Faietti's epithet of repetition and variation (fig. 6/7).²⁸ These albums, as compilations of visual examples of every type of pictorial subject, served in the workshop as a means of developing new works of art in other media, but also as a mode of artistic instruction or training for students to learn from by imitation. They are often composed of drawings after the master's paintings, or those of other celebrated artists' canonical works. These are albums of drawings for collective consultation and imitation in the studio, often classified in terms of subject matter – here a ›Baptism of Christ‹ – with a letter ›H‹ designation; while others bear numbers, very much like library shelf marks as we know them. In this sense there is a kind of continuity from the medieval model book, in that they are designed to be copied from collectively within the studio as examples of visual types. The designation of such albums as ›repertory‹ is a fruitful one in signalling a greater shift into artistic pedagogy as distinct from production proper, which we can immedi-

ately grasp in the practice of repetition as a key educational instrument. Thus, albums of repertory and copy drawings are a critical source for the study of a history of practice, and of the education of artists. More broadly, they are evidence of a vital means for the transmission of culture, and of all forms of visual knowledge. This is further manifest in printed representations of the practice of imitation by drawing as the prevailing early modern paradigm for artistic education. From early ›academy‹ prints such as that of Baccio Bandinelli, to William Hogarth's *Analysis of Beauty*. I illustrations of the pedagogy of mimesis included student-artists copying from albums of drawings or engraved drawings as well as plaster-cast models, as in the foreground of Hogarth's great print. The *copia* of visual *exempla* depicted in the surrounding border of Hogarth's engraving served as further would-be ›pages‹ for imitation like those from printed model-books of artistic instruction (fig. 7/8).²⁹

If there are such historical continuities between the medieval model book and the early modern repertory album, yet the nature of the drawings within such volumes changed in ways that we recognise as defining of Renaissance culture. In tracing the history of studio albums of drawings we are witness to one of the most tangible forms of evidence to changes in artistic practice between medieval and renaissance modes of artistic conception and production. They are a window into the history of artists' preparatory processes, but also the larger intellectual history of the period, as a visual form of knowledge production and its dissemination. What we witness is nothing less than the emergence, in graphic form, of new types of artistic enquiry. They reveal



7. Alessandro Magnasco (1667–1749 Genoa) *Baptism of Christ*, brush and brown wash heightened with white on beige paper, 306 x 221 mm, Washington, National Gallery of Art. © National Gallery of Art, Washington D.C.



8. William Hogarth (1697–1764), *Analysis of Beauty I*, engraving, 381x501 mm, 1751. © University of Glasgow Library Special Collections.

the dual underpinnings of Renaissance art as founded in the study of, on the one hand, antiquity in its many manifestations; and on the other, the science of visual observation from natural history, and particularly the human body – draped, nude, and anatomical – studied ›from life‹. What we find in the history of the drawing album is an entire encyclopaedia of subjects new to Renaissance visual culture, from perspective, to landscape, to anatomy, to representations of human expression through gestural composition – in short, Leon Battista Alberti’s methods of *storia*.³⁰

Sketchbooks

To turn now from the repertory drawing to the sketchbook: these albums of drawings are in the first instance a record of the observations of one artist, made for their ongoing individual use for the purposes of visual research and enquiry. This is in itself new to Renaissance artistic practice. In many instances such albums might later become visual resources for the use of other artists, kept in early modern studio or academy reference libraries and study collections, whether formal or informal. But their beginnings are as books of blank paper bound together for artists to carry with them as a means of recording their passing observations and thoughts. This is markedly different from the medieval model book and in itself is rich evidence of entirely new methods of artistic practice linked to the now-ready availability of paper pertaining to Renaissance print culture.

As has frequently been pointed out, the *taccuino di viaggio* or travel sketchbooks of northern artists visiting Rome for the purposes of artistic study offer a particularly concentrated example, precisely because they are delimited by the period of the journey, and because they were undertaken for the purposes of artistic formation through the method of drawing after the example of established canons of art, understood as founded in the antique tradition. Thus, the Roman antiquarian, librarian, and art historian Gian Pietro Bellori gives eloquent testimony to such use of the artist's sketchbook in his description of Rubens's pocket sketchbook (now lost) from his early trip to Italy:

»Essendo veduto un libro di sua mano, in cui si contengono osservazioni di ottica, simmetria, proporzioni, anatomia, architettura, & una ricerca de' principali affetti, ed attioni cavati da descrizioni di Poeti, con le dimostrazioni de' pittori. Vi sono battaglie, naufragi, giuochi, amori, & alter passioni & avvenimenti, trascritti alcuni versi di Virgilio, e d'altri, con rincontri principalmente di Rafaelle, e dell'antico.«³¹

If we no longer have Rubens' Italian sketchbook, we do have that of Van Dyck, now at the British Museum (formerly Chatsworth). The drawings clearly manifest an understanding of the antique as an encyclopaedia of visual forms, organised according to thematic subjects such as Bellori describes of Rubens' sketchbook, as an anthology of visual knowledge that is both document and

artistic model.³² A survey of Rome-prize student sketchbooks well into the nineteenth century evidences the long arc of this conception of artistic formation founded in the study of Rome and antiquity, and the key role of the drawing book within it, as Arnold Nesselrath has justly observed.³³ The foundation of national academies in Rome is closely tied to this model of cultural transmission, in both arts and letters, of what Salvatore Settis has termed the ›present-future‹ of classical studies. We could say that the formation of such academies constitutes the institutionalisation of a mode of study of which drawing and the sketchbook are the practice-based foundations.

In Bellori's description of Rubens's sketchbook, he particularly notes the inclusion of textual citations alongside drawings – Virgil quotations and copies after classical art side by side. For such albums comprising both notes and sketches, the Italian term *taccuino* serves best in its etymological convergence between notebook, sketchbook, and handbook, in which textual and visual knowledge are brought together as different but equal instruments of enquiry. There is no ready English equivalent in encompassing all these concepts and practices. From a somewhat dispersed etymology, Arabic in derivation, it is close to the double meaning of the French term *tache|tacher*, as both a mark, but also in the sense of a task, essay, or try. It connotes pocket size – *tascabile* – as well as a sense of portfolio as *portafoglio*, that is, loosebound and portable-size pages that can be rearranged, reordered, and added or removed. Seemingly from association with hand-sized compendia of medieval medical know-how, like a collection of recipe cards, the term *taccuino* carries connotations of ordering knowledge as well as of recording it, as a form of *aide-memoire*.

Thus Bellori's description of Rubens' lost *taccuino* is precisely that of an instrument of research, in both the visual and literary domain, a document of his visual observations alongside textual readings. In this regard it is significant, as Vita Segreto rightly points out, that early modern Italian definitions of books of drawings, from the 1612 *Vocabolario della Crusca* to Pietro Fanfani's nineteenth-century dictionary, crystallise around the example of Leonardo.³⁴ Just as Erasmus advised the scholar to use the notebook as a method, taking it with you at all times in order to be able to make a note of thoughts arising, so Leonardo postulated the artist should always have a sketchbook to hand in which to record thoughts and visual observations as they occurred.³⁵ His own are both notebooks and sketchbooks, in which drawings and text appear side by side as equivalent methods of research. We have long referred to

Leonardo's notebooks as codices, borrowing from the much older term used to denote manuscript albums from the earliest origins of books as objects, and the distant etymology of codicology for the study of books more broadly. The ancient codex was composed of multiple pages or tablets bound together by leather thongs to form a book of ›leaves‹, as distinct from the rolling lengths of a scroll. In Leonardo's own words, from his *Trattato della Pittura*:

»Quando tu harai imparato bene prospettiva, & harai à mente tutte le membra & i corpi delle cose, sij vago nel tuo andà a spasso, vedere e considerare i siti de gl'huomini, nel parlare, o nel contendere, o nel ridere, e azzuffarsi insieme, che atti siano in loro, e che atti facciano i circostanti, spartitori o veditori d'esse cose, e quelle notare con brevi segni in tuo picciol libretto, il qual tu debbi sempre portar teco.«³⁶

The Leonardo corpus of notebooks, as we term them, is vast, numbering thousands of pages, and with an extensive history of copying, recopying, and reordering, by Leonardo himself and by his heirs. With the exception of his *Treatise on Painting* published in 1651, they remained unpublished until the nineteenth century, though they circulated in manuscript form and in multiple versions and copies.³⁷ Scholarship has gone in waves of modes of reading the notebooks – if the current view is to understand the notes as ongoing records of Leonardo's research and perceptions in every avenue of enquiry as they are found together on the same page as it occurred to him, an earlier generation of scholars – including Leonardo himself – has also sought to ›order‹ them, just like a *taccuino*, into possible books on different subjects. These include anatomy and optics, for example, but also those aspects of his work as an engineer – on fortifications, machinery, the movement of water and air. It is in this context highly significant that we term them codices or notebooks, with text and sketches side by side on the same pages – some are more notes, some are more drawings, some are more diagrams. Leonardo's codices are thus among the strongest representations of the early modern drawing album as an instrument of knowledge, and a ready equivalent with books themselves. Their provenance history, too, is revelatory of their role as fully interdisciplinary instruments of research. Thus, at Windsor as in Madrid, Leonardo's notebooks are today still housed between the museum and the library, because they are both works of art and works of knowledge *tout court*.

Notes

- 1 <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/history> (access March 2020).
- 2 WARWICK 2003.
- 3 OY-MARRA 2016–2019; PROSPERI 1994; SEGRETO 2018a; LYNCH 2015; SCHLOSSER 1908; IMPEY/MACGREGOR 1995; FINDLEN 1994; POMIAN 1990; HASKELL 1987. From an extensive literature on early modern print and book cultures: FEBVRE/MARTIN 1958; CHARTIER 1992.
- 4 HUNTER 1947; MÜLLER 2014; MUNRO 2015; KURLANSKY 2015.
- 5 GOLDBERG 1988; PETRIOL 1986 and 2000; FILETI 2009.
- 6 MANCINI 1956, vol. 1, p. 143 (c. 1620 ms).
- 7 MASON 1990, p. 11–29.
- 8 ELEN 2018.
- 9 HASKELL 1993; <https://warburg.sas.ac.uk/research/research-projects/paper-museum-cas-siano-dal-pozzo> (access March 2020).
- 10 SICCA 2008, p. 1–75; idem 2018, p. 152–56.
- 11 BAVA 2016.
- 12 BYAM SHAW 1983, vol. 1, p. 47–51; MASON 1990, p. 11–29.
- 13 SEGRETO 2018a, especially the essays by Elen, Goguel, Spadaccini, and Tordella.
- 14 Published in FILETI 2009, especially the 1675–76 inventory, p. 235f.
- 15 GALILEI 1610; EDGERTON 1984; BREDEKAMP 2007.
- 16 BYAM SHAW 1983, vol. 1, p. 47–51.
- 17 RIDOLFI/VON HADELN 1919–24, vol. 2, p. 203.
- 18 MANN 2018.
- 19 BARONI 2018, p. 30.
- 20 LOISEL 2018; LORENZETTI 1946.
- 21 WILTON-ELY 1993.
- 22 HASKELL 1987; COLLOBI RAGGHIANI 1974; MOORE 2020.
- 23 FILETI 2009, p. 15–17, 235–49.
- 24 MANCINI/MARUCCHI/SALERNO 1956, vol. 1, p. 143 (c. 1620 ms).
- 25 WARWICK 2000.
- 26 AMES-LEWIS/WRIGHT 1983.
- 27 FAIETTI 2018.
- 28 BOBER 2018.
- 29 HOGARTH/PAULSON 1997.
- 30 ALBERTI/MALLE 1950.
- 31 BELLORI/BOREA 2009, vol. I, p. 266.
- 32 DACOS 1997 and 2012; JAFFÉ 1966 and 1985.
- 33 NESSELRATH 2018.
- 34 SEGRETO 2018b, p. xi.
- 35 On Erasmus and the humanist use of notebooks, BOLGAR 1954, p. 273f.; on Leonardo, ZWIJNENBERG 1999, p. 11–23; BAMBACH 2019, I, II.
- 36 DU FRESNE 1651, p. 14.
- 37 DU FRESNE 1651, as the earliest publication arising from Leonardo's notebooks. From a vast literature on Leonardo's notebooks, see KEMP 1989; FARAGO 1992 and 2009; ZWIJNENBERG 1999; BAMBACH 2019, I, II.

Bibliography

- ALBERTI/MALLÉ 1950: Leon Battista Alberti, *Della pittura*, (mss 1436), ed. Luigi Mallé, Florence: Sansoni, 1950.
- AMES-LEWIS/WRIGHT 1983: Francis Ames-Lewis and Joanne Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*, London 1983.
- BAMBACH 2019: Carmen Bambach, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, 4 vols., New Haven: Yale University Press, 2019.
- BARONI 2018: Luca Baroni, *Tre libri di disegni di Federico Barocci*, in: *Libri e Album di Disegni 1550–1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, ed. Vita Segreto, Rome 2018, p. 23–32.
- BAVA 2016: A.M. Bava, E. Pagella, G. Pantò and G. Sacconi, *Le meraviglie del mondo: le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, exh. cat. Turin, Genoa 2016.
- BELLORI/BOREA 2009: Giovan Pietro Bellori, *Le vite de pittori scultori e architetti moderni* (Rome, 1672), ed. Evelina Borea, Turin 2009.
- BOBER 2018: Jonathan Bober, *The Artists' Album in Baroque Genoa*, in: *Libri e Album di Disegni 1550–1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, ed. Vita Segreto, Rom 2018, p. 55–66.
- BOLGAR 1954: Robert Ralph Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge 1954.
- BREDEKAMP 2007: Horst Bredekamp, *Galilei der Künstler: Die Zeichnung, der Mond, die Sonne*, Berlin 2007.
- BYAM SHAW 1983: James Byam Shaw, *The Italian drawings of the Frits Lugt Collection*, 3 vols., Paris 1983.
- CHARTIER 1992: Roger Chartier, *L'ordre des livres: Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV et XVIII siècles*, Aix-en Provence 1992.
- COLLOBI 1974: Licia Ragghianti-Collobi, *Il ›Libro de' disegni‹ del Vasari*, 2 vols., Florence 1974.
- DACOS 1997: Nicole Dacos, *Fiamminghi a Roma 1508–1608*, Rome 1997.
- DACOS 2012: Nicole Dacos, *Viaggio a Roma: I pittori Europei nel '500*, Milan 2012.
- DU FRESNE 1651: Rafaëlle Trichet Du Fresne, ed., *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, Paris 1651.
- EDGERTON 1984: Samuel Y. Edgerton Jr., *Galileo, Florentine disegno, and the ›strange spottedness‹ of the moon*, in: *Art Journal*, xlv, 1984, p. 225–32.
- ELEN 2018: Albert J. Elen, *(Artists') Drawing Books and (Collectors') Albums: Similarities and Differences*, in: *Libri e Album di Disegni 1550–1800: Nuove prospet-*

- tive metodologiche e di esegesi storico-critica, ed. Vita Segreto, Rome 2018, p. 1–10.
- FAIETTI 2018: Marzia Faietti, Il segno della ripetizione variata: I libri di disegni dall'antico di Amico Aspertini, in: *Libri e Album di Disegni 1550–1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, ed. Vita Segreto, Rome 2018, p. 11–22.
- FARAGO 1992: Claire Farago, ed., *Leonardo da Vinci's Paragone*, Leiden & New York 1992.
- FARAGO 2009: Claire Farago, ed., *Rereading Leonardo: The ›Treatise on Painting‹ across Europe 1550–1900*, Aldershot 2009.
- FEBVRE/MARTIN 1958: Lucien Febvre and Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, Paris 1958.
- FILETI 2009: Miriam Fileti Mazza, *Storia di una collezione: dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Florence 2009.
- FINDLEN 1994: Paula Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley & London 1994.
- GALILEI 1610: Galileo Galilei, *Siderius Nuncius*, Venice 1610.
- GOLDBERG 1988: Edward Goldberg, *After Vasari: History, Art, and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton 1988.
- HASKELL 1987: Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*, London 1987.
- HASKELL 1993: Francis Haskell and Mirka Beneš, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, London 1993.
- HOGARTH/PAULSON 1997: William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, (London, 1753), ed. Ronald Paulson, London & New Haven 1997.
- HUNTER 1947: Dard Hunter, *Papermaking: History and Technique of an Ancient Craft*, New York 1947.
- IMPEY/MACGREGOR 1985: Oliver Impey and Arthur MacGregor, eds. *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*, Oxford 1985.
- JAFFÉ 1966: Michael Jaffé, *Van Dyck's Antwerp Sketchbook*, 2 vols., London 1966.
- JAFFÉ 1985: Michael Jaffé, *Rubens and Italy*, Ithaca 1985.
- KEMP 1989: Martin Kemp, ed., *Leonardo on Painting*, New Haven & London 1989.
- KURLANSKY 2016: Mark Kurlansky, *Paper: Paging through History*, New York 2016.
- LORENZETTI 1946: Giulio Lorenzetti, *Il quaderno del Tiepolo al Museo Correr di Venezia*, Venice 1946.
- LOISEL 2018: Catherine Loisel, *A propos de l'Album Gatteri du Museo Correr de Venise. Reflexions sur les méthodes de travail dans l'atelier des Tiepolo et sur*

- le role de Giandomenico, in: *Libri e Album di Disegni 1550–1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, ed. Vita Segreto, Rome 2018, p. 183–88.
- LYNCH 2015: Deidre Lynch, *Loving Literature: A Cultural History*, Chicago 2015.
- MANCINI/MARUCCHI/SALERNO 1956: Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, (c. 1620 ms.), eds. Adriana Marucchi and Luigi Salerno, 2 vols., Rome 1956.
- MANN 2018: Judith W. Mann, *Federico Barocci: Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, St Louis 2018.
- MASON 1990: Stefania Mason, *Palma il Giovane 1548–1628, Disegni e dipinti*, Venice 1990.
- MOORE 2020: Emily Latham Moore, *Giorgio Vasari's Libro de' disegni and the Art of Drawing in Cinquecento Florence*, Ph.D. University of Edinburgh 2020.
- MÜLLER 2014: Lothar Müller, *White Magic: The Age of Paper*. Translated by Jessica Spengler, Munich 2014.
- MUNRO 2015: Alexander Munro, *The paper trail: an unexpected history of a revolutionary invention*, London 2015.
- NESSERLATH 2018: Arnold Nesselrath, *Un libro di disegni francese intorno al 1800*, in: *Libri e Album di Disegni 1550–1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, ed. Vita Segreto, Rome 2018, p. 223–39.
- OY-MARRA 2016–2019: Elisabeth Oy-Marra, *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta*, DFG Projekt 2016–2019.
- PETRIOLI 1986: Annamaria Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, Florence 1986.
- PETRIOLI 2000: Annamaria Petrioli Tofani, *The Uffizi Gallery*, Florence, Cologne 2000.
- POMIAN 1990: Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500–1700*, trans. Elizabeth Wiles-Portier, Cambridge 1990.
- PROSPERI 1994: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, with Annamaria Petrioli Tofani and Gian Carlo Sciolla, *Drawing: Public Collections in Italy*, Turin 1994.
- RIDOLFI/VON HADELN 1919–24: Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, (1648), 2 vols., ed. Detlev Von Hadeln, Berlin 1919–24.
- SCHLOSSER 1908: Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908.
- SEGRETO 2018a: Vita Segreto, ed., *Libri e Album di Disegni 1550–1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, Rome 2018.

- SEGRETO 2018b: Vita Segreto, ›Come altori e maestri‹: Il libro di disegni dalla parte degli artisti. Introduzione, in: *Libri e Album di Disegni 1550–1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, ed. Vita Segreto, Rome 2018, xi–xviii.
- SICCA 2008: Cinzia Sicca, John Talman: An early eighteenth-century connoisseur, New Haven & London 2008.
- SICCA 2018: Cinzia Sicca, I disegni di figura nella collezione Talman: dalla formazione alla dispersione, in: *Libri e Album di Disegni 1550–1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, ed. Vita Segreto, Rome 2018, p. 149–60.
- WARWICK 2000: Genevieve Warwick, ›The Arts of Collecting‹: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe, Cambridge 2000.
- WARWICK 2003: Genevieve Warwick, ›Introduction‹, in: *Collecting Prints and Drawings in Europe c 1500–1750*, eds. Christopher Baker, Caroline Elam, Genevieve Warwick, Aldershot 2003, p. 1–8.
- WILTON-ELY 1993: John Wilton-Ely, Piranesi as Architect and Designer, London & New Haven 1993.
- ZWIJNENBERG 1999: Robert Zwiijnenberg, *The Writings and drawings of Leonardo da Vinci: Order & Chaos in Early Modern Thought*, trans. Caroline van Eck, Cambridge 1999.

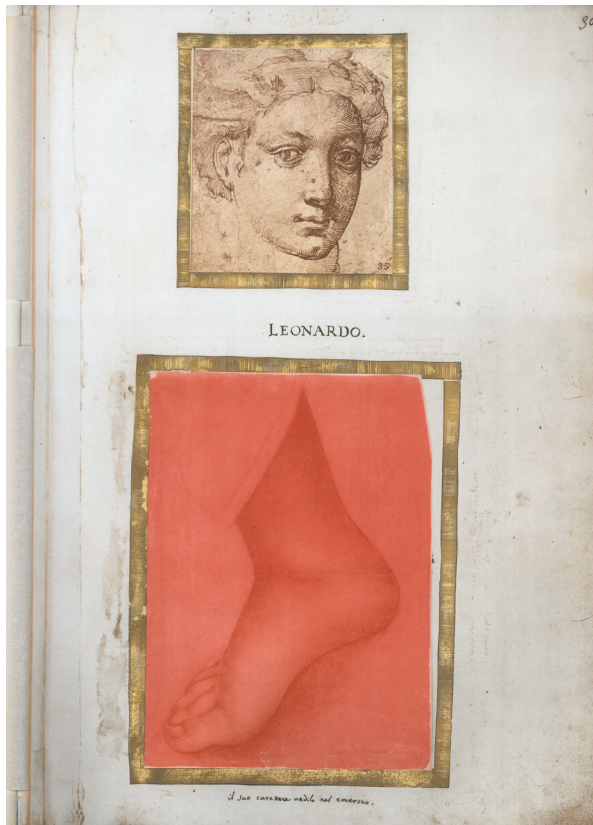
Elisabeth Oy-Marra

Der Klebeband als Sammlungs- und Wissensraum. Die Konzeption des Albums *Senatori in Gabinetto* von Sebastiano Resta¹

I. Praktiken eines Sammlers

Von den vielen Klebebänden, die der Oratorianerpater Sebastiano Resta (1635–1714) im Laufe seines Lebens zusammenstellte, sind nur noch sehr wenige erhalten. Selbst die berühmte *Galleria Portatile* in der Veneranda Biblioteca Ambrosiana in Mailand wurde nach ihrer Restaurierung nicht wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückgeführt.² Die vom Sammler und Autor auch in den meisten anderen seiner Alben angewandte enge Verbindung von Zeichnung und Kommentar lässt sich indes in dem 1955 hergestellten Faksimile von 100 ausgewählten Tafeln noch nachvollziehen.³ Hier werden Lesende nicht nur mittels Kommentaren und Zeigehänden durch das Buch geleitet. Zuweilen ermöglichen auch Klappkarten einen performativen Zugang und sorgen für überraschende Erkenntnismomente (Abb. 1).

Diese Art der ausführlichen Kommentierung der Zeichnungen kann auch für die meisten anderen Alben vorausgesetzt werden, wenn auch mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Arthur E. Popham hatte bereits darauf hingewiesen, dass Resta sowohl die Rückseiten der Zeichnungen für seine Anmerkungen nutzte als auch die Trägerpappen, wo sie die Zeichnungen, die üblicherweise mit einem einfachen Rahmen aus Blattgold versehen wurden, umgeben und in ihrer schieren Präsenz mitunter in Konkurrenz zu den Blättern treten.⁴ Wie bedeutend diese Kommentare auch von Zeitgenossen eingeschätzt wurden, zeigt der Umstand, dass Lord John Somers, der die meisten der um 1707 zum Verkauf stehenden Alben erwarb, die schriftlichen Inhalte von Jonathan Richardson kopieren ließ, als dieser den Auftrag erhielt, die Blätter neu zuzuordnen.⁵ Noch die Abschriften zeigen, dass es Resta offenbar darum ging, aus immer neuen Perspektiven nichts weniger als jeweils neu ansetzende Kunstgeschichten Italiens von der Zeit Giotto's bis in seine Zeit



1. Fuß, Leonardo zugeschr., Galleria Portatile, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Mailand (aus: Giorgio Fubini, *Cento Tavole del Codice Resta*, Mailand 1955, S. 30).

vorzulegen. Mit seinem Regionen übergreifenden Ansatz und dem Versuch, seine Kunstgeschichten visuell anhand von Zeichnungen zu dokumentieren, betrat der Pater Neuland.⁶ Seine Alben lassen sich daher auch als Hybrid zwischen der bestehenden Kunstliteratur, die allenfalls durch Beschreibungen konkrete Werke vor Augen zu stellen vermochte,⁷ und den seit langem üblichen Klebealben als Ort der Aufbewahrung von Zeichnungen verstehen.⁸ Ein wichtiger Vorläufer für Restas historiographisches Verständnis eines Klebealbums war das berühmte *Libro Vasaris*, das er zumindest in Teilen gekannt haben dürfte.⁹ Zwar versagte sich Vasari handschriftliche Kommentare und versah seine Zeichnungen nur mit der Zuschreibung, die er mittels eines *cartellino* geschickt auf den jeweiligen Trägerpappen unterzubringen verstand, doch kam auch er nicht ohne Kommentar aus, denn er nahm in der zweiten Ausgabe seiner *Viten* häufig auf das *Libro* Bezug. Im Unterschied zu Vasari war es Resta indes wichtig, seine Zuschreibungen direkt auf den Trä-

gerpappen zu erläutern, Zeugen aufzurufen und sein Wissen über Künstler und Zeichnung in verkürzter, teils diagrammatischer Form direkt in Bezug zur einzelnen Zeichnung zu setzen. An diesen Beischriften wird deutlich, dass sich der Sammler nicht allein auf die Kennerschaft seines Auges verließ, sondern einen diskursiven Begründungsrahmen für seine Zuschreibungen aufbot. Gerade diese Verbindung von Zeichnung und Kommentar bietet heute einen einzigartigen Einblick in die Praktiken Sebastiano Restas. An vielen Stellen lässt sich noch das den Zuschreibungen zugrunde liegende kennerschaftliche Gespräch erschließen.¹⁰ Anders als später etwa Dezallier d'Argenville, der die Qualität einer Zeichnung nach ihrer *Inventio*, korrekten Ausführung, gutem Urteilsvermögen, ihrem Ausdruck von Emotionen und erhabenen Gedanken, der freien Hand etc. beurteilt,¹¹ versteht Resta sie vornehmlich als Moment im Werdegang eines Künstlers. Dabei interessiert ihn häufig, welche Künstler er studierte, um auf diese Weise seine Stellung in der Geschichte auszuloten. Dies konnte Resta selbstredend nicht nur im Zwiegespräch mit einer Zeichnung ermessen. Hierfür war die Kenntnis der umfangreichen Kunstliteratur seiner Zeit nötig. Tatsächlich haben sich viele Hinweise auf sein intensives Studium der Quellen, darunter die Randglossen von Vasaris und Bagliones Viten, erhalten,¹² auch gibt er in den Kommentaren nicht selten seine Referenzwerke preis.¹³ Diese überkommenen Wissensbestände, die er kritisch mit seinem visuellen Wissen abglich, stellen für Resta gleichwohl die Grundlage für seine Zuschreibungen und Einordnungen dar. Sein kennerschaftliches Auge war also in ständigem Austausch mit diesem Wissen befasst. Auch die 1690 in Begleitung Giuseppe Passeris unternommene Reise Restas von Rom nach Mailand, auf der sie eine Vielzahl von Kunstwerken besichtigten, legt hiervon ein beredtes Zeugnis ab.¹⁴ Damit stellt der Oratorianer indes keine Ausnahme in seiner Zeit dar. Schon Vasari hatte die Schriften Ghibertis und Raffaels hervorgehoben, aber betont, er habe die Werke immer auch durch Anschauung überprüfen wollen («ho pur sempre voluto riscontrar l'opere con la veduta»).¹⁵ Auch Giulio Mancini, für den die Begutachtung eines Werkes mit eigenen Augen, seine *recognizione*, an erster Stelle kam, konnte ohne die Aneignung von Wissen kaum über Original oder Fälschung urteilen oder gar Zuschreibungen tätigen.¹⁶ Unter Restas Zeitgenossen war es neben Cesare Malvasia und dessen »ispezione oculare« vor allem auch Filippo Baldinucci, der das Sehen als Mittel der Wahrheitsfindung proklamieren sollte.¹⁷

II. Das Album als Sammlungsraum

Die überlieferten Titel von Restas Alben evozieren in den allermeisten Fällen Sammlungsräume oder das Theater. Am deutlichsten ist dies im Titel des bereits erwähnten Albums der *Galleria Portatile* in Mailand. Hier spielt Resta auf die mit dem Raumtypus der Galerie verbundene Vorstellung eines Ambulatoriums an, das sich zugleich tragen lässt und insofern keinen bestimmten Ort der Konsultation hat.¹⁸ Der Titel ist also eine Art Handlungsanweisung an die Lesenden, die diese tragbare Galerie durch das Wenden der Trägerpappen ›durchschreiten sollen‹, so als würden sie an einer mit Kunstwerken geschmückten Wand einer Galerie entlanggehen.¹⁹ Auf die eigentlich intendierte Ordnung des Albums spielt der Untertitel mit der Aufzählung von verschiedenen regionalen Schulen an, wobei Resta betont, dass innerhalb dieser Ordnung die der Künstler vermischt (»promiscuo«) sei und nicht streng der Chronologie folge.²⁰ Resta hebt also einerseits den Raum des Albums durch die Metapher der Galerie hervor, andererseits unterteilt er diesen Raum wiederum in Abschnitte regionaler Schulen, die zwar gemischt, aber im Grundsatz chronologisch geordnet sind. Auf diese Weise nutzt er die Zeitlichkeit des Blätterns und Lesens, um die historische Abfolge der Zeichnungen evident zu machen.²¹

Die Annahme, Resta habe jedes Album als galerieähnlichen Raum verstanden, wäre indes verfehlt. Die überlieferten Titel im Manuskript Lansdowne 802 geben Einblick in abwechslungsreiche Konzeptionen des Sammlers. Die Abschriften der hier versammelten 14 Alben (libri A-O) aus dem Besitz Lord Somers, die teils nach dem Tod Bischofs Marchettis,²² teils auf anderen Wegen um 1710 in seinen Besitz übergingen,²³ nennen sowohl chronologische Titel, wie die in Auseinandersetzung mit Vasaris Epochenschema konzipierten Alben mit den Titeln *Saggio de' Secoli* (libro B), *Ingresso al Secolo d'oro del buon Disegno* (libro F), *Pittura nascente, crescente et adulta* (libro G), *L'Arte in tre stati* (libro H) sowie der *Tomo Secondo del Secolo d'oro* (libro K).²⁴ Auch das Album *Felsina Vindicata contro Vasarium* gehört in diese Reihe, da es hier um die Bologneser Schule geht, die gegenüber der Florentiner aufgewertet wird, ohne die Epochengliederung Vasaris aufzugeben.²⁵ Die Alben *Parnasso della Pittura* (libro J), *Senatori in Gabinetto* (libro C) und die *Arena del Anfiteatro* (libro D) tragen im Titel hingegen Orte bzw. Raumtypen wie das Kabinett oder die Arena und das Amphitheater. Wie in der *Galleria Portatile* deuten auch diese Titel

räumliche Bezüge der Alben an, in denen Qualität und Fortgang der Kunst verhandelt wird. Theater und Kabinett sind zudem halböffentliche Räume des Zeigens und des gemeinsamen Sehens, so dass diese Metaphern mehr als andere das Moment der Präsentation betonen und damit auf ein räumlich performatives Verständnis des Albums verweisen. Im Folgenden soll nun das nicht mehr intakte Album der *Senatori in Gabinetto* auf seine raumzeitlichen Implikationen näher untersucht werden.

III. Das Album *Senatori in Gabinetto*

Anhand dieses relativ kurz gehaltenen Albums seien zunächst einige Merkmale der Konzeption und Realisierung von Restas Alben erläutert. Aufgrund des von Lucia Sacchetti Lelli herausgegebenen Briefwechsels Restas mit dem Bischof von Arezzo, Giovan Matteo Marchetti, und den Abschriften des Libro D in Lansdowne 802 ist es für dieses Album möglich, seine Konzeption genauer zu analysieren.²⁶ Auch wenn das Album in diesem Rahmen nicht rekonstruiert werden kann, lässt sich doch zeigen, wie sehr Resta in immer neuen Ansätzen an visuellen Kunstgeschichten arbeitete, mit denen er vor allem die Kunst Oberitaliens gegenüber Vasari aufzuwerten gedachte, ohne indes dessen Epocheneinteilung zu verwerfen.

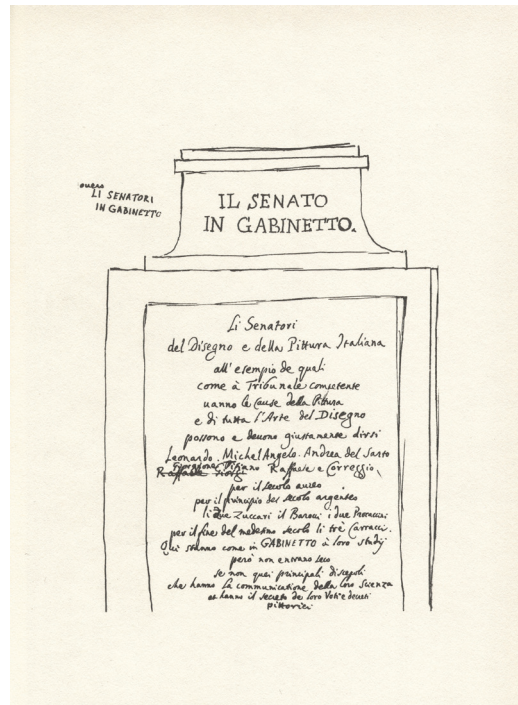
Das Album *Senatori in Gabinetto* wurde Bischof Marchetti im November 1700 angeboten und von ihm auch angekauft.²⁷ In einem Schreiben an den Bischof preist Resta sein Album als »schiuma d'oro« an.²⁸ Dass es sich um hochwertige, goldumrandete Zeichnungen gehandelt haben muss, wird zudem aus dem 1709 verfassten Brief John Talmans an den Dekan Aldrich der Christ Church in Oxford deutlich, der jene 16 Alben Restas ausführlich beschrieb, die nach dem Tod Marchettis zum Verkauf standen. Hier heißt es für das Album *Senatori in Gabinetto*: »The drawings 43 all bordered with gold, and of the prime masters only.«²⁹ Als Bischof Marchetti das Album kaufte, besaß er bereits einige andere in Lansdowne 802 beschriebene Zeichnungsbände, auch jene vier, deren feierliche Übergabe an den Bischof auf der Zeichnung in Chatsworth von Giuseppe Passeri festgehalten wurde (Abb. Titel).³⁰ Wie für andere Alben, schickte Resta seinem Kunden zunächst eine Erläuterung über den Aufbau des Albums und den sich hierin befindlichen Zeichnungen. 1707 sollte er einen Index für die Alben *Parnaso de' Pittori* und *L'Arte in tre stati* sogar drucken lassen.³¹ Im Fall der an Marchetti gerichteten

Vorstellung des Albums *Senatori in Gabinetto* handelt es sich um weit mehr als einen Index. Vielmehr begründet Resta seinem vertrauten Käufer dessen Konzeption, gibt Sujet und Technik der Zeichnungen und zuweilen auch ihre Provenienz an. Diese Angaben sind, verglichen mit den Beischriften im tatsächlich ausgeführten Album, so wie sie in Lansdowne 802 überliefert sind, wesentlich ausführlicher. Auch bekommen wir Einblick in die praktische Herstellung der Alben, denn Resta bittet Marchetti nicht nur, ein Vorwort zu verfassen, sondern auch das Frontispiz in Auftrag zu geben. Hierfür wünscht er sich die Form eines Epitaphs und macht genaue Angaben zur Schreibweise.³²

Wie in den meisten anderen Alben legt Resta die Konzeption der *Senatori in Gabinetto* bereits auf dem Titelblatt dar (Abb. 2).³³ In seinem Entwurf an Marchetti trägt das Album einen übergreifenden Titel, der sich grafisch abgesetzt über dem hochrechteckig gerahmten Titel auf einem konkav eingezogenen Aufsatz befindet. Hier ist zu lesen: »Il Senato in Gabinetto«. Darunter heißt es dann: »Li Senatori del Disegno della Pittura Italiana«, die wie im Gericht die Sache der Malerei und der Kunst der Zeichnung vertreten (»come a Tribunale competente vanno le Cause della Pittura e di tutta l'Arte del Disegno«.³⁴ In der folgenden Aufzählung der Senatoren unterscheidet Resta zwischen dem goldenen Zeitalter, für das Leonardo, Michelangelo, Andrea del Sarto, Giorgione, Tizian, Raffael, Polidoro da Caravaggio, Parmigianino und Correggio stehen, und dem silbernen Zeitalter, das durch die Maler Taddeo und Federico Zuccari, Barocci, Camillo Procaccini und zuletzt Ludovico und Annibale Carracci sowie deren Schüler Domenichino und Giovanni Lanfranco repräsentiert wird. Diese seien wie in einem Kabinett im Album mit ihren Studien vereint (»Qui stanno in Gabinetto a' loro studij«).³⁵ Zudem werden die bedeutendsten Schüler dieser Meister angekündigt: »peró non entrano seco se non quei principali discepoli che hanno la comunicazione della loro scienza et hanno il secreto de' loro voti e decreti pittorici.«³⁶ Das Kabinett (»In Gabinetto«) habe er gewählt, weil die Zeichnungen eng auf eng auf nur wenigen Blättern zusammenstünden: »perchè stanno ristretti in una Cartella di pochi fogli«.³⁷ Ferner erläutert Resta die Wahl dieses ungewöhnlichen Titels, der Kabinett und Senat miteinander zusammenführt. Vorbild für den Senat sei das Mailänder Gremium. Dieses werde von einem Präsidenten angeführt und bestünde aus Regierenden des spanischen Hofes, Statthaltern, die wiederum Präsidenten der Magistrate seien. Die Position Michelangelos als Senatspräsident begründet er mit dessen gattungsübergreifendem, universalem Schaffen. Leonardo

soll die Position des Statthalters Mailands einnehmen, Giorgione und Tizian diejenige Venedigs.³⁸ Dabei ist Resta nicht dogmatisch und stellt seine Entscheidungen durchaus auch selbst in Frage. So kommentiert er im Anschluss an die Beschreibung einer Zeichnung Leonardos, dass er diesen ebenso gut als Präsidenten des Senats hätte benennen können, doch habe er Leonardo aufgrund Raffaels Nähe zu ihm für die Stellung des Dekans ausgewählt.³⁹ Interessant ist zudem seine Begründung für die Position Giorgiones und Tizians, für die er direkt nach den Michelangelo-Zeichnungen eine gemeinsame *Facciata* vorgesehen hatte. Diese seien Vertreter der venezianischen Schule, die sich von der römischen, der florentinischen und der lombardischen Schule unterschieden, aber auch einige Aspekte gemeinsam hätten. Die Nähe Letzterer zur römischen und florentinischen Schule sei deshalb gegeben, weil Correggio die Werke Leonardos, Michelangelos und Raffaels studiert habe.⁴⁰

Ganz offensichtlich ging es dem Oratorianer bei dieser Zusammenstellung nicht um eine chronologische Reihenfolge, sondern um eine ›Versammlung‹ nach dem zuvor erläuterten Bild des Senats. Während Michelangelo das goldene Zeitalter präsidiert, reihen sich um ihn Giorgione, Tizian, Leonardo, Raffael, Polidoro da Caravaggio sowie Correggio und Parmigianino. Auch wenn Resta all diesen Malern mit Ausnahme Polidoros jeweils eine Statthalterposition zuordnet, so verrät diese Zuordnung doch auch eine große Ähnlichkeit mit den regionalen Schulen und ihren Schulgründern, die Giovanni Battista Agucchi in seinem um 1610 unter Mitarbeit Domenichinos verfassten Malereitragat in Analogie zu den von Plinius d. Ä. genannten griechischen und römischen Schulen entwickelt hatte, und die fortan in der Kunstliteratur



2. Entwurf des Titels der »Senatori in Gabinetto«
(aus: Sacchetti Lelli 2005, S. 344).

weiter tradiert wurden. Die von ihm hervorgehobenen vier regionalen Schulen (Florenz, Rom, Venedig und die »scuola lombarda«) werden hier von ihren Schulgründern (*Capi*) angeführt, die weitgehend identisch mit Restas *podestà* sind.⁴¹ Die Eigenschaften dieser Schulen lässt Agucchi schließlich in die Schule der Carracci münden.⁴² Damit manifestiert sich schon in diesem frühen Album Restas Bestreben, über eine regionale, auf eine einzige Schule beschränkte Auswahl hinauszugehen, wobei er offenbar darum bemüht ist, Verbindungen der Künstler unterschiedlicher Herkunft darzustellen.

Die Zahl sieben der ausgewählten Künstler erinnert ferner an die *Governatori* des *Tempio della pittura* von Giovanni Paolo Lomazzo, doch sind diese nicht ganz deckungsgleich.⁴³ Zwar führt dort auch Michelangelo die Aufzählung an, doch fehlen bei Resta Gaudenzio Ferrari und Mantegna, die er offenbar mit Correggio und Parmigianino ersetzte. Dies ist nicht weiter verwunderlich, denn für den Oratorianer war Correggio der wichtigste Renaissancekünstler, dem er ein eigenes Klebealbum und ein Traktat gewidmet hatte.⁴⁴

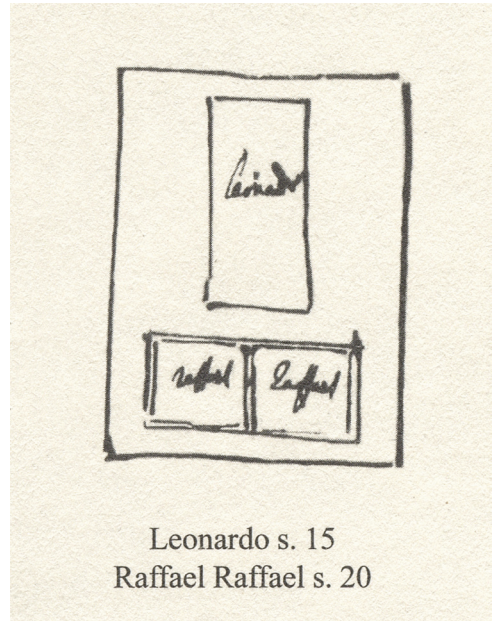
In seiner Beschreibung des Albums spezifiziert Resta jedes einzelne, von ihm als *Facciata* bezeichnete Arrangement von einer groß- und einer oder mehrerer kleinformatischer Zeichnungen auf einer Trägerpappe (Abb. 3). Dazu gibt Resta ihre ungefähre Größe und Technik, sowie das Sujet und zum Teil auch ihre Provenienz und/oder den Preis an. Anhand der im Brief skizzierten Arrangements der Zeichnungen auf den Seiten wird deutlich, dass die Idealvorstellung jeweils eine große Zeichnung eines Meisters war, unter die dann ein bis drei kleinere Zeichnungen seiner Schüler eingeklebt werden sollten. Für Michelangelo plante er ganze drei Blätter, denen er kleinere Zeichnungen von Daniele da Volterra, Perino del Vaga und Pelegrino Tibaldi gegenüberstellen wollte, die er den Abschriften im Lansdowne 802 zufolge weitgehend konkretisieren konnte.⁴⁵ Den Blättern Michelangelos sollte eine *Facciata* mit zwei gleich großen Zeichnungen Giorgiones und Tizians, sodann eine großformatige Leonardo-Zeichnung folgen, der er zwei kleinere Zeichnungen Raffaels zuordnet.⁴⁶ Dieser erhält eine eigene *Facciata*, deren großformatiger Zeichnung Resta zwei kleinformatische des Mailänder Malers Ambrogio Figino unterordnete. Es folgen zwei weitere Seiten mit Polidoro-Zeichnungen, denen er wie oben beschrieben eine kleinformatische Giulio Romanos als Sockel zuteilt, weil die Zeichnung eines der antiken Reliefs des Künstlers darstelle, womit er nicht nur die grundlegende Rolle der Antike visuell eindringlich machen, sondern möglicherweise auch auf Polidoros Fassadenmalerei verweisen

will, indem er dessen *Facciata* architektonisch anlegt. Mit zwei *Facciate* Correggios und einer Parmigianinos beschließt Resta das goldene Zeitalter, wobei er diesen Malern keine Zeichnungen ihrer Schüler beiseitezustellen gedachte.

Interessant ist Restas Wertschätzung der Schüler als jene, die Wissen und Geheimnis der Malerei ihrer Lehrer besäßen und weitertrügen. Dabei sind für Resta Schüler und Nachfolger fast identisch. So bezeichnet er Raffael als (*seguace*) Nachfolger Leonardos und ordnet zwei kleine Zeichnungen von diesem Meister der großen Leonardo-Zeichnung auf *Facciata* Fünf zu: (»[...] ho messo per unirlo a Raffaele di lui in(n)amorato seguace, [...]«).⁴⁷

Seine Wahl, Giulio Romano mit einer kleinformatigen Zeichnung auf der *Facciata* Polidoro da Caravaggios zu präsentieren, meint wiederum weder ein Lehrer-Schüler-Verhältnis noch das eines Nachfolgers, sondern unterstreicht deren zeitweise enges Verhältnis zueinander als Mitglieder der Raffael-Werkstatt.⁴⁸

Tatsächlich deutet sich hier ein Verständnis von Schülern und Nachfolgern an, das nicht unbedingt auf die praktische Lehre in der Werkstatt eines Meisters, sondern vor allem auf ein Lernen anhand eines Vorbildes ausgerichtet ist. Aufgrund dieser auf Beobachtungen, aber auch auf Restas Studium der Kunstliteratur basierenden Befunde, konstruiert der Oratorianer eine genealogische Kette der Künstler und skizziert diese mitunter auch auf den Trägerpappen als Diagramme, wenn auch nicht in dem hier zur Diskussion stehenden Album. Während die rascher skizzierten Diagramme (*alberi*) zumeist Verbindungen von Künstlern in der Zeit zeigen, hat Resta einen Stammbaum des Schulgründers Correggio detailliert erarbeitet, der seine eigene Familie miteinschließt und bis zu seinen Schülern reicht.⁴⁹ Mit Hilfe dieser *alberi* versucht Resta also die unterschiedlichen künstlerischen Tendenzen auf Familien zu



3. Entwurf einer Seite des Albums der »*Senatori in Gabinetto*« (aus: Sacchetti Lelli 2005, S. 344).

reduzieren. Dieses Ordnungsmodell, das auf das genealogische Denken der Zeit wie auch auf Ordnungsmodelle in den Wissenschaften der Natur bezogen ist, geht bekanntlich auf Filippo Baldinuccis Versuch zurück, alle Künstler seit Giotto bis in seine Zeit in einem großen Stammbaum (*albero*) zu visualisieren, der zum Scheitern verurteilt war.⁵⁰

Das silberne Zeitalter wird entsprechend von den Brüdern Zuccari, Federico Barocci und Camillo Procaccini angeführt, denen dann Ludovico und Annibale Carracci sowie ihre Schüler Domenichino, Guido Reni und Giovanni Lanfranco in großformatigen Blättern folgen. Die Kulmination, die dieses Zeitalter in den Carracci und ihren beiden Schülern findet, folgt ebenfalls Agucchis Verständnis der künstlerischen Schulen Italiens. Für Resta spielte dessen Konzeption auch deshalb eine wichtige Rolle, weil es ihm nicht nur darum ging, die lombardische Schule deutlich herauszuarbeiten, sondern auch die Carracci und ihre Nachfolge gebührend zu repräsentieren, die dem bolognesischen Literaten zufolge die Erben der venezianischen, lombardischen und römischen Schule waren.⁵¹ Freilich folgte er dieser Konzeption nicht sklavisch und mischte sie auch in diesem Klebealbum ganz nach Bedarf. So beginnt das silberne Zeitalter mit Zeichnungen der Brüder Taddeo und Federico Zuccari, Federico Barocci und Camillo Procaccini.⁵² Diese Maler aus Urbino und Mailand lassen sich nun nicht so ohne Weiteres als Vorläufer oder auch als Vorbilder Ludovico und Annibale Carraccis deuten. Allerdings kann belegt werden, dass Resta die Kunst der Brüder Zuccari sehr hoch einschätzte. Tatsächlich sind sie in zahlreichen Alben vertreten, so dass Francesco Grisolia aufgrund der Tatsache, dass sie in der barocken Kunstliteratur keine Rolle mehr spielen, Resta als ihren Entdecker bezeichnet hat.⁵³ Für die Nennung Taddeo Zuccaris und Baroccis zu Beginn des silbernen Zeitalters konnte er sich auf Belloris Viten stützen. Zwar widmete der römische Antiquar den Brüdern Zuccari keine Lebensbeschreibungen, doch erwähnt er Taddeo in seiner Vita Federico Baroccis. Bellori zufolge traf dieser Taddeo auf seiner frühen Romreise beim Nachzeichnen einer Fassade Polidoro da Caravaggios. Als Michelangelo erschien, soll Taddeo dem großen Meister die Zeichnungen Baroccis gezeigt haben, der diese für gut befunden habe.⁵⁴ In seinen Viten spricht Bellori dem Künstler aus Urbino die Position eines einsamen Vorläufers einer neuen Malerei zu, die dann erst von Annibale Carracci eingelöst werden würde.⁵⁵ Insofern scheint mir hier der Anstoß für die Integration Baroccis in das silberne Zeitalter mit

seinem Höhepunkt Annibale Carracci zu liegen, den Resta mit Taddeo und Federico Zuccari noch erweitert hat. Michelangelos Rolle als Kunstrichter wird auch in einer von Resta erzählten auf Taddeo gemünzten Anekdote hervorgehoben. Hier lobt Michelangelo den jungen Künstler, verspottet ihn dann jedoch aufgrund seines federgeschmückten Hutes und seines Schwertes: »Da che Taddeo cinge spada non mi fa temere de'suoi Pennelli« [Seit Taddeo sich den Degen umgebunden hat, können seine Pinsel mir keine Angst mehr einflößen].⁵⁶ Die Anekdote zielt indes nicht auf eine Herabsetzung der Kunst Taddeos, sondern enthält die Warnung an den jungen Künstler, sich nicht um seinen sozialen Status zu sorgen, weil dies auf Kosten seiner Kunst gehen könnte. In den Abschriften des Albums *Senatori in Gabinetto* findet sich zudem der Hinweis, Taddeo Zuccari wie auch Barocci hätten Correggio imitiert,⁵⁷ so dass die beiden Künstler über den Umweg Correggio auch in die Nähe Annibale Carraccis gebracht werden. Die Erwähnung Camillo Procaccinis erklärt sich nicht zuletzt deshalb, weil der Künstler Restas Lehrer in Mailand war.⁵⁸

Restas Künstlersenat wird also als Instanz vorgestellt, in der die Sache der Malerei verteidigt wird. Es sind die Gründer der vier regionalen Schulen Italiens, die hier die Maßstäbe auch für das nachkommende silberne Zeitalter setzen. Die Metapher eines Gremiums, das Maßstäbe formuliert und Entscheidungen trifft, zeigt den grundlegenden Unterschied zu Idealkonzeptionen künstlerischer Vollendung wie Lomazzos Bild des Tempels. Der ästhetische und historische Wert der Künstler folgt im Senat Restas nicht länger einer idealen Ordnung, sondern muss im Gerichtssaal verhandelt werden.⁵⁹ Dieser, wenngleich bereits kodifiziert, bemisst sich folglich an den Zeichnungen, denen damit eine Zeugenschaft für die Kunst ihrer Urheber zugesprochen wird. Die Einteilung in zwei Zeitalter, von denen das goldene die Vollendung repräsentiert, die im silbernen zwar fortgeführt, aber nicht im Sinne Vasaris überboten wird, ist typisch für einen Großteil der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts. Sowohl Bellori als auch Baldinucci sehen die Grundlagen der Kunst in den Errungenschaften des 16. Jahrhunderts und loben jene Künstler ihrer Zeit, die darauf aufgebaut haben.⁶⁰ Erst durch die Analyse seiner Angaben der für das Album vorgesehenen Zeichnungen lässt sich Restas Perspektive genauer bestimmen.

IV. Die Technik der Zeichnungen als Indiz für Restas Konzeption des Disegno

Im Hinblick auf die Plausibilisierungsstrategien seiner Zusammenstellung ist es erhellend, die Erläuterungen im Schreiben an Marchetti und die in der Regel gekürzten Beischriften des Albums in Lansdowne 802 genauer zu betrachten. Gerade der Vergleich der ersten mit den letzten Zeichnungen eines jeden Zeitalters verrät Restas Dramaturgie und bringt eigene Vorlieben und Überzeugungen zum Vorschein.

So sah Resta in diesem Album drei Zeichnungen Michelangelos vor bzw. solche, die er dafür hielt: Im Schreiben an Marchetti werden diese Zeichnungen ausführlicher beschrieben als in den Abschriften des Albums selbst. Allerdings konnte keine der Zuschreibungen Restas dem Urteil späterer Zeiten standhalten.⁶¹ Daher muss es sich um Zeichnungen aus dem Umkreis Michelangelos gehandelt haben. Die erste großformatige Zeichnung gibt er als Pietà an (»Madonna addolorata per il cristo morto che tiene davanti«).⁶² Resta beschreibt sie als lavierte Federzeichnung mit Weißhöhungen auf koloriertem Papier. Die Ausführung sei so vollendet wie ein kleines Ölgemälde.⁶³ Er fügt aber die paradoxe Bemerkung hinzu, dass es ihm gerade weil Michelangelo im Disegno vorherrschend gewesen sei, besser gefallen hätte, wenn die Zeichnung vom Künstler in Ölfarbe koloriert worden wäre.⁶⁴ Eine Michelangelo zugeschriebene Zeichnung der Pietà befindet sich auch in der *Galleria Portatile*, die heute einem anonymen Künstler zugeschrieben wird, der sich von der Pietà Michelangelos für den Dom in Florenz inspirieren ließ.⁶⁵ Durch das kolorierte Papier und die Lavierung steht die Zeichnung hier vor allem für den Maler Michelangelo, was Restas Wunsch nach einer in Öl kolorierten Zeichnung verständlich macht.

Die zweite Zeichnung wird als Aktzeichnung beschrieben, die Resta mit dem *Jüngsten Gericht* in der Sixtinischen Kapelle in Verbindung bringt. Seinen Angaben zufolge handelt es sich um eine Rötzelzeichnung, auch hier lobt er diese als »finissimo, diligentissimo, pastosissimo«, und zwar trotz des intensiven Studiums der Muskeln durch den Künstler (»nonostante della profondità di ricercamento di muscoli«).⁶⁶ Schließlich behauptet er, sie könne mit den Nachfolgern Correggios verwechselt werden, weil sich der Parmaer Michelangelos Art zu zeichnen angeeignet habe (»et è notato al Correggio quale seguì questo modo copiando a Michel Angelo«).⁶⁷ Die dritte Zeichnung wird schließlich als Federzeichnung eines halbfigurigen Aktes beschrieben. Hier

kommentiert Resta die Linienführung (*tratto*) als so sicher, flüssig und weich («*così sicuro, andante e dolce*»), dass kein Kupferstich (*intaglio a bulino*) sie übertreffen könne.

Dass Resta diese drei Zeichnungen als repräsentativ für drei Stilphasen im Werk des großen Florentiners verstanden wissen will, ist angesichts späterer Aussagen des Sammlers über den Künstler durchaus überraschend. So wird er in der *Galleria Portatile* den Künstler wegen seiner allzu korrekten anatomischen Zeichnungen als hart, kalt und künstlich kritisieren.⁶⁸ In diesem Album beschreibt er Michelangelos Zeichenstil dagegen als fein, weich und wählte Zeichnungen auf farbigem Papier. Für den Senatspräsidenten scheint Resta hier Zeichnungen vorgesehen zu haben, die besser zu seiner an Correggio geschulten Auffassung eines adäquaten Zeichenstils passen.

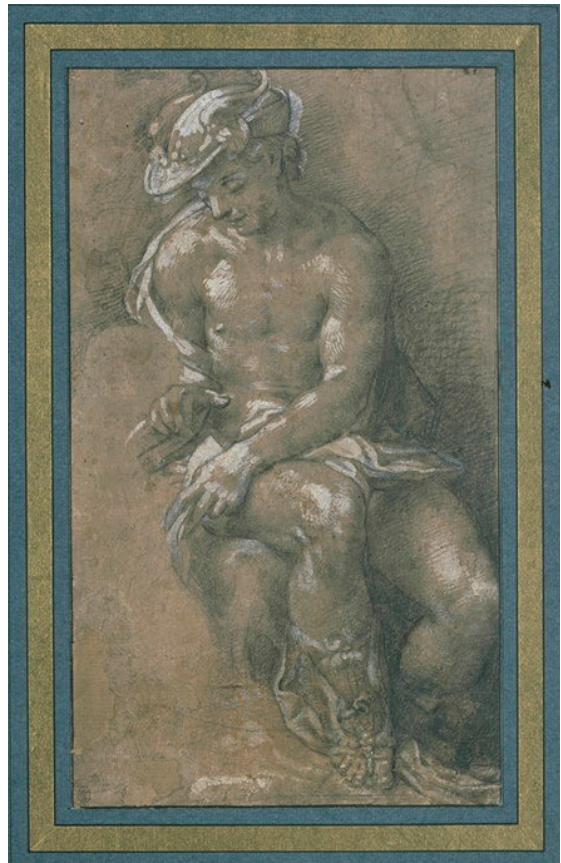
Genevieve Warwick hat bereits hervorgehoben, dass Resta wie seine Zeitgenossen einen bestimmten Stil bevorzugte, der auf eine emotionale Antwort der Betrachtenden aus sei. Dies zeigten die stilistischen Begrifflichkeiten, wie etwa die Weichheit (*tenerzza*) Correggios oder die *terribilità* Michelangelos.⁶⁹ Anstatt aber – wie an anderer Stelle – eben diese *terribilità* Michelangelos hervorzuheben, schreibt ihm Resta in diesem Album durch die Technik der ausgewählten Zeichnungen einen weichen Stil zu.

Es folgen Giorgione und Tizian, wobei Tizians Zeichnung wenig überraschend als ein Umreißen, Skizzieren und »patientare« beschrieben und für die Weichheit des Inkarnats und der Faltengebung gelobt wird. Er hebt den Zeichenstil des Venezianers sodann wie üblich mit der Naturnähe (*naturalizza*), Weichheit (*morbido*) und Frische (*fresco*) hervor: »mantenere con l'arte la naturalezza et il gusto morbido e fresco«. ⁷⁰ Weiter lobt Resta die Zeichnung einer Rückenfigur von Leonardo, deren Technik er mit schwarzer Kohle auf türkis koloriertem Papier mit Weißhöhungen («*lumeggiata di biacca*») angibt. Er unterstreicht den sicheren Umgang mit Licht und Schattenpartien, sowie das Verhältnis von Körper und Gewand («*l'intelligenza d'entrar e uscire con i panni nel nudo e dal nudo in tante finezze e tanta prontezza*»). Marchetti würde hier ins Staunen geraten und nachvollziehen können, dass Leonardo der Wegbereiter des vollendeten Stils des goldenen Zeitalters sei: »quando Vostra Signoria Illustrissima la vedrà, ne stupirà, ma cassarà lo stupore riflettendo che è Leonardo, antesignano dello stile perfetto del Secolo Aureo.« ⁷¹ Auch für Raffael präsentiert Resta eine großformatige Federzeichnung auf koloriertem Papier mit dunkel lavierten Schattenpartien und Weißhöhungen

(»clari di biacca«).⁷² Das Blatt wird als einem Gemälde zugehörig beschrieben, das sich zu dieser Zeit auf dem Altar der zweiten Sakristei von San Celso in Mailand befunden haben soll.⁷³ Der Sammler preist Marchetti die Zeichnung mit dem Hinweis an, in derselben Kirche befände sich auch die Kopie von Leonardos Gemälde der *Anna Selbtritt* von Leonardos Schüler Salai (Gian Giacomo Caprotti). Da Marchetti bereits den Karton Leonardos besäße, könne er mit der Zeichnung Raffaels zwei Originale dieser beiden Mailänder Schätze vereinen (»Vostra Signoria Illustrissima uniti in disegni belli e studiati meno dell'opere, e così havrebbe li originali degli originali«).⁷⁴ Mit dieser angeblichen Verbindung zweier Meisterwerke dürfte Resta auch auf Raffaels Studium Leonardos in Florenz anspielen, denn er hatte die Florentiner Zeit und sein Studium Michelangelos, Leonardos und Fra Bartolommeos für die Entwicklung des Meisters aus Urbino als entscheidend angesehen.⁷⁵ Im Album sollte dann eine Zeichnung Polidoros da Caravaggios folgen, die als »Sibilla in piedi« in der delikaten Manier des Künstlers beschrieben wird, »ma di maniera grande e sempre spiritosa e brava di genio.«⁷⁶ Die *Facciate* neun und elf sind schließlich Correggio gewidmet, zwischen denen er eine weitere mit einer Zeichnung Parmigianinos vorsieht.⁷⁷ Von Correggio beschreibt Resta die Rötzelzeichnung eines Apostels oder Propheten und räsoniert darüber, ob sie für den Dom zu Parma oder für die Kuppel in San Giovanni ausgeführt wurde, wobei er unentschieden bleibt. Für die Konzeption des Albums entscheidender ist indes die elfte *Facciata*, der er eine Chiaroscuro-Zeichnung auf koloriertem Papier mit Weißhöhungen zuordnet. Sie zeige einen Merkur, den Resta als Vorzeichnung des Gemäldes *Venus mit Merkur und Cupido*, das sich heute in der National Gallery in London befindet, verstanden wissen will.⁷⁸ Zudem sei sie in »Lapis lidio«, in seinem besten Stil gezeichnet.⁷⁹ Weiter notiert er die Provenienz des Blattes, die auch Einblick in seine Tauschgeschäfte gibt und den hohen Wert der Zeichnung beweisen soll.⁸⁰ Von den zwei bekannten Vorzeichnungen des Gemäldes zeigt allerdings keine die Figur des Merkur.⁸¹ Möglicherweise besaß Resta die sich heute im Louvre befindende Nachzeichnung des Merkur aus dem Londoner Gemälde (Abb. 4).⁸² Nicht zufällig endet das goldene Zeitalter mit Correggios Merkur bzw. kommt zu seinem Höhepunkt. Nun ist Correggio jener Maler, den Resta am höchsten schätzt.⁸³ Seine Stellung hatte Resta im Album insofern vorbereitet, als er zuvor die Bedeutung Raffaels für die stilistische Entwicklung Correggios hervorgehoben hatte, der wiederum Leonardo studiert habe.⁸⁴ Resta legitimiert Correggios Stellung an der Spitze

dieses Zeitalters mit dem Hinweis, der Maler habe die Kunst Leonardos und Raffaels verarbeitet. Die Figur des lehrenden Merkurs eignet sich zudem hervorragend für die Überleitung zum silbernen Zeitalter, für das Correggio Resta zufolge bestimmend werden sollte.

Dieses wird mit dem Entwurf eines Deckengemäldes von Lelio da Novellara eröffnet, den er als Schüler Michelangelos und Correggios beschreibt. Es folgen Zeichnungen Taddeo und Federico Zuccaris sowie Federico Baroccis, die wie oben hervorgehoben zu *seguaci*, zu Nachfolgern Correggios erklärt werden. Mit zwei *Facciate* ist Annibale Carracci indes das Zentrum des silbernen Zeitalters. Resta hebt hier die Zeichnung eines verlorenen Sohnes hervor, deren Wert er auch pekuniär begründet.⁸⁵ Sie sei in vollendetem Rötel (»lapis rosso finito«) und mit Glanzlichtern aus Kreide (»e lumeggiato di gesso«) gearbeitet.⁸⁶ Anlässlich einer Aktstudie Annibales auf der folgenden *Facciata* 21 hebt er dessen correggeske Manier hervor und lobt sie als eine der schönsten der Welt: »[...] questa ac(c)ademia è delle più belle e correggeschi nudi che si può veder al mondo.«⁸⁷ Tatsächlich besaß Resta eine stolze Anzahl an Carracci-Zeichnungen, 28 davon allein in der *Galleria Portatile*, viele weitere sind in die Alben Somers eingegangen, insbesondere in jenes der *L'Arte in tre stati* (Libro H). Im Lansdowne 803 werden 19 Aktstudien genannt.⁸⁸ Restas corregesker Aktstudie folgen dann zwei Zeichnungen von Schülern Annibales. Einer Zeichnung eines Triumphwagens Amors von Domenichino wird das



4. Kopie nach Correggio: Merkur liest Amor vor, graphische Sammlung Louvre, © GrandPalaisRMN (Musée du Louvre).



5. Giovanni Lanfranco, *Die Unbefleckte Empfängnis*, Chatsworth, *The Chatsworth Settlement*, Inv. 1086, (aus: Schleier 2001, S. 379).

Blatt einer Magdalena von Guido Reni, der kein Schüler Annibales, sondern des ebenfalls genannten Ludovico Carracci war, gegenübergestellt.⁸⁹ Für dieses Arrangement entwirft Resta das Motto: OMNIA Vincit AMOR: SED MAGDALA VINCIT AMOREM, das wiederum deutlich macht, wie gerne Resta die Ikonographie der Blätter für seine Argumentation einsetzte.⁹⁰ Das silberne Zeitalter und damit auch das gesamte Album schließt mit einer Zeichnung von Giovanni Lanfranco, die der Maler zur Vorbereitung seines Gemäldes für den Hauptaltar von Santa Maria della Concezione in Rom, der *Unbefleckten Empfängnis*, in Röteln ausführte. Während das Altarbild 1813 einem Brand zum Opfer fiel, befindet sich eine der Vorzeichnungen hierfür in Chatsworth, die sich auf das Album zurückführen lässt (Abb. 5).⁹¹ Auch wenn Resta diese Zeichnung nicht weiter kommentiert, so steht am

Ende nicht zufällig ein Blatt jenes Schülers Annibale Carraccis, Giovanni Lanfranco, der von Bellori auch aufgrund seiner Herkunft aus Parma quasi als Wiedergänger Correggios angesehen wurde.⁹² In der *Galleria Portatile* hob Resta wenig später angesichts einer Vorzeichnung Annibales für das Gemälde *Christi Gebet im Garten*, die er in seinem Kommentar auf die Idee Correggios zurückführt, Barrocci, Annibale und Lanfranco als die drei wichtigsten Nachahmer Correggios hervor und berief sich dafür auf Belloris Viten.⁹³ Die Zusammenstellung der Zeichnungen macht einmal mehr deutlich, dass Resta das silberne Zeitalter insgesamt als eine von Correggio maßgeblich beeinflusste Epoche verstanden hat.⁹⁴

Während diese Fokussierung nicht überrascht, wird indes durch die Angabe der Techniken deutlich, wie sehr Restas Fixierung auf Correggios Zeichenstil auf die Auswahl der Zeichnungen der Künstler des goldenen Zeitalters abfärbte. So lässt sich insbesondere der von ihm diagnostizierte Zeichenstil Michelangelos, dessen weiche Strichführung auf zum großen Teil farbigem Papier, nicht mit dem heutigen Wissen darüber in Einklang bringen.⁹⁵ Restas Bestreben war es offenbar, Correggios Studium Michelangelos und Raffaels herauszustellen, um die zentrale, Regionen übergreifende Position des lombardischen Malers für die Malerei seiner Zeit zu betonen, wobei er hier der Historisierung der Carracci und ihrer Schule durch Agucchi, Bellori und Malvasia folgt.⁹⁶

In der vorangegangenen Analyse ist Restas Anliegen, die Wissensbestände der Kunstliteratur im Sinne einer eigenen Historisierung zu visualisieren, deutlich geworden. Im Hinblick auf die Zuschreibungen an Michelangelo und Raffael scheint dieses Unterfangen indes noch (zu) sehr vom Wunsch und vom Buchwissen geleitet zu sein, auch wenn ein solches Urteil über ein noch nicht rekonstruiertes Album vorläufig bleiben muss.⁹⁷ In jedem Fall versuchte Resta hier wie in den meisten anderen seiner Alben seine nicht zuletzt vom Zufall abhängige Sammlung bei der Kompilation seiner Alben weitgehend auszublenken, um seine jeweilige Konzeption möglichst stringent umsetzen zu können. Interessant ist dabei seine ungewöhnliche Ortswahl eines Kabinetts und Gerichtssaals, mithilfe derer er einen gemeinsamen Raum imaginiert, in dem seine Darlegungen der historisch-ästhetischen Verbindungen zwischen den Künstlern räumlich anschaulich werden sollen. Restas Verständnis des Sammlungsraums als Gerichtssaal, in dem die Kunst selbst über Kunst richtet, hat nicht zuletzt die Funktion, die Position einzelner Künstler und Schulen gebührend hervorzuheben und damit einen Kanon für Kenner und Künstler visuell evident zu machen und empirisch zu begründen. Zudem weisen Restas Alben mit ihren raum-zeitlichen Konzeptionen auf die beliebten Galeriewerke des 18. Jahrhunderts voraus, die Galerien im Medium des Kupferstichs reproduzierten.⁹⁸

Anmerkungen

- 1 Mein Dank gilt Annkatrin Kaul-Trivolis für ihre nützlichen Hinweise und ihre große Hilfe bei der Redaktion des Aufsatzes, sowie Frau Flum für das genaue Lektorat.
- 2 Die Restaurierung wurde im Opeficio delle Pietre Dure in Florenz durchgeführt. Zur Restaurierung siehe COCCOLINI 2011. Zwar sind die Montagen zum Großteil noch vorhanden und werden in einzelnen in Fascicoli aufgeteilte Fadenbindungen aufbewahrt, doch wurden viele Zeichnungen von den Montageseiten gelöst und in einzelnen Mappen verwahrt, was eine Konsultation sehr schwierig macht.
- 3 RESTA/FUBINI 1955; BORA 1976; KAUL 2020 sowie ihre Dissertation, die 2024 im Verlag *ad picturam*, Merzhausen erscheinen wird.
- 4 POPHAM 1936/37, hier S. 11–12; WARWICK 1996 und dies. 2008.
- 5 Die Anmerkungen Restas sind im MS Lansdowne 802 (The Remarks of Father Resta) der British Library überliefert. Hierzu siehe POPHAM 1936/37; GIBSON-WOOD 1989.
- 6 Unsere Kenntnis der Praktiken Sebastiano Restas als Sammler verdankt sich maßgeblich den Arbeiten Simonetta Prosperi Valenti Rodinòs, Genevieve Warwicks, Francesco Grisolia und Maria Rosa Pizzonis. Sie können an dieser Stelle nicht alle aufgeführt werden. Ich komme auf manche Arbeiten dieser Autorinnen und Autoren im Text zurück.
- 7 Vgl. hierzu vor allem BÄTSCHMANN 1995 und HANSMANN 2002.
- 8 Vgl. hierzu allgemein SEGRETO 2018. In einem Brief an Henry Aldrich hob der vermittelnde Agent John Talman beim Verkauf der Alben die ordnenden und narrativen Strukturen der Alben bereits hervor; hierzu POPHAM 1936/37, S. 4–6.
- 9 Zum *Libro* Vasaris siehe zuletzt: FRANK/FRYKLUND 2022.
- 10 WARWICK 2000, S. 78–88, bes. S. 85.
- 11 D'ARGENVILLE 1755; vgl. hierzu BOJILOVA 2021.
- 12 Vgl. WARWICK 2000, S. 90–94; AGOSTI/PIZZONI/RODINÒ 2015; AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016.
- 13 Vgl. auch den Aufsatz von Annkatrin Kaul-Trivolis in diesem Band.
- 14 GRAF 1995; PIZZONI 2013; OY-MARRA 2023.
- 15 SEILER 2018, S. 166.
- 16 BICKENDORF 1998, S. 35–50; GAGE 2020.
- 17 BICKENDORF 1998, S. 52–56; CROPPER 2012, S. 14–18; FRANCONI 2020, S. 224–229.
- 18 STRUNCK 2010, S. 9–34. Zum Titel vgl. den Aufsatz von Annkatrin Kaul-Trivolis in diesem Band.
- 19 Hierzu vgl. den Beitrag von Annkatrin Kaul-Trivolis in diesem Band.
- 20 Der Titel lautet: *Galleria portatile. Disegni de' migliori maestri italiani, capi delle quattro scuole, fiorentina (antica), romana (antica e moderna), venetiana (antica), lombarda (antica et anco, per la benemeranza de' Carracci Bolognesi moderna). Quanto alle scuole l'ordine degl' autori sarà promiscuo, si osserva moralmente secondo i tempi loro*. Siehe auch den Aufsatz von Annkatrin Kaul-Trivolis in diesem Band.
- 21 Vgl. allgemein zur Historisierung der Kunst BICKENDORF 1998.
- 22 Siehe SACCHETTI LELLI 2005, S. 29, Anm. 93.
- 23 POPHAM 1936/37; Gibson Wood konnte die Wege nachweisen, die die einzelnen Alben in die Sammlung Lord Somers genommen haben, GIBSON-WOOD 1989.
- 24 Für eine kurze Charakterisierung dieser Alben siehe POPHAM 1936/37, S. 7–10.
- 25 *IBID.* S. 8; hierzu siehe PROSPERI VALENTI RODINO 2013.

- 26 SACCHETTI LELLI 2005, S. 343–361. Allerdings ist es an dieser Stelle nicht möglich, das Album tatsächlich zu rekonstruieren.
- 27 Vgl. den Brief von Sebastiano Resta an Giovan Matteo Marchetti, 20.11.1700, in: SACCHETTI LELLI 2005, S. 165–166 (Lettera 33).
- 28 *IBID.*, S. 166.
- 29 POPHAM 1936/37, S. 6.
- 30 Vgl. hierzu die Einleitung in diesem Band, S. 7–19.
- 31 RESTA 1707.
- 32 SACCHETTI LELLI 2005, S. 343–361.
- 33 Lansdowne, c. 22v.; hier und im Folgenden nach SACCHETTI LELLI 2005, S. 343–344.
- 34 In der Abschrift heißt es verkürzt: »vanno le Cause dell'arte«, Lansdowne, c. 22v.
- 35 SACCHETTI LELLI 2005, S. 343–344.
- 36 *IBID.*
- 37 SACCHETTI LELLI 2005, S. 346.
- 38 *IBID.* Siehe auch die Übersicht Restas, *IBID.*, S. 354: »Veniamo al Correggio Senatore. Noi a Milano facciamo dei Senatori un podetà di Cremona, uno di Pavia & così potiamo dire: podetà di Roma Raffaele, podetà di Fiorenza Leonardo, che fu podetà di Milano anni fa, per essere imperato a Michel Angelo nel Presidentato di tutto il Senato; Giorgione e Titiano Podetà di Venetia, Correggio Podetà di Lombardia, seb(b)ene noi vogliamo anche Leonardo. Basta: tutti Senatori ai quali vanno le cause senatorie maggiori della Pittura.«
- 39 SACCHETTI LELLI 2005, S. 351: »Potevasi mettere questa figura per prima della Cartella come luce degli altri e decano del Sacro Collegio o sia dell'Ordine Senatorio de' Pittori, ma qui l'ho messo per unirlo a Raffaele di lui in(n)amorato seguace, e così mettiamolo qui al luogo del decano, e lasciamo che Michel Angelo goda il primo luogo del Presidentato di questo Senato de' Disegni, poichè a lui si deve per l'universalità che hebbe il Pittore Scultore e Architetto.«
- 40 *IBID.*, »Dopo Michel Angelo habbiamo messo Giorgione e Titiano come i due maestri della scuola veneta, distinta da queste nostre romane, fiorentine e lombarde unite da parte (dico che la lombarda unita di romana et fiorentina perché Correggio studiò le opere di Leonardo, Michel Angelo e Raffaele, quidquid blacerent moderni et sileant antiqui sculptores di una vita silentitia che fece il povero Correggio e modesto che farem fatti suoi in silenzio.« Interessant ist hier Restas Eingemeindung der Florentiner Schule, die von Agucchi und auch von Francesco Scannelli deutlich von den anderen abgesetzt wurde. Vgl. zu Agucchi MAHON 1971, S. 243–248; GINZBURG 1996; allgemein OY-MARRA 2024.
- 41 Siehe: MAHON 1971, hier S. 246: »[...] si può affermare, che la Scuola Romana, della quale sono stati li primi Rafaele, e Michelangelo, [...], Ma i Pittori Vinitiani, e della Marca Trevigiana, il cui capo e Titiano [...]. Antonio da Correggio il primo de' Lombardi [...]. Tengono il primo luogo Leonardo da Vinci e Andrea del Sarto tra' Fiorentini; [...].«
- 42 Vgl. hierzu MAHON 1971, S. 247–248.
- 43 LOMAZZO/KLEIN 1974, S. 149.
- 44 Vgl. Lansdowne libro O; Siehe auch WARWICK 2000, S. 111; zum Album *Correggio in Roma* (British Library) siehe RESTA/POPHAM 1958; SCHMIEDEL 2020.
- 45 Lansdowne, c. 23r–23v.
- 46 SACCHETTI LELLI 2005, S. 349–356.
- 47 *IBID.*, S. 350–351.

- 48 SACCHETTI LELLI 2005, S. 353–354.
- 49 Zum Stammbaum Correggios in der *Galleria Portatile* siehe SCHMIEDEL 2020, S. 271–273.
- 50 Baldinuccis *Albero universale* wird von Antonio Magliabecchi und Francesco Saverio Balducci überliefert. Hierzu siehe FRANCONI 2020, S. 46–52. Isabel Franconi weist weiter darauf hin, dass bereits Giulio Mancini Stammbäume aufstellte, *ibid.*, S. 48, Anm. 20; zu den Parallelen zu Ordnungsmodellen in der Naturgeschichte siehe BREDEKAMP 2005.
- 51 Siehe Anm. 46.
- 52 SACCHETTI LELLI 2005, S. 357–361. Zuvor nennt er einen Entwurf für ein Deckengemälde von Lelio de Novellara, den er als Schüler (*scolaro*) Michelangelos und Correggios beschreibt.
- 53 Hierzu siehe GRISOLIA 2017.
- 54 BELLORI/BOREA 2009, S. 182–183.
- 55 GRISOLIA 2017, S. 217–218.
- 56 Resta erzählt die Anekdote in der *Galleria Portatile*, S. 127. Zur Anekdote siehe SHURKO 2002; allgemein vgl. GRISOLIA 2017, S. 202 und Nr. 127 im Anhang seines Aufsatzes.
- 57 Lansdowne 802, fol. 25r., Nr. 29: »Taddeo Zuccari poi imitò assai il Correggio, se bene alle volte diede in proportioni Michelangelesche. [...] ma da un Discepolo del Correggio hebbe Documenti in voce e qualche direttione d'imitazione di quel suo dipinto si che con l'ajuto della natura sua prese della maniera dolce del Correggio.« Zu Barocci: *IBID.*, 25v., Nr. 31: »Barocci fu Discepolo di Batista Franco che fu seguace anzi il Baldinucci lo crede Discepolo di M. Angelo Buonarota, ma Federigo Barocci si pose tutto all'imitatione del Correggio, e la Pittura li deve il mantenimento del buon gusto nel tempo debole.« Vgl. auch Anm. 54.
- 58 Zu Restas Lebenslauf vgl. BIANCO 2017.
- 59 Vgl. auch BENASSI 2020, der für Baldinuccis *Notizie* das literarische Modell der »Guerra delle arti« diskutiert.
- 60 Vgl. ROSEN 2016 und 2018; OY-MARRA 2020 für Bellori; FRANCONI 2020, S. 187–215.
- 61 BAMBACH 2017, S. 263, Anm. 235.
- 62 LELLI SACCHETTI 2005, S. 346.
- 63 *IBID.*, »In carta tinta con tratti di penna, con a(c)quarella e lumeggiato di biacca, tanto compito quanto se fusse un quadretto dipinto a colore, [...]«
- 64 *IBID.*, »[...] come Michel Angelo prevalse nel disegno, a me più piace che se fusse da lui colorito a oglio.«
- 65 BORA 1976, S. 21, Nr. 24/2. Die Angaben zur Technik stimmen nicht überein.
- 66 SACCHETTI LELLI 2005, S. 347.
- 67 *IBID.*
- 68 WARWICK 2000, S. 140.
- 69 *IBID.*, S. 136–155. Warwick spricht von einer »Nobility of style«. Die Begrifflichkeit der Stile reicht indes teilweise weiter zurück als Warwick annehmen konnte. Siehe BURIONI 2012; SOHM 2001; zur Verwendung bei Resta vgl. PIZZONI 2020.
- 70 SACCHETTI LELLI 2005, S. 349.
- 71 *IBID.*, S. 350–351. Resta besaß den Karton von Leonardos *Anna Selbtritt*. Vgl. hierzu GRISOLIA 2018; GRISOLIA 2019.
- 72 SACCHETTI LELLI 2005, S. 351. Restas hohe Wertschätzung Raffaels ist u. a. durch die Zusammenstellung eines eigenen Albums mit Raffael-Zeichnungen, das in den Abschriften des Lansdowne Manuskripts als Libro A bezeichnet wird, belegt.

- 73 Meines Kenntnisstandes nach ist für San Celso kein Gemälde Raffaels und auch keines aus dessen Umkreis überliefert. Die einzige nachweisbare Teilkopie eines Gemäldes von Raffael ist die der *Madonna del Baldacchino* (Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florenz), die für die im 17. Jahrhundert erneuerte Kirche Santa Maria dei Crociferi erwähnt und Cesare Magni zugeschrieben wird. Sie stammte vermutlich aus der Vorgängerkirche. Siehe FIORIO 1985, S. 215.
- 74 SACCHETTI LELLI 2005, S. 352.
- 75 Siehe Anm. 45.
- 76 SACCHETTI LELLI 2005, S. 353.
- 77 Für Parmigianino beschreibt er die Zeichnung einer Alten mit Stock, auf deren Rückseite ein schlafender Petrus im Gefängnis zu sehen sei.
- 78 Antonio Allegri, gen. Correggio, *Venus mit Merkur und Cupido* oder *Die Schule der Liebe*, Öl auf Leinwand, 155,6 x 91,4 cm, um 1525, National Gallery, London. Zu Resta als Sammler Correggios Zeichnungen siehe: BAMBACH/CHAPMAN/CLAYTON 2000, S. 27–28.
- 79 SACCHETTI LELLI 2005, S. 354–356.
- 80 IBID. So erzählt er, es sei seine erste Correggio-Zeichnung gewesen, die er von Don Arcangelo aus Spanien im Tausch für ein Gemälde Riberas erhalten hätte, womit Resta den hohen Wert dieser Zeichnung hervorhebt.
- 81 Im British Museum befindet sich eine Vorzeichnung des Cupido Correggios auf dem Verso der Zeichnung eines knienden Christus, der mit dem *Gebet Christi im Garten* von Correggio (*Agony in the Garden*, Apsley House, London) in Verbindung gebracht wird. Schwarze Kreide auf beigem Papier, 234 x 176 mm, 1522–1524; Inv.Nr. 1862,1011.200, siehe POPHAM 1957, S. 165, Nr. 79. Die zweite Zeichnung befindet sich im Teyler's Museum in Haarlem und ist eine Vorstudie der Venus im Gemälde, siehe VAN TUYLL 2021, S. 331.
- 82 Graphit mit Weißhöhungen auf laviertem beigem Papier, 228 x 133 mm, inv.Nr. 6008, Recto; Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures.
- 83 Siehe Anm. 45. Resta widmete Correggio ebenfalls ein eigenes Album, in dem er nachzuweisen versucht, dass der Maler, anders als Vasari behauptet hatte, in Rom gewesen sei.
- 84 Vgl. auch WARWICK 2000, S. 105. Zum Zeichenstil Correggios siehe BAMBACH/CHAPMAN/CLAYTON u. a. 2000, S. 12–17; SUTHOR 2015; FAIETTI 2021.
- 85 Das Gemälde der Rückkehr des verlorenen Sohnes von Annibale Carracci befand sich in der Kirche Corpus Domini in Bologna, ist heute verschollen. Es existiert eine Kopie von Lucio Massari in der Pinacoteca Nazionale in Bologna (Öl auf Leinwand, 384 x 179 cm, 1614). Resta setzt das Blatt auf 100 scudi aus Freundschaft zum potentiellen Käufer herab: »dovevo metterlo scudi 100 perché ne vale di più«: SACCHETTI LELLI 2005, S. 359; IBID. S. 165 (lettera 33): hier erwähnt Resta die Zeichnung sowie eine Kopie davon von Giuseppe Passeri.
- 86 IBID.
- 87 IBID., S. 360.
- 88 Zu den Carracci Zeichnungen Restas siehe WOOD 1996, S. 6–14; 25–28, hier S. 26. Siehe hier auch die Aktstudie aus dem Ashmolean Museum in Oxford mit einer Inschrift auf die Provenienz Caninis (IBID., Abb. 25), die zwar keine Resta/Somers Markierung besitzt, aber Wood zufolge von einem der in Lansdowne 802 nicht gelisteten Alben stammen könnte; vgl. zudem AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2021.

- 89 SACCHETTI LELLI 2005, S. 360–361. Darstellungen der Magdalena sind häufig in Renis Werk, so dass es hier schwerfällt, die Zeichnung nach dem Sujet näher einzugrenzen.
- 90 SACCHETTI LELLI 2005, S. 360–361.
- 91 Chatsworth, The Chatsworth Settlement, Inv. 1086, Rötel auf weißem Papier, 286 x 168 mm; Inschrift c40. Diese weist sie nach British Library, Lansdowne 803, als Zeichnung aus dem Besitz Restas aus. Siehe JAFFÉ 1994, S. 82–84, Nr. 42; SCHLEIER 2001, S. 378–379.
- 92 Vgl. hierzu OY-MARRA 2021, S. 156–165.
- 93 BORA 1978, S. 274: »Qui vedi il Genio d'Annibale Carracci all'idee del Correggio, e la via diversa da quella, che tenne il Barrocci nel seguirle, come da quella che tenne il Lanfranchi; che sono a mio credere i tre maggiori imitatori del Correggio [...]; la varietà de' quali è molto ben osservata dal nobile erudito Bellori nelle Vite loro; il quale però non parla di Taddeo.« Vgl. WOOD 1996, S. 7.
- 94 Im Anschluss an die inhaltlichen Ausführungen rechnet er seinem potenziellen Käufer den Preis von 841 scudi vor, die er in Raten zahlen könne, SACCHETTI LELLI 2005, S. 361. Zu Restas Preisgestaltung siehe auch WARWICK 2000, S. 67–73.
- 95 Vgl. BAMBACH 2017.
- 96 Siehe hierzu Anm. 43.
- 97 Restas falsche Zuschreibungen haben in der Forschungsgeschichte dazu geführt, dass er als Kenner seit dem späten 18. Jahrhundert diskreditiert wurde. Siehe hierzu den Aufsatz von Annkatrin Kaul-Trivolis in diesem Band. Wie Francesco Grisolia (GRISOLIA 2018, S. 206–218) am Beispiel Taddeo Zuccaris gezeigt hat, sind Restas Fehler zum großen Teil dem Kenntnisstand seiner Zeit geschuldet. Zudem ist zu berücksichtigen, dass gerade Michelangelo Zeichnungen noch bis in unsere Zeit zu- und wieder abgeschrieben wurden.
- 98 MARCHESANO 2011; VERMEULEN 2020.

Bibliographie

Handschriftliche Quellen

- Sebastiano Resta, Correggio in Roma. Aggiunta e Supplemento, Inv.-Nr.: 1938, 0514.4(1), British Museum London.
- Lansdowne 802, Father Resta's Remarks on the Drawings, London British Library.
- Fortan: Lansdowne 802.

Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur

- AGOSTI/PIZZONI/RODINÒ 2015: Barbara Agosti, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò und Maria Rosa Pizzoni, *Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca apostolica vaticana*, Vatikanstadt Rom 2015.
- AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016: Barbara Agosti, Francesco Grisolia und Maria Rosa Pizzoni, *Le Postille di Padre Resta alle Vite di Giovanni Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Mailand 2016.
- AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2021: Barbara Agosti, Francesco Grisolia, Maria Rosa Pizzoni, *Su Bellori, il padre Resta e i disegni carracceschi*, in: *La tradizione dell' »Ideale classico« nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, hg. von Michela di Macco e Silvia Ginzburg, Genua 2021, S. 399–416.
- BAMBACH/CHAPMAN/CLAYTON 2000: Carmen C. Bambach, Hugo Chapman, Martin Clayton and George Goldner (Hg.), *Correggio and Parmigianino. Master Draughtsmen of the Renaissance*, London 2000.
- BAMBACH 2017: Carmen Bambach (Hg.), *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, Katalog der Ausstellung, New York 2017.
- BÄTSCHMANN 1995: Oskar Bätschmann, *Giovan Pietro Bellori Bildbeschreibungen*, in: *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung*, hg. von Gottfried Böhm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 279–300.
- BELLORI/BOREA 2009: Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, hg. von Evelina Borea mit einem Nachwort von Tomaso Montanari, 2 Bde., Turin 2009, Bd. 1.
- BENASSI 2020: Alessandro Benassi, *»Da maestro a discepolo trapassando«: appunti sui modelli letterari e le architetture narrative delle notizie baldinucciane*, in: *Per Filippo Baldinucci*, hg. von Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Eva Struhala, Firenze 2020, S. 1–19.

- BIANCO 2017: Alberto Bianco, Sebastiano Resta oratoriano, in: Padre Sebastiano Resta (1635–1714), hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017, S. 13–28.
- BICKENDORF 1998: Gabriele Bickendorf, Die Historisierung der italienischen Kunstbe-trachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998.
- BOJILOVA 2021: Elvira Bojilova, the »value of drawing« and the »method of vision«: how Formalism and Connoisseurship Shaped the Aesthetic of the Sketch, in: Journal of Art Historiography, 24 (June 2021) [<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/05/bojilova.pdf>]. Letzter Zugriff 30.08.2023].
- BORA 1976: Giulio Bora (Hg.), I disegni del Codice Resta, Bologna 1976.
- BREDEKAMP 2005: Horst Bredekamp, Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdia-gramme und die Tradition der Naturgeschichte, Berlin 2005.
- BURIONI 2012: Matteo Burioni, Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno, [Giorgio Vasari. Erstmals übers. von Victoria Lorini. Hg., kommentiert und eingel. von Matteo Burioni], 2. Aufl. Berlin 2012.
- COCCOLINI 2011: Gabriele Coccolini u. a., Il restauro del Codice Resta della Biblioteca Ambrosiana, in: OPD Restauro 22, 2010 (2011), S. 117–126.
- CROPPER 2012: Elizabeth Cropper, A Plea for Malvasia’s Felsina Pittrice, in: Elizabeth Cropper und Lorenzo Pericolo, Carlo Cesare Malvasia’s Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters, Bd. 1, London/Turnhout 2012.
- D’ARGENVILLE 1755: Dezallier d’Argenville, Abregé De La Vie Des Plus Fameux Peintre, Paris: De Bure [1745] 1755, vol. 1, xxij.
- FAIETTI 2021: Marzia Faietti, La pietra rossa in Andrea del Sarto e nel Correggio: con-vergenze e divergenze, in: Disegni a pietra rossa, hg. von Luca Fiorentino und Michael W. Kwakkelstein, Florenz 2021, S. 79–92.
- FIORIO 1985: Maria Teresa Fiorio, Le chiese di Milano, Mailand 1985.
- FRANCONI 2020: Isabell Franconi, Die »Notizie de’ Professori« del disegno von Filippo Baldinucci. Verwissenschaftlichung kunsthistorischen Wissens im 17. Jahrhun-dert, Berlin 2020.
- FRANK/FRYKLUND 2022: Louis Frank et Carina Fryklund (Hg.), Giorgio Vasari – Le Livre des dessins. Destinées d’une collection mythique, Paris 2022.
- GAGE 2020: Frances Gage, »It is not so easy to recognize the period and age of paintings«. Visual and Textual Evidence in Giulio Mancini’s Considerazioni sulla pittura and in Early Modern Connoisseurship, in: Zeigen – Überzeugen – Bewei-sen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und

- BIANCO 2017: Alberto Bianco, Sebastiano Resta oratoriano, in: Padre Sebastiano Resta (1635–1714), hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017, S. 13–28.
- BICKENDORF 1998: Gabriele Bickendorf, Die Historisierung der italienischen Kunstbe-trachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998.
- BOJILOVA 2021: Elvira Bojilova, the »value of drawing« and the »method of vision«: how Formalism and Connoisseurship Shaped the Aesthetic of the Sketch, in: Journal of Art Historiography, 24 (June 2021) [<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/05/bojilova.pdf>]. Letzter Zugriff 30.08.2023].
- BORA 1976: Giulio Bora (Hg.), I disegni del Codice Resta, Bologna 1976.
- BREDEKAMP 2005: Horst Bredekamp, Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdia-gramme und die Tradition der Naturgeschichte, Berlin 2005.
- BURIONI 2012: Matteo Burioni, Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno, [Giorgio Vasari. Erstmals übers. von Victoria Lorini. Hg., kommentiert und eingel. von Matteo Burioni], 2. Aufl. Berlin 2012.
- COCCOLINI 2011: Gabriele Coccolini u. a., Il restauro del Codice Resta della Biblioteca Ambrosiana, in: OPD Restauro 22, 2010 (2011), S. 117–126.
- CROPPER 2012: Elizabeth Cropper, A Plea for Malvasia’s Felsina Pittrice, in: Elizabeth Cropper und Lorenzo Pericolo, Carlo Cesare Malvasia’s Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters, Bd. 1, London/Turnhout 2012.
- D’ARGENVILLE 1755: Dezallier d’Argenville, Abregé De La Vie Des Plus Fameux Peintre, Paris: De Bure [1745] 1755, vol. 1, xxij.
- FAIETTI 2021: Marzia Faietti, La pietra rossa in Andrea del Sarto e nel Correggio: con-vergenze e divergenze, in: Disegni a pietra rossa, hg. von Luca Fiorentino und Michael W. Kwakkelstein, Florenz 2021, S. 79–92.
- FIORIO 1985: Maria Teresa Fiorio, Le chiese di Milano, Mailand 1985.
- FRANCONI 2020: Isabell Franconi, Die »Notizie de’ Professori« del disegno von Filippo Baldinucci. Verwissenschaftlichung kunsthistorischen Wissens im 17. Jahrhun-dert, Berlin 2020.
- FRANK/FRYKLUND 2022: Louis Frank et Carina Fryklund (Hg.), Giorgio Vasari – Le Livre des dessins. Destinées d’une collection mythique, Paris 2022.
- GAGE 2020: Frances Gage, »It is not so easy to recognize the period and age of paintings«. Visual and Textual Evidence in Giulio Mancini’s Considerazioni sulla pittura and in Early Modern Connoisseurship, in: Zeigen – Überzeugen – Bewei-sen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und

- Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit, hg. von Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel, Merzhausen 2020, S. 63–89.
- GIBSON-WOOD 1989: Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-Historical Writing in England, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52, 1989, S. 167–187.
- GINZBURG 1996: Silvia Ginzburg, Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia, in: *Poussin et Rome*, hg. von Christoph Luitpold Frommel und d'Olivier Bonfait, Paris 1996, S. 273–291.
- GRAF 1996: Dieter Graf, Giuseppe Passeri als Kopist, in: *Ars naturam adiuvens. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, hg. von Victoria v. Flemming und Sebastian Schütze, Mainz am Rhein 1996, S. 529–547.
- GRISOLIA 2017: Francesco Grisolia, »Hora avea in fantasia il dolce del Correggio, hora il risentito di Michelangelo«. Su padre Resta e Taddeo Zuccaro, in: *Padre Sebastiano Resta (1635–1714), milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2017, S. 199–240.
- GRISOLIA 2018: Francesco Grisolia, Su Leonardo e i cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari, in: *Notizie di pittura raccolte da padre Resta, Maria Rosa Pizzoni [Horti Hesperidum, Fonte e Testi, Bd. 24]*, Rom 2018, S. 107–128.
- GRISOLIA 2019: Francesco Grisolia, »Vero lume«: il Leonardo e i Leonardo di padre Resta, in: *Horti Hesperidum* 9, 2019, 2, S. 271–368.
- HANSMANN 2002: Martina Hansmann, Con modo nuovo li describe: Bellori's Descriptive Method, in: *Art History in the Age of Bellori*, hg. von Janis Bell und Thomas Willette, Cambridge u. a. 2002, S. 224–238.
- JAFFÉ 1994: Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, London 1994.
- KAUL 2020: Annkatrin Kaul, Vom Deuten zur Deutung. Padre Sebastiano Resta und die gestische Blickführung auf den Montagen des Codice Resta, in: *Zeigen – Überzeugen – Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, hg. von Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel, Merzhausen 2020, S. 361–391.
- LOMAZZO/KLEIN 1974: Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, 1, hg. und übersetzt von Robert Klein, Florenz 1974.
- MAHON 1971: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Greenwood, The Warburg Institute, London 1647, Reprint Westport 1971, S. 243–247.

- OY-MARRA 2020: Elisabeth Oy-Marra, Bellori, Andrea Sacchi und die Neumodellierung der römischen Schule aus dem Kolorit. »[...] non vi sia stato pittore che meglio di lui abbia usato l'arte del colore modernamente«, in: Giovan Pietro Bellori, Vita di Andrea Sacchi = Das Leben des Andrea Sacchi, übers. von Anja Brug, hg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra, [Giovan Pietro Bellori, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni = Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Tristan Weddigen und Anja Brug, Bd. 12], Göttingen 2020.
- OY-MARRA 2021: Giovan Pietro Bellori, Vita di Giovanni Lanfranco = Das Leben des Giovanni Lanfranco, übers. von Anja Brug, hg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra, [Giovan Pietro Bellori, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni = Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Tristan Weddigen und Anja Brug, Bd. 9], Göttingen 2021.
- OY-MARRA 2023: Elisabeth Oy-Marra, Zur Archäologie des kennerschaftlichen Blicks: Sebastiano Resta und Giuseppe Passeri, in: Dramaturgien von Bild und Raum. Festschrift für Hans Aurenhammer zum 65. Geburtstag, hg. von Julia Saviello und Katharina Bodenbender, Berlin 2023.
- OY-MARRA 2024: Elisabeth Oy-Marra, Conceptualising Schools of Art: Giovanni Battista Agucchi's (1570–1632) Theory and Its Afterlife, in: Art and Its Geographies, hg. von Ingrid Vermeulen, Amsterdam 2024, S. 105–125.
- PIZZONI 2013: Maria Rosa Pizzoni, Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna, in: Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento, hg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2013, S. 91–132.
- PIZZONI 2020: Maria Rosa Pizzoni, La »morbidezza« della maniera moderna nei libri di disegni di padre Resta, in: Studi di Memofonte 25 (2020), S. 153–171.
- POPHAM 1936/37: Arthur Ewart Popham, Sebastiano Resta and his Collections, in: Old Master Drawings 11 (1936/37), S. 1–15.
- POPHAM 1957: Arthur Ewart Popham, Correggio's Drawings, London 1957.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Resta e la Felsina Vindicata contra Vasarium, in: Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento, hg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2013, S. 45–79.
- RESTA 1707: Sebastiano Resta, Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori in cui si contengono vari Disegni Originali raccolti in Roma da S.R., Perugia: Costantini

- 1707; Ders., *Indice del tomo de' Disegni Raccolti da S.R. intitolato L'Arte in Tre Stati*, Perugia: Costantini 1707.
- RESTA/POPHAM 1958: Sebastiano Resta, Correggio in Roma, hg. von Arthur Ewart Popham, Parma 1958.
- ROSEN 2016: Valeska von Rosen, Zwischen Normativität und Deskriptivität, oder: Wie sich ›Geschichte‹ nach Vasari schreiben lässt. Bellori in den 1640er Jahren, in: *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven*, hg. von Fabian Jonietz und Alessandro Nova, Venedig 2016, S. 163–182.
- ROSEN 2018: Valeska von Rosen, Wissensordnung und Darstellungsmaximen in der Biografik ›nach Vasari‹. Giovanni Pietro Bellori in den 1660er-Jahren, in: *Wahrnehmen, Speichern, Erinnern. Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten 1650 bis 1850*, hg. von Bettina Gockel und Miriam Volmert, Berlin 2018, S. 94–137.
- SACCHETTI LELLI 2005: Lucia Sacchetti Lelli, *Hinc priscae redeunt artes*. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647–1704), Florenz 2005.
- SCHLEIER 2001: Erich Schleier (Hg.), Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli [Katalog der Ausstellung Colorno 2001], Mailand 2001.
- SCHMIEDEL 2020: Irina Schmiedel, Fakt und Fantasie. Sebastiano Restas Ebenen der Argumentation und die Konstruktion Correggios, in: *Zeigen – Überzeugen – Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, hg. von Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel, Merzhausen 2020, S. 257–289.
- SEGRETO 2018: Vita Segreto (Hg.), *Libri e album di disegni 1550–1800*. Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica, Rom 2018.
- SEILER 2018: Peter Seiler, La maniera di Giotto. Evidenz und Fiktion patrimonialer Kennerschaft im ersten Teil der Viten Vasaris, in: *Stil als geistiges Eigentum*, hg. von Julian Blunk und Tanja Michalsky, München 2018, S. 163–188.
- SHURKO 2002: Dwight Shurko, A forgotten Michelangelo Story, in: 21 (H. 3), *Source* 2002, S. 19–22.
- SOHM 2001: Philip Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge (Mass.) 2001.
- STRUNCK 2010: Christina Strunck, Die Galerie in der Literatur. Historische Quellen zur Definition, architektonischen Gestalt, idealen Ausstattung und Funktion von Galerien, in: *Europäische Galeriebauten*, hg. von Elisabeth Kieven und Christina Strunck, München 2010, S. 9–32.

- SUTHOR 2015: Nicola Suthor, »Art on the Tip of the Brush«. A Blind Manœuvre? Reflections on Correggio's Brush, Arent de Gelder's Spatula, and Pietro Testa's Figure of Practice, in: *Vision and Its Instruments. Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, hg. von Alyna Payne, University Park, Penn 2015, S. 167–189.
- VAN TUYLL 2021: Carel van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in the Teyler Museum*, Leiden 2021.
- VERMEULEN 2020: Ingrid R. Vermeulen, A Display of Prints in the Dresden Kupferstichkabinett, c. 1728–1750: Exhibiting German Art in Western-European Comparison, in: *Zeigen – Überzeugen – Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, Merzhausen 2020, S. 391–418.
- WARWICK 1996: Genevieve Warwick, The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection, in: *Master Drawings* 34 (H 3), 1996, S. 239–278.
- WARWICK 2000: Genevieve Warwick, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.
- WARWICK 2008: Genevieve Warwick, Framing the Drawing. The Drawing Album in the Seventeenth-century Italy, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien* 13.2007, 2008, S. 71–78.

Annkatriin Kaul-Trivolis

»ad illustrarne la Memoria« – Sebastiano Restas *Galleria Portatile* als Ort der Erinnerung

Erste Gedankengänge.

Der Oratorianer Sebastiano Resta (1635–1714) ist in der jüngsten Forschung zur Kennerschaft und Sammelkultur der Frühen Neuzeit längst kein Unbekannter mehr.¹ Wenn auch ein Großteil seiner Zeichnungsalben heute aufgelöst ist, so eröffnen die wenigen intakt verbliebenen Bände dem Betrachtenden einen individuellen und einzigartigen Zugang im Umgang mit Papiermedien, insbesondere der Künstlerzeichnung. Seit mehreren Jahrzehnten wird der Mailänder Sammler auf unterschiedlichen Ebenen beforcht. Insbesondere sein umfangreicher Briefwechsel mit Gelehrten und Kennern seiner Zeit, seine postillierten Ausgaben einiger Künstlerbiographien Giorgio Vasaris, Giovanni Bagliones und Cesare Malvasias, aber auch sein umfassendes Verständnis von der Entfaltung der italienischen Kunstgeschichte bis zu seiner Zeit, geben Einblick in die Arbeitsweise eines Gelehrten und Kenners im späten *Seicento*. Dabei eilte dem Oratorianervater lange Jahre ein ambiguer Ruf voraus, dessen Ursprung sich tatsächlich in einer Künstlerbiographie aus dem späten 18. Jahrhundert verorten lässt. Der Jesuit und Literaturhistoriker Girolamo Tiraboschi (1731–1794) veröffentlichte seine *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti natii degli stati del serenissimo Signor Duca di Modena* im Jahre 1786.² Tiraboschis Künstlerbiographien bauen auf extensiver Forschung zur italienischen Literatur und schriftlichen Überlieferungen in Form von Briefen auf. Die Ordnung seiner primär im norditalienischen Raum angesiedelten Künstlerviten erfolgt lexikalisch in alphabetischer Reihenfolge. In seiner Vita zu Antonio Allegri da Correggio zählt Tiraboschi, lange bevor er auf den Künstler selbst eingeht, zunächst einmal seine Quellen für diese kompilativ angelegte Vita

auf. Neben Giorgio Vasari, Francesco Scannelli, Pellegrino Antonio Orlandi und Carlo Talenti findet sich darunter ebenso Padre Sebastiano Resta. Der Autor stützt sich hier auf den Briefwechsel zwischen Giuseppe Magnavacca, den *Lettere Pittoriche*, sowie den von Resta zu Verkaufszwecken publizierten *Indice de Parnasso de Pittori* aus dem Jahr 1707.³

Bereits an früher Stelle seiner *Notizie* mahnt der Autor die Aussagen des Oratorianers an. Diese seien – mit anderen Worten – mit Vorsicht zu genießen:

»E noi dovremo citar sovente questo indesesso ricercatore delle cose appartenenti al Correggio, ma saremo ancora sovente costretti ad impugnarne le opinioni.«⁴

Im Verlauf der Lebensbeschreibung des Künstlers spitzt sich diese Polemik noch weiter zu. Gerade wenn es um den von Sebastiano Resta so leidenschaftlich verfochtenen Romaufenthalt des Antonio da Correggio geht.⁵ Tiraboschis Unterton verrät, dass die von Resta zusammengetragenen Argumente seinem Dafürhalten nach mehr der Fantasie entsprächen als einer tatsächlichen Belegbarkeit. Auch Restas Aufenthalte in der Stadt Correggio und seine extensive Recherche zum Künstler, die er in Form von Augenzeugenberichten verschriftlichte, wird von Tiraboschi kritisch beurteilt.⁶

Ein Jahrhundert später wird der Kunsthistoriker Luigi Lanzi Sebastiano Restas kennerschaftliche Forschung nur noch müde als »il suo concetto di entusiasmo« eines Seicento-Gelehrten wahrnehmen.⁷ Jene Klassifizierung wird die Forschung um den Oratorianervater und seine Sammlung von Handzeichnungen, die heute auf über 3000 Blätter geschätzt wird, bis zum Ende des 20. Jahrhunderts nachdrücklich beibehalten. Erst eine vermehrt breit gefächerte und interdisziplinäre Herangehensweise öffnete den Diskurs um den Sammler und Kenner auf fruchtbarer Ebene.⁸ Doch schlagen wir den Bogen zurück zum Gelehrten Girolamo Tiraboschi, der hier Urheber des kritischen, gar schmähenden Hinterfragens von Sebastiano Restas Forschung zum Künstler Correggio zu sein scheint. Im Verlauf des Textes der *Vita Correggios* wird mehr und mehr deutlich, dass Tiraboschi eine Balance zwischen dem gedruckten Wort, wie den Lebensbeschreibungen Vasaris, Scannellis und Orlandis, und den mündlichen, brieflichen und somit unmittelbar handschriftlichen Überlieferungen zum Künstler sucht. Es fällt auf, dass Tiraboschi das gedruckte Wort gleichfalls wenig hinterfragt. In der Fragestellung, ob Correggio tatsächlich

Rom besucht habe, folgt er lieber den Lebensbeschreibungen Giorgio Vasaris und bleibt dabei, dass direkte physische Belege für einen Romaufenthalt fehlten. Es schwingt doch eine gewisse Häme mit, wenn er über die Augenzeugenberichte, welche Resta aufgezeichnet hatte, spricht. Dabei ist deutlich zu spüren, dass es sich um einen Gelehrten des späten 18. Jahrhunderts handelt. Welcher im Gegensatz zu Padre Resta Beweise primär in Gestalt des gedruckten Wortes, einer Belegbarkeit durch Fußnoten oder durch Exzerpte die andere Autoren rezitieren, spricht der vermeintlich nachweisbaren Evidenz des Buchwissens – oder des moderneren Bekenntnisses: Wissen heißt wissen, wo es geschrieben steht – ausformt.⁹ Als der Jesuit jedoch den Sammler Sebastiano Resta vorstellt, fällt dem Leser eine milde Einschätzung auf, die die folgenden Überlegungen einleiten soll:

»(...) queste lettere, dico, ci mostrano il P. Resta tutto intento a raccogliere disegni di questo raro pittore, a ricercarne notizie, e ad illustrarne la Memoria [sic!].«¹⁰

Die Memoria.

Tiraboschi hebt also hervor, dass Resta Beweise in Form von Zeichnungen, Augenzeugenberichten und Notizen von Correggio gesammelt habe, um die Erinnerungen an den Künstler zu erhellen: »Illustrarne la Memoria«. Die Nobilitierung Correggios erfolgt in ebenjenem Versuch des Sammlers, durch seine dokumentierende Zeugenschaft und durch die Verquickung mehrerer Archivalien jene Erinnerungen weiterzugeben und für die nachfolgende Generation bereitzustellen. Es konnte bereits an anderer Stelle verdeutlicht werden, dass Sebastiano Restas Texte in einigen seiner über dreißig reich geschmückten Alben häufig eng mit Modellen der Rhetorik verbunden sind und sich gleichfalls an deren Instrumenten in Form von auktorialen Gesten, Argumentationsherleitungen über schriftliche Dokumente sowie persönlichen Meinungsäußerungen und Abwägungen bedienen.¹¹ Ziel dieser Argumentationsstrukturen auf den Montagen Sebastiano Restas scheint zu sein, dass der jeweilige Künstler in übergeordnete, umfassende Zusammenhänge eingegliedert wird. Daraus folgt, dass die Summe aller in Restas Alben verorteten Strukturen aufeinander aufbauen und zu einem Gesamtbild kennerschaftlichen Wissens um die Künstlerzeichnung beitragen und gleichwohl auf deren Betrachtung einwirken.

Besonders anschaulich kann diese These an einem der letzten vollständig erhaltenen Alben des Kenners, der *Galleria Portatile* aus dem Jahr 1706, die in der Bibliotheca Ambrosiana in Mailand aufbewahrt wird, nachvollzogen werden.¹² Auch in den nachfolgenden Gedankengängen dient das Album als Beispiel für eine These, die sich nicht nur durch die Lektüre Tiraboschis ergab, sondern auch bereits im Titel des Albums zum Tragen kommt: es wird im Folgenden darum gehen, zu zeigen, dass die *Galleria Portatile* vom Autor nicht nur als Zeichnungsalbum angelegt wurde, welches die Geschichte der italienischen Kunst bis in Restas eigene Epoche darstellt, sondern gleichfalls von Resta dahingehend angelegt ist, die Memoria der Betrachtenden in Form eines Gedächtnisraumes zu unterstützen.

Lina Bolzoni hat auf die räumliche Verfasstheit des menschlichen Gedächtnisses bereits umfassend hingewiesen. Sie führt aus, wie die Memoria in den antiken Rhetoriklehren angelegt ist und wie diese noch bis ins 17. Jahrhundert als Instrument des Wissenstransfers gültig blieb. Die von der Autorin publizierte Monographie zum Thema trägt den Titel »Gallery of Memory« und es wird sicherlich bereits an dieser Stelle deutlich, warum gerade diese Monographie von Bedeutung für die zu entwickelnde These zur *Galleria Portatile* des Sebastiano Resta ist.¹³ Bereits der Titel des Albums, »Tragbare Galerie«, lässt sich als mnemonisch-kombinatorisches Hilfsmittel deuten und gibt ebenso Anlass dazu, im Album selbst intensiv nach Beweisen zu suchen, die auf eine Intention seitens des Autors hindeuten, hier ein Album angelegt zu haben, das in der Tradition mnemonischer Traktate oder von Ideengebilden wie Giulio Camillos *Idea del Teatro* oder Giovan Paolo Lomazzos *Idea del Tempio della Pittura* steht.¹⁴

Im Falle der *Galleria Portatile* war der Zielort von vorneherein durch eine Auftraggeberschaft aus Restas *patria* Mailand bekannt: Es handelte sich um einen Band, der eigens für die Bibliotheca Ambrosiana bzw. für die Mitglieder der damals wieder erstarkenden Akademie für junge Künstler geschaffen wurde. Warum ebenjene Thematik ganz unmittelbar mit der Ambrosiana und der Stadt Mailand verbunden ist, sowie darin begründet liegen könnte, wird ebenfalls zu berücksichtigen sein.¹⁵

Im Folgenden soll die *Galleria Portatile* unter den Gesichtspunkten der Mnemotechnik, sowie der Weitergabe von Wissen in Form von Text und Bild, analysiert werden. Gedächtnistheorie, so die These, durchdringt Sebastiano Restas Bild- und Textkompilationen in diesem in der späten Lebensphase des Sammlers entstandenen Zeichnungsalbum ganz fundamental.

Bevor das Frontispiz, kurze Abschnitte des *proemio* und einige Ausschnitte aus dem Album vorgestellt werden, seien noch einige Worte zum generellen Aufbau sowie der Ästhetik des Albums vorangestellt. Die *Galleria Portatile* nimmt als »tragbare Galerie« aus verschiedenen Gesichtspunkten heraus eine Sonderstellung im Bereich der Klebebände ein. Generell bedienen sich Sebastiano Restas Klebebände einer Varianz an Themenbereichen, die gleichermaßen eine Binnenstruktur thematisch verdichteter Sequenzen in den einzelnen Alben vorgeben. Diese wiederum werden in einigen Bereichen mit autarken Seiten zu einzelnen Künstlerpersönlichkeiten unterbrochen. So finden sich in der *Galleria Portatile* beispielsweise klar strukturierte Themenkapitel, etwa zu Correggio oder den Carracci.¹⁶ Sebastiano Restas Alben bilden eine Bandbreite kunstgeschichtlicher Themen ab. Dabei wählt der Autor variable Titel und Wissensbereiche, manchmal fokussieren sich seine Alben auch auf einen Künstler, wie das im British Museum lagernde *Correggio in Roma*.¹⁷ Die *Galleria Portatile* zählt zu den ausführlicheren Alben des Sammlers und ist doch typisch für Restas Kompendien. Nach dem Titelblatt und dem Einleitungstext führt Resta teilweise chronologisch, teilweise nach geographischen Ordnungsmustern durch die Geschichte der italienischen Kunst, beginnend mit einer Montage zum Künstler Giotto. Wenn der Leser jedoch nach dem Einleitungstext auf einen linearen Führer durch die Epochen der italienischen Kunstgeschichte hofft, wird er enttäuscht. Vielmehr konzentriert sich der Verfasser auf den einzelnen Montageseiten darauf, ein Netz unterschiedlicher Argumentationsgewebe um die jeweilige Zeichnung zu spinnen. Maximal zwei Seiten – oft Doppelseiten – bilden eine Thematik aus.¹⁸ Informationsträger auf den meisten Seiten ist neben den Zeichnungen Restas Handschrift, deren individuelles ästhetisches Ausdruckspotenzial bereits beim ersten Durchblättern des Albums ins Auge sticht. Mit dieser Handschrift überschreibt er einige Zeichnungen, kippt und verformt sie oder unterwirft den eigenen Text rigorosen Korrekturen. Eine klassische Sekretärstypologie, Vorschriften oder dergleichen sucht der Rezipient vergeblich. Wenn auch das gedruckte Buch für das Album eine Vorbildfunktion einnimmt, so enthebt ebenjener selbstbewusste Umgang des Autors mit der eigenen Handschrift¹⁹ das Album wiederum in den Status einer illustrierten Handschrift, in der der Schreiber bedeutenden Einfluss auf die Wahrnehmung des Rezipienten nimmt. Dass die *Galleria Portatile* ebenso als Gedächtnisraum wahrgenommen werden kann, bedingt sich ebenso aus der Tatsache heraus, dass Resta über die Handschrift ganz unmittelbar mit

dem Betrachtenden in Verbindung tritt und ihn am kompilativen Prozess – man möchte meinen am eigenen Denkprozess – auf den Seiten teilhaben lässt. Der hier vorgestellte Gegenstand bietet demnach mehr Interpretationsmöglichkeiten als klassische Klebebände, deren Ordnungsmuster zwar untersucht werden können, jedoch aufgrund der kaum vorhandenen (hand-)schriftlichen Spuren nicht viel über das Prozesshafte ihrer Anfertigungen verraten.

Das Frontispiz.

Die erste kompilativ angelegte Seite des umfangreichen, 234 Seiten starken Albums nimmt Anleihen an Frontispizen des Buchdrucks. Dass sich Sebastiano Resta hier am Stil gedruckter Frontispize versucht, legt den Schluss nahe, dass das Album in den umfangreichen Bibliotheksbeständen der Akademie und Bibliothek der Ambrosiana aufbewahrt und dort auch konsultiert wurde. Wenn es sich bei der *Galleria Portatile* dem Grunde nach um eine Handschrift handelt, so rekurriert Resta in seinen Kompilationen immer wieder auf illustrierte gedruckte Bände, wie beispielsweise die illustrierte lateinische Ausgabe von Joachim von Sandrarts *Accademia Nobilissima*.²⁰ Den rezeptiven Stellenwert von Titelblättern im Buchdruck des *Seicento* stellen die Analysen Volker Remmerts anschaulich dar.²¹ Wenn Titelblätter auch häufiger von der Forschung unbeachtet bleiben, so sind besonders individuell angelegte und nur für eine Publikation genutzte Exemplare als visuelle, oft emblematisch angelegte Zugangsstruktur in gedruckten Büchern sowie Handschriften zu verstehen. Diese These potenziert sich sicherlich noch zusätzlich, wenn es sich um eine individuelle Handschrift handelt. Im Falle der *Galleria Portatile* ist davon auszugehen, dass Sebastiano Resta das Frontispiz selbst angelegt hat, demnach nicht nur den Titel des Albums festlegte, sondern auch die einer Druckgraphik nachempfundene Zeichnung individuell zugeschnitten anfertigte. Remmert beschreibt die Aufgabe des Titelblattes auf Basis unterschiedlicher Quellen aus dem 16. und 17. Jahrhundert wie folgt:

»Das Frontispiz übernahm also vor der Lektüre die Funktion der Einleitung oder eines Leitfadens zu dem Werk und nach der Lektüre die einer Gedächtnisstütze. Nahe liegt auch die Vorstellung, es handle sich bei Titelbildern gewissermaßen um verschlüsselte Inhaltsverzeichnisse, die wie Bilderrätsel den Scharfsinn des Betrachters herausfordern sollten.«²²

Im Frontispiz der *Galleria Portatile* wird dies insbesondere darin verdeutlicht, dass Resta in Form einer eigenen Handzeichnung einen reich dekorierten Galeriekorridor dem nachfolgenden Langtitel der *Galleria Portatile* voransetzt und somit das räumliche Umfeld der tragbaren Galerie direkt in eingängig visueller sowie schriftlicher Form für den Leser bereitstellt.

Durch seine handschriftliche Anfertigung des Titels nimmt der Autor zusätzlich einen hohen Stellenwert in dieser ersten Ansicht ein. Dabei ist es nicht nur die Wahl der Schrifttypen, sondern ebenso das Belassen von Hilfslinien und Unterzeichnungen, die teilweise auf einen zunächst geänderten Titel hinweisen.²³ Resta gibt das Thema des vorliegenden Zeichnungsbandes folgendermaßen an:

»GALLERIA PORTATILE. [Anm. der Verfasserin: Textbereich im Sockel der Zeichnung siehe Abb. 1]

DISEGNI DE' MIGLIORI MAESTRI ITALIANI²⁴,

Capi delle quattro Scuole, FIORENTINA antica, ROMANA antica, e Moderna,

VENETIANA antica, LOMBARDA antica, et anco,

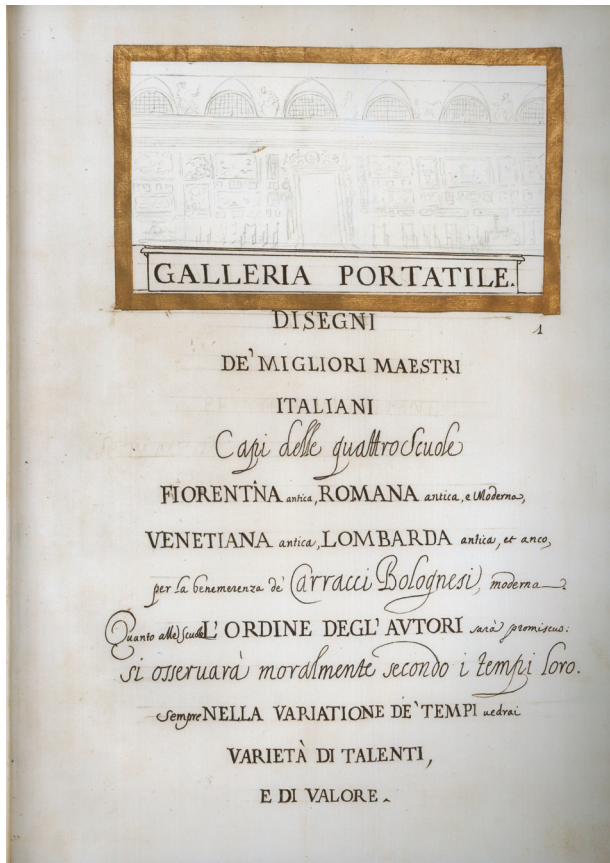
per la benemeranza de' *Carracci Bolognesi*, moderna.

Quanto alle scuole²⁵ L'ORDINE DEGL' AUTORI sarà promiscuo:

si osserverà moralmente secondo i tempi loro.

Sempre NELLA VARIATIONE DE' TEMPI vedrai VARIETÀ DI TALENTI, E DI VALORE.«²⁶

Offensichtlich verfolgt der Autor des Bandes das Ziel, die aufgeführten Künstler nach geographischen Schulen zu ordnen.²⁷ Bereits im Titel wird dieses Ordnungsmuster jedoch aufgelöst beziehungsweise auf den individuellen Künstler geschärft. Denn Sebastiano Resta spricht unmittelbar von den *Capi*, womit er jene Künstler meint, die die Schulen geprägt haben.²⁸ Ferner treten durch die Nennung der Carracci als eigene Instanz in Bologna die geographischen Ordnungsmuster zu Gunsten einzelner Künstlerpersönlichkeiten zurück. Was nach klarer Struktur im Titel zu klingen scheint, wird tatsächlich nicht im Album fortgesetzt. Sebastiano Resta wird die *Galleria Portatile* nicht etwa nach geographischen Mustern aufteilen. Vielmehr widmet er individuellen Künstlerpersönlichkeiten wie den Carracci, Correggio oder den Zuccari den thematischen Fortlauf des Albums.²⁹



1. Sebastiano Resta (Komp.),
Galleria Portatile, Frontispiz
(aus: Giorgio Fubini, *Cento
Tavole del Codice Resta*,
Mailand 1955).

Bevor wir uns argumentativ näher mit Sebastiano Restas ehrgeizigem Versprechen beschäftigen, dass in jenem Zeichnungsalbum die größten Meister der italienischen Schule zeit- und raumübergreifend präsentiert werden, sei noch ein weiterer Teilbereich des Titelblattes behandelt, der bisher in der Forschungsliteratur zum Sammler kaum Beachtung gefunden hat, jedoch in anderen Forschungsbereichen bereits Erwähnung fand: die Titelzeichnung.³⁰ Im Stile einer dekorativen Druckgraphik scheint Sebastiano Resta hier selbst als Zeichner tätig geworden zu sein.

Die Zeichnung stellt einen reich geschmückten Galeriekorridor dar und ist mit Bleistift ausgeführt. Dass es sich um die gleiche Hand handeln müsste, die auch die Überschrift »GALLERIA PORTATILE« in der Sockelzone des Papiers ausführte, lässt sich durch die gut sichtbare Unterzeichnung jener Kalligraphie im gleichen Medium vermuten. Nur mit wenig mehr forciertem Druck der

Zeichnerhand hebt sich nun die Darstellung einer Galerie von der Unterzeichnung in der Sockelzone ab. Gezeigt ist eine hohe Wand, mit einer ausladenden freskierten Fensterzone. Im unteren Bereich laden Sitzgelegenheiten zum Verweilen ein, teures Mobiliar flankiert die Stuhlreihen. Die Wände bestehen ausschließlich aus Rahmungen in unterschiedlichen Formaten, dem Betrachter offenbart sich eine reiche Sammlung. Die Sujets der Gemälde sind nicht auszumachen und doch suggerieren sie einen preziosen Bilderschatz. Leicht nach links versetzt öffnet sich eine baudekorativ reich geschmückte zweiflügelige Tür. Der Betrachter könnte hier in einen neuen Bereich der Sammlung gelangen oder wird eingeladen, sich in den Galerieraum selbst zu begeben? Wie bereits in einem früheren Beitrag zum Thema verdeutlicht werden konnte, legt Sebastiano Resta jene paratextuellen Bestandteile seiner Alben nicht ohne Grund an.³¹ Resta ist als Kompilator seines *Galleria* in einer Tradition verhaftet, die den geistreichen zwischenmenschlichen Dialog in Schrift- und Bildform fixiert. Dies, so möchte man behaupten, ist eine der Triebfedern für jene kreativ angelegten Alben Sebastiano Restas, die den kennerschaftlichen Dialog fassen und bewahren wollen und hierin eine eigene Didaxe in Form jener geistreichen Kollagen entwickeln. Restas Abbildungen auf den Montagen, genauso wie die dem Album beigelegten Briefe und Notizen, sind demnach miteinzubeziehen. Sie ergeben in ihrer Summe ein Gesamtbild und können unmittelbaren Aufschluss über die Wissenspraktiken der frühen Kennerschaft geben. Wenn Sebastiano Resta demnach seiner tragbaren Galerie von eigener Hand jene Zeichnung beigibt, so trägt ihre Interpretation zum übergeordneten Verständnis des Albums und seiner Inhalte unmittelbar bei.

Sebastiano Resta nutzt übrigens häufiger Orte als Metaphern für seine argumentativ angelegten Zeichnungsalben, hier ist beispielsweise an das *Anfiteatro Pittorico Moderno* zu denken. Es ist an anderer Stelle bereits erörtert worden, dass Resta einer Tradition folgt, die sich aus der antiken Rhetorik heraus auf die Ortsgebundenheit der Memoria entwickelte.³² Die Mnemotechnik sieht vor, dass sich Erinnerungen – es kann sich der antiken rhetorischen Tradition folgend um Reden, das Erinnern von Namen oder historischen Abläufen handeln – dann besser im menschlichen Geist einprägen, wenn sie an einem dedizierten Ort abgelegt, aber vor allem visualisiert und organisiert werden. Wird dieser Ort besonders ausgeschmückt, mit Bildern und Einrichtungen versehen, so soll es dem Lesenden oder dem Betrachtenden möglich sein, große (Wissens-)Zusammenhänge im Geiste zu rekonstruieren, aufeinander

zu beziehen und nicht zuletzt auch an den Nächsten weiterzugeben. Frühneuzeitlich kulminiert jene räumliche Verortung des universellen Erinnerns in Giulio Camillos *Teatro* – einem Projekt, das natürlich auch im 17. Jahrhundert weiterhin bekannt war – und welches unter jenem Muster seinen ehrgeizigen Plan eines übergeordneten Weltverständnisses einzurichten versuchte.³³

Ein Autor, welcher in Sebastiano Restas Albumtexten einen sehr hohen Stellenwert einnimmt, folgt in seinen Schriften ebenso jenen seit der Antike überlieferten Instrumenten: Giovan Paolo Lomazzo (1538–1600). Lomazzo gilt sicherlich als bekanntester lombardischer Manierist, dessen Schriften auch zu Sebastiano Restas Lebzeiten zum kulturellen Gedächtnis Mailands gehörten.³⁴ Die Traktate des erblindeten Künstlers finden durch ihre bruchstückhafte Veröffentlichung sowie manieristische Stilistik im Seicento bis auf einige Autoren eher weniger Beachtung.³⁵ Sebastiano Resta jedoch misst ihnen vornehmlich auf das individuelle Talent des Künstlers aufbauenden Inhalten, besonders in dem für die Ambrosiana angefertigten Album, einen gehobenen Stellenwert bei.³⁶ Die *Galleria Portatile* entsteht für Sebastiano Restas *patria* Mailand und noch spezifischer für die Biblioteca Ambrosiana, jenes Zentrum gegenreformatorischen Buchwissens, welches ebenso eine Kunstakademie beherbergte und somit *in nuce* ein Zentrum frühneuzeitlicher Gelehrsamkeit ausbildete.³⁷

In Lomazzos Traktat *L'Idea del Tempio della Pittura* aus dem Jahr 1590 finden wir uns als Lesende ebenso in einem Gedächtnispalast, besser gesagt in einem Tempelbau, wieder. Wie Elisabeth Oy-Marra bereits veranschaulichte, platziert das Traktat den Künstler vornehmlich in einer weltlichen und kosmischen Ordnung im Sinne der Parallele von Makro- und Mikrokosmos.³⁸ Julia Chai legt jedoch in ihrer neusten kommentierten Fassung des *Tempio* erneut dar, dass Lomazzos Ideen auf Giulio Camillos *Teatro*³⁹ wurzeln und der *Tempio* ein kunstzentriertes und – wie Lomazzo auch betont – im Vergleich zu diesem sehr bekannten Traktat bescheideneres Wissensportfolio anbietet: »[...] et imitarò in ciò Giulio Camillo nella Idea del suo Teatro, ancora che troppo umile e rozza sia questa mia apetto a quella fabrica.«⁴⁰

Sebastiano Resta bedient sich in der *Galleria Portatile* an Lomazzos *Tempio della Pittura*, wenn er sich die Säulen des mnemotischen Tempels – welche durch die Governatori versinnbildlicht werden – zunutze macht.⁴¹

In einer kleinen Annotation im unteren linken Bereich der Kompilationsseite 73, die sich mit Andrea Mantegna beschäftigt, zählt Resta Lomazzos

Governatori der Malerei auf (Abb. 2).⁴² Neben der nummerierten Aufzählung hält Resta ferner in aller Kürze fest, dass Lomazzo die *Governatori* allesamt als Meister der Proportion ausweist. Auch in der Einleitung findet Lomazzo Erwähnung, auch wenn sich dieses Zitat jedoch von Seiten Restas als kurios, gar fehlerhaft erweist. Auf der Skizze einer Statue eines steigenden Pferdes – welche fälschlicherweise Leonardo da Vinci zugeschrieben ist – vermerkt Resta zunächst Lomazzo als Urheber der Information, dass ebenjene Pferde des Monte Cavallo größere Köpfe hätten, sodass diese in der Distanz zum Betrachter unteransichtig die korrekte Proportion besäßen. Resta korrigiert jedoch anschließend den Autor, indem er Lomazzo durchstreicht und stattdessen Armenini als Quelle einsetzt.⁴³ Sebastiano Resta recurriert besonders dann auf Lomazzo, wenn er sich auf die praktischen Aspekte der Malerei, wie die korrekte Proportion, aber auch das Ausbilden individueller künstlerischer Eigenschaften bezieht. Wenn Resta die *Galleria Portatile* als Lehrstück für die Schüler der Akademie konzipierte – den Schülern war Lomazzo ebenfalls sicherlich bekannt –, so sind gerade jene Weisungen zur Ausformung einer individuellen Malereipraxis eine besondere Informationsebene in einem Klebeband, welcher sich vermittels der Künstlerzeichnung eigentlich mit der Entwicklung der italienischen Kunst befassen soll. Diese Hinweise bestätigen somit ein Zielpublikum, das sich nicht rein auf den kennerschaftlichen Diskurs zu den Zeichnungen reduzieren lässt.

Wenn sich das Traktat Lomazzos auch nicht ausschließlich auf die mnemonische Praxis rückbindet, so konzipiert Lomazzo über seine Entscheidung, die *Idea del Tempio* als Gedankengebäude einzurichten, zusätzlich einen Erinnerungsraum, welcher gleichfalls auch die praktischen Weisungen des Traktates an einen Ort bindet. So dient der Aufbau der Architektur des Tempels als Grundlage und wird als Aspekt eines Erinnerungsraumes vergegenständlicht. Parallelen hierzu lassen sich ebenfalls in der *Galleria Portatile* Sebastiano Restas finden. Der Autor instrumentalisiert auch universelle Wissenskonstrukte, wie die Geschichte der italienischen Kunst, am Beispiel individueller Künstlerpersönlichkeiten mit praktischen Weisungen, die er in einen Galerieraum einbindet, um das Erinnerungsvermögen des Rezipienten anzuregen.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass all jene Traktate, die durch Gedächtnisräume Inhalte produzieren, vornehmlich darauf ausgerichtet sind, komplexes Wissen in die Erinnerung der Betrachtenden oder Lesen-

den einzubetten und gleichfalls deren Urteilsvermögen zu den Inhalten zu schärfen.⁴⁴

Gedankenmodelle, Gesprächsräume und rhetorische Verortungen gelten demnach als fest etablierter Bestandteil einer Wissenskultur. Sebastiano Resta nutzt jene Instrumente in Kenntnis ihrer bereichernden Wirkung und setzt diese kumulativ ein. Seine Alben wirken derart andersartig, da in ihnen eine Mehrzahl jener Instrumente des Gelehrtenwissens zum Tragen kommen. Zum einen sind sie angelegt wie druckgraphische Bände jener Zeit. Ein geschmücktes Frontispiz, ein einleitender Text lassen den Betrachter gleichzeitig an Traktatliteratur denken. Zum anderen birgt die Verquickung von Zeichnung und Text jedoch eine intimere Wahrnehmung für die Betrachtenden. Diese sehen sich einer Handschrift gegenüber, welche die Hand des Autors materialisiert und somit mit ihnen auf einer unmittelbareren Ebene kommuniziert.⁴⁵ Dabei liegt in der Handschrift eine weitaus komplexere auktoriale Autorität als im gedruckten Wort. Man möchte argumentieren, dass diese zusätzliche Komponente in Restas Alben, die von Lina Bolzoni beschriebene Wirkmacht des geschriebenen Wortes in Verbindung mit der Erinnerung noch um ein Vielfaches potenzieren kann:

»Writing moreover, removes words from the unrepeatable temporal flux of oral communication and transforms them into objects positioned in space, into things that can be seen and analysed. Writing influences even the way in which the mind is perceived: thought takes on a spatial dimension and thus intellectual processes are described in terms of movement. We can see how this is also essential to memory.«⁴⁶

Zur Dynamik des Ortes.

Die *Galleria Portatile*, als letztes intaktes Album mit einem Titel, der sich auf eine Räumlichkeit bezieht, bietet sich demnach an, in ihrer Kompilation auf ebenjene Theoriebildungen zum Erinnern näher einzugehen.

Gehen wir also zurück zur Zeichnung des Galeriekorridors. Zunächst stellt sich die Frage, warum Sebastiano Resta sich für jenen Ort entschieden haben könnte. Hier ist zunächst der von Elisabeth Kieven und Christina Strunck herausgegebene Kongressband zur Geschichte und Bedeutung der Galerie als Raumtypus im barocken Rom zur Klärung hinzuzuziehen.⁴⁷ Sebastiano Resta

legt seiner Zeichnung den in Italien und Frankreich etablierten klassischen Raumplan einer Galerie zugrunde: Ein langgestreckter, geschlossener Durchgangsraum, dessen Lichteinfall von einer großen, im oberen Bereich angelegten Fensterfront bestimmt wird. Nach Wolfram Prinz entwickelte sich das Raumkonzept der Galerie aus Übergangsräumlichkeiten zwischen Palastbereichen.⁴⁸ Der Arkadengang bezeichnet die offene Form des Raumtyps, wohingegen eine Galerie *per se* räumlich geschlossen angelegt ist.⁴⁹ Wie auch die Eintragung im Online-Katalog der Ambrosiana verdeutlicht, handelt es sich bei der Zeichnung Sebastiano Restas um eine fiktive Galerie, tatsächlich konnten Vergleiche keinen Aufschluss darüber geben, ob beispielsweise prominente Galeriebauten wie etwa die Galerien der Paläste der Farnese, Pamphilj oder Colonna, die Resta kannte, Vorbild gewesen sein könnten.⁵⁰ Auffällig ist, dass Resta sich dafür entschieden hat, eine Gemäldegalerie zur Darstellung zu bringen. Die Raumdekorationen sind in der Zeichnung simpel gehalten, somit kann davon ausgegangen werden, dass der Zeichner einen Raum aus der Erinnerung zu Papier brachte, der der Aufbewahrung einer Gemäldesammlung diene.

Für die Argumentation entscheidend ist nun die Art der Nutzung jenes Raumtyps. Christina Strunck beschreibt die Etymologie des Galeriebegriffs ab dem 15. Jahrhundert und liefert darin einen entscheidenden Hinweis. In Architekturbeschreibungen wird die Galerie als Bauteil synonym mit »ambulacrum« oder »alleoir«⁵¹ verwendet. Galerien sind somit als »Ort zum Gehen«⁵² angelegt. Ihre Funktion war vormals als Raum zum Durchqueren oder um trockenen Fußes vom einen zum anderen Palastteil zu gelangen, festgelegt. Der Raumtypus entwickelt sich bereits im 16. Jahrhundert zu einem Ort der fürstlichen Kunstsammlung, als Übergangsraum zwischen privatem und öffentlichem Bereich, aber auch als Ort der inneren Einkehr und des Gesprächs. Die Galerie diene jedoch auch – und dies ist sicherlich fundamental für die nachfolgende Argumentation – als begehbare Wissensspeicher und Raum zur Objektordnung im Kontext der Veranschaulichung einer *scientia universalis*.⁵³

Zusammengefasst unterscheidet sich die Galerie von übrigen Räumen privater Sammlungen insofern, als es sich um einen Bereich handelt, dessen Funktion wandelbar, allenfalls jedoch dahingehend konstruiert ist, dass der Betrachter darin in Bewegung bleibt. Dies ist ein entscheidender Faktor, denn hierin inhärent ist die dynamische Betrachtung und nicht das statische Überblicken und Verweilen an einem einzigen Ort.⁵⁴

Wie Angela Meyer-Deutsch treffend vermitteln kann, wird der Begriff *Galleria* im barocken Rom an prominenter Stelle der Wissensvermittlung auf die Probe gestellt, denn der Jesuit⁵⁵ Athanasius Kircher verwendet den Begriff der Galerie einige Zeit synonym mit der weit bekannteren Bezeichnung seiner Institution: dem *Musaeum Kircherianum*. Meyer-Deutsch kann anschaulich darstellen, dass der Raumtyp im Collegio Romano als Ort der Sammlung Kirchers genutzt wurde und auch das prominente anonyme Frontispiz des Kataloges *Musaeum celeberrimum* von 1678 stellt einen monumentalen offenen Galeriekorridor dar, der nicht nur Naturalien und mathematische Objekte zeigt, sondern ebenso Kunstwerke und Antiken.⁵⁶

Das Museum Kirchers wechselt innerhalb des Collegio Romano wohl allenthalben den Ort, bleibt jedoch der universellen Wissensvermittlung verschrieben, die sich im jesuitischen Orden primär auf das Zeigen und den damit verbundenen Dialog zwischen Betrachter und Vermittler und Betrachter und Objekt ausrichtet.⁵⁷ Es ist anzunehmen, dass der Oratorianer Sebastiano Resta mit den architektonischen Eigenheiten sowie der damit verbundenen allenthalben stattfindenden Instrumentalisierung des Raumtypes als Wissensraum vertraut war. Es ist beispielsweise nicht auszuschließen, dass dem Sammler die Galerie im Palazzo Colonna in Rom bekannt war.⁵⁸ Die Zeichnung lässt vermuten, dass Resta hier eine Galerie assoziiert, die ähnlich der *Galleria Colonna* gerahmte Kunstwerke zum Mittelpunkt des Seheindrucks macht und nicht etwa mit freskierten Bilderzyklen argumentiert.

Sebastiano Resta ist außerdem nicht der einzige Akteur im barocken Rom, der die Bauform der Galerie als Buchtitel, insbesondere zur Veranschaulichung von Kunstwerken, nutzt.⁵⁹

Das sicherlich prominenteste und in der Literatur- und Kunstwissenschaft häufig beachtete Werk ist Giovanni Battista Marinos *La Galleria* aus dem Jahr 1619/20.⁶⁰

Giovanni Battista Marinos 624 Gedichte stellen Ekphrasen von fiktiven und realen Kunstwerken dar. Wenn der Autor auch plante, eine reale Galerie in Neapel einzurichten, so blieb es bei Bildgedichten, die sein Kunstverständnis subtil zum Ausdruck bringen und eine virtuelle Galerie darstellen.⁶¹ Die *Galleria* avancierte im Laufe des 17. Jahrhunderts zu den bekanntesten Bildgedichten des Barock.⁶² Wenn sich auch in den Bildgedichten einige fantasievolle Aussagen beimischen, so evoziert der Autor durch seine Beschreibungen und Überlegungen zur Malerei nicht nur innere Gedankenbilder zu den beschriebenen



3. Sebastiano Resta (Komp.), *Galleria Portatile*, S.111 (aus: Giorgio Fubini, *Cento Tavole del Codice Resta*, Mailand 1955).

Werken. Vielmehr impliziert Marino eine mentale Galerie, indem er seine Bildgedichte in einen metatextuellen Dialog stellt, der sich über die dynamische Lesart der Gedichte gepaart mit der Verörtlichung in einem Erinnerungsraum verdichtet.⁶³ Marino spielt mit der Imagination des Betrachters, besonders in seinen Gedichten zu den Bildnissen, den *Ritratti*, die die *Galleria* als Ort der Memoria hervorheben.⁶⁴

Wie nahe sich die Konzeptionen der *Galleria Portatile* des Sebastiano Resta und der *Galleria Marinos* tatsächlich sind, wird erst deutlich, wenn man sich die Frage stellt, welche Form von Wissen über Kunst hier eigentlich transportiert wird und wie dies wiederum mit der Frage nach Erinnerungsräumen

zusammenhängt. Zu Marinos *Galeria* hat Marita Liebermann zeigen können, dass der Autor kein enzyklopädisches oder universelles Wissen veranschaulichen möchte. Das grenzt ihrer Meinung nach implizit auch den fiktiven Sammlungsraum der *Galeria* von dem eines »Museo« ab. Vielmehr impliziert Marino einen fokussierten Blick auf eine »Auslese« von Werken und Persönlichkeiten.⁶⁵ Die *Galerie* als Ort der nicht statischen, sondern dynamisch kommunikativen Betrachtung intendiert in ihrer Bereitstellung keine Vollständigkeit, sondern vielmehr eine individuelle Auswahl, die diskutiert und verstanden werden möchte. Erinnerung und die Imagination eines Erinnerungsortes scheinen hier in der Öffnung auf größere Wissens-Kontexte nicht unwichtig zu sein, fungieren diese doch als imaginäre Bilderkompendien, deren Reflektion ebenso Rückschlüsse auf größere Kontexte zulassen. Dass Resta Marinos *Galerie* kannte, wird auf Seite 111 seiner *Galleria Portatile* deutlich. Die Montage stellt den venezianischen Künstler Giovanni Contarini vor. Die Zeichnung auf blau getöntem Papier (sicherlich mit venezianischen Wurzeln) stellt maritime Gottheiten dar. Auf der Webseite der Ambrosiana wird das Sujet neuerdings als Triumphzug der Galatea eingeordnet, Restas Zuschreibung an Giovanni Contarini bleibt hier bestehen.⁶⁶ Im unteren Bereich der Montage fasst Sebastiano Resta eine Kurzbiographie des Künstlers zusammen und beschließt seine Ausführungen mit: »Il Cav. Marino lo nomina sulla sua Galleria per occasione d'un Ritratto, e d'un Caino da lui dipinto per Napoli« (Abb. 3).⁶⁷ Auffällig ist, dass Resta sich zuerst auf das Gedicht bezieht, welches vom Bildnis des Künstlers handelt. Scheinbar auf den ersten Blick gänzlich ohne Kontext an das Ende der Biographie Contarinis angefügt, bereitet die Aussage Restas so den Brückenschlag zwischen der Biographie und der Erinnerung an das visuelle Abbild des Künstlers. Jene Assoziationsketten zwischen Lebensbeschreibung und Künstlerporträt finden sich ebenso auf den ersten Seiten des *proemio* der *Galleria Portatile* wieder. Die erste Seite zeigt beispielsweise eine aus der *Accademiae Nobilissimae* Sandrarts abgezeichnete Darstellung des Apelles, die vom Zeichner der *Trois crayon*-Darstellung jedoch so verändert wurde, dass er dem Betrachter sein eigenes Porträt präsentiert.⁶⁸ Auch der einleitende Text der *Galleria Portatile* bindet den Individualkünstler immer wieder auf den Verlauf der Geschichte zurück. Das Prinzip veranschaulicht sich ebenso auf dem weiter oben besprochenen Frontispiz des Bandes.

Tatsächlich wählen auch heutige Sammler den Begriff »Galleria portatile« als Katalogtitel. In *galleria portatile – Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung Hoesch* bezieht sich der zeitgenössische Privatsammler Wilhelm Hoesch im Vorwort auf die *Galleria Portatile* Sebastiano Restas, die ihn dazu inspirierte, seinen Sammlungskatalog unter den Gesichtspunkten des kennerschaftlichen Austauschs anzulegen.⁶⁹ Das Prinzip, Papiermedien in einem Album oder Buch zu versammeln, das den Betrachter direkt dazu ermuntert, einer dynamischen und nicht statischen Begutachtung zu folgen, inspiriert demnach bis heute.

»lo qui fò punto.«⁷⁰ Fazit.

Doch wie lassen sich Sebastiano Restas Ausführungen nun mit den zuvor besprochenen eigentümlichen Paradigmen verbinden, die der Autor durch den Titel als thematische Essenz des Bandes kreiert?

Vielleicht fordern wir hier erneut Girolamo Tiraboschis Meinung zu Sebastiano Resta heraus, der ganz klar aufzeigt, wie bemüht der Sammler ist, die Memoria, das Gedächtnis und den Nachklang eines Künstlers zu erhalten. Im Nukleus ist die *Galleria Portatile* als Erinnerungsraum angelegt. Antiker Rhetorik folgend, bedarf es Sebastiano Restas Autorität in Titelblatt und Vorwort durch die individuelle Handschrift und ästhetisch auf den Sammler rückzuführende Kompilationen, um die Weichen für die folgenden Albumseiten und deren Relevanz für das Verständnis der italienischen Kunst unter Berücksichtigung des Individualkünstlers als Transmitter der jeweiligen Epoche zu stellen. Sebastiano Resta ergreift den Gesprächsfaden und gleichfalls Partei für ein Geschichtsbild, welches sich unmittelbar seit der Antike organisch entwickelt und ineinandergreift. Dabei ist die *Galleria Portatile* nicht die einzige argumentative Schrift des Sammlers. In der *Felsina Vindicata contra Vasarium*⁷¹ ergreift Resta Partei mit Bologneser Künstlern, in *Correggio in Roma*⁷² argumentiert er in ebenso kompilativ dialogischer Weise, dass Correggio Rom sehr wohl besucht habe, und im *Anfiteatro pittorico moderno*⁷³ lässt er Künstler ganz unterschiedlicher italienischer Schulen in den bildlichen sowie imaginären Wettstreit treten. Seine Instrumente kommen dabei einer rhetorischen Debatte gleich, er formuliert das Für und Wider, bereichert seine Argumente mit Beweisen in Form von Meinungswechseln (ebenso eine Art des Dialoges) und bereichert seine Schrift- und Textkorrelationen mit Materialien, die er eigenhändig zusammenträgt. Das in Mailand lagernde Album demnach als

tragbare Galerie anzulegen, mag nicht unbedingt auf eine kreative Laune des Paters zurückzuführen sein. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass über Titel und *proemio* ein Zugang zu den Zeichnungen erfolgen soll, den der Urheber nicht nur zum Verständnis, sondern als Gedächtnisstütze versteht. Sebastiano Resta schafft in der *Galleria Portatile* einmal mehr einen Erinnerungsraum, der dem Rezipienten bis heute die Vergegenständlichung kommunikativer Erfahrungen⁷⁴ deutlich macht.

Anmerkungen

- 1 Im folgenden Aufsatz wird die Forschungsliteratur zum Sammler allenthalben näher erläutert. Die beiden im Anschluss aufgezählten Publikationen stellen Sebastiano Restas Sammeltätigkeit aus unterschiedlichen Perspektiven einordnend dar: WARWICK 2000; sowie als Aufsatzband erschienen: BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017, als auch unlängst: GRISOLIA 2020.
- 2 TIRABOSCHI 1786, sowie zum Autor selbst: Tiraboschi, Girolamo di Enrico Zucchi – Dizionario Biografico degli Italiani, V. 95 (2019): https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-tiraboschi_%28Dizionario-Biografico%29/ (Stand Dezember 2021).
- 3 Zum Briefwechsel siehe: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, sowie SACCHETTI LELLI 2005, sowie RESTA 1707.
- 4 Wie beispielsweise in diesem Abschnitt deutlich wird: »Pare, che i Correggeschi non si inducessero a soddisfare al desiderio del P. Resta ; il che se avessero fatto, ei ne avrebbe probabilmente parlate nel suo Indice del Parnaso; e forse essi conobbero, che un tale attestato, in cui non producevasi altra autorità che quella di due o tre vecchie nonagenarie, non sarebbe stato molto onorevole al loro buon senso. E la ricerca, che il P. Resta ne fece, ci mostra, che ben vedeva egli ancora la debolezza delle altre pruove da lui prodotte in conferma della sua opinione, e che parevagli perciò necessario un tale attestato« Vgl. TIRABOSCHI 1786, S. 24f.
- 5 Hierzu: RESTA/POPHAM 1958, sowie neuerdings in Umbindung an Sebastiano Restas Werkzeuge der Wissensvermittlung: SCHMIEDEL 2020.
- 6 TIRABOSCHI 1786, S. 39.
- 7 GRASSI 1979, S. 45.
- 8 Siehe FN 1. Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Barbara Agosti und Francesco Grisolia bewerten Sebastiano Resta unter den Kriterien der archivalischen Zugänge seiner Briefwechsel, der Rekonstruktion seiner Zeichnungsalben sowie der Veröffentlichungen einiger postillierter Ausgaben seiner Bibliothek kritisch, jedoch umfassend neu. Zu den bisher veröffentlichten Postillen siehe: AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015; AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016. Genevieve Warwick ordnet den Kenner in ihrer Monographie zum Sammler in die Gelehrtenwelt Roms im Seicento ein. Ihre soziokulturellen Ansätze verbinden Forschungen zur frühneuzeitlichen Gelehrtenwelt, der höfischen Tradition mit der Ausbildung einer kennerschaftlichen Rhetorik. Die Forschungen Elisabeth Oy-Marras sowie

des durch sie gegründeten DFG Projekts *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta* binden den Kenner zurück an die kunstwissenschaftlich theoretische Ebene. Das Projekt untersuchte Restas Strategien und Instrumente der Sichtbarmachung kunsthistorischen Wissens innerhalb seiner Alben. Jene aus unterschiedlichen Perspektiven gewonnenen Ansätze haben in den letzten Jahrzehnten zunehmend zu einer Neubewertung des Sammlers geführt. Sein Lebenswerk wird so zu einem mikrohistorischen Untersuchungsgegenstand, der sich als besonders valide im Bereich der Sammlungsforschung erweist.

- 9 Zum Diskurs DÉCULTOT 2014, nebst der Einleitung ders. besonders: ZEDELMAIER 2014 SOWIE GIERL 2001. Zum jesuitischen Verständnis von Gelehrsamkeit: NEUMANN 2001 und REMMERT 2011.
- 10 TIRABOSCHI 1786, S. 24.
- 11 Vgl. KAUL 2020; SCHMIEDEL 2020; WARWICK 2000 (Kapitel 4 – Mnemonic Collecting), S. 130ff.
- 12 Die *Galleria Portatile* findet in der Literatur häufig Erwähnung. Es handelt sich um einen der letzten vollständig erhaltenen Klebebände des Sammlers und befindet sich in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand. Resta hatte den Band ca. 1706 an die Institution verkauft. Das in Leder gebundene Album besteht aus 281 Meisterzeichnungen unterschiedlicher qualitativer Klassifizierungen und wurde in den letzten Jahren umfassend restauriert und katalogisiert. Die wichtigsten Forschungen dokumentieren den Band primär unter einer archivalisch kennerschaftlichen Neueinschätzung der Zeichnungen, sowie seines Zustandes als Seicento-Klebeband. BORA 1976, sowie das Faksimile mit 100 Montageseiten des Codice und einer kennerschaftlichen Zuschreibung der Zeichnungen: RESTA/FUBINI 1955. Zur Restaurierung des Bandes: COCCOLINI 2011.
- 13 BOLZONI 2017; SOWIE YATES 1990.
- 14 LOMAZZO/CHAI 2013.
- 15 Genevieve Warwick legt dies sehr anschaulich dar, in: WARWICK 1996, S. 241. Sebastiano Resta wird 1684 noch einen weiteren Band in dieser Institution hinterlegen, den *Codice Piccolo*, siehe FUBINI/HELD 1964. Sicherlich war die Ambrosiana für Sebastiano Resta eine prestigeträchtige Institution, die in seiner Heimatstadt Mailand einen wichtigen kulturellen Stellenwert einnahm. Wie der Abschluss des Bandes bestätigt, plante Sebastiano Resta einen weiteren Band für die Institution, in dem er sich weiter mit seinen unmittelbaren Zeitgenossen beschäftigen wollte. WARWICK 1996, S. 241. Resta vermerkt am Schluss seiner *Galleria Portatile*, dass er die Thematik innerhalb des vorliegenden Albums noch nicht ausgeschöpft sieht: »Di questi trè Capi di nove Scuole n'habbiamo dato un piccolo saggio, come anche dei trè residui della retta Linea Carraccasca; [...]«, siehe RESTA/FUBINI 1955, S. 225.
- 16 Siehe RESTA/FUBINI 1955, S. 173ff.
- 17 RESTA/POPHAM 1958.
- 18 RESTA/FUBINI 1955, S. 77–78.
- 19 Wie wir einigen in der *Galleria Portatile* verbliebenen Notizen entnehmen konnten, hatte Resta einen Sekretär, der die Goldborten in den Alben anbrachte. Ein ausgebildeter Schreiber scheint – zumindest für dieses Album – auch eine Option gewesen zu sein. Das lässt vermuten, dass sich Resta bewusst dazu entschied, seine Alben eigenhändig zu verfassen. Vgl. BORA 1976, S. 285.
- 20 SANDRART 1680.
- 21 Siehe REMMERT 2005.

- 22 Ebd., S. 16–17.
- 23 Tatsächlich ist mit dem bloßen Auge auf der Unterzeichnung zu erkennen, dass Sebastiano Resta zunächst einmal mit dem Begriff der »seguaci« arbeitet, anstatt, wie sich der Titel später in Zeile vier lesen wird, den Begriff der »Capi« zu verwenden.
- 24 Die unterschiedlichen Schrifttypen sollen durch tatsächlich verwendete Großschreibung sowie Kursivsetzung bei Änderung des Schrifttypus veranschaulicht werden, um einen Eindruck der Ansicht des Titels zu vergegenwärtigen.
- 25 »Scuole« ist auf dem Frontispiz schwer lesbar. Die Zeile scheint später vom Autor ergänzt.
- 26 Siehe RESTA/FUBINI 1955, S. 1. Übersetzung der Verfasserin. »TRAGBARE GALERIE. ZEICHNUNGEN DER FÄHIGSTEN ITALIENISCHEN MEISTER, Anführer/Häupter/Leitbilder der vier Schulen, die FLORENTINISCH antike, die RÖMISCH antike und moderne, die VENEZIANISCH antike, die LOMBARDISCH antike und auch aufgrund des Verdienstes Carracci aus Bologna moderne. Bezüglich der Schulen wird die ORDNUNG DER AUTOREN vermischt aufgeführt: Sie finden moralische Betrachtung nach ihren eigenen Zeiten. Immer im WECHSEL DER ZEITEN IST VIELFÄLTIGKEIT IN DEN TALENTEN UND BEDEUTUNG zu beobachten«. Es wurde, soweit möglich, unter Zuhilfenahme der Online-Ausgabe der *Lessicografia della Crusca in rete* auf den zeitgemäßen Übertrag des Vokabulars hin gegengeprüft. Ressource Permalink: <http://www.lessicografia.it> (Letzter Zugriff Mai 2022).
- 27 Zur Ordnung nach geographischen Schulen und deren Entwicklung DaCOSTA KAUFMANN 2004, S. 30–42.
- 28 Die Erfindung geografischer Schulen geht auf das nur noch teilweise erhaltene Traktat des Giovanni Battista Agucchi zurück, siehe: MAHON 1971, S. 246.
- 29 Hierauf soll in diesem Aufsatz nicht näher eingegangen werden. Meine Dissertation zum Verlauf der *Galleria Portatile* soll zur Sichtbarmachung der Thematik beitragen (geplante Veröffentlichung Herbst 2024).
- 30 Ingrid Vermeulen vergleicht die Zeichnung treffend mit Druckgraphiken, die Galerieräume und Bilderhängungen veranschaulichen. Diese Dokumentationsmethode verbreitete sich jedoch erst im Laufe des 18. Jahrhunderts. Sebastiano Resta bereitet demnach auf eine Ästhetik vor, die sich erst späterhin im gedruckten Buch etablieren wird. VERMEULEN 2010, S. 181f. Gleichfalls macht Genevieve Warwick in ihrem Aufsatz »Framing the Drawing« aus dem Jahr 2008 einige Beobachtungen zur Zeichnung. WARWICK 2008, S. 72. Die Zeichnung wird nicht einmal im monographischen Katalog des seit den 1970er Jahren ausgewiesenen Experten der *Galleria Portatile*, Giulio Bora, als Papierarbeit wahrgenommen und katalogisiert. BORA 1976, S. 21. Sie wird jedoch im Online-Katalog der Ambrosiana gelistet: <https://digital-exhibits.library.nd.edu/2d498adc70/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana/items/48eabea774> (letzter Abruf Mai 2022).
- 31 Siehe KAUL 2020; SCHMIEDEL 2020; GRIENER 2010, S. 210ff.
- 32 Genevieve Warwick greift den Diskurs im Bereich der Formierung von Sammlungen im späten 17. Jahrhundert auf und merkt hier bereits an, wie auffällig häufig Sebastiano Resta auf Schauplätze in den Alben zurückgreift. WARWICK 2000, S. 130ff.
- 33 Hier sei auf die umfassende, wenn auch nicht allzu neue Abhandlung von Frances Yates zum Gedächtnis in Verbindung mit seiner kulturellen Genese verwiesen, YATES 1990. Zu Giulio Camillo und Mailand siehe ab S. 126f. Für weitere Vergleichsbeispiele sei auf den Aufsatzband MIERKE 2013 verwiesen.

- 34 Julius von Schlosser beschreibt das Trattato des Künstlers: »A lui è dovuto il più grande e più ampio trattato del manierismo, la sua vera Bibbia [...]«, SCHLOSSER 1935, S. 344.
- 35 ACKERMAN 1967, S. 322; OY-MARRA 2007, S. 146.
- 36 KEMP 1987. Zu Sebastiano Resta und lombardischen Künstlern in seinen Alben siehe: BORA 2017.
- 37 JONES 1993 SOWIE WERLE 2014, S. 195. Zur Bedeutung der Ambrosiana für die Kunstszene der Stadt Mailand, BECKER-SAWATZKY 2021, S. 503ff.
- 38 OY-MARRA 2007, S. 15f.
- 39 Camillos posthum erschienene Verschriftlichung seiner berühmten Wissensbauten im Jahre 1550 erfolgte in Mailand. Chai berichtet, dass Lomazzo sich auf eine Tradition beruft, welche in Mailand durch den Autor Giulio Camillo bereits etabliert war. LOMAZZO/ CHAI 2013, S. 3.
- 40 LOMAZZO/KLEIN 1974, S. 101.
- 41 Bei den *Governatori* handelt es sich um sieben Künstlerpersönlichkeiten, die von Lomazzo den Temperamenten, Planetengottheiten und Metallen zugeordnet werden. Die sieben Künstler bilden die Säulen des Tempels und bilden in dieser Funktion Orientierungen für das eigene künstlerische Urteilsvermögen aus. LOMAZZO/CHAI 2013, S. 20–21; KEMP 1987, S. 19.
- 42 RESTA/FUBINI 1955, S. 73.
- 43 RESTA/FUBINI 1955, S. 2
- 44 LOMAZZO/CHAI 2013, S. 3–5.
- 45 Siehe hierzu KAUL 2020.
- 46 BOLZONI 2017, S. 18.
- 47 KIEVEN/ STRUNCK 2010.
- 48 PRINZ 1970.
- 49 Siehe PRINZ 1970, S. 57ff.
- 50 Der Online-Katalog der Biblioteca Ambrosiana katalogisiert die Zeichnungen der *Galleria Portatile* ohne Montagen und fokussiert sich somit einmal mehr nur auf die Zeichnungen im Band. <https://digital-exhibits.library.nd.edu/2d498adc70/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana/items/48eabea774> (letzter Aufruf März 2022).
- 51 STRUNCK 2010, S. 11.
- 52 Ebd.
- 53 STRUNCK 2010, S. 9–10. Pfisterer führt dies exemplarisch an den Fresken in der Galerie des Palazzo Rucellai aus, PFISTERER 2003, S. 328.
- 54 Wie es beispielsweise in der bereits erwähnten Gebäudebeschreibung in Lomazzos Traktat der Fall wäre.
- 55 Zur Wissensvermittlung im Jesuitenorden siehe: REMMERT 2011. Zur genannten Titelgraphik sowie der Verwendung der Graphik als Medium jesuitischer Didaxe, siehe ebd. S. 96f. Volker Remmert geht zwar näher auf den Raum als Wissensraum ein, verknüpft ihn jedoch nicht mit einer bestimmten Architekturform.
- 56 MAYER-DEUTSCH 2010, S. 263.
- 57 Ebd. S. 265–269.
- 58 Sebastiano Resta beschreibt die Sammlung des Lorenzo Onofrio Colonna in einem bei Bottari überlieferten Briefwechsel, siehe HASKELL 1980, S. 155. Sebastiano Resta äußert sich zwar eher negativ über den Geschmack des Sammlers, wird die Sammlung inklu-

- sive ihrer Aufstellung unter anderem in der Galerie jedoch dementsprechend im Palazzo Colonna gesehen haben.
- 59 STRUNCK 2010, S. 14–15.
- 60 Siehe hierzu: KRUSE/STILLERS 2013; LIEBERMANN 2016.
- 61 LIEBERMANN 2016, S. 152.
- 62 KRUSE/STILLERS 2013. Zur allgemeinen historischen Kontextualisierung des Werkes sei hier die Einführung der beiden Autoren empfohlen.
- 63 Vgl. MARX 2013, S. 59f.
- 64 HERKLOTZ 2013.
- 65 LIEBERMANN 2016, S. 152.
- 66 Marine Deities: Triumph of Galatea (?) | Digital Exhibits (nd.edu) (letzter Aufruf November 2022).
- 67 RESTA/FUBINI 1955, S. 111.
- 68 Dieser ersten Textseite vorangestellt ist eine individualisierte Nachzeichnung, möglicherweise sogar Pause einer Druckgraphik, die Apelles zeigt und die sich in der *Academie nobilissimae artis pictoriae* des Autors Joachim von Sandrart wiederfindet. Die *Trois crayons*-Zeichnung porträtiert den antiken Maler in einem ovalen Bildausschnitt. Wie im direkten Vergleich ersichtlich, aktualisiert der Zeichner nicht nur den Bildausschnitt, sondern gleichfalls auch das Motiv des gezeichneten Gegenstandes, den Apelles dem Betrachter präsentiert. Von einer gerüsteten Person verändert sich das präsentierte Bild – übrigens eine Zeichnung, wie der Stylus in der Hand des Apelles vermuten lässt – zu einem Selbstbildnis des Apelles. Dass hierin eine Intention des Kopisten zugrunde liegt, äußert sich darin, dass der Ursprung des auf der Tafel gezeigten Selbstbildnisses in ebenjener Sandrart-Ausgabe auf Seite 67 zu finden ist. Es ist der Künstler Apelles, der sein eigenes Abbild präsentiert, somit selbstreflexiv auf seine Künstlerpersönlichkeit hindeutet. Vgl. BORA 1976, 1bis, S. 1; sowie SANDRART 1680, Tafel E Kapitel IV.
- 69 DAMM/HOESCH 2017, S. 12.
- 70 Siehe BORA 1976, Transkription, S. 265. So schließt Sebastiano Resta seine Gedankengänge im *proemio*.
- 71 PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a.
- 72 RESTA/POPHAM 1958.
- 73 Das Album ist heute nicht mehr erhalten. Genevieve Warwick rekonstruiert aus den Briefwechseln, dass es sich um einen Klebeband gehandelt haben muss, der ebenfalls in der Ambrosiana hätte platziert werden sollen, nachdem die merkantilen Beziehungen zum Bischof von Arezzo, Giovanni Mattheo Marchetti, und seinen Erben sich verschlechterten. Sebastiano Resta war auf der Suche nach neuen Auftraggebern und richtete seinen Blick somit auf die einflussreichen Familien der Stadt Mailand. WARWICK 1996, S. 241.
- 74 Zu jenem Aspekt der Mnemotechnik siehe KEMPER/SEELBACH/WALTHER 2019, S. XIVff.

Bibliographie

Handschriftliche Quellen

Sebastiano Resta, Galleria Portatile, ca 1705/06, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Nr. F.261 inf.
Lansdowne 802, Father Resta's Remarks on the Drawings, London British Library.

Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur

- ACKERMANN 1967: Gerald M. Ackerman, Lomazzo's Treatise on Painting, in: *The Art Bulletin*, 49, 4, 1967, S. 317–326.
- AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016: Barbara Agosti, Francesco Grisolia und Maria Rosa Pizzoni, *Le Postille di Padre Resta alle ›Vite‹ di Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Mailand 2016.
- AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015: Barbara Agosti und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca apostolica vaticana*, Vatikanstadt 2015.
- BECKER-SAWATZKY 2021: Mira Becker-Sawatzky, *Scientia & vaghezza im ästhetischen Diskurs der Lombardei des Cinquecento*, Göttingen 2021.
- BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017: Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Roma 2017.
- BOLZONI 2017: Lina Bolzoni, *The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*, Toronto 2017.
- BORA 1976: Giulio Bora (Hg.), *I disegni del Codice Resta*, Bologna 1976.
- BORA 2017: Giulio Bora, *Resta e il disegno lombardo*, in: *Padre Sebastiano Resta (1635–1714)*, hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2017, S. 241–302.
- COCCOLINI 2011: Gabriele Coccolini u. a., *Il restauro del Codice Resta della Biblioteca Ambrosiana*, in: *OPD Restauro*, 22, 2010, S. 117–126.
- DAMM/HOESCH 2017: Heiko Damm und Henning Hoesch, *Galleria portatile. Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung Hoesch*, Petersberg 2017.
- DÉCULTOT 2014: Elisabeth Décultot, *Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpierenkunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2014.

- FUBINI/HELD 1964: Giorgio Fubini und Julius S. Held, Padre Resta's Rubens Drawings after Ancient Sculpture, in: *Master Drawings*, 2, 1964, S. 123–193.
- GIERL 2001: Martin Gierl, Kompilation und die Produktion von Wissen im 18. Jahrhundert, in: *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*, hg. von Helmut Zedelmaier, Tübingen 2001, S. 63–94.
- GINZBURG CARIGNANI 2017: Silvia Ginzburg Carignani, Considerazioni su Resta lettore di Vasari, in: *Padre Sebastiano Resta (1635–1714)*, hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2017, S. 381–391.
- GRASSI 1979: Luigi Grassi, Teorici e storia della critica d'arte. Il settecento in Italia, 3, Rom 1979.
- GRIENER 2010: Pascal Griener, *La République de l'oeil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris 2010.
- GRISOLIA 2020: Francesco Grisolia, Un avvio su padre Resta. Strumenti di lavoro, scritti, lessico, in: *Studi di Memofonte*, 25, 2020, S. 5–22.
- HASKELL 1980: Francis Haskell, *Patrons and painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven 1980.
- HERKLOTZ 2013: Ingo Herklotz, Marino und die Porträtsammlungen des 16. Jahrhunderts, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis »Galleria«*, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013, S. 153–203.
- JONES 1993: Pamela M. Jones, Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan, Cambridge u. a. 1993.
- DACOSTA KAUFMANN 2004: Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago u. a. 2004.
- KEMP 1987: Martin Kemp, »Equal excellences«. Lomazzo and the Explanation of Individual Style in the Visual Arts, in: *Renaissance Studies*, 1.1987, S. 1–26.
- KEMPER/SEELBACH/WALTHER 2019: Angelika Kemper, Sabine Seelbach und Christoph Walther, *Gedächtnislehren des Spätmittelalters. Eine Auswahl von Traktaten mit Übersetzung und Kommentar*, Berlin 2019.
- KIEVEN/STRUNCK 2010: Elisabeth Kieven und Christina Strunck, *Europäische Galeriebauten (1400–1800). Akten des Internationalen Symposions der Bibliotheca Hertziana*, Rom, 23.–26. Februar 2005, München 2010.
- KRUSE/STILLERS 2013: Christiane Kruse und Rainer Stillers, Einführung, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis »Galleria«*, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013, S. 7–15.

- LIEBERMANN 2016: Marita Liebermann, Der Dichter und die Zeit. Selbstporträts in Giambattista Marinus »Galeria«, in: Selbst-Bild und Selbst-Bilder. Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie, hg. Barbara Kuhn, Leiden/Boston 2016, S. 147–181.
- LOMAZZO/KLEIN 1974: Giovanni Paolo Lomazzo, Idea del tempio della pittura, 1, hg. und übersetzt von Robert Klein, Florenz 1974.
- LOMAZZO/CHAI 2013: Giovanni Paolo Lomazzo, Idea of the Temple of Painting, hg. und übersetzt von Jean Julia Chai, University Park (Pennsylvania) 2013.
- MAHON 1971: Denis Mahon, Studies in Seicento Art and Theory, Westport 1971.
- MARX 2013: Barbara Marx, Sammeln und Schreiben. Zur Konstitution der Galeria von Giambattista Marino, in: Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinus »Galeria«, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013, S 45–81.
- MAYER-DEUTSCH 2010: Angela Mayer-Deutsch, Die Galerie Athanasius Kirchers als ›Alphabet‹ der Wissensobjekte, in: Europäische Galeriebauten, hg von Christina Strunck und Elisabeth Kieven, München 2010, S. 261–273.
- MIERKE 2013: Gesine Mierke (Hg.), Wissenspaläste, Würzburg 2013.
- NEUMANN 2001: Florian Neumann, Jeremias Drexels Aurifodina und die Ars excerptendi bei den Jesuiten, in: Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit, hg. von Helmut Zedelmaier, Tübingen 2001, S. 51–61.
- OY-MARRA 2007: Elisabeth Oy-Marra, Form, Darstellung und Raum des künstlerischen Wissens am Beispiel von Lomazzos »Il Tempio della pittura« (1590), in: Wissensformen, hg. von Zoe Arnold und Philipp Tscholl, Zürich 2007, S. 146–153.
- OY-MARRA/SCHMIEDEL 2020: Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel, Zeigen – Überzeugen – Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerchaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit, Merzhausen 2020.
- PFISTERER 2003: Ulrich Pfisterer, Weisen der Welterzeugung. Jacopo Zucchis römischer Götterhimmel als enzyklopädisches Gedächtnistheater, in: Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit, hg. von Frank Büttner und Helmut Zedelmaier, Münster 2003, S. 325–359.
- PRINZ 1970: Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.): Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca, Roma 2013.

- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Resta e la *Felsina vindicata contra Vasarium*, in: Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento, hg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2013, S. 45–89, 175–189.
- REMMERT 2005: Volker R. Remmert, Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktionen in der Wissenschaftlichen Revolution, Wiesbaden 2005.
- REMMERT 2011: Volker R. Remmert, Visuelle Strategien zur Konturierung eines jesuitischen Wissensreiches, in: *Le monde est une peinture*, hg. von Elisabeth Oy-Marra und Volker R. Remmert, Berlin 2011, S. 85–108.
- RESTA 1707: Sebastiano Resta, *Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori*, Perugia 1707.
- RESTA/FUBINI 1955: Sebastiano Resta, *Cento tavole del codice Resta*, bearb. von Giorgio Fubini, Mailand 1955.
- RESTA/POPHAM 1958: Sebastiano Resta, *Correggio in Roma*, hg. von Arthur Ewart Popham, Parma 1958.
- SACCHETTI LELLI 2005: Lucia Sacchetti Lelli, *Hinc priscae redeunt artes*. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647–1704), Florenz 2005.
- SANDRART 1680: Joachim von Sandrart, *Sculpturae veteris admiranda Academia nobilissima artis pictoria Roma antiqua et nova theatrum*, Nürnberg 1680.
- SCHLOSSER 1935: Julius von Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1935.
- SCHMIEDEL 2020: Irina Schmiedel, *Fakt und Fantasie. Sebastiano Restas Ebenen der Argumentation und die Konstruktion Correggios*, in: *Zeigen – Überzeugen – Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, hg. von Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel, Merzhausen 2020, S. 257–289.
- STRUNCK 2010: Christina Strunck, *Die Galerie in der Literatur. Historische Quellen zur Definition, architektonischen Gestalt, idealen Ausstattung und Funktion von Galerien*, in: *Europäische Galeriebauten*, hg. von Elisabeth Kieven und Christina Strunck, München 2010, S. 9–32.
- TIRABOSCHI 1786: Girolamo Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli stati del serenissimo Signor Duca di Modena*, Modena 1786.
- VERMEULEN 2010: Ingrid R. Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2010.

- WARWICK 1996: Genevieve Warwick, The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection, in: *Master Drawings*, 34, 3, 1996, S. 239–278.
- WARWICK 2000: Genevieve Warwick, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.
- WARWICK 2008: Genevieve Warwick, Framing the Drawing. The Drawing Album in Seventeenth-Century Italy, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 13.2007, 2008, S. 71–78.
- YATES 1990: Frances A. Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Weinheim 1990.
- ZEDELMAIER 2014: Helmut Zedelmaier, Johann Jakob Moser und die gelehrte Wissensverwaltung in der Frühen Neuzeit, in: *Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpierungskunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, hg. von Elisabeth Décultot, Berlin 2014, S. 67–93.

Gudula Metze

Dank Klebeband zum Kunstverstand? Vier didaktische Manuskripte von 1738 zu Klebebänden der italienischen Malerschule im Dresdner Kupferstich-Kabinett

300 Jahre Dresdner Kupferstich-Kabinett

1720 stand der frisch gekürte Gründungsdirektor des Dresdner Kupferstich-Kabinetts, Johann Heinrich von Heucher (1677–1746; Abb. 1), vor großen Aufgaben: Er sollte die am sächsischen Hof in Kunstkammer, Bibliothek und andernorts vorhandenen Kunstwerke auf Papier zusammenführen und den Bestand durch Ankäufe ausbauen. Außerdem galt es, die Sammlung zu ordnen. Heucher übernahm das Amt zusätzlich zu seiner Arbeit als Leibarzt des sächsischen Kurfürsten Friedrich August I. (1670–1733), der zugleich als August II., genannt »der Starke«, die polnische Königswürde innehatte. Außerdem verwaltete der angesehene Mediziner und Botaniker die Naturalienbestände. Sein Wirken als Kurator war Teil der Neuorganisation der gesamten höfischen Sammlungen.

Das aus dieser Reform hervorgegangene Kupferstich-Kabinett ist heute – 300 Jahre später – das älteste Spezialmuseum für Kunst auf Papier im deutschsprachigen Raum.¹ Im Gründungsjahr 1720 existierten entsprechend kaum vergleichbare Institutionen. Die reiche und vielgestaltige Tradition des Graphiksammelns in Europa sowie verschiedene museumskundliche Traktate mochten Anknüpfungspunkte für die Einrichtung und Führung des jungen Kupferstich-Kabinetts bieten, doch konnte von standardisierten Methoden naturgemäß nicht die Rede sein.² Heuchers Rüstzeug angesichts dieser Herausforderung waren seine breite Bildung, sein Interesse an den bildenden Künsten und nicht zuletzt sein analytischer, an naturwissenschaftlicher Systematik geschulter Geist.



1. Martin Bernigeroth nach Johann Christian Besler, Bildnis Johann Heinrich von Heucher, 1721, Kupferstich, © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend.

1728 fand die Sammlung für über ein Jahrhundert ihren Ort im Deutschen Pavillon im Zwinger, den August der Starke mit verschiedenen der neu entstandenen Museen als »Palais des Sciences« einrichten ließ. Interessierte – sofern sie nicht der Dienerschaft angehörten – konnten in Begleitung eines Aufsehers auf Besichtigungstour gehen.³

Das erste Gesamtinventar von 1738

Was es im Kupferstich-Kabinett zu sehen gab, erschließt sich anhand des frühesten erhaltenen Gesamtinventars von 1738. Mit ihm endete die erste Konsolidierungsphase des Museums, das unter dem seit 1733 regierenden Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen (unter dem Namen August III. auch König von Polen) weiterhin große Aufmerksamkeit und Förderung genoss.

Der volle Titel des Inventars lautet »Consignation en detail de tous les tomes d'Estampes qui se trouvent dans les Bureaux du Salon d'Estampes de Sa Maj. Le Roi de Pol: Elect: de Saxe«.⁴ Das von Heucher signierte Manuskript verspricht also eine detaillierte Aufstellung aller Druckgraphik-Bände im königlichen »Druckgraphik-Salon«. Gleichzeitig dokumentiert es die damalige Ordnung des nach Bildmotiven, Schulen, Künstlern oder Techniken sortierten Bestands.

Mehrere der Sammlungsschränke – sogenannte Bureaus – waren etwa der Reproduktionsgraphik verschiedener Schulen gewidmet, andere Schränke enthielten naturkundliche Illustrationen, Architekturdarstellungen, Porträts, Zeichnungen, Schabkunstblätter, frühe Druckgraphik, Druckgraphik ohne weitere Spezifizierung, Festlichkeiten, Asiatika und anderes mehr. Heuchers Ordnung präsentierte sich damit als vielschichtiges System zwischen Doku-

mentation, höfischer Repräsentation, enzyklopädischer Welterkenntnis und Kunstgeschichte. Es spiegelt eindrücklich die weitgespannten Interessen und Ambitionen, aus denen heraus das Kupferstich-Kabinett entstanden ist.

Gemein war den verschiedenen Abteilungen, dass die Werke vorrangig in gebundener Form vorlagen. Dies klingt bereits im Titel des Inventars an, der die zahlenmäßig weniger stark vertretenen Zeichnungen (siehe S. 212–213) und weitere Objekte zugunsten der Klebebände mit Druckgraphik unterschlägt.

Wozu Klebebände?

Angesichts der Pionierrolle des Dresdner Kupferstich-Kabinetts stellt sich die Frage nach der Funktion dieser Alben besonders dringlich. Dazu kommt der glückliche Umstand, dass eine Fülle an Material überliefert ist: neben Archivalien existieren noch heute über 500 Klebebände, die meist auf das 18. Jahrhundert zurückgehen. Wie sind die ersten Sammlungsverantwortlichen also bei der Aufbereitung des Materials vorgegangen? Woran haben sie sich orientiert, mit welchem Anspruch und mit welchem Kenntnisstand haben sie gearbeitet, und was wollten sie Besuchern vermitteln?

Es gibt darauf keine einfache Antwort, zu vielfältig sind die Bestände und die beteiligten Personen. Der vorliegende Beitrag stellt ein bislang wenig beachtetes und innerhalb der Dresdner Sammlung einmaliges Manuskript vor, das zumindest schlaglichtartig Einblicke verspricht.⁵

Ein Handbuch zur italienischen Malerschule

Es handelt sich um vier mit Goldprägung ausgezeichnete Ganzleiderbände (Abb. 2). Deren Innentitel umschreiben das Gebotene als »Consignation de toutes les Estampes qui se trouvent dans le Salon d'Estampes du Roi tires d'après les Tableaux des Peintres de l'Ecole Romaine« bzw. »Lombardienne«, »Florentine« und »Venitienne«.⁶ Den Nutzer erwartet also eine Auflistung der in der königlichen Sammlung vorhandenen Reproduktionsgraphik nach italienischer Malerei. Dabei werden vier italienische Regionalstile unterschieden, nämlich die Schulen von Rom, der Lombardei, Florenz und Venedig.⁷ Der Text zur römischen Schule trägt – genau wie Heuchers Gesamtinventar – das Datum 1738.



2. Unbekannter Autor, *Consignation de toutes les Estampes qui se trouvent dans le Salon d'Estampes du Roi tires d'apres les Tableaux des Peintres de l'Ecole Romaine* (Bde. 2–4: *Ecole Lombardienne, Florentine, Venitienne*), 1738, Manuskripte, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Signatur KK Cat. 2 I–IV, aufgeschlagen KK Cat. 2 I, fol. 1v f. Foto: Andreas Diesend.

Offenbar entstanden die Bände noch vor Heuchers Inventar, denn sie werden darin als Inhalt des ersten Sammlungsschranks aufgeführt.⁸ Der prominente Platz im *Bureau I* gebührte den *Peintres Italiens*, also den traditionell hochgeschätzten italienischen Malern, denen eine besondere Vorliebe Augusts III. galt. Auch angesichts des Bedeutungszuwachses der kunsthistorisch-kennerschaftlichen Perspektive im 18. Jahrhundert wird es kein Zufall sein, dass eine Malerschule – und nicht etwa Naturkunde, Porträts oder Festlichkeiten – in diesem Schrank Aufstellung fand.⁹ Innerhalb der Kategorie der *Peintres Italiens* ist das Manuskript zusätzlich hervorgehoben, denn es steht dort an allererster Stelle. Erst danach folgen die jeweils einem oder mehreren Künstlern gewidmeten Klebebände.

Während das Gesamtinventar nur Künstlernamen und die Zahl der zugehörigen Bände nennt, listet das Manuskript einzeln auf, welche Reproduktionsgraphiken dort zu finden waren. Dabei schwankt die Anzahl zwischen

einem und 194 Blättern pro Maler. Die Angaben beinhalten in der Regel den Bildgegenstand, den Stechernamen und gegebenenfalls weitere Informationen wie Datierungen und den Standort des wiedergegebenen Werkes.

Neben dieser Funktion als Inventar bzw. Katalog des Vorhandenen diente der Text offenkundig dazu, die Regionalschulen von in Klebebänden vertretenen Malern aufzuschlüsseln.¹⁰ Die Spanne reicht vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis in die jüngere Vergangenheit. Wie die folgende Namensliste (in modernisierter Schreibweise) zeigt, liegt der Schwerpunkt auf dem 16. Jahrhundert:

ROM	LOMBARDEI	VENEDIG	FLORENZ
<i>Raffael</i>	<i>Correggio</i>	<i>Giovanni Bellini</i>	<i>Leonardo da Vinci</i>
<i>Giulio Romano</i>	<i>Carracci-Familie</i>	<i>Giorgione</i>	<i>Michelangelo Buonarroti</i>
<i>Perino del Vaga</i>	<i>(Ludovico, Agostino,</i>	<i>Tizian</i>	<i>Andrea Mantegna</i>
<i>Parmigianino</i>	<i>Annibale und Antonio)</i>	<i>Paris Bordone</i>	<i>Domenico del Barbieri</i>
<i>Polidoro Caldara</i>	<i>Francesco Primaticcio</i>	<i>Tintoretto</i>	<i>Andrea del Sarto</i>
<i>Giuseppe Cesari</i>	<i>Guido Reni</i>	<i>Paolo Caliari, gen.</i>	<i>Domenico Beccafumi</i>
<i>Giulio Clovio</i>	<i>Giovanni Lanfranco</i>	<i>Veronese</i>	<i>Rosso Fiorentino</i>
<i>Caravaggio</i>	<i>Francesco Albani</i>	<i>Jacopo Palma</i>	<i>Baccio Bandinelli</i>
<i>Jusepe de Ribera</i>	<i>Federico Zuccari</i>	<i>(Vecchio u. Giovane)</i>	<i>Francesco Salviati</i>
<i>Andrea Sacchi</i>	<i>Taddeo Zuccari</i>	<i>Girolamo Muziano</i>	<i>Bronzino</i>
<i>Guercino</i>	<i>Camillo Procaccini</i>	<i>Andrea Schiavone</i>	<i>Federico Barocci</i>
<i>Bartolomeo Manfredi</i>	<i>»S.M. de Boulogne«</i>	<i>Jacopo Bassano</i>	<i>Pietro Testa</i>
<i>Baldassare Peruzzi</i>	<i>(d. i. Francesco</i>	<i>Paolo Farinati</i>	
<i>Domenico Fetti</i>	<i>Primaticcio)</i>		
<i>Polidoro da Lanciano</i>	<i>Andrea Camassei</i>		
<i>Giovanni Francesco Romanelli</i>	<i>Pietro da Cortona</i>		
	<i>Ciro Ferri</i>		
<i>Carlo Maratti</i>	<i>Lorenzo Lotto</i>		

Den Anfang machen diejenigen Meister, die man als Begründer der jeweiligen Schule ansah: Raffael, Correggio und Giovanni Bellini für Rom, die Lombardei bzw. Venedig. Nur im Fall der Florentiner Schule lautet das Argument verblüffend pragmatisch (und nicht ganz zutreffend), dass man mit Leonardo da Vinci

beginnen müsse, weil es für die vorherige Zeit keine Reproduktionsgraphik gäbe.¹¹ Durch die Positionierung der frühen Vertreter jeder Schule als Auftakt ergibt sich zumindest ansatzweise ein historischer Überblick, auch wenn die chronologische Abfolge der Einträge vielfach durchbrochen wird.

Erläuternde Kommentare zu Leben und Werk der erwähnten Pioniere gewähren vertiefende Einblicke. Auch die Carracci und Tizian, denen eine besonders wichtige Rolle zugebilligt wird, kommen zur Ehre eines solchen Begleittexts. So erhält das Manuskript den Charakter eines regelrechten Handbuchs, das dem Nutzer beim Studium der Klebebände vertiefende Informationen vermittelt. Als »Handbuch« sei das Manuskript entsprechend im Folgenden bezeichnet.

Mögliche Autoren

Im Unterschied zum Gesamtinventar von 1738 wird im Handbuch kein Urheber genannt. Auch das Schriftbild bietet keine Anhaltspunkte, da ein professioneller Schreiber am Werk war. Angesichts der zeitlichen Nähe zum Gesamtinventar überrascht es nicht, dass der Hofarzt und Museumsbetreuer Johann Heinrich von Heucher als Autor benannt wurde.¹² Zudem hat man ihm weitere, teils mit Textkompilationen in geringerem Umfang angereicherte und weniger aufwendig gestaltete Werkkataloge im Kupferstich-Kabinett zugeschrieben.¹³ Wie weit er dabei über Fragen der Sammlungsordnung, -erweiterung und -katalogisierung hinaus in kunsttheoretische und kennerschaftliche Bereiche vorgedrungen sein mag, lässt sich schwer beurteilen.

Neben Heucher kommt der von der Pariser Académie Royale geschulte Hofmaler Louis de Silvestre in Frage, der etwa bei der Strukturierung der Zeichnungssammlung mitwirkte (siehe S. 214, 221–222). Weiter wäre an den vielfältig in Kunst- und Sammlungsfragen eingebundenen Hofarchitekten Raymond Leplat zu denken. Er hatte einst den Sohn Augusts des Starken – den späteren August III. – als Kurprinz in kunsttheoretischen und kunsthistorischen Fragen unterrichtet, um eine standesgemäße Kennerschaft zu garantieren. Für diesen Zweck existierte sogar eine handschriftliche Einführung Leplats in die Kenntnis der Malerei und deren wichtigste Vertreter. Der ehemals im Kupferstich-Kabinett aufbewahrte Band wird allerdings seit dem Zweiten Weltkrieg vermisst.¹⁴

Was das Handbuch zu *Bureau I* betrifft, muss die Frage nach dem Verfasser oder den Verfassern vorerst offenbleiben. Die vermittelten Inhalte lassen sich

jedoch sehr wohl, wie zu sehen sein wird, mit kunsthistorischen Autoritäten abseits des Dresdner Hofes in Verbindung bringen.

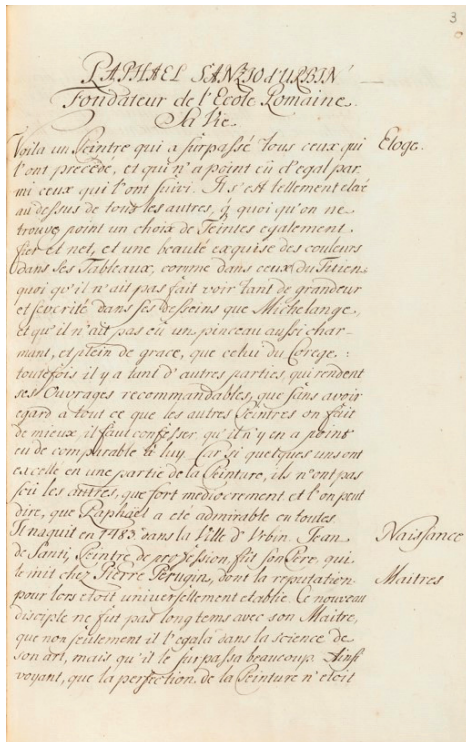
Raffael, der Größte

Es bietet sich an, beispielhaft und ausschnittsweise den Eintrag zu Raffael vorzustellen, den mit 57 eng beschriebenen Seiten ausführlichsten Text im Handbuch überhaupt (Abb. 3).¹⁵ Hier sind zudem die meisten Drucke verzeichnet, nämlich 194 Blätter französischer, italienischer und deutscher Stecher vom 16. Jahrhundert bis 1730.¹⁶ Der Text gliedert sich in drei Kapitel die »Sa vie« (Raffaels Leben und sein Charakter), »Ses défauts« bzw. »Son mérite« (seine künstlerischen Fehler und Verdienste) und »Ses ouvrages« (seine Werke anhand der aufgeführten Reproduktionsgraphik) behandeln. Die Werke wiederum werden von einem Bildnis des Künstlers eröffnet, darauf folgen Themen des Alten und Neuen Testaments, profane Bilderzählungen, mythologische Themen und schließlich frei erfundene Motive.

Raffael, so heißt es zum Auftakt, sei nicht nur der Begründer der römischen Schule, sondern auch der größte Maler aller Zeiten, obwohl ihn andere in manchen Einzelbereichen übertroffen hätten:

»Voilà un Peintre qui a surpassé tous ceux qui l'ont précédé, et qui n'a point eû d'egal parmi ceux qui l'ont suivi. Il s'est tellement élevé au dessus de tous les autres, que quoi qu'on ne trouve point un choix de Teintes également fier et net, et une beauté exquise des couleurs dans ses Tableaux, comme dans ceux du Titien, quoi qu'il n'ait pas fait voir tant de grandeur et severité dans ses desseins que Michelange, et qu'il n'ait pas eû un pinceau aussi charmant, et plein de grace, que celui du Corege: toutefois il y a tant d'autres parties, qui rendent ses Ouvrages recommandables, que sans avoir egard a tout ce que les autres Peintres ont fait de mieux, il faut confesser, qu'il n'y en a point eu de comparable à luy. Car si quelques uns ont excellé en une partie de la Peinture, ils n'ont pas scû les autres, que fort mediocrement, et l'on peut dire, que Raphaël a été admirable en toutes.«¹⁷

Eine Quellenangabe findet sich weder hier noch im übrigen Text. Tatsächlich handelt es sich bei der einleitenden Passage um eine gekürzte Paraphrase



3. Unbekannter Autor, Consignation de toutes les Estampes qui se trouvent dans le Salon d'Estampes du Roi tires d'apres les Tableaux des Peintres de l'Ecole Romaine: Beginn des Eintrags zu Raffael, 1738, Manuskript, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Signatur KK Cat. 2 I, aufgeschlagen fol. 3r. Foto: Andreas Diesend.

nach den zuerst zwischen 1666 und 1688 in Paris publizierten *Entretiens* von André Félibien (1619–1695):

»Je veux à présent vous entretenir du grand RAPHAEL, & vous parler de cet homme célèbre, qui a surpassé tous ceux qui l'ont précédé, & qui n'a point eu d'égal parmi ceux qui l'ont suivi.

De la maniere, dît Pymandre, qu'on parle de lui, je ne doute pas qu'il n'ait été le plus grand de tous les Peintres. Cependant j'ai souvent ouï dire à plusieurs personnes, & à vous même, que Michel Ange a été le plus savant dessinateur qui ait jamais été, qu'il n'y a point de Coloris pareil à celui du Titien, & que personne n'a si bien peint que le Corege. Ainsi Raphaël n'a donc pas possédé ces autres parties aussi excellemment, que les Peintres que je viens de nommer.

Il me semble, répondis-je, que [...] l'on ne peut pas dire que Michel-Ange n'ait été un excellent dessinateur, que le Titien & Corege ne fussent admirables dans l'entente des couleurs, & dans la beauté du pinceau: mais

Raphaël s'est tellement élevé au dessus de tous par la force de son genie, qu'encore que les couleurs ne soient pas traitées dans ses Tableaux avec une beauté aussi exquise, que dans ceux du Titien, & qu'il n'ait pas eu un pinceau aussi charmant que celui du Corege; toutefois il y a tant d'autres parties qui rendent ses Ouvrages recommandables, que sans avoir égard à tout ce que les autres Peintres ont fait de mieux, il faut confesser qu'il n'y en a point eu de comparable à lui. Car si quelques-uns ont excellé en une partie de la Peinture, ils n'ont sù les autres que fort médiocrement, & l'on peut dire que Raphaël a été admirable en toutes.«¹⁸

Die *Entretiens* – also »Unterhaltungen« über die berühmtesten Maler und ihre Werke – waren ein grundlegender Text für die französische Sicht auf Raffael im späten 17. und 18. Jahrhundert. Sie prägten nachhaltig die Kunsttheorie im Umfeld der Académie Royale, wo die Diskussion um Raffael ein Kernthema darstellte.

Nach dieser Sichtweise verkörperte Raffael das Ideal schlechthin, und dies nicht nur als Maler, sondern auch in seiner Lebensweise. Anders als der extravagante und eigenwillige Michelangelo schien er seinem Wesen nach dem modernen, höfisch geprägten Lebensstil der Eliten zu entsprechen. Indem sich Künstler und Kunsttheoretiker in Frankreich als Kenner und würdige Erben dieser Tradition inszenierten, festigten sie ihre kulturelle Führungsrolle in der Gegenwart. Die Vorliebe für Raffael hatte also nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine politische Note im Sinne des absolutistischen Herrschaftssystems.¹⁹

Die Rezeption Félibiens und seiner Raffael-Eloge am sächsischen Hof ist entsprechend nicht nur vor dem Hintergrund der internationalen Spitzenstellung der französischen Kunsttheorie in den Jahrzehnten um 1700 zu sehen, sondern auch im weiteren Sinne im Kontext der Vorbildfunktion Frankreichs, was Kultur und Repräsentation betrifft.²⁰ Das Handbuch fügt dieser bekannten Tatsache eine weitere Facette hinzu, indem konkret fassbar wird, wie die Kunsttheorie des französischen Absolutismus in der Arbeit mit Objekten aufgegriffen wurde.

Für die Auseinandersetzung mit diesem Fachgebiet mussten Mitarbeiter und Nutzer des Dresdner Kupferstich-Kabinetts 1738 keine weiten Wege zurücklegen. Die Londoner Ausgabe der *Entretiens* von 1705 befand sich im Sammlungsschrank XX. Ebenda standen Félibiens Paraphrasen der ersten

acht Konferenzen der Académie Royale bereit. Außerdem konnte man das *Cabinet des Singularitez* von Florent Le Comte und Roger de Piles' *Abrégé de la Vie des Peintres* konsultieren. Mit François Raguenets *Monumens de Rome* lag außerdem ein kritischer Führer zu den Kunstschatzen Roms vor. Zusammen mit weiteren Publikationen in deutscher, französischer, italienischer, niederländischer und lateinischer Sprache waren diese Titel als Handbibliothek der länderübergreifenden Abteilung *La Peinture* zugeordnet.²¹ Wie die folgende Auflistung der wichtigsten Quellen zeigt, nutzte der anonyme Kompilator des Handbuchs im Wesentlichen die erwähnten Schriften als Grundlage für die Ausführungen zu Raffael:

Sa Vie

- André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 4 Bde., London 1705 (zuerst Paris 1666–1688).
- Florent Le Comte, *Cabinet des Singularitez d'Architecture, Peinture, Sculpture et graveure ou introduction à la Connoissance des plus Beaux Arts [...]*, seconde edition, 3 Bde., Brüssel 1702 (zuerst Paris 1699–1700).

Ses défauts / Son mérite

- Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait; De la connoissance des desseins; De l'utilité des estampes*, Paris 1715 (zuerst Paris 1699).

Ses ouvrages

- André Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, London 1705 (zuerst Paris 1668).
- André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 4 Bde., London 1705 (zuerst Paris 1666–1688).
- Florent Le Comte, *Cabinet des Singularitez d'Architecture, Peinture, Sculpture et graveure ou introduction à la Connoissance des plus Beaux Arts [...]*, seconde edition, 3 Bde., Brüssel 1702 (zuerst Paris 1699–1700).
- François Raguenet, *Les monumens de Rome, ou descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture, et d'architecture, qui se voyent à Rome, & aux environs*, Amsterdam 1701 (zuerst Paris 1700).

Über weite Teile hat der Kompilator dabei wörtlich abgeschrieben oder nur soweit gekürzt und umformuliert, wie es nötig war, um einen kompakten, zusammenhängenden Textfluss herzustellen. Vor allem galt es, die verschiedenen Erzählweisen in eine einheitliche Form zu überführen. An die Stelle des Dialogs bei den *Entretiens* oder die Wiedergabe eines Vortrags mit anschließender Diskussion bei den *Conférences* tritt hier die Stimme eines einzelnen Erzählers.

Bei alledem drängt sich die Frage auf, warum ein Besucher des Kupferstich-Kabinetts anstelle des Handbuchs nicht die zugrundeliegenden Schriften selbst lesen sollte – schließlich lagerten sie ganz in der Nähe. Augenscheinlich hielt man es für sinnvoll, die Angaben zu Raffael speziell für die Nutzung mit den zugehörigen Exponaten aufzubereiten und – durch stille Lektüre oder den Vortrag vor Publikum – ein gezieltes Lernen am Objekt zu ermöglichen. Entsprechend könnte man hier von einer frühen museumspädagogischen Maßnahme sprechen.

Zwei Mal »Grande Sainte Famille«

Seinerzeit besaß der Dresdner Hof noch kein unzweifelhaftes Gemälde Raffaels, ein Mangel, den erst der Erwerb der *Sixtinischen Madonna* 1754 behob.²² Wenn es um den Urbinaten ging, bedeutete »Lernen am Objekt« also zwangsläufig: Lernen anhand von Reproduktionsgraphik. Die entsprechenden Drucke fanden größtenteils in einem Klebeband Platz.²³ Ausgeklammert blieb dabei die Druckgraphik von Marcantonio Raimondi. Sie bildete 1738 zusammen mit Werken von Albrecht Dürer, Lukas van Leyden und anderen eine Abteilung früher Kupferstecher.²⁴ Abhängige Kopien von Raimondis Nachfolgern, sofern sie auf Erfindungen Raffaels zurückgingen, fanden sich wiederum im Raffael-Klebeband.

Unklar bleibt, inwiefern dieses Arrangement als besondere Auszeichnung gegenüber Raffaels wichtigstem Reproduktionsstecher zu verstehen sei. In der Einleitung zu Raffaels »Ouvrages« jedenfalls meldet das Handbuch gemäß Florent Le Comte wenig euphorisch, dass sich Raimondi allzu ängstlich an die von Raffael gezeichneten Vorlagen gehalten habe. Dem Endergebnis fehle daher die Leichtigkeit. Stecher der jüngeren Zeit – und Le Comte meinte natürlich französische Stecher – würden dagegen die korrekte Wiedergabe der Vorlage berücksichtigen und trotzdem mit freier Hand arbeiten.²⁵



4. Raffael und Mitarbeiter, *Die Heilige Familie von Franz I.* (*La Grande Sainte Famille*), 1518, Öl auf Leinwand, 207 × 140 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. INV 604, photo © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Adrien Didierjean.

Neuere Stecher im Sinne Le Comtes waren etwa bei der sogenannten *Grande Sainte Famille* am Werk, mit der das Handbuch nach einer knappen Auflistung von Stichen zum Alten und Neuen Testament einen ersten Höhepunkt ansteuert. Das zugrunde liegende Gemälde, das Raffael mit seiner Werkstatt für das französische Königshaus gemalt hatte (Abb. 4), galt vor allem in Frankreich als Inbegriff von Raffaels Kunst. An diesem Ruhm hatte die Reproduktionsgraphik keinen geringen Anteil.

Im Dresdner Klebeband zu Raffael fanden sich damals zwei zugehörige Reproduktionen, so der vor 1777 entstandene Stich von Gérard Edelinck, der in der graphischen Umsetzung von Gemälden neue Maßstäbe gesetzt hat (Abb. 5),²⁶ und der etwas ältere Stich von Gilles Rousselet (Abb. 6).²⁷

Wie beide Drucke im Klebeband arrangiert waren und ob sie unmittelbar zum Vergleich

einladen, lässt sich den Angaben nicht entnehmen. Aus dem Handbuch erfährt man nur, dass der Stich Rousselets etwas größer sei. Über Edelincks Blatt wiederum ist zu lesen, dass Sammler vor allem die frühen Abdrucke suchen würden.²⁸ Diese Angabe hat der Kompilator in Florent Le Comtes *Cabinet des Singularitez* gefunden, das einen Katalog von Reproduktionsgraphik nach Raffael enthält.²⁹ Was gute, frühe Abdrucke der *Sainte Famille* ausmacht, lässt Le Comte allerdings offen. Zudem beschreibt er lediglich den aus heutiger Sicht dritten Zustand mit dem unten hinzugefügten Wappen von Jacques Nicolas Colbert. Dies dürfte dem Kompilator des Dresdner Handbuchs Kopfzerbrechen bereitet haben, denn ihm lag sehr wahrscheinlich der vierte Zustand mit dem getilgten Wappen vor.³⁰ Letztendlich entschied er, Le Comtes

Verweis auf das Wappen zu unterschlagen und den Leser über die Bewertung des Dresdner Exemplars im Unklaren zu lassen.

Wie in diesem Fall bleibt die Dresdner Handreichung öfters vage, was die Qualität der vorliegenden Blätter angeht. Die Schwierigkeit, anhand von Buchwissen druckgraphische Raffinessen, Zustände und anderes mehr zu bewerten, ist förmlich mit Händen zu greifen. Eine umfassende Kenntnis des Forschungsstands oder gar Zugang zu unpubliziertem Expertenwissen zur Stecherkunst scheint hier nicht gegeben.

Mit der Kunst der Druckgraphik beschäftigt sich das Handbuch ohnehin nur am Rande, der eigentliche Fokus liegt auf den Gemälden – eine insofern naheliegende Entscheidung, als die wichtigste Aufgabe der Stecherkunst im 18. Jahrhundert generell in der Wiedergabe anderer Kunstwerke gesucht wurde.³¹ Über die gemalte *Sainte Famille* berichtet das Handbuch entsprechend fast 14 Seiten lang.³² In diesem Fall beruht der Text auf der vierten Konferenz der Pariser Académie Royale im Jahr 1667. Ediert von Félibien erschien sie ein Jahr später erstmals gedruckt.³³ Nacherzählt wird darin, wie der Maler Nicolas Mignard vor dem Original über das Bild sprach und mit den Anwesenden diskutierte. Seine Ausführungen gibt das Handbuch inhaltlich ungekürzt und ohne wesentliche Veränderungen wieder.

Den Hauptteil machen Mignards Überlegungen zur Lichtführung, zum Hell-dunkel, zu Reflexionen und zur Farbe aus. Ihm zufolge erreicht Raffael durch den gezielten Einsatz dieser Mittel eine Verschmelzung der Bildelemente, bei der jedes Detail dem Ganzen und damit der Bildaussage untergeordnet ist.



5. Gérard Edelinck nach Raffael, »Grande Sainte Famille«, vor 1677, Kupferstich, 429 × 297 mm (Blatt), Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 89911. Foto: Andreas Diesend.



6. Gilles Rousselet nach Raffael, »Grande Sainte Famille«, vor 1666, Kupferstich und Radierung, 514 × 344 mm (Blatt), Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 124898. Foto: Andreas Diesend.

Darin liegt für Mignard der Schlüssel zur Kunst des Meisters.

Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier haben suggeriert, dass Edelinck bei der Arbeit an seinem Reproduktionsstich unter dem Eindruck der Vorlesung Mignards gestanden habe.³⁴ Tatsächlich bemühte sich der Stecher merklich, den geschilderten Effekt mit graphischen Mitteln wiederzugeben. Weniger wichtige Bildelemente versinken im Halbdunkel, außerdem ist die Textur des Marmorbodens im Vordergrund stark vereinfacht, sodass sie in der schwarz-weißen Übersetzung nicht zu dominant erscheint. Rousselets Stich hingegen zeigt das Bestreben, alle einzelnen Bildelemente klar erkennbar wiederzugeben, so etwa den Vorhang im Hintergrund, die Gewandfalten und die Steinfliesen. Trotz der entsprechenden Komposition wirken die beiden Drucke demnach sehr

unterschiedlich, sodass sich ein Betrachter berechtigterweise fragen könnte, welches Exemplar dem Gemälde besser gerecht wird.

Im Handbuch bleibt diese Frage ausgeklammert. Vielmehr nimmt die Argumentation zwei völlig unterschiedliche Perspektiven ein, je nachdem, ob von den Stichen im Sinne druckgraphischer Objekte oder vom abgebildeten Gemälde die Rede ist: Nach der knappen Beschreibung der Drucke schreitet die Argumentation fort, als würden die Stiche unsichtbar und der Leser könne ungehindert auf das Gemälde blicken. Das gilt für die *Sainte Famille* wie auch in vergleichbarer Form für andere besprochene Werke, sodass dieses eine Beispiel genügen mag.

Text und Bild

Die Perspektivwechsel bei der *Sainte Famille* und andernorts markieren gleichzeitig den Bruch zwischen den oben skizzierten Grundfunktionen des Handbuchs: Neben dem Nutzen als Katalog der im *Bureau I* vorhandenen Reproduktionsgraphik steht das Ansinnen, kunsthistorisches Wissen über den jeweiligen Maler und sein Werk zu vermitteln. Die Auswahl besprochener Werke bleibt dabei an die verzeichneten Drucke gebunden.

Von einem zweiten, qualitätvolleren Abdruck des zweiten Zustands von Edelincks *Sainte Famille*, der sich in einem anderen *Bureau* im Dresdner Kabinett befand, ist im Handbuch entsprechend nicht die Rede.³⁵ Genauso wenig kommt Raffaels Gemälde mit dem heiligen Michael zur Sprache, von dem dort ebenfalls eine Reproduktionsgraphik Rousselets greifbar gewesen wäre.³⁶ Sofern nicht mangelnde Übersicht der Grund für diese Entscheidung war, lässt sich daraus der Wille ablesen, dem Benutzer – und sei es auf Kosten der Vollständigkeit – Text und Bild unmittelbar aufeinander bezogen anzubieten.³⁷ Zu vielen Werken Raffaels war seinerzeit in der Sammlung ohnehin noch keine Reproduktionsgraphik verfügbar. Zu diesen Werken hat der Leser des Handbuchs folgerichtig nichts erfahren.

Eine derart enge Verschränkung von Information und Illustration stellte im Jahr 1738 keineswegs eine Selbstverständlichkeit dar. Seinerzeit musste Kunstliteratur in aller Regel noch ohne Bebilderung auskommen, sofern es sich nicht um Galeriewerke – also illustrierte Sammlungskataloge – handelte.³⁸ Wo kunstwissenschaftliche Inhalte im Zentrum standen, war es hingegen bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts üblich, dass Leser bedarfsweise und nach Verfügbarkeit anderweitiges Bildmaterial heranzogen. Sie fanden es vorrangig in graphischen Sammlungen, womit eine zentrale Funktion solcher Papiermuseen beschrieben ist. Einzelne Vorstöße im Bereich der Publizistik und des Sammlungswesens zeugen jedoch von den gewachsenen Ansprüchen und Wünschen hinsichtlich der Verknüpfung von Text und Bild.

Hier ist zunächst das von Pierre Crozat in Paris initiierte erste großangelegte Publikationsprojekt zu nennen, das Kunstwissenschaft mit sammlungsübergreifendem Bildmaterial verband:³⁹ Anhand von Gemälden und Zeichnungen in französischem Besitz sollte der *Recueil Crozat* einen umfassend kommentierten Überblick zur Geschichte der Malerei aller Schulen bieten. 1729 erschien die erste Lieferung mit Reproduktionsgraphik zur römischen

Schule. Und erst 1742, nach Crozats Tod, konnte der Band zur venezianischen Schule erscheinen, womit das Projekt zum Erliegen kam.

Es gibt keine Hinweise darauf, dass der 1738 in Dresden noch nicht nachweisbare erste Band des *Recueil Crozat* für die Sammlungsverantwortlichen und den Kompilator des Handbuchs unmittelbar anregend gewesen sein könnte.⁴⁰ Zudem unterscheidet sich der Zuschnitt der Unternehmungen erheblich, schließlich lässt sich eine Druckschrift mit eigens hergestellten Illustrationen nur auf sehr allgemeiner Ebene mit einer handschriftlich betexteten Sammlung historischer bis neuerer Reproduktionen vergleichen.

Konkretere Analogien ergeben sich zu der umfangreichen Kupferstich-Sammlung, die der kunstliebende habsburgische Feldherr Prinz Eugen von Savoyen (1663–1736) bei dem Pariser Graphikhändler Jean Mariette (1660–1742) bestellte.⁴¹ Zwischen 1717 und 1718 hielt sich dessen Sohn Pierre-Jean (1694–1774) in Wien auf, um die Arbeit an der nach Kunstregionen und Künstlern gegliederten Kollektion vor Ort beim Auftraggeber zu vollenden. Die so entstandenen Klebebände – darunter sieben prächtige Alben mit Reproduktionsgraphik nach Raffael – enthalten jeweils einen handschriftlichen Katalog der Drucke, worin das umfassende Expertenwissen von Vater und Sohn Mariette eingeflossen ist.

Sicherlich hatte man am Dresdner Hof Kunde von Eugens Alben. Der hochrangige Minister Augustus des Starken, August Christoph Graf von Wackerbarth, durfte bereits 1718 eine Präsentation dieser Sehenswürdigkeit erleben, wobei Pierre-Jean Mariette auch einige Passagen aus dem zugehörigen Werkkatalog verlas.⁴² Allerdings handelt es sich bei Eugens Raffael-Klebebänden der damaligen Terminologie nach um ein »Œuvre«, also eine auf Vollständigkeit hin angelegte Sammlung, die anhand von Druckgraphik ein möglichst umfassendes Bild von Raffaels Werk vermitteln sollte.⁴³ Mit diesem Anspruch – und nicht zuletzt auch mit der Expertise der Mariette – konnte das Dresdner Äquivalent nicht konkurrieren. Zudem rückt der Katalog in den Bänden Eugens viel stärker die einzelnen Drucke in den Fokus als das Dresdner Handbuch, in dem vielmehr die entwerfenden Künstler sowie deren Bilderfindungen interessieren.

Als ein auf den seinerzeit vorliegenden Sammlungsbestand reduziertes Hybrid zwischen einer bebilderten Geschichte der Malkunst und einem betexteten »Œuvre« steht die Dresdner Kombination aus Handbuch und Klebebänden in gewisser Weise zwischen dem *Recueil Crozat* und den Bänden Prinz

Eugens. Zumindest der Idee nach sollte die Sammlung demnach nicht nur als Bildarchiv dienen. Ziel war eine begehbbare Überblicksdarstellung zur Malerei, dem Kunstverstand am sächsischen Hof und vielleicht sogar einer handverlesenen Öffentlichkeit zum Besten. Von den hohen Erwartungen, mit denen man dabei ans Werk gegangen ist, zeugt die aufwendige Gestaltung der vier Manuskripte. Mit ihrem goldgeprägten Einband wirken sie wie für die Ewigkeit gemacht, als sei so kurz nach der Gründung des Kupferstich-Kabinetts inhaltlich und materiell ein Stand erreicht, der vorerst Gültigkeit besaß.

Ein Anfang und kein Ende

Auf den ersten Blick mag es scheinen, als sei das ehrgeizige Vorhaben rund um das Dresdner Handbuch gescheitert. Immerhin blieben wegen der strikten Orientierung am Inhalt der Klebebände auch berühmte Gemälde ausgeklammert, sodass sich bei Raffael und anderen Künstlern ein unvollständiges Bild ergab. Noch dazu fielen die Einordnung und Würdigung der Drucke knapp und angesichts inexisterter oder unzureichender Werkverzeichnisse teilweise fehlerhaft aus. Ein Misserfolg also? Die Frage scheint ungeeignet, die Bedeutung des Unterfangens zu ermessen – schließlich wurden mit dem Sammeln, Sortieren und Erschließen in den frühen Jahren des Dresdner Kupferstich-Kabinetts Voraussetzungen für etwas geschaffen, was damals noch gar nicht abzusehen war.

Zu denken wäre etwa an Fragen, die sich dem aufmerksamen Betrachter in Dresden angesichts des betexteten Raffael-Albums unweigerlich stellten: Wie sind die technischen wie künstlerischen Eigenheiten von Kupferstichen einzuschätzen, was macht eine angemessene Übersetzung eines Gemäldes in das graphische Medium aus, und was vermag Druckgraphik auf diesem Gebiet zu leisten? Solche Themen sollten führende Köpfe der Graphikwissenschaft in Europa zunehmend beschäftigen.⁴⁴ 1738 war dieser Diskurs in Dresden offenbar noch nicht verankert. Dennoch lässt sich erahnen, wie das junge Kupferstich-Kabinett nicht zuletzt durch die Probleme, die der Umgang mit dem vorhandenen Material stellte, das Fortschreiten der Kunst- und Graphikwissenschaft im 18. Jahrhundert wesentlich begünstigte. In diesem Sinne wären die Erstellung und Nutzung des Dresdner Handbuchs und der zugehörigen Klebebände eher als Katalysator einer Entwicklung zu beschreiben, und weniger als das Endergebnis, als das sie damals offenkundig erschienen.

Tatsächlich entfaltete sich das Sammlungswesen in Dresden rasant. Dies gilt vor allem für die Ära des zweiten Direktors des Kupferstich-Kabinetts, Carl Heinrich von Heineken, der ab 1746 amtierte.⁴⁵ Als einer der größten Graphikkenner seiner Zeit verband er das Interesse an Gemäldereproduktionen mit einem ausgeprägten Blick für die spezifischen Qualitäten und Möglichkeiten der Druckgraphik. Unter seiner Ägide steigerte sich etwa die Reproduktionsgraphik nach Raffael auf zehn große Folianten, ein wahres »Œuvre«, das sich bis heute erhalten hat.⁴⁶ In diesen zehn Bänden ist die 1738 vorhandene Druckgraphik nach Raffael restlos aufgegangen. Wie schon seine Vorgänger, trug Heineken dafür Sorge, den Nutzern der Raffael-Alben und ähnlicher Bestände die nötigen Informationen zur Verfügung zu stellen. Er dachte dabei aber keineswegs nur an das lokale Dresdner Publikum, vielmehr veröffentlichte er nach seiner Amtszeit neben anderen Kompendien ein umfassendes, weit über Sachsen hinaus rezipiertes *Verzeichniß der Kupferstiche welche nach Raphael von Urbin gestochen worden*.⁴⁷

Das Handbuch von 1738 war bei alledem vom Umfang her wie inhaltlich so rasch und gründlich überholt, dass man nicht einmal den Versuch unternommen hat, es zu aktualisieren. Wahrscheinlich ist es deshalb fast ohne Gebrauchsspuren erhalten. So erzählt das wie als Momentaufnahme aus einer Zeitkapsel auf uns gekommene Manuskript heute vor allem von der großen Dynamik, welche die Sammlungsarbeit mit Klebebänden im frühen 18. Jahrhundert entwickeln konnte.

Anmerkungen

- 1 Für eine Übersicht zur Geschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts mit weiterführenden Hinweisen siehe BUCK/KUHLMANN-HODICK/METZE 2020, S. 48–83. Besonders hingewiesen sei auch auf MELZER 2010a, worin das Material zur Frühgeschichte des Kupferstich-Kabinetts grundlegend aufgearbeitet ist.
- 2 Zur Geschichte des Sammelns von Druckgraphik in Deutschland und darüber hinaus siehe BRAKENSIEK 2003. Zu museumskundlichen Traktaten in Heuchers Bibliothek siehe MELZER 2010a, S. 397.
- 3 Zur Öffentlichkeit der Sammlung siehe MELZER 2010a, S. 424 f., sowie auch SPENLÉ 2008, S. 250 f.
- 4 In deutscher Übersetzung: »Detaillierte Aufstellung aller Druckgraphik-Bände, die sich im Druckgraphik-Salon Seiner Majestät des König von Polen und Kurfürsten von Sachsen befinden«; *Heucher-Inventar*, KK Cat. 1 (1738). Bei Zitaten aus diesem Inventar wird im Folgenden stets die – unabhängig von späteren Ergänzungen und Korrekturen – mutmaßliche ursprüngliche Textfassung zitiert. Siehe auch MELZER 2010a, S. 480–497.
- 5 Unter dem Gesichtspunkt der Reproduktionsgraphik hat die Verfasserin das betreffende Manuskript bereits 2017 in einem unpublizierten Vortrag zur Diskussion gestellt (*Königliches Kunst-Kompetenzzentrum. Das Dresdner Kupferstich-Kabinett als Kunstsammlung, Wissensspeicher und Forschungsstelle im 18. Jahrhundert*, Beitrag zur Konferenz *Diesseits und jenseits von Reproduktion. Druckgrafik und der Kanon der europäischen Malerei*, Dresden, 18–19. September 2017). In der früheren Literatur werden die Bände knapp erwähnt bei DITTRICH 2010 (zuerst 1996), S. 12 und S. 13, Anm. 24, MELZER 2010a, S. 490, 492 und 755, und MELZER 2010b, S. 145.
- 6 Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Signatur KK Cat. 2 I–IV.
- 7 Mit dieser Unterteilung bewegte sich das Dresdner Kupferstich-Kabinett im Rahmen gängiger Schemata. Roger de Piles etwa unterschied in seinem erstmals 1699 erschienenen *Abrégé de la Vie des Peintres* zum einen die Maler der römischen Schule, der er diejenigen der Florentiner Schule beigesellte, und zum anderen die Maler der Schulen von Venedig und der Lombardei. In einer beigefügten Abhandlung zu National- und Regionalstilen wiederum reduzierte er die italienischen Schulen auf diejenigen von Rom, Venedig und der Lombardei; siehe in der im Dresdner Kupferstich-Kabinett vorhandenen Ausgabe PILES 1715, S. 129–333, und »Du Gout, Et de sa diversité, par rapport aux differentes Nations«, ebd., S. 538–545, hier S. 541. Oft wurden zusätzlich weitere Regionalschulen berücksichtigt, siehe z. B. die Übersicht zur Unterteilung der Sammlungen von Pierre Crozat und Antoine-Joseph Dezailler d'Argenville bei VERMEULEN 2010, S. 132. Größere Varianz herrschte bei der Zuordnung von Künstlern zu den betreffenden Schulen.
- 8 *Heucher-Inventar*, KK Cat. 1 (1738), S. 1 (»4. Tomes, la Consignation des Estampes tirés d'apres les Tableaux des Peintres Italiens, Scavoir de l'Ecole Florentine, de l'Ecole Venitienne, de l'Ecole Lombardienne, et de l'Ecole Romaine.«, d. h. »vier Bände, mit einer Auflistung von Druckgraphiken nach Gemälden der italienischen Maler, nämlich aus der Florentiner Schule und außerdem der venezianischen, lombardischen und römischen Schule«).
- 9 Zu den wechselseitigen Einflüssen zwischen kunsthistorischer Forschung, dem Sammeln und Ordnen von Graphik und der Anlage von Papiermuseen im 18. Jahrhundert siehe bes. VERMEULEN 2010.

- 10 Zusätzlich zu den Bänden mit Reproduktionen nach Werken der aufgeführten Künstler existierten vier nach den italienischen Regionalschulen sortierte Bände mit Werken anonymer Maler, siehe *Heucher-Inventar*, KK Cat. 1 (1738), S. 1.
- 11 KK Cat 2 III (1738), fol. 3r («Il faut commencer cette Ecole par Leonard da Vinci, puisque nous n'avons point d'Estampes des ouvrages de ceux qui ont peint avant lui»).
- 12 So etwa bei MELZER 2010a, S. 490, 492 und 755.
- 13 Für eine Übersicht zu den Heucher zugeschriebenen Manuskripten in deutscher und französischer Sprache siehe DITTRICH 2010 (zuerst 1996), S. 12, und MELZER 2010a, S. 492–494. Im Einzelfall bedarf diese Zuschreibung der Überprüfung. Der Katalog von Druckgraphik Marcantonio Raimondis etwa, KK Cat. 4 (1764–1778), hat sich als ein Manuskript aus der Zeit nach dem Direktorat Carl Heinrich von Heinekens erwiesen, siehe METZE 2013, S. 59 und S. 65, Anm. 38.
- 14 Ehem. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. E 7049. Zu Leplats Rolle siehe bes. SPENLÉ 2008, S. 114–129, zum erwähnten Manuskript siehe JUSTI 1866/72, Bd. 1, S. 259, Anm., ebd. zitiert als »Introduction abrégée à la connaissance de la peinture par les noms et manières, les différens goûts de tous les peintres anciens et modernes etc.« Heucher führt das Manuskript als »Le Plat Abregé de la Connoissance des Peintres en Manuscript« auf, siehe *Heucher-Inventar*, KK Cat. 1 (1738), S. 143. Der Inhalt ist nicht überliefert.
- 15 *Handbuch*, KK Cat. 2 I (1738), fol. 3r–31r. Zu druckgraphischen Werken nach Raffaels Bild-erfindungen allgemein siehe bes. BERNINI PEZZINI/MASSARI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985 und HÖPER 2001.
- 16 193 Werke werden mit der Anzahl vorhandener Blätter aufgeführt, eine Darstellung der Heiligen Familie hingegen wird lediglich erwähnt, ohne dass – vermutlich durch ein Ver-sehen – eine Zahl genannt würde, siehe *Handbuch*, KK Cat. 2 I (1738), fol. 14r.
- 17 *Handbuch*, KK Cat. 2 I (1738), fol. 3r. Auf Deutsch sinngemäß: »Hier ist ein Maler, der all seine Vorgänger übertraf und der unter denen, die nach ihm kamen, seinesgleichen suchte. Zwar findet man keine so edle und klare Farbwahl und keine so exquisite Schön-heit der Farben in seinen Gemälden wie bei Tizian, zwar zeigte er nicht so viel Größe und Strenge in der Linienführung wie Michelangelo und er führte den Pinsel nicht so bezaubernd und anmutig wie Correggio. Er war jedoch so sehr über alle anderen erhaben, dass angesichts so vieler anderer Eigenschaften, die seine Werke lobenswert machen, ohne Rücksicht auf all das, was die anderen Maler besser gemacht haben, zugegeben werden muss, dass es keinen mit ihm vergleichbaren Maler gegeben hat. Denn wenn sich einige in einem Teilbereich der Malerei hervorgetan haben, so haben sie die ande-ren nur sehr mittelmäßig beherrscht, und man kann sagen, dass Raffael in allen bewun-derenswert war.« (Übersetzung der Autorin).
- 18 Zitiert nach FÉLIBIEN 1705a, S. 191–193. Auf Deutsch sinngemäß: »Jetzt möchte ich Ihnen von dem großen RAPHAEL erzählen und zu Ihnen über diesen berühmten Mann sprechen, der alle seine Vorgänger übertraf, und der unter denen, die nach ihm kamen, seinesglei-chen suchte. // Pymandre sagte: Angesichts der Art und Weise, wie man von ihm spricht, habe ich keinen Zweifel, dass er der größte aller Maler war. Ich habe jedoch oft gehört, dass zu mehreren Leuten – so auch zu Ihnen – gesagt wurde, dass Michelangelo der aller-geschickteste in der Linienführung war, dass es kein Kolorit wie das von Tizian gibt, und dass niemand so gut gemalt hat wie Correggio. Also beherrschte Raphael diese anderen

Teilbereiche nicht so vorzüglich wie die Maler, die ich gerade genannt habe. // Es scheint mir, antwortete ich, dass [...] man nicht sagen kann, dass Michelangelo kein ausgezeichnete Zeichner gewesen sei und dass Tizian und Correggio nicht bewundernswert in der Harmonie der Farben und in der Schönheit der Pinselführung gewesen seien. Aber Raffael war durch die Kraft seines Genies so erhaben über alle anderen, dass – obwohl die Farbgebung in seinen Gemälden nicht von so erlesener Schönheit ist wie bei Tizian, und die Pinselführung nicht so bezaubernd ist wie bei Correggio – es dennoch so viele andere Eigenschaften gibt, die seine Werke lobenswert machen, dass ohne Rücksicht auf all das, was die anderen Maler besser gemacht haben, zugegeben werden muss, dass es keinen gab, der mit ihm vergleichbar war. Denn wenn sich einige in einem Teilbereich der Malerei hervorgetan haben, so haben sie die anderen nur sehr mittelmäßig beherrscht, und man kann sagen, dass Raffael in allen bewundernswert war.« (Übersetzung der Autorin).

- 19 Siehe HELD 2001, bes. S. 50–55.
- 20 Zur Diskussion der Vorbildfunktion Frankreichs siehe bes. SCHNITZER 2004; SPENLÉ 2008 und MELZER 2010a, S. 359–363 und 485.
- 21 *Heucher-Inventar*, KK Cat. 1 (1738), S. 144f.
- 22 Zu den Erwerbungsbemühungen und zur frühen Rezeption in Dresden siehe BRINK 2012 und PAULA 2012.
- 23 *Heucher-Inventar*, KK Cat. 1 (1738), S. 1 («1 Raphaël Sanzio d'Urbino«); ergänzend lagen zwei kleine Hefte mit insgesamt drei druckgraphischen Serien vor, siehe ebd. («2. Petits Volumes: les Sept Cartons de Raphaël, gr. par Sim. Gribelin, les mêmes en noir par Jo. Simon et les Amours de Psyche A.V.«; zitiert ist die Textfassung vor nachträglichen Veränderungen). Unklar bleibt, ob sich die Angaben im *Handbuch* über den Raffael-Klebeband hinaus auch auf die ergänzenden Hefte beziehen. Jeweils eine Stichserie nach Raffaels Kartons in Hampton Court von Simon Gribelin und John Simon werden im *Handbuch* erwähnt (fol. 13r). Die im *Heucher-Inventar* als Inhalt eines der gesonderten Hefte genannte Serie zur Geschichte von Amor und Psyche, womit offenbar die 32 Blatt umfassende Serie von dem Meister mit dem Würfel und Agostino dei Musi, gen. Veneziano, nach Michiel Coxcie gemeint ist, findet sich im *Handbuch* hingegen nicht.
- 24 Siehe *Heucher-Inventar*, KK Cat. 1 (1738), S. 126.
- 25 *Handbuch*, KK Cat. 2 I (1738), fol. 12r; vgl. LE COMTE 1702, S. 447.
- 26 Siehe bes. ROBERT-DUMESNIL 1844, Bd. 7, S. 178f., Nr. 4 (vier Zustände); BERNINI PEZZINI/MASSARI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985, S. 202f., Nr. XXXII.3; HÖPER 2001, S. 322, Nr. D 39.2; GRAMACCINI/MEIER 2003, S. 85f., Nr. 11 und FUHRING/MARCHESANO/MATHIS/SELBACH 2015, S. 158, Nr. 48.
- 27 BERNINI PEZZINI/MASSARI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985, S. 202, Nr. XXXII.2 und MEYER 2004, S. 115f., Nr. 32.
- 28 *Handbuch*, KK Cat. 2 I (1738), fol. 14r («Comme c'est une des principales pieces d'Edelinck, les Curieux en recherchent avec ardeur les premiers Epreuves.«).
- 29 LE COMTE 1702, S. 447–492, hier S. 492 («comme c'est une des principales pieces de ce Graveur, les Curieux en recherchent avec ardeur les premiers épreuves.«).
- 30 Neben dem abgebildeten Druck mit der Inv.-Nr. A 89911 befand sich spätestens zur Amtszeit des zweiten Direktors des Kupferstich-Kabinetts, Carl Heinrich von Heineken, auch ein Abdruck des zweiten Zustands als Einzelblatt in Dresden (heute Inv.-Nr. A 33332). Aufgrund des Erhaltungszustands ist anzunehmen, dass es sich bei dem erstgenannten Exemplar um den bereits 1738 vorhandenen Druck handelt.

- 31 Siehe RÜMELIN 2001, bes. S. 189.
- 32 *Handbuch*, KK Cat. 2 I (1738), fol. 14r–20v.
- 33 Im Dresdner Kupferstich-Kabinett war die Londoner Ausgabe von 1705 vorhanden, siehe FÉLIBIEN 1705b, nach der im Folgenden zitiert wird. Siehe auch die kommentierte Edition bei HELD 2001, S. 82–87 und 307–325 sowie MICHEL/LICHTENSTEIN 2020, S. 49–59.
- 34 GRAMMACCINI/MEIER 2003, S. 85.
- 35 Zweiter Zustand, in einem Exemplar des mit einem Kommentar von André Félibien edierten Kupferstichwerks *Tableaux du cabinet du Roy* von 1679, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. B 121m,3, Tafel 1.
- 36 Ebd., Tafel 25.
- 37 Allenfalls wäre möglich, dass sich die Angaben im Handbuch auch auf zwei Hefte mit druckgraphischen Serien nach Raffael bezogen, die zusammen mit dem Raffael-Klebeband aufbewahrt wurden; siehe Anm. 23.
- 38 Zur Entwicklung kunsthistorischer Werke mit Illustrationen siehe VERMEULEN 2010 mit weiterführenden Hinweisen sowie auch KRAUSE/NIER/HANE BUTT-BENZ 2005, bes. S. 7.
- 39 CROZAT 1729/42; für weitere Informationen zu dem Projekt siehe auch LECA 2005, SCHWAIGHOFER 2009, S. 152f., Nr. 3, KOBİ 2017 und KOBİ 2018.
- 40 Beide erschienenen Bände wurden gemeinsam als Nachtrag erfasst, siehe *Heucher-Inventar*, KK Cat. 1 (1738), S. 146.
- 41 Dazu bes. FRIEDENTHAL 2017.
- 42 FRIEDENTHAL 2017, S. 68.
- 43 Zur Definition eines »Œuvres« siehe FRIEDENTHAL 2017, S. 48.
- 44 Siehe RÜMELIN 2001 und GRAMMACCINI/MEIER 2003, bes. S. 47–63 und 344–358.
- 45 Zur Amtszeit Heinekens siehe bes. SCHUSTER/KETELSEN 2018, mit weiterführenden Hinweisen.
- 46 Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. KB A 944,3 bis KB A 953,3.
- 47 HEINEKEN 1769; siehe auch METZE 2022 sowie PARASKEVA KOCK/KRIEGEL 2016.

Bibliographie

Handschriftliche Quellen

- KK Cat. 1 (1738): Johann Heinrich von Heucher, Consignation en detail de tous les tomes d'Estampes qui se trouvent dans les Bureaux du Salon d'Estampes de Sa Maj. Le Roi de Pol: Elect: de Saxe, 1738, Manuskript, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Signatur Cat. 1.
- KK Cat. 2 I-IV (1738): Unbekannter Autor, Consignation de toutes les Estampes qui se trouvent dans le Salon d'Estampes du Roi tires d'après les Tableaux des Peintres de l'Ecole Romaine (Bde 2-4: Ecole Lombardienne, Florentine, Venetienne), 1738, Manuskripte, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Signatur Cat. 2 I-IV.
- KK Cat. 4 (1764-1778): Unbekannter Autor, Catalogue des Œuvres de Marc Antoine Raimondi Graveur de Bologne, entstanden zwischen 1764 und 1778, Manuskript, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Signatur Cat. 4.

Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur

- BERNINI PEZZINI/MASSARI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985: Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle Collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Rom 1985.
- BRAKENSIEK 2003: Stephan Brakensiek, Vom »Theatrum Mundi« zum »Cabinet des Estampes«. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821, Hildesheim/Zürich/New York 2003.
- BRINK 2012: Claudia Brink, Der Ankauf der Sixtinischen Madonna. »Un si prezioso tesoro«, in: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, Ausst.-Kat. Dresden, hg. von Andreas Henning, München/London/Berlin 2012, S. 68-73.
- BUCK/KUHLMANN-HODICK/METZE 2020: Stephanie Buck, Petra Kuhlmann-Hodick und Gudula Metze, 300 Jahre Kupferstich-Kabinett. Sammeln in der Gegenwart, Ausst.-Kat. Dresden, London 2000.
- CROZAT 1729/42: [Pierre Crozat, Pierre-Jean Mariette und Comte de Caylus], Recueil d'Estampes d'après les plus beaux Tableaux, et d'après les plus beaux Dessesins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orleans, & dans d'autres Cabinets. Divisé suivant les différentes Ecoles; avec

- un abrégé de la Vie des Peintres, & une Description Historique de chaque Tableau, 2 Bde., Paris 1729/42.
- DITTRICH 2010: Christian Dittrich, Johann Heinrich von Heucher, der erste Direktor des »Cabinets«. Der Beitrag Heuchers zur Gründung des Kupferstich-Kabinettes Dresden und der weitere Ausbau als selbständiges Museum, in: Johann Heinrich von Heucher und Carl Heinrich von Heineken. Beiträge zur Geschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts im 18. Jahrhundert, hg. von Martin Schuster und Thomas Ketelsen, Dresden 2010, S. 9–13 (zuerst erschienen in: Dresdener Kunstblätter 40, 1996, Heft 1, S. 8–14).
- FÉLIBIEN 1705a: André Félibien, Entretien sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, nouvelle édition, 4 Bde., London 1705 (zuerst Paris 1666–1688).
- FÉLIBIEN 1705b: André Félibien, Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, London 1705 (zuerst Paris 1668).
- FRIEDENTHAL 2017: Antoinette Friedenthal, Marktwissen – Wissenschaft. Die Mariette, das Raffael-Œuvre für Prinz Eugen und Adam von Bartsch: Vergleichen-des Sehen vom Pariser Graphikhandel zur Wiener Hofbibliothek, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 68, 2017, S. 47–84.
- FUHRING/MARCHESANO/MATHIS/SELBACH 2015: Peter Fuhring, Louis Marchesano, Remi Mathis und Vanessa Selbach, A Kingdom of Images. French Prints in the Age of Louis XIV, 1660–1715, Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris, Los Angeles 2015.
- GRAMMACCINI/MEIER 2003: Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier, Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792, München/Berlin 2003.
- HEINEKEN 1769: Carl Heinrich von Heineken, Verzeichniß der Kupferstiche welche nach Raphael von Urbin gestochen worden, in: Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen, hg. von Carl Heinrich von Heineken, Bd. 2, Leipzig 1769, S. 315–524.
- HELD 2001: Jutta Held, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin 2001.
- HÖPER 2001: Corinna Höper, Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Ausst.-Kat. Stuttgart, hg. von Corinna Höper, Wolfgang Brückle und Udo Felbinger, Stuttgart/Ostfildern-Ruit 2001.
- JUSTI 1866/72: Carl Justi, Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen, 2 Bde., Leipzig 1866/72.

- KOBI 2017: Valérie Kobi, *Dans l'œil du connaisseur. Pierre-Jean Mariette (1694-1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes 2017.
- KOBI 2018: Valérie Kobi, *From Collection to Art History. The Recueil of Prints as a Model for the Theorisation of Art History*, in: *Collecting Prints and Drawings*, hg. von Sylvia Heudecker und Andrea Gáldy, Newcastle upon Tyne 2018, S. 2-18.
- KRAUSE/NIER/HANE BUTT-BENZ 2005: Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz, *Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1920*, Ausst.-Kat. Mainz, Leipzig 2005.
- LECA 2005: Benedict Leca, *An Art Book and Its Viewers. The »Recueil Crozat« and the Uses of Reproductive Engraving*, in: *Eighteenth-Century Studies* 38, 2005, Nr. 4, S. 623-649.
- LE COMTE 1702: Florent Le Comte, *Cabinet des Singularitez d'Architecture, Peinture, Sculpture et graveure ou introduction à la Connoissance des plus Beaux Arts [...]*, seconde edition, 3 Bde., Brüssel 1702 (zuerst Paris 1699-1700).
- MELZER 2010a: Christien Melzer, *Von der Kunstkammer zum Kupferstich-Kabinetts. Zur Frühgeschichte des Graphiksammelns in Dresden (1560-1738)*, Hildesheim 2010.
- MELZER 2010b: Christien Melzer, *Das Wirken Johann Heinrich von Heuchers in den kurfürstlichen Sammlungen 1713-1746*, in: *Johann Heinrich von Heucher und Carl Heinrich von Heineken. Beiträge zur Geschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts im 18. Jahrhundert*, hg. von Martin Schuster und Thomas Ketelsen, Dresden 2010, S. 137-149.
- METZE 2013: Gudula Metze, *Die frühe italienische Druckgraphik am Dresdener Kupferstich-Kabinetts. Die Geschichte der Erwerbung und Erschließung*, in: *Ars Nova. Frühe Kupferstiche aus Italien. Katalog der italienischen Kupferstiche von den Anfängen bis um 1530 in der Sammlung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts*, hg. von Gudula Metze, Petersberg 2013, S. 54-65.
- METZE 2022: Gudula Metze, *Collezionare, catalogare, fare ricerca. Carl Heinrich von Heineken (1707-1791) e Marcantonio Raimondi*, in: *Marcantonio Raimondi. Il primo incisore di Raffaello*, Tagungsband, Convegno Internazionale, Urbino, 2019, hg. von Anna Cerboni Baiardi und Marzia Faietti, Urbino 2022, S. 333-350 (il contesto artistico /5).
- MEYER 2004: Véronique Meyer, *L'œuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVIIe siècle. Catalogue général avec les reproductions de 405 estampes*, Paris 2004.

- MICHEL/LICHTENSTEIN 2020: Christian Michel und Jacqueline Lichtenstein (Hg.), *Lectures on Art, Selected Conférences from the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1667–1772*, Los Angeles 2020.
- PARASKEVA KOCK/KRIEGEL 2016: Katerina Paraskeva Kock und Stina Kriegel, Carl Heinrich von Heineken und sein Katalog zu den Stichen nach Raffael, in: *Copy.Right. Adam von Bartsch. Kunst – Kommerz – Kennerschaft*, hg. von Stephan Braken-siek, Anette Michels und Anne-Katrin Sors, Petersberg 2016, S. 43–47.
- PAULA 2012: Doreen Paula, Raffael in Dresden. Vom kurfürstlichen Willen zur Kunst-wissenschaft. Die Sixtinische Madonna im Spiegel der Kataloge und Inventare der Königlich Gemäldegalerie, in: *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, Ausst.-Kat. Dresden, hg. von Andreas Henning, München/London/Berlin 2012, S. 74–81.
- PILES 1715: Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait; De la connoissance des des-seins; De l'utilité des estampes*, Paris 1715 (zuerst Paris 1699).
- RAGUENET 1701: François Raguenet, *Les monumens de Rome, ou descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture, et d'architecture, qui se voyent à Rome, & aux environs*, Amsterdam 1701 (zuerst Paris 1700).
- ROBERT-DUMESNIL 1844: Alexandre-Pierre François Robert-Dumesnil, *Le Peintre-Gra-veur Français*, 11 Bde., Paris 1835–1871, hier Bd. 7, Paris 1844.
- RÜMELIN 2001: Christian Rümelin, Stichtheorie und Graphikverständnis im 18. Jahr-hundert, in: *Artibus et Historiae* 22, 2001, Nr. 44, S. 187–200.
- SCHNITZER 2004: Claudia Schnitzer, Ein »Cabinet du Roi« für Dresden? Frankreich-rezeption im Kupferstich-Kabinett Augusts des Starken, in: *Jahrbuch der Staat-lichen Kunstsammlungen Dresden* 31, 2004, erschienen 2007, S. 22–50.
- SCHUSTER/KETELSEN 2018: Martin Schuster und Thomas Ketelsen (Hg.): *Carl Heinrich von Heineken in Dresden und auf Schloss Altdöbern*, Dresden 2018.
- SCHWAIGHOFER 2009: Claudia-Alexandra Schwaighofer, *Von der Kennerschaft zur Wissenschaft. Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726–1857*, Berlin/München 2009.
- SPENLÉ 2008: Virginie Spenlé, *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der »bon goût« im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beucha 2008 (zugleich Phil. Diss. TU Dresden 2006).
- VERMEULEN 2010: Ingrid R. Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illu-strated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2010.

Friederike Weis

Von zwei Seiten betrachtbar: Indische Alben für Antoine Louis Henri Polier*

Elf Alben mit Miniaturen und Kalligraphien, die der Schweizer Offizier, Ingenieur und Architekt Antoine Louis Henri Polier (1741–1795) im Jahr 1788 aus Indien mitbrachte, befinden sich heute in den Museen für Islamische und Asiatische Kunst in Berlin. Sie sind im Oktober 1882 als Teil eines Konvoluts von knapp 700 Handschriften vom Berliner Kupferstichkabinett aus der Sammlung des zwölften Herzogs von Hamilton in London erworben worden.¹ Die Widmungen und Polier-typischen Blütenrahmen belegen, dass zehn dieser elf Alben zwischen ca. 1776 und 1784 direkt für Polier gefertigt wurden. Das wirft die Frage auf, inwiefern deren Ordnungsmuster indischen Vorbildern folgten und inwiefern sie für ein europäisches Publikum gedacht waren.

Um dies zu klären, ist es sinnvoll zunächst die imperialen moghulindischen Alben aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert kurz zu beschreiben, in deren Tradition die für Polier angefertigten zu stehen scheinen. Obwohl imperiale Alben heute nur noch als Einzelblätter und größere Fragmente erhalten sind,² lässt sich anhand der weltweit verstreuten Blätter aus dem Besitz der Moghulherrscher Jahangir (reg. 1605–1627),³ Shah Jahan (reg. 1628–1658)⁴ und Muhammad Shah (reg. 1719–1748),⁵ sowie des Kronprinzen Dara Shikoh (1615–1659)⁶ ihr ursprünglicher Aufbau ableiten: Meistens befanden sich zwei gegenüberliegende Rosettenmedaillons (Sg. *shamsa*) auf den ersten beiden Seiten, oft mit einer Widmung.⁷ Darauf folgte eine illuminierte Doppelseite, die ein Vorwort oder einen religiösen Text enthielt.⁸ Daran schlossen in der Regel zwei gegenübergestellte Porträts von thronenden Moghulkaisern oder fiktive genealogische Versammlungsszenen des amtierenden Herrschers mit seinen Ahnen an.⁹ Im Hauptteil wechselten sich Kalligraphie- und Bilddoppelseiten ab. Wichtiger Bestandteil der Alben waren die mit Ornamenten, Blumen



1. Rosettenmedaillon mit Widmung, aus einem Album für Antoine Polier, Nordindien, datiert 19. Januar 1777, l. 4594, fol. 40v, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst / Fotograf: Johannes Kramer.

oder Landschaften dekorierten Rahmen (Sg. *ḥāshiya*). Imperiale Moghualben waren nicht nur eine Art Schatzkammer für den privaten Genuß, sondern auch Statusobjekte, wie man aus den Widmungen, allegorischen Herrscherporträts¹⁰ sowie den eigenhändigen Inschriften und Kalligraphien des jeweiligen Besitzers schließen kann.¹¹

Auch Antoine Poliers Berliner Alben – die heute aufgebunden sind – enthalten fast alle eine Widmungsrosette (Abb. 1). Außerdem tragen einige Miniaturen persische Vermerke – vielleicht teilweise von seiner Hand. Neben einigen Kalligraphien und Miniaturen aus dem späten 16. und 17. Jahrhundert¹² sind Poliers Alben aber überwiegend aus neueren Werken zusammengestellt (vgl. Abb. 2–6). Von ihren imperialen moghulischen Vorbildern unterscheiden sie sich in erster Linie dadurch, dass die Doppelseiten fast durchgehend aus einer Kalligraphie und einer gegenüberliegenden Miniatur bestehen und die Doppelblattansichten damit ihre ursprüngliche visuelle Homogenität verlieren. Bevor danach gefragt wird, was diese Änderung für die Rezeption der Polier-Alben vermutlich bedeutete, sollen zunächst der historische Kontext und die Anfänge der Herstellung und Handhabung von Alben im persischen Raum skizziert werden.

Indische Alben für Europäer

Der Zeitraum, in dem Polier und auch andere Europäer in Indien Alben sammelten, war durch die zunehmende politische Einflußnahme der Britischen Ostindien-Kompanie auf die in Nord- und Ostindien regierende Moghuldynastie geprägt. Der neue Machtstatus der Handelskompanie beruhte auf zwei siegreichen Schlachten gegen die moghulischen Heere in Bihar (Ostindien) – bei Plassey am 23. Juni 1757 und in Buxar am 22. Oktober 1764. Der zweite Sieg über die alliierte Armee der Nawabs (Gouverneure) von Bengalen und Awadh (heute Uttar Pradesh) und des Moghulkaisers Shah 'Alam II. (reg. 1760–1806) führte zum so genannten »Vertrag von Allahabad«: Darin schlossen die Briten mit dem mächtigen Nawab von Awadh, Shuja' ud-Daula (reg. 1754–1775), ein »subsidiäres Bündnis« (*subsidiary alliance*) und sicherten Shah 'Alam in seinem Exil in Allahabad militärische Protektion gegen andere innerindische Großmächte zu. Im Gegenzug war der Moghulkaiser gezwungen, den Briten das gesamte Steuereinnahmerecht (Diwani) in Ostindien zu übertragen.¹³ Viele der indischen Künstler, die noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Moghulhof in Delhi ausgebildet worden waren, suchten in diesen Jahren nach neuen Auftraggebern, die sie in den Nawabs und anderen hochrangigen Adeligen in den ost- und nordindischen Provinzen fanden.¹⁴ Aber auch europäische Offiziere und Beamte traten zunehmend als Sammler und Auftraggeber auf, nachdem bereits ab ca. 1760 viele der ursprünglich für einheimische Eliten gefertigten Alben, sowie lose Blätter aus aufgelösten Alben, als Kriegsbeute – oder auf andere Weise – in ihre Hände gelangt waren.¹⁵

Antoine Louis Henri Polier wurde 1741 in Lausanne geboren. Auf Vermittlung eines Onkels kam er im Juni 1758 mit 17 Jahren als Kadett nach Ostindien und schlug zunächst eine Laufbahn als Militäringenieur ein.¹⁶ Schließlich schickte ihn Warren Hastings (1732–1818) – der erste Generalgouverneur der Britischen Ostindien-Kompanie – 1773 als Architekt und Landvermesser an den Hof von Shuja' ud-Daula in Faizabad (Awadh).¹⁷ Vom Einsatz von Landvermessern (*surveyors*) und britischen Repräsentanten an den indischen Fürstenhöfen (*residents*) versprach man sich die Erschließung wirtschaftlich interessanter Gebiete und die Kontrolle der einheimischen Eliten unter dem Deckmantel diplomatischer Beratung. Vor allem durch die *residents* gelang es, in Indien ein System indirekter Herrschaft zu errichten, das den Weg zum Kolonialreich (*British India*, 1858–1947) ebnete.¹⁸ Nachdem Polier jedoch

schon im November 1775 aufgrund von Loyalitätskonflikten gegenüber dem mogulischen Arbeitgeber und den britischen Weisungsbefugten¹⁹ sowie dürftigen Vermessungsergebnissen²⁰ seinen Dienst in der Ostindien-Kompanie quittieren musste, bekam er eine Anstellung am Hof des Moghulkaisers Shah 'Alam II. Dieser regierte seit Dezember 1771 wieder in Delhi und hatte Polier bereits zuvor die Ehrentitel »Stolz des Reiches, Held, Zierde des Staates, Löwe der Schlacht« verliehen.²¹ Vom Kaiser selbst erhielt Polier den Rang eines mogulischen Kommandanten von 7.000 Mann (*omrah*) und wurde mit zwei großen Lehen (Sg. *jāgīr*) ausgestattet, aus denen er beträchtliche Einkünfte bezog.²² Wie man zwei Porträts,²³ Poliers auf Persisch verfassten Briefen und seiner Autobiographie entnehmen kann, nahm er in dieser Zeit den Lebensstil eines mogulischen Aristokraten an.²⁴ Wenige Monate bevor er am 5. Juni 1780 von der Ostindien-Kompanie rehabilitiert wurde, zog er nach Lucknow und wirkte dort zunächst als Architekt am Hof des neuen Nawabs von Awadh, Asaf ud-Daula (reg. 1775–1797).²⁵ Am 15. April 1782 wurde ihm auf Initiative von Hastings schließlich auch der Rang eines Oberstleutnant (*Lieutenant Colonel*) zuerkannt. Gleichzeitig stellte man ihn vom Dienst frei, so dass er sich indologischen Studien widmen konnte,²⁶ bis er im Januar 1788 mit vier seiner sechs Kinder – jedoch ohne seine beiden indischen Frauen – von Kalkutta die Rückfahrt nach Europa antrat.²⁷ Nach der Heirat mit der Französin Anne Rose Louise Berthoud van Berchem (1767–1804) im Januar 1791 zog er in die Nähe von Avignon, wo er vier Jahre später, am 7. Februar 1795, bei einem Raubüberfall ermordet wurde. Obwohl Polier 215 persische und indische Handschriften in Indien zurückließ, die dort von dem Orientalisten Edward Ephraim Pote (1750–1832) erworben wurden, und er auch in Europa mehrere Handschriften verschenkte,²⁸ blieben 35 Alben vermutlich zeitlebens in seinem Besitz.²⁹

Auch andere Europäer brachten Dutzende indische Alben und Manuskripte nach Hause. Bisher nahm die Forschung an, dass sich europäische Offiziere und Beamte die höfische mogulische Albenkultur aneigneten, um ihr eigenes soziales Prestige zu steigern,³⁰ und dass sie diese Werke als »kulturelles Kapital« nutzten, um unter der Ägide von Warren Hastings beruflich aufzusteigen.³¹ Hastings selbst erwarb bereits seit den 1760er Jahren indische Alben und unterhielt ein Netzwerk mit anderen Sammlern.³² Jedoch ist schwer zu bestimmen, ob und inwiefern echte indologische Interessen dabei relevant waren.³³ Aus den schriftlichen Kommentaren von zwei europäischen Sammlern lässt sich indes ein aufklärerisch dokumentarisches Anliegen herauslesen: Während

Richard Johnson (1753–1807) als Entrepreneur, Beamter und *resident* in Calcutta, Lucknow und Hyderabad von 1770–1790 für die Briten tätig war,³⁴ stand Jean-Baptiste Joseph Gentil (1726–1799) anfänglich als Unteroffizier im Dienst der französischen *Compagnie des Indes Orientales* und wirkte anschließend von 1763 bis 1775 als militärischer Berater von Shuja' ud-Daula in Faizabad.³⁵ Beide weisen mit Stolz auf die zahlreichen von ihnen selbst gesammelten Porträts von mogulischen Herrschern, Adeligen, Wesiren und Gelehrten und Bilder von indischen Bräuchen, Trachten und der hinduistischen Mythologie hin, die zum Verständnis der indischen Geschichte und Kultur immens beitragen würden.³⁶ Auch wenn die meisten europäischen Sammler sich gar nicht (oder erst lange nach ihrer Rückkehr) von ihren Alben trennten,³⁷ kann man also davon ausgehen, dass viele von ihnen bereits bei ihrem Erwerb an eine heimische Leserschaft dachten.

So würde es auch nicht verwundern, dass der in Indien tief verwurzelte Antoine Polier und der für ihn tätige (in Briefen und Inschriften dokumentierte) indische Maler und Albenkompilator Mihr Chand (tätig ca. 1759–1787)³⁸ von Anfang an zwei verschiedene Lesarten der Alben vorsahen: Ein europäischer Betrachter würde nämlich durch das Blättern der Seiten von rechts nach links eine andere Abfolge der Inschriften, Bilder und Kalligraphien erfahren als ein indo-persischer Rezipient, der die Albumseiten stattdessen von links nach rechts wendete. Um die indo-persische Rezeptionsweise und die ihr zugrundeliegende Ordnung besser zu verstehen, lohnt es sich, nun einen Blick auf die Anfänge der persischen Albumkultur zu werfen.

Ordnungsmuster und Inhalte persischer und mogulischer Alben

Die ersten persischen Alben (Sg. *muraqqa'*) entstanden im Auftrag des timuridischen Fürsten Baysunghur (1397–1433) in Herat (heute Afghanistan).³⁹ Viele weitere Alben – von denen manchmal nur noch die Vorworte existieren⁴⁰ – wurden vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hergestellt, nachdem die Safavidendynastie (1501–1722) die Nachfolge der Timuriden angetreten hatte.⁴¹ Darunter ist das so genannte *Bahram Mirza-Album* hervorzuheben, das von dem königlichen Bibliothekar und Kalligraphen Dust Muhammad (tätig 1531–1564) um 1544/45 für den safavidischen Fürsten Bahram Mirza (1517–1549) zusammengestellt wurde (Topkapı-Palastmuseum, Istanbul, H. 2154).⁴² Im *Bahram Mirza-Album* steht eine Widmungsrosette (*shamsa*) mit Ex-Libris

am Anfang,⁴³ gefolgt von einer Doppelseite mit safavidischen Hofszenen und religiösen Figuren und einem mit einer illuminierten Doppelseite beginnenden Vorwort (*dībācha*).⁴⁴ Das Album enthält etwa achtzig Prozent Kalligraphien und zwanzig Prozent Bilder, wobei größere Blöcke aus Kalligraphien und Bildseiten alternieren. Die Vorrangstellung der Kalligraphie wird in den Alben-Vorworten oft damit erklärt, dass Gott der Schöpfer des *qalam* (Schreibrohr) und der erste Kalligraph sei.⁴⁵ Dies spielt auf die im Koran mehrfach erwähnte »wohlverwahrte Urschrift« an.⁴⁶ Während die timuridischen Alben des 15. Jahrhunderts, die viele Skizzen enthalten, vermutlich parallel als Musterbücher dienten,⁴⁷ stand im *Bahram Mirza-Album* mit einer Fülle von Kalligraphien, Miniaturen und vollendeten Zeichnungen die Präsentation von höfischer Kultur, Religion und Weltwissen im Vordergrund. Neben europäischen und chinesischen Motiven⁴⁸ sind typisierte Porträts safavidischer Adelige sowie Bilder von Muhammad⁴⁹ und von 'Ali, dessen Cousin und erster schiitischer Imam,⁵⁰ quer durch das Album verteilt. Im Vorwort berichtet Dust Muhammad von Bahram Mirzas Auftrag, »dass man die zerstreuten Blätter von vergangenen und modernen Meistern aus dem Zustand der Zerstretheit in die Form einer Sammlung bringen möge.«⁵¹ Ganz ähnlich äussert sich der Kalligraph Mir Sayyid Ahmad (gest. 1578/79) im Vorwort zu einem Album für den safavidischen Gouverneur von Mashhad, Amir Ghayb Beg, das 1564/65 fertiggestellt wurde:

»Da traditionell in paradiesartigen Versammlungen und bei himmlisch geschmückten Festen Kalligraphien und Malereien besprochen wurden, war es auch nötig, die erwähnten Blätter und Einzelstücke zum Lesen und Betrachten zu präsentieren. Weil es dafür keine Ordnung (*tartīb*) und keine Form der Zusammenstellung (*tarkībī*) gab, und es nicht nur schwierig, sondern unmöglich war, das Erwünschte zu finden, sah er [Amir Ghayb Beg, Anm. d. Verfasserin] es als notwendig an, dieses Album zu kompilieren, um sich durch dessen Ordnung (*tartīb-i ān*) vollständig von dieser Sorge zu befreien. Für eine Weile unternahm er dessen Anordnung (*tartīb-i ān*) mit der Hilfe erlesener Meister, fähiger Künstler, herausragender Schriftkenner und unvergleichlicher Kalligraphen. Tatsächlich zeigte sich eine Anordnung (*tartīb*), und es enthüllte sich ein Album, von dem [nicht nur] jede Seite 100 Lob verdient, sondern jedes Einzelstück 100.000 Bravos.«⁵²

Der zentrale, immer wiederkehrende Begriff ist hier *tartīb*, den man mit »Ordnung« oder »Anordnung« übersetzen kann. Die losen Kalligraphien und Bilder aus Amir Ghayb Begs Sammlung mussten also erst von Experten geordnet, dekorativ gerahmt und gebunden werden, um sie bei höfischen Versammlungen und Festen besser vorzeigen zu können. Das fertige Album wird als ästhetisches Bravourstück gepriesen.

In den imperialen moghulindischen Alben des 17. und frühen 18. Jahrhunderts wurden – wie eingangs erwähnt – Kalligraphien und Bilder dann nicht mehr in alternierenden Blöcken, sondern im steten Wechsel von Schrift- und Miniaturdoppelseiten angeordnet. Bilder nahmen dadurch fortan die Hälfte der Materialien ein und wurden den Kalligraphien gleichgestellt. Aber auch die indischen Alben reflektierten die zeitgenössische Hofkultur, Welt und Religion: An die Stelle von Muhammad und ‘Ali traten Bilder islamischer Heiliger und Gelehrter aus Indien⁵³ sowie Darstellungen hinduistischer Asketen und Asketinnen. Dominanter waren darin jedoch Porträts von moghulischen Herrschern und Höflingen sowie genealogische Darstellungen, die bis zu Timur (1336–1405), dem sunnitischen Stammvater der Moghuldynastie, zurückreichten.⁵⁴ Fremdkulturelle Motive zeigen mehrheitlich christlich inspirierte Themen.

In den Polier-Alben wurde das 50:50-Verhältnis von Bildern und Kalligraphien zwar übernommen, allerdings, wie schon erwähnt, in Form von Bild-Schrift-Doppelseiten. Trotzdem folgen die Bildthemen im Wesentlichen dem moghulischen Motivprogramm. Die spezielle Form von Poliers Alben soll nun an zwei Beispielen beleuchtet werden.

Die Berliner Alben von Antoine Polier

Sieben der elf Berliner Polier-Alben sind mit ausführlichen Widmungen an Polier versehen,⁵⁵ vier davon sind datiert.⁵⁶ Eines soll hier genauer betrachtet werden: Es enthält vierzig beidseitig geschmückte Blätter und ist auf den 19. Januar 1777 datiert (l. 4594, Abb. 1–3). Somit wurde es gut vier Monate nach einem auf den 11. September 1776 datierten Album (l. 4599) fertiggestellt, das von Polier auf der ersten Recto-Seite (nach heutiger musealer Foliierung) als »siebter Band« (»volume septieme«) beschriftet wurde. Das früheste bisher bekannte Polier-Album eigener Produktion (l. 4596) wurde am 22. Februar 1776 vollendet und trägt – ebenfalls auf der ersten Recto-Seite – den Eintrag »volume troisieme«. Vermutlich intensivierte Polier also die Produktion sei-

ner Werkstatt, nachdem er im November 1775 vorläufig aus der britischen Handelskompanie ausgeschieden war. Allerdings hatte er schon etwa zwei Jahre zuvor in Faizabad die Umarbeitung von einzeln gesammelten Bildern und Kalligraphien in Albumblätter angestossen, wovon mehrere Briefe Poliers an Dulichand,⁵⁷ Mihr Chand und andere Künstler⁵⁸ zeugen. Der erste direkt an Mihr Chand gerichtete Brief ist auf den 25. Mai 1774 datiert.⁵⁹ Am 11. Mai 1776 bestellte Polier Mihr Chand schließlich an seinen neuen Dienstort in Delhi.⁶⁰ In Poliers Briefen ist von Dutzenden von Bildern unterschiedlicher Qualität⁶¹ die Rede, die Mihr Chand und seine Kollegen vervollständigen, rahmen, in unterschiedliche Formate binden oder reparieren sollten.⁶² Auch ist von neuen Bildaufträgen die Rede.⁶³ Ähnlich wie gut zweihundert Jahre zuvor bei der Erstellung des *Bahram Mirza-Albums* und des *Amir Ghayb Beg-Albums* griffen Poliers Kompilatoren also vornehmlich auf eine Sammlung ungerahmter, loser Einzelblätter zurück.

Poliers Album vom 19. Januar 1777 (l. 4594) – von links betrachtet

Das hier näher in den Blick genommene Album vom 19. Januar 1777 trägt folgende Widmung im Rosettenmedaillon (*shamsa*) auf fol. 40v (Abb. 1):

»Gott, er selbst! [*Huwa Allāh* – eine arabische Anrufung ähnlich der *Basmala*]⁶⁴

Dieses Album (*muraqqaʿ*) mit vierzig Blatt in Nastaʿliq-Schrift und anderen [Dukti] (*ba-khaṭṭ-i naskh-i tāʿlīq wa ghayruhu*) von zeitgenössischen Kalligraphen wurde für den exzellenten Befehlshaber (*sarkār-i fayz-āthār*), Vertreter (*navvāb*) [des Moghulkaisers], »Stolz des Reiches« (*iftikhār al-mulk*), »Zierde des Staates« (*imtiyāz al-dawla*) [beides vom Kaiser verliehene Ehrentitel, Anm. d. Verfasserin], Major Polier (*mayjir pūlir*), Held (*bahādur*), Löwe der Schlacht (*arsalān jang*) – möge sein Glück wahren – am neunten *Dhīhijja* [*Dhūʿl-Hijja*] des Jahres 1190 *Hijrī* [19. Januar 1777, Anm. d. Verfasserin], entsprechend dem achtzehnten Jahr der Thronbesteigung [von Shah ʿAlam II.] kompiliert (*tartīb yāft*).«⁶⁵

Ein europäischer Betrachter könnte das von den Berliner Museen als letzte Seite inventarisierte Widmungsblatt als eine Art Kolophon verstehen. Wie bereits gezeigt, steht eine *shamsa* in persischen und moghulischen Alben

jedoch traditionell auf der Eingangsseite.⁶⁶ Demnach wäre das Blatt – wenn man das Album in indo-persischer Manier von links aufschlüge – eigentlich als *folium 1 recto* statt als *folium 40 verso* anzusehen. Die *shamsa*-Inscription selbst ist genau genommen eine Verschmelzung aus Ex-Libris und Vorwort nach persischem Vorbild. Denn es sind nicht nur die Ehrentitel des Auftraggebers genannt wie in den knappen Rosetteninschriften der timuridischen, safavidischen und moghulischen Vorgänger-Alben,⁶⁷ sondern es werden hier auch – wie sonst nur für Vorworte üblich – nach einer Anrufung Gottes der Inhalt des Albums und das Datum seiner Kompilation (*tartīb*) genannt. Bemerkenswert ist, dass hier nur Kalligraphien (Sg. *khatt*) angegeben sind und die Bilder unerwähnt bleiben, was wiederum die Bedeutung der Schrift im islamischen Kontext betont. Folgt man der indo-persischen Leserichtung nehmen die Kalligraphien die linke, also die *recto*-Seite der Doppelblattansicht ein, während die Bilder auf den gegenüberliegenden *verso*-Seiten erscheinen (vgl. Abb. 2). Inhaltlich scheinen die Kalligraphien – Liebesgedichte, Lobsprüche, Lebensweisheiten, Schriftproben, religiöse Texte und sufische Gedichte⁶⁸ – allerdings kaum Berührungspunkte mit den Themen der gegenüberliegenden Bilder zu haben.⁶⁹ Wenn man die auf das Widmungsblatt folgenden Seiten weiterhin von links nach rechts wendete, stieß man kurz darauf auf ein von Mihr Chand unter dem hinteren Thronfuß signiertes Porträt von Shah ‘Alam II. (Abb. 2). Durch die Einbettung eines Bildes von Poliers damaligem kaiserlichen Dienstherrn und der Erwähnung von dessen Thronbesteigung in der Widmungsrosette verankerte Polier seine eigene Position innerhalb der moghulischen Hofkultur. Die Tatsache, dass der Moghulkaiser zwar wie üblich mit Nimbus auf einem Thron mit Ehrenschild, aber – entgegen der traditionellen moghulischen Ikonographie – hier ganz allein ohne Diener dargestellt ist, scheint das Porträt in die Nähe der europäischen (neuzeitlichen und absolutistischen) Herrscherikonographie zu rücken. Statt dem Porträt des Kaisers das Bildnis des Vorgängers oder eines Ahnen gegenüberzustellen – wie zuvor in imperialen Alben gängig⁷⁰ – ist hier ein kalligraphisches Modellblatt (*murakkabāt*) als Pendant eingesetzt. Das Blatt zeigt Varianten von Ligaturen der arabischen Buchstaben *eyn*, *ghayn*, *fe*, *qāf* und *kāf* im persischen Nasta‘liq-Duktus. Auffallend ist, wie die horizontale Anordnung der Schriftzeilen mit der ebenfalls in horizontalen Schichten gegliederten Bildkomposition harmoniert. Auch passen die zwischen die Zeilen gelegten gold-blaugrauen Blütenranken mit dem goldenen Thron, dem Schild und dem Hellblau des Himmels ästhetisch gut zusammen.



2. Kalligraphisches Modellblatt und Mihr Chand, Thronbildnis von Kaiser Shah 'Alam II. (reg. 1760–1806), rekonstruierte Doppelseite aus einem Album für Antoine Polier, Nordindien, datiert 19. Januar 1777, l. 4594, fols. 31v–32r, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst / Fotograf: Johannes Kramer.

Den Abschluss des Albums bildet eine Gegenüberstellung von zwei Miniaturen (statt einer Bild-Kalligraphie-Doppelseite) (Abb. 3), wie es auch in fünf weiteren Polier-Alben der Fall ist.⁷¹ Das linke Bild zeigt eine hinduistische Nath-Yogini mit zwei Begleitern vor einer einfachen Hütte, das rechte ein Nilgai (wörtlich »Blaurind«), eine indische Antilopenart, die schon unter Jahangir (reg. 1605–1627) ein beliebtes Bildthema war.⁷² Für Hindus war das Erlegen von Nilgais wegen ihrer Ähnlichkeit zur »Heiligen Kuh« tabu, was vielleicht die Zuordnung zu einem hinduistischen Thema auf der linken Seite erklärt. Beide Blätter sind von Mihr Chand in winziger Schrift signiert.⁷³ Der europäische Betrachter mag diese Doppelbildseite, die sich *ihm* beim Öffnen des Albums direkt nach der ersten Seite (mit einem freigelassenen rechteckigen Feld) zeigte, vielleicht als



3. *Mihr Chand, Nath-Yogini mit zwei Begleitern und Mihr Chand, Nilgai* (»Blaurind«), rekonstruierte Doppelseite aus einem Album für Antoine Polier, Nordindien, datiert 19. Januar 1777, l. 4594, fols. 1v–2r, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst / Fotograf: Johannes Kramer.

ethnographische Dokumentation von religiöser Praxis und indischer Fauna verstanden haben. Ästhetisch gesehen entfaltet die Zusammenschau beider Bilder jedoch eine eigene Dynamik: Beide Hauptmotive sind in einem gedachten Oval von der Natur umfassen: die Wölbung der Wolken und die Ausläufer der Wiese im See beim Nilgai; die Baumkrone, die filigranen flankierenden Bäume und der von blühenden Büschen gesäumte Bach im Vordergrund bei der Nath-Yogini. Zudem harmonisieren die gedämpften beigen, hellblauen und hellgrünen Töne im Bild des Nilgai mit dem hellen Rahmengrund des linken Bildes, während dessen gesättigte Farben im dunkelblau grundierten Blütenrahmen der rechten Seite reflektiert sind.

Ein Album Poliers von ca. 1784 (I 5063) – von rechts betrachtet

Als zweites Beispiel soll ein Album, das in Poliers Lucknower Zeit (1780–1787) gefertigt wurde – also in den Jahren, in denen er erneut im Dienst der britischen Ostindien-Kompanie stand – primär nach europäischer Lesart betrachtet werden (Abb. 4–6). Obwohl es undatiert ist, lässt sich seine Kompilation in den frühen 1780er Jahren aufgrund von sieben datierten Kalligraphien (1195 AH [1780/81] und 1196 AH [1781/82]) festlegen.⁷⁴ Außerdem gibt die Inschrift der Widmungsrosette Poliers militärischen Rang mit Kolonel (*kurnīl*) an, den er erst ab dem 15. April 1782 führte.⁷⁵

Auf der ersten *recto*-Seite – nach europäischer Leserichtung (die auch der heutigen Folierung entspricht) – befindet sich ein in roter und schwarzer Tusche auf Persisch geschriebener Stammbaum von Shah 'Alam II. (*nisbatnāma-yi Shāh 'Ālam*) (Abb. 4). Darin wird der aktuelle Moghulkaiser (oberste Zeile) über seine prominentesten Vorgänger bis zum timuridischen Stammvater Timur genealogisch zurückverfolgt (unterste Zeile). Durch den rechts oben eingefügten französischen Titel »Genialogie [sic] des Empereurs« richtete sich Polier mit dieser Liste explizit an einen europäischen Betrachter. Beim Aufschlagen der nächsten Doppelseite erblickte man dann aber weder Shah 'Alam noch Timur, sondern das Porträt von Shah 'Alams Sohn Mirza Javan Bakht (1749–1788) (Abb. 5). Dieses Bild ist eine Miniaturkopie eines von dem deutschen Maler Johan Zoffany (1733–1810; in Indien von 1783–1789) im Juni 1784 für Warren Hastings gemalten Öl-Bildnisses des Kronprinzen.⁷⁶ Javan Bakht war der älteste Sohn von Shah 'Alam und hatte seinen Vater während dessen Exils in Allahabad (1764–1771) in Delhi als Regent vertreten. Die Einfügung seines Porträts lässt sich dadurch erklären, dass Warren Hastings genau zu dieser Zeit große Hoffnungen in den Prinzen gesetzt hatte, um dem von Sikhs, Rajputen und Marathen bedrohten Moghulhof zu neuer, den Briten dienlicher Stabilität zu verhelfen. Während Hastings Besuch in Awadh kam Javan Bakht im Frühjahr 1784 nach Lucknow, um die militärische Unterstützung der britischen Ostindien-Kompanie zu erbitten. Da sich der in Kalkutta ansässige Rat jedoch gegen eine Intervention aussprach, nahm Hastings den Prinzen am 27. August 1784 mit nach Benares, wo dieser am 31. Mai 1788 starb.⁷⁷

Die nostalgische Verklärung der Moghuln als »descendants of Timur« war in zeitgenössischen europäischen Kommentaren verbreitet. Auch Polier selbst widmete in einer 1779 verfassten historischen Abhandlung über Shah



4. Stammbaumtafel von Shah 'Alam II. (reg. 1760–1806) bis Timur (1336–1405), aus einem Album für Antoine Polier, Lucknow (Nordindien), ca. 1784, I 5063, fol. 1r, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst / Fotograf: Martin Franken.

'Alam dem Kronprinzen eine längere Passage, in der er ihm jedoch einen verschwenderischen und zu impulsiven Charakter attestiert. Letztlich würde Javan Bakht – wie seine sechs Vorgänger – an »sinnlichem Müßiggang« (*sensual indolence*) zu Grunde gehen:

»He is about 27 years of age, middlesized, strong, and well made, [...] full of fire tho: mixed with sweetness, rather too free and unreserved in his deportment. He does not always maintain that dignity he ought, [...]. He keeps up appearances with great attention. He is expensive and not very exact in modelling his expences on his revenues, which are not considerable. He is also very fond of pleasure and women and much inclined to indulge himself freely in the pursuit of them. [...] it is but too probable, that he will soon sink under that sensual indolence which has proved so fatal to the last six emperors.«⁷⁸

Als sich abzeichnete, dass die Reetablierung einer moghulischen Herrschaft in altem Glanz in Delhi nicht mehr möglich sein würde, schrieb Hastings seiner Frau Marian am 13. August 1784, dass der Kronprinz ihm eine ewige Bürde



5. Porträt von Prinz Mirza Javan Bakht nach einem Gemälde von Johan Zoffany von 1784 und Muhammad 'Ali, persische Kalligraphie, datiert 1780/81 (1195 AH), rekonstruierte Doppelseite aus einem Album für Antoine Polier, Lucknow (Nordindien), ca. 1784, I 5063, fols. 1v–2r, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst / Fotograf: Martin Franken.

bleiben würde («the prince will remain a dead Weight on my hands») und prangerte ebenfalls dessen ausgabefreudigen Lebensstil an.⁷⁹ Die indische Kopie nach Zoffanys Porträt zeigt den Prinzen vor einem leicht verschatteten beigen Hintergrund in einem weißen Musselin-Hemd mit einem grünen Turban auf einem ebenfalls grünen, von Goldbordüren eingefassten Sofa sitzend. Seine beiden weich modellierten Hände sind auf einen Schwertgriff gestützt. Die ebenso weichen Gesichtszüge mit etwas glasigen Augen und angedeutetem starken Bartwuchs sowie der füllige Oberkörper mit deutlich sichtbarer rechter Brustwarze – die im Original von Zoffany kaum durchscheint⁸⁰ – könnten einem damaligen europäischen Betrachter tatsächlich den Eindruck einer sich »sinnlichem Müßiggang« hingebenden Person und damit assoziierter staatsmännischer Defizite vermittelt haben. Dies sticht umso mehr ins Auge, wenn man die folgende Doppelseite aufschlägt, auf der links der Ahnherr der Moghuln in herkömmlicher hieratischer Porträtform mit einem Nim-



6. Bildnis von Timur an einem Jharokha-Fenster und Muhammad 'Ali, arabische Kalligraphie, rekonstruierte Doppelseite aus einem Album für Antoine Polier, Lucknow (Nordindien), ca. 1784, I 5063, fols. 2v–3r, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst / Fotograf: Martin Franken.

bus dargestellt ist (Abb. 6): Timur steht aufrecht an einem goldumrahmten Audienzfenster (*jharokha*) vor schwarzem Grund, mit der rechten Hand einen Schwertgriff umfassend und mit der linken eine Turbannadel haltend, und blickt distanziert in die Ferne. Beiden Porträts sind auf der gegenüberliegenden Seite jeweils Kalligraphien (bei Javan Bakht ein persisches Gedicht,⁸¹ bei Timur ein religiöser arabischer Erbauungstext) zugeordnet, deren Ausrichtungen und farbliche Tonalität der Rahmungen jeweils wiederum an die kompositorische Struktur und Farbgebung der Miniaturen – bei Javan Bakht diagonal und Grün-Gold-Gelb, bei Timur horizontal und Rot-Orange – angepasst sind.

Eine zweite Version des schon im Album von 1777 abgebildeten Porträts von Shah 'Alam (Abb. 2) auf fol. 21v, ein leer gelassenes Feld auf der flankierenden rechten Seite (fol. 22r) und eine Widmungsrosette (fol. 22v) bilden aus europäischer Sicht den Abschluss des Albums. Umgekehrt würde für einen die Seiten von links nach rechts wendenden indo-persischen Betrachter die

Rosette auf der ersten *recto*-Seite erscheinen und das Porträt Shah 'Alams das erste Bild darstellen. Für ihn stünde das Bildnis Timurs als Urvater der Dynastie (Abb. 6) logischerweise am Ende des Stammbaumes, der – wie bereits in Genealogien aus Jahangirs Zeit üblich⁸² – vom amtierenden Herrscher ausgeht (Abb. 4). Somit wäre aus seiner Sicht das an das Schlussbild mit Timur anschließende zeitgenössische Porträt von Javan Bakht nur eine Zutat in europäischer Manier.

Schlussbemerkung

Beim Zusammenstellen der Alben hatte Poliers Atelier offenbar immer beide Rezeptionsweisen im Blick. So wie diese scheint auch Antoine Poliers Lebensweg von zwei Seiten betrachtbar gewesen zu sein. Als Auftraggeber der Alben war der gebürtige Schweizer aber vermutlich immer alles in einem: Statusbewusster mogulischer Aristokrat. Europäischer Offizier, Chronist und Aufklärer. Und Ästhet.

Anmerkungen

- * Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 416816602.
- 1 Die Hamilton-Handschriften-Sammlung wurde um 1880–1882 in einem Auktionskatalog vollständig aufgelistet (<https://hdl.handle.net/2027/uc2.ark:/13960/tovq3425w>). Die zwanzig indischen Alben darin kamen aus dem Besitz des Schriftstellers William Beckford (1760–1844). Beckford war der Schwiegervater von Alexander, Marquis of Douglas and Clydesdale (1767–1852), dem zehnten Herzog von Hamilton. Von den zehn Polier-Alben befinden sich heute sieben im Museum für Islamische Kunst (I. 4593–I. 4599 und I. 4601) und drei im Museum für Asiatische Kunst (I 5005, I 5062 und I 5063). Zum Erwerb der Alben siehe auch ENDERLEIN 1979, S. 7–8 und ders. 1993, S. 9.
 - 2 Einen guten Überblick bietet dazu WRIGHT 2008a, Appendix 7, S. 472–474 und dies. 2008b.
 - 3 Das vermutlich größte je gefertigte Moghulalbum gehörte Jahangir. Der im Teheraner Golestan-Palast aufbewahrte, heute noch 90 Blätter umfassende Teil wird als *Gulshan-Album* (MS 1663) bezeichnet, dem 43 lose Blätter in gleichem Stil unter dem Namen *Gulistan-Album* zugeordnet wurden (STRONGE 2008 und ESLAMI 2003). 25 Blätter sind in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt (Libri picturati A 117; URL-Link: https://www.qalamos.net/receive/DE1Book_manuscript_00008080); weitere Einzelblätter liegen in öffentlichen Sammlungen in den USA, Paris, Dublin, Prag und Doha. Begonnen wurde das Album noch vor Jahangirs Thronbesteigung (BEACH 2014, S. 437–439), ebenso das verstreute *Salim-Album* mit ca. 30 Bildern von adeligen und religiösen Figuren (WRIGHT 2008e).
 - 4 Shah Jahan ließ viele von seinem Vater geerbte Alben, so auch das *Gulshan-Album*, mit weiteren Blättern und Illuminationen ergänzen (STRONGE 2008, S. 80). Hierzu zählt auch die sogenannte *Kevorkian-Minto-Wantage Albumgruppe*, die auf viele Sammlungen verstreut ist. Diese Alben waren von indischen Kunsthändlern zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus alten und neuen Werken zusammengesetzt worden. Die Rahmenmotive der Bilder und Kalligraphien kann man in Gruppen zusammenfassen, die zu mindestens 19 Vorgängeralben aus Shah Jahans Zeit gehören (SWIETOCHOWSKI 1987, S. 45–87, bes. S. 68–69). Das verstreute *Späte Shah Jahan-Album* wurde erst in den letzten Regierungsjahren Shah Jahans hergestellt (siehe Wright 2008d, bes. S. 107).
 - 5 Ein weitgehend erhaltenes Album aus der Regierungszeit von Muhammad Shah, und wahrscheinlich aus dessen Besitz, befindet sich in der Royal Collection in Windsor Castle (RCIN 1005068, vgl. HANNAM 2018 Kat. Nrn. 37–43). Zwei in Sankt Petersburg aufbewahrte Alben enthalten ebenfalls viele Materialien aus der Zeit von Muhammad Shah: E-14 (KOSTIOUKOVITSCH 1996) und Dorn-489 (vgl. BOTCHKAREVA 2018 und VASILYEVA 2016).
 - 6 Ein heute noch fast intaktes Album wurde für Dara Shikoh zwischen 1630–33 erstellt (British Library, Add. Or. 3129; vgl. LOSTY und ROY 2012, S. 124–137 und LOSTY 2019).
 - 7 Vgl. WRIGHT 2008b, S. 40. Zwei Rosetten (*shamsas*) mit Widmungen an Shah Jahan und seinen Nachfolger Aurangzeb (reg. 1658–1707) sind zum Beispiel im *Kevorkian-Album* (Metropolitan Museum of Art, New York) erhalten (vgl. Anm. 4 und WELCH u. a. 1987, Kat. Nr. 1 (MMA 55.121.10.39r) und Kat. Nr. 5 (MMA 55.121.10.40r)). Das *Gulshan-Album* enthält vier *shamsas*: je zwei am Anfang und Ende gemäß der aktuellen Paginierung des aufgebundenen Albums (BEACH 2014, S. 437; drei sind in SEMSAR/EMAMI 2000, S. 254–255 und S. 259 repro-

- duziert). Aus dem *Späten Shah Jahan-Album* sind zwei Blätter mit *shamsas* erhalten (vgl. WRIGHT 2008d, S. 107 und Abb. 49 [Arthur M. Sackler Museum, Washington DC, S 1986.70]; das andere ist im Reza Abbasi Museum in Teheran aufbewahrt, siehe ebd., App. 3, Nr. 99).
- 8 Das *Gulshan-Album* (vgl. Anm. 3) enthält zwei illuminierte Doppelseiten mit Passagen aus Vorworten von früheren Alben des Historikers Khvandamir (ca. 1475/76–1535/36) und des Kalligraphen Mir ‘Ali al-Husaini (1513–1543) (vgl. BEACH 2014, S. 437–438; zwei Seiten von Khvandamirs Text sind abgebildet in SEMSAR/EMAMI 2000, Tafeln 183–184). Das Jahangir gewidmete, 1610/11 (1019 AH) datierte Vorwort zum *Gulistan-Album*-Abschnitt des *Gulshan-Albums* stammt von Muhammad Husain Zarrin Qalam (siehe ESLAMI 2003, S. 105 und STRONGE 2008, S. 80; übersetzt in BEACH 2014, S. 441–442). Das *Kevorkian-Album* enthält Frontispize in doppelter Ausführung mit dem Vorwort von Mir ‘Ali zu einem Kalligraphie-Traktat (WELCH u. a. 1987, Kat. Nrn., 2–4 und 6–8; MMA 55.121.10.38v, 38r, 39v, 40v, 41r, 41v). Im *Dara Shikoh-Album* existiert nur noch die rechte Hälfte eines Frontispizes mit einem sufischen Text (siehe FALK/ARCHER 1981, S. 74, Kat. Nr. 68f.2v). Aus dem *Späten Shah Jahan-Album* ist die rechte Seite eines Frontispizes mit einer Gottesanrufung erhalten (WRIGHT 2008d, Abb. 50; übersetzt in dies. 2008b, S. 40). Das *Muhammad Shah*-zeitliche Album in Windsor enthält ein doppelseitiges Frontispiz mit einem von ‘Imad al-Hasani (1554–1615) signierten, 1609/10 (1018 AH) datierten Kommentar zum muslimischen Glaubensbekenntnis (RCIN 1005068, fols. 1v–2r).
 - 9 Vgl. WRIGHT 2008b, S. 41 und dies. 2008a, Abb. 38, 66 und 67 und Kat. Nr. 54A. Für genealogische Versammlungen siehe auch LEFÈVRE 2011, S. 421–439 und STRONGE 2002, Abb. 112. Siehe auch das Doppelpor­trät von Muhammad Shah und seinem Großvater Bahadur Shah (reg. 1707–1712) im Album RCIN 1005068 (vgl. Anm. 5), hier allerdings auf fols. 28v und 29r; reproduziert in HANNAM 2018, Kat. Nr. 39. Manchmal wurde ein Herrscher-Doppelpor­trät in Alben des 18. Jahrhunderts auch in einen illuminierten Frontispiz-Rahmen eingesetzt (ebd., Kat. Nr. 16: RCIN 1005038, fols. 1v–2r).
 - 10 Ein allegorisches Por­trät von Jahangir als Bogenschütze befindet sich bereits im *Salim-Album* (Arthur M. Sackler Gallery, Washington DC, S 1986.408), weitere sind in den Rahmen des *Gulshan-Albums* zu finden (BEACH 2016, S. 9). In der *Minto-Kevorkian-Wantage-Albumgruppe* gibt es besonders viele Por­träts von Jahangir, vor allem allegorische (WRIGHT 2008a, Kat. Nrn. 37A, 48A, 50A und WELCH u. a. 1987, Kat. Nrn. 11, 13, 16) sowie viele ähnlich gestaltete von Shah Jahan (WELCH 1987, Kat. Nrn. 55, 58, 59, 62, 86 und WRIGHT 2008a, Kat. Nrn. 46A, 54, 51A).
 - 11 Kommentierende Inschriften von Jahangirs und Shah Jahans Hand sind auf zahlreichen Miniaturen aus der *Minto-Kevorkian-Wantage-Albumgruppe* zu finden (vgl. WELCH u. a. 1987 und WRIGHT 2008a, passim). 20 eigenhändige Kalligraphien von Prinz Khurram (dem späteren Kaiser Shah Jahan) befinden sich im *Khurram-Album*, vgl. WRIGHT 2008a, App. 7, Nr. 4, S. 473. Eigenhändige Kalligraphien des Kronprinzen Dara Shikoh sind heute nur noch in später neu zusammengestellten Alben zu finden (u. a. in den Polier-Alben I. 4594, fol. 7v, fol. 36v und I. 4597, fol. 8v – Museum für Islamische Kunst, Berlin), vgl. LOSTY 2019, S. 248–251 und Abb. 1–4.
 - 12 Für Beispiele siehe GLADISS 2010, Abb. 6–9, 12, 13, 16 (Kalligraphie), 18–21, 26, 27 (Kalligraphie), 29–42, 46, 48, 50.
 - 13 BARNETT 1980, S. 72–76.

- 14 Vgl. LOSTY und ROY 2012, 149–153: »The Later Portrait Tradition and Diffusion to the Provinces«, bes. S. 153.
- 15 Vgl. HARRIS 2002, »British Collecting in the 1750s and 1760s«, S. 77–86. Der schottische Offizier, Chirurg und Dolmetscher Archibald Swinton (1731–1804) begann als einer der ersten Europäer Alben und Manuskripte in Bihar und Bengalen zu sammeln, die er mit seinem 1174 AH (1760/61) datierten Siegel versah. Unter den insgesamt acht zusammen mit der Hamilton-Sammlung für die Berliner Museen (vgl. Anm. 1) erworbenen Swinton-Alben stammten mindestens zwei – wie aus Vermerken auf den Deck- und Endblättern hervorgeht (Museum für Islamische Kunst, I. 4592, fol. 22v und Museum für Asiatische Kunst, I 5001, Deckblatt und fol. 29v) – ursprünglich aus dem Besitz des indischen Historikers Ghulam Husain Khan (1727/28–ca. 1780) und sind auf den 7. September 1762 (17. Safar 1176 AH) datiert (vgl. leicht abweichend dazu HARRIS 2001, S. 365–366). Ein weiteres *Swinton-Album* (Museum für Islamische Kunst, I. 4591) enthält fünf Blätter, die neben einem Siegel von Ghulam Husain Khan (fol. 24v) das 1754/55 (1168 AH) datierte Siegel von Bairam Khan Bahadur tragen. Bairam Khan Bahadur war der Enkel von Aurangzebs (r. 1658–1707) Generalzahlmeister Ruhullah Khan (gest. 1691/92). Er stand als Adeliger vermutlich ab ca. 1756 im Dienst von Ghaseti Begum [gest. 1760], der Witwe des Nawabs von Bengalen, und begleitete im Jahr 1759 den Kronprinzen 'Ali Gawhar (den zukünftigen Kaiser Shah 'Alam II.) auf einem Feldzug als Befehlshaber. Ich danke Will Kwiatkowski für diese aus verschiedenen historischen Quellen abgeleiteten Information. Die beiden heute im Victoria and Albert Museum aufbewahrten *Clive-Alben* (IS 48-1956 und IS 133-1964) stammten vielleicht aus dem Besitz von Shuja' ud-Daula, bevor sie nach der Schlacht von Buxar in das Eigentum von Lord Robert Clive (1725–1774), dem Oberbefehlshaber des Heeres der Britischen Ostindien-Kompanie, übergingen (vgl. HARRIS 2002, S. 78).
- 16 Zu Poliers Karriere in Indien siehe dessen kurze Autobiographie (POLIER 1986), SUBRAHMANYAM 2000 (hier bes. S. 46) und TANDAN 2008, S. 102–131 (»The Architectural Career of Polier in Oudh, 1773–1788«).
- 17 LLEWELLYN-JONES 1992, S. 55–56.
- 18 Vgl. LLEWELLYN-JONES 1985, »The Resident and the Residency«, S. 88–114.
- 19 Ausführlich dazu Pratul C. Guptas Einleitung in POLIER 1989, S. 1–17, bes. S. 7–11 und SUBRAHMANYAM 2000, S. 50–51.
- 20 Vgl. LLEWELLYN-JONES 1992, S. 56.
- 21 Diese Titel erscheinen zum ersten Mal auf zwei siegelähnlichen Inschriften auf den Buchdeckelinnenseiten von zwei Alben (Museum für Islamische Kunst, I. 4593 und British Museum, Inv. Nr. 1920,0917,0.77-108 – Ich danke Emily Hannam für den Hinweis auf die zweite Inschrift), das Shah 'Alam II. 1767/68 (1181 AH) vielleicht Polier schenkte, der zu dieser Zeit noch in Kalkutta als Militäringenieur wirkte (reproduziert in ENDERLEIN 1979, S. 9). Polier kannte Shah 'Alam II. nach eigener Aussage seit 1761 (POLIER 1986, S. 17).
- 22 POLIER 1986, S. 17; vgl. auch SUBRAHMANYAM 2000, S. 52–53.
- 23 Eine Miniatur nach einem Ölgemälde im westlichen Stil (Museum Rietberg, Zürich, Inv. Nr. 2005.83), sowie eine von Mihr Chand signierte Miniatur (Sammlung von Sadruddin Aga Khan) zeigen beide Polier mit einer Wasserpfeife bei einer indischen Tanzvorführung (für Abbildungen siehe ROY 2010a, Abb. 26 und GÜDE 2010, Kat. Nr. 106).
- 24 Zu den Briefen Poliers, ihrem persischen Stil und den vielen ranghohen indischen Adressaten siehe COLAS und RICHARD 1984, S. 110–123; zu Poliers Habitus als »Persianate Mughal

- Noble« siehe auch ALAM/ALAVI 2001, S. 69–71. Zu Poliers Eigenwahrnehmung siehe POLIER 1986, S. 16.
- 25 Vgl. Tandan 2008, S. 126, Anm. 161.
- 26 Siehe Pratul Guptas Einleitung in POLIER 1989, S. 12 und SUBRAHMANYAM 2000, S. 55–57.
- 27 Die wohl zuverlässigsten Angaben zu Poliers Heimkehr und Familie finden sich in HAUPTMAN 1996, S. 33 und Anm. 42 sowie Anm. 55.
- 28 Pote übergab die Handschriften den beiden hoch angesehenen Colleges in Cambridge und Eton. Nach seiner Rückkehr in die Schweiz schenkte Polier einige Manuskripte der Universitätsbibliothek von Lausanne (vgl. Veyrassat 2022, S. 136). Nach seinem Tod verkaufte einer seiner Söhne der Bibliothèque Nationale in Paris 42 weitere Manuskripte (HAUPTMAN 1996, Anm. 29). Ausserdem ist in einem Brief Poliers an Joseph Banks vom 22. Mai 1789 dokumentiert, dass Polier dem British Museum ein Manuskript der *Veden* persönlich übergab (POLIER 1986, S. 21–25; vgl. auch SUBRAHMANYAM 2000, S. 57).
- 29 Die Zahl der Alben geht aus einem Brief des Schweizer Malers Michel-Vincent Brandoin an William Beckford vom 20. März 1789 hervor: Darin berichtet Brandoin, dass er in Poliers Haus in Lausanne (den er als »Rajah« titulierte) »35 Bücher, eines schöner als das andere« mit der »Schrift des Moghuls mit Rahmungen zum Niederknien« und andere Blätter mit Porträts aller moghulischen Fürsten, naturkundlichen Bildern und solche von Gebräuchen, Frauen und der indischen Mythologie gesehen habe (HAUPTMAN 1996, S. 35 und App., S. 35–36). Bisher wurde vermutet, dass Beckford um 1798 alle Alben aus Poliers Nachlass erwarb (HARRIS 2001, S. 360, Anm. 6), vielleicht auch erst, als er sich zum Jahreswechsel 1799/1800 zur Inspektion der zuvor erworbenen Bibliothek des Historikers Edward Gibbon in Lausanne aufhielt (CORSINI 1987, S. 38, Kat. Nr. 58; vgl. auch HAUPTMAN 1996, S. 33 und Anm. 41); oder auch erst 1802 (Enderlein 1979, S. 7). Béatrice Veyrassat vermutet, dass Beckford einige der Alben in diesem Jahr über den französischen Vormund von Poliers beiden minderjährigen Söhnen in Lausanne erworben haben könnte (VEYRASSAT 2022, S. 138). Sie verweist zudem auf ihren Fund von Poliers Nachlassinventar vom 5. März 1795 in Avignon (Archives départementales de Vaucluse, 3 E 11/259, fols. 54–55), in dem mehrere Bände »en peau de l'inde rougeatre« und einer »avec le dos en maroquin rouge« aufgelistet sind (ebd., S. 135–138), bei denen es sich wahrscheinlich um jene Alben handelte. Heute sind nur noch 21 der 35 Alben identifizierbar: elf wurden mit der Hamilton-Sammlung erworben (vgl. Anm. 1); sechs befinden sich in London (British Museum, Inv. Nr. 1920,0917,0.133-153 und Inv. Nr. 1920,0917,0.77-108 [mit der gleichen siegelartigen Widmung an Polier wie in l. 4593, vgl. Anm. 21], British Library, Or. 4769 und Or. 4770 und Wellcome Library, 583133j [volume 1] und 583226i [volume 2], beide als »Domestiques et gens du Commun etc.« in Poliers Handschrift titulierte, sowie zwei in der John Rylands Library in Manchester (Indian Drawings 12 und 13); zwei zuvor intakte Polier-Alben aus der Sammlung von Thomas Phillipps (MS 6730) und eines anonymen Eigentümers wurden 1966 und 1974 in Einzelblättern versteigert (Sotheby's, London, 12.12.1966, lots 1–34 und 27.11.1974, lots 723–769). Ein weiteres Album mit Kalligraphien und topographischen Ansichten, das Polier 1786 noch in Indien der Witwe von Sir Eyre Coote (1726–1783) schenkte, befindet sich heute zum größten Teil in San Francisco (Achenbach Foundation for Graphic Arts, San Francisco, CA, Inv. Nr. 1982.2.70.1-20). In der Bibliothek (National Library) des Victoria und Albert Museums liegt zudem ein erst kürzlich als Polier-Album

identifiziertes Kalligraphiealbum (Inv. Nr. MSL/1858/4765), das Polier noch von Lucknow aus, wie aus einem Brief vom 15. Juli 1786 hervorgeht, Warren Hastings schenkte, obwohl es ursprünglich für den Richter und Orientalisten William Jones (1746–1794) gedacht war (vgl. STRONGE/ATIGHI MOGHADDAM 2018, bes. S. 203). Das in diesem Brief ebenfalls erwähnte, für Jones in Poliers Werkstatt nachgefertigte Ersatzalbum entdeckten Jake Benson und die Autorin gemeinsam vor einigen Monaten in der John Rylands Library in Manchester (Persian MS 10).

- 30 Diese These könnte insbesondere für die ersten britischen Sammler gelten, die bereits fertige mogulische Alben als Kriegsbeute (oder auf anderen Wegen) erwarben, wie etwa Lord Robert Clive und Captain Archibald Swinton (vgl. Anm. 15). Ähnliche Aneignungsversuche könnten zu den Sammlungen von indischen Miniaturen, Alben und Manuskripten von General John Carnac (1716–1800) und William Fullerton of Rosemount (1737–1805, in Ostindien zwischen 1744–1766) geführt haben (vgl. HARRIS 2002, S. 74–86).
- 31 HARRIS 2002, S. 86–99 und 104; ders. 2003, S. 116 und JASANOFF 2005, S. 63–65.
- 32 Fünf Alben aus Hastings Besitz sind bisher dokumentiert: Drei wurden als Einzelblätter versteigert (Sotheby's, London, 26.11.1968, lots 367-407; Sotheby's, London, 27.11.1974, lots 790-813 und Sotheby's, London, 11.10.1982, lots 30-37; vgl. auch HARRIS 2002, S. 92–99); eines befindet sich in der Freer Gallery of Art in Washington (F1907.276, vgl. BEACH 2012, Kat.Nr. 25) und eines war eigentlich ursprünglich für William Jones bestimmt (vgl. Anm. 29). Sogar nach seiner Rückkehr ließ Hastings weiterhin Bilder und Manuskripte mit hinduistischen Themen in Indien sammeln, wie zum Beispiel durch William Palmer (1740–1816), *resident* in Agra, der bald auf eine bessere Position in Poona befördert wurde (HARRIS 2002, S. 89–90). Hastings war ein großer Förderer der britischen Indologen Nathaniel Brassey Halhed, Charles Wilkins und William Jones (vgl. MARSHALL 1970, S. 8–17) und Mitglied der am 15. Januar 1784 von Jones im Kalkutta gegründeten *Asiatic Society of Bengal*.
- 33 Lucian Harris betont das echte Interesse, mit dem insbesondere britische Indologen in Kalkutta als Sammler auftraten (HARRIS 2002, S. 73). Offenbar spielten politische Interessen dagegen kaum eine Rolle, denn in dieser frühen Phase gab es keine durch britische Institutionen finanzierte oder von diesen angeregte Erwerbungen in Indien. Tatsächlich gehen die großen Sammlungen indischer Alben und Manuskripte in der *Asiatic Society of Bengal* in Kalkutta sowie dem *East India House* (1858 umbenannt in *India Office*, das Ministerium zur Verwaltung von *British India*; heute im Bestand der British Library), dem British Museum und der *Royal Asiatic Society* in London sowie der Bodleian Library in Oxford größtenteils auf private Schenkungen und Nachlässe zurück; vgl. hierzu ebd., S. 71–72.
- 34 Zu Johnsons Karriere in Indien und seiner Rolle als Auftraggeber von Handschriften und insgesamt 63 Alben, siehe (FALK/ARCHER 1981), S. 14–26.
- 35 Zur Alben- und Buchproduktion im Auftrag von Gentil siehe zusammenfassend ROY 2010a, S. 175–176 und HUREL 2010, S. 32–38 sowie die *Livres de peinture par numeros* (BnF, Paris, Réserve Ye-62-4), eine Liste mit neun von Gentil selbst katalogisierten Alben (ebd., S. 243–246).
- 36 Als Johnson wegen finanzieller Schwierigkeiten seine Alben verkaufen musste, schrieb er dazu am 30. Januar 1807 Charles Wilkins, dem Bibliothekar des India House: »[...] the pictures contain portraits of the Kings, and most eminent nobles, warriors and men

- of learning while others are explanatory of the Hindoo mythology, with their singular personification of their musical modes, others exhibit the costume of the country, the whole forming a very numerous collection [...] greatly contributing to the clearer understanding of the history and religion of that important country [...].« (zitiert in FALK/ARCHER 1981, S. 26–27). Von Gentil ist eine kurze, um 1785 verfasste Autobiographie erhalten, in der er von sich in der dritten Person berichtet. Darin schreibt er zu den Alben, die er dem Königlichen Kupferstichkabinett übergeben und druckgraphisch reproduzieren lassen wollte: »il [Gentil] donna pendant les douze dernières années de son séjour dans l'Inde, tous ses soins à recueillir tout ce qui pouvait servir à faire connoître aux Ministres du Roy le Vaste Empire Mogol si peu connu et dont on pourroit tirer tant d'avantage. [...] Dans le moment actuel, le sieur Gentil, a encore entre les mains, plusieurs livres de peintures, contenant les portraits des Empereurs de la famille de Tamerlan, des visiers, des Généraux d'armée, des chefs de la Justice, des officiers etc. et toutes sortes de dessins ayant raport aux usages et coutumes Indoustannes, tant civiles que politique, aux cérémonies civiles et religieuses, Tant des Idolatres que des Musulmans, architecture, Mithologie des Divinités Indiennes etc. en 11 livres ou Cayers. Tout cet amas de peinture a couté au sieur Gentil onze années de travail, de recherches etc. [...].« (BnF, ms. Ye 1, zitiert in ADHEMAR 1967, S. 173 und 175).
- 37 Richard Johnson verkaufte seine Sammlung erst in seinem letzten Lebensjahr (HARRIS 2002, S. 112–113). Jean-Baptiste Joseph Gentil schenkte seine Sammlung allerdings bereits sieben Jahre nach seiner Rückkehr im Jahr 1785 dem französischen König. Die acht Alben von Archibald Swinton aus der Hamilton-Sammlung (vgl. Anm. 1 und 15) wurden sechs Jahre nach seinem Tod versteigert (HARRIS 2001, S. 361). Auch Warren Hastings, Sir Elijah Impey (1732–1809), oberster Richter der Ostindien-Kompanie in Kalkutta, und Nathaniel Middleton (1750–1807), *resident* in Faizabad, behielten ihre Alben zeitlebens (HARRIS 2002, S. 90–92, 100 und Anm. 309, S. 105–106 und Anm. 334–335). Nur Jonathan Scott (1754–1829), ein enger Mitarbeiter von Hastings, verkaufte alle seine indischen Handschriften und Miniaturen bereits zwischen 1797 und 1808 (ebd., S. 120–121).
- 38 Über Mihr Chands Leben, seine vermutlich am Hof von Kaiser Shah Alam II. absolvierte Ausbildung ab den späten 1750er Jahren und seine Tätigkeit für den Nawab in Awadh und für Europäer kann wenig als sicher gelten (vgl. ROY 2009, S. 103–111 und dies. 2010b). Seine Verbindung zu Polier ist durch Signaturen und Briefe (vgl. Anm. 57–63) belegt.
- 39 Vgl. ROXBURGH 2005, 2. Kapitel (S. 37–83) zu *Baysunghurs Kalligraphiealbum* H. 2310 (entstanden zwischen 1426–33) sowie ebd., 3. Kapitel (S. 84–147) zu den timuridischen Alben H. 2152 (*Timuridisches Werkstattalbum*) und B. 411 mit Kalligraphien und Bildern. Alle drei Alben befinden sich seit dem 16. Jahrhundert in der Bibliothek des Topkapı-Palastes in Istanbul (fortan »TSMK«).
- 40 Aus der späteren Timuridenzeit sind die Vorworte von Khwaja 'Abdullah Morvarid (für ein Album von Mir 'Ali Shir Nava'i von 1492) und von dem Historiker Khvandamir (gest. ca. 1535) für ein von Bihzad (ca. 1460–1535/36) zusammengestelltes Album erhalten, siehe THACKSTON 2001, S. 22–23 und S. 41–42.
- 41 Für ein Album von Shah Tahmasp (reg. 1524–1576) in der Istanbuler Universitätsbibliothek (F. 1422) und drei im Topkapı-Palast aufbewahrte safavidische Alben (TSMK, H. 2154, H. 2151 und H. 2161) siehe ROXBURGH 2005, Kapitel 5–6 (S. 181–307).

- 42 Für eine ausführliche Beschreibung des Albums siehe ROXBURGH 2005, S. 244–307 und WEIS 2020.
- 43 TSMK, H. 2154, fol. 1r (abgebildet in ADLE 1990, Abb. Xia).
- 44 Fols. 8v–9r (abgebildet in ADLE 1990, Abb. X); für ein weiteres opulent illuminiertes Vorwort-Frontispiz im Amir Husayn Beg-Album von 1560/61 (TSMK, H. 2151, fols. 1v–2r) siehe ROXBURGH 2005, Abb. 112.
- 45 Vgl. hierzu verschiedene erste Seiten aus den Vorworten persischer Alben in THACKSTON 2001, S. 1 (*Shah Tahmasp-Album*), S. 4 (*Bahram Mirza-Album*), S. 18 (*Amir Husayn Beg-Album*), S. 41 (Khvandamirs Vorwort eines verlorenen Bihzad-Albums).
- 46 Suren 3: 7, 13: 39, 43: 4, 56: 77–78 und 85: 21–22.
- 47 ROXBURGH 2005, S. 88: »The practitioners active in the workshop were the albums' primary audience.«
- 48 Die in großer Zahl vorkommenden chinesischen oder chinesisch inspirierten, zumeist farbigen und auffallend naturalistischen Bilder dienten im *Bahram Mirza-Album* vermutlich nicht nur der Dokumentation von Weltwissen, sondern auch als bewusst eingesetzter Kontrast zur persischen linienbasierten Ästhetik, die schwarze Tuschzeichnungen (*siyāh qalam*) favorisierte (WEIS 2020).
- 49 Dabei handelt es sich um Illustrationen zu Mohammads legendärer Himmelsreise (*mi'rāḡ*): TSMK, H. 2154, fols. 31v, 40v, 42r–v, 61r, 62r, 121r (Beispiele in ROXBURGH 2001, S. 201–203).
- 50 TSMK, H. 2154, fols. 2r (ROXBURGH 2005, Abb. 134, oben links) und 131v.
- 51 *ki awrāq-i parīshān-i ustādān-i māzī va mut'akhhirīn-rā az ḡayyiz-i parīshānī dar silk-i jam'iyat āvard* (TSMK, H. 2154, fol. 10v; Übersetzung der Autorin mit Unterstützung von Fatemeh Hassanzadeh nach dem persischen Text in THACKSTON 2001, S. 6–7; für die ganze Passage siehe die englische Übersetzung in ebd.).
- 52 TSMK, H. 2161, fol. 15r/v. Übersetzung der Autorin und mit Fatemeh Hassanzadeh nach dem persischen Text in THACKSTON 2001, S. 28.
- 53 Für die Moghuldynastie war ihre Verbindung zur Chishti-Bruderschaft sehr wichtig. Diese kam durch den Sufi-Scheich Mu'in ud-Din Chishti im 12. Jahrhundert nach Indien, der deshalb häufig in Moghulalben abgebildet wurde (zum Beispiel WRIGHT 2008a, Kat. Nr. 36).
- 54 Vgl. Anm. 9.
- 55 Museum für Islamische Kunst, I. 4593, I. 4594, I. 4595, I. 4596, I. 4598, I. 4599 und Museum für Asiatische Kunst, I 5063. Zwei Alben haben leere *shamsas* (Museum für Islamische Kunst, I. 4597 und Museum für Asiatische Kunst I 5005). Möglicherweise waren diese beiden Alben als Geschenke vorgesehen, in die noch eine Widmung eingetragen werden sollte.
- 56 Museum für Islamische Kunst, I. 4593, I. 4594, I. 4596 und I. 4599.
- 57 ALAM/ALAVI 2001, Fol. 13a, vom 18. Oktober 1773. In einem an Mihr Chand gerichteten Brief vom 13. März 1775 ist Dulichand dann als »zweiter Maler« aufgeführt (ebd., Fol. 236a).
- 58 Der erste an einen Maler in Faizabad gerichtete Brief datiert vom 26. Dezember 1773 (ALAM/ALAVI 2001, Fol. 37a). Ein sehr kurzer Brief von Polier an den Buchbinder Mir Muhammad Azim stammt bereits vom 7. Juli 1773 (ebd., Fol. 5a).
- 59 ALAM/ALAVI 2001, Fol. 113a. Vorherige Briefe sind an Dulichand (Fol. 13a) oder nicht namentlich genannte Maler gerichtet (ebd., Fol. 37a (Anm. 58) und Fol. 109b, vom 13. Mai 1774).

- 60 Ebd., Fol. 408b und Fol. 430a, S. 377; (vom 25. Juni 1776). Darin ist als Ankunft von Mihr Chand das Datum 6 Jumāda I 1190 AH (23. Juni 1776) genannt.
- 61 Vgl. ebd., Fol. 236a (vom 13. März 1775) und Fol. 256b (vom 16. April 1775).
- 62 Ebd. und Fol. 257b (vom 17. April 1775).
- 63 Ebd., Fol. 37a (Anm. 58), Fol. 109b (Anm. 59), Fol. 114a (vom 26. Mai 1774), Fol. 286b (vom 8. Juli 1775) und fol. 364a (vom 15. März 1776).
- 64 Die *Basmala* ist der erste Satz der Eröffnungssure. In Besitzervermerken am Anfang arabischer Handschriften ist sie häufig durch die Formel *hamdala* oder das Wort *Huwa* (i.e. Allāh) als Anrufung ersetzt; vgl. GACEK 2009, S. 127 und 173–177, bes. S. 174.
- 65 Ich danke Will Kwiatkowski für seine Hilfe bei der Übersetzung und Transliteration; für eine leicht anders lautende Übersetzung siehe HICKMANN 1979, Nr. 60.
- 66 Dies gilt auch für persische Handschriften seit dem 14. Jahrhundert (WRIGHT 2012, S. 4); siehe Einzelblatt-*shamsas* am Anfang von Shirazer Handschriften in ebd., Abb. 1, 2, 4, 12, 15, 26, 32; ab dem 15. Jahrhundert gibt es vermehrt *shamsa*-Paare (ebd., Abb. 37, 43, 46, 56, 69).
- 67 Die *shamsa*-Inschrift in *Baysunghurs Kalligraphiealbum* (TSMK, H. 2310, fol. 2r) lautet: »Für das Schatzhaus der Bücher des großen Sultan Baysunghur Bahadur Khan, möge sein Reich ewig währen.« (ROXBURGH 2005, Abb. 19, S. 41 und Anm. 8); die im *Bahram Mirza-Album* (TSMK, H. 2154, fol. 1r): »Im Auftrag des königlichen Buchhauses des erhabenen Fürsten Abu'l-Fath Bahram, so mächtig wie Jam(shid)« (übersetzt nach ROXBURGH 2002, S. 37). Für ein mogulisches Beispiel siehe die *shamsa*-Inschrift im *Kevorgian-Album*: »Seine Majestät, Shihabuddin Muhammad Shahjahan, König, Glaubenskrieger, möge Gott sein Reich ewig währen lassen.« (vgl. WELCH et al. 1987, Kat. Nr. 1; MMA 55.121.10.39r).
- 68 Für eine repräsentative Auswahl von Kalligraphien in den Polier-Alben (mit Übersetzungen) siehe HICKMANN 1979.
- 69 Dieser Aspekt sollte noch detaillierter untersucht werden.
- 70 Vgl. Anm. 9.
- 71 Museum für Islamische Kunst, Berlin, I. 4595–I. 4599.
- 72 Jahangir hatte bereits ein Nilgai von seinem Tiermaler Mansur auf einer ganzen Albumseite abbilden lassen; für eine Abbildung siehe Welch 1987, Kat. Nr. 47 (*Kevorgian-Album*, MMA 55.121.10.13v).
- 73 Auf dem linken Bild ist die Signatur (*'amal-i Mihr Chand pisar-i Gangā Rām*: »Werk von Mihr Chand, Sohn des Ganga Ram«) rechts neben dem Baum auf der Schwelle der Terrasse platziert; auf dem rechten Bild unterhalb der Steine am Ufer rechts außen.
- 74 Vgl. WEBER 1982, S. 359.
- 75 Für eine Abbildung und Übersetzung siehe WEBER 1982, S. 451–456 und Abb. 91.
- 76 Das Öl-Porträt hing nach Warren Hastings Rückkehr in seinem Anwesen Daylesford (Gloucestershire); vgl. HARRIS 2002, S. 92 (British Library, Add. MSS 41, 610, f. 10. F. 17b). Heute befindet es sich in einer Privatsammlung (WEBSTER 2011, Abb. 364 und LLEWELLYN-JONES 2008, S. 19, Abb. 2). Ein zweites von Zoffany für Kolonel Claude Martin (1735–1800) gemaltes Porträt von Javan Bakht (mit einer Steinsäule im Hintergrund) ist nicht mehr erhalten, jedoch existieren zwei Kopien auf Papier von Lucknower Künstlern (WEBSTER 2011, S. 494, Abb. 365 und Museum für Islamische Kunst, Berlin, Polier-Album I. 4597, fol. 13r).
- 77 Zusammenfassend zu Javan Bakhts Besuch in Lucknow und den historischen Hintergründen WEBSTER 2011, S. 483–484 und WEBER 1982, S. 370–373.
- 78 POLIER 1989, S. 70–71.

- 79 GRIER 1905, S. 301–303.
80 Abgebildet in WEBSTER 2011, Abb. 364.
81 Es handelt sich um ein vierzeiliges Gedicht (*rubāʿī*) über die berauschende und betäubende Wirkung von Wein.
82 Vgl. LEFÈVRE 2011, Abb. 4, 6, 7, 9 und WRIGHT 2008a, Kat Nr. 6ii und 50.

Bibliographie

- ADHEMAR 1967: J. Adhemar, Gentil et les images de l'Inde, in: *Les Nouvelles de l'Estampe* 5, 1967, S. 171–176.
- ADLE 1990: C. Adle, Autopsia, in absentia: Sur la date de l'introduction et de la constitution de l'album de Bahrām Mirzā par Dust-Mohammad en 951/1544, in: *Studia Iranica* 19, 1990, S. 219–256.
- ALAM/ALAVI 2001: Muzaffar Alam und Seema Alavi (Hg.), *A European Experience of the Mughal Orient: The l'jāz-i Arsalānī (Persian Letters, 1773–1779) of Antoine-Louis Henri Polier*, New Delhi 2001.
- Auktionskatalog (o. N.), *Catalogue of the Magnificent Collection of Manuscripts from Hamilton Palace, London 1880–1882*.
- BARNETT 1980: Richard B. Barnett, *North India Between Empires: Awadh, the Mughals and the British 1720–1801*, Berkeley/Los Angeles/London 1980.
- BEACH 2012: Milo Cleveland Beach, *The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court*, revised and expanded edition, Ahmedabad/Ocean Township NJ 2012.
- BEACH 2014: Milo Cleveland Beach, *Muraqqaʿ-i Gulshan: The Inscriptions*, in: *No Tapping around Philology: A Festschrift in Honor of Wheeler Mcintosh Thackston Jr.'s 70th Birthday*, hg. von Alireza Korangy und Daniel J. Sheffield, Wiesbaden 2014, S. 437–446.
- BEACH 2016: Milo Cleveland Beach, *The Gulshan Album: Reading the Marginal Figures*, in: *Artibus Asiae* 76, 2016, S. 5–36.
- BOTCHKAREVA 2018: Anastassiia Alexandra Botchkareva, *Topographies of Taste: Aesthetic Practice in 18th-Century Persianate Albums*, in: *Journal 18: a journal of eighteenth-century art and culture* 6, 2018, <https://www.journal18.org/3245>. DOI: 10.30610/6.2018.7.
- COLAS/RICHARD 1984: G. Colas und Francis Richard, *Le Fonds Polier à la Bibliothèque Nationale*, in: *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient* 73, 1984, S. 99–123.
- CORSINI 1987: Silvio Corsini (Hg.), *Un calife à Lausanne: William Beckford et »Vathek«*, Ausst.-Kat., Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne 1987.

- ENDERLEIN 1979: Volkmar Enderlein, Zur Geschichte der indischen Sammelalben im Berliner Museum für Islamische Kunst, in: *Indische Albumblätter. Miniaturen und Kalligraphien aus der Zeit der Moghulkaiser*, hg. von Regina Hickmann, Berlin 1979, S. 5–9.
- ENDERLEIN 1993: Volkmar Enderlein, Die indischen Sammelalben im Museum für Islamische Kunst, in: *Meisterwerke der Moghul-Zeit. Indische Miniaturen des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Museum für Islamische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz*, hg. von Volkmar Enderlein und Regina Hickmann, Lachen am Zürichsee 1993, S. 7–9.
- ESLAMI 2003: Kambiz Eslami, *Golšan Album*, in: *Encyclopaedia Iranica*, Bd. 11, hg. von Ehsan Yarshater, New York 2003, S. 104–108.
- FALK/ARCHER 1981: Toby Falk und Mildred Archer, *Indian Miniatures in the India Office Library*, London 1981.
- GACEK 2009: Adam Gacek, *Arabic Manuscripts: A Vademecum for Reader*, Leiden/Boston 2009.
- GLADISS 2010: Almut von Gladiß, *Albumblätter: Miniaturen aus den Sammlungen indo-islamischer Herrscherhöfe*, München 2010.
- GRIER 1905: Sydney Grier (Hg.), *The Letters of Warren Hastings to His Wife*, Edinburgh/London 1905.
- GUDE 2010: Tushara Bindu Gude, *India's Fabled City: Narratives of an Exhibition*, in: *India's Fabled City: The Art of Courty Lucknow*, Ausst.-Kat., Los Angeles County Museum of Art, hg. von Stephen Markel und Tushara Bindu Gude, München/London/New York 2010, S. 24–51.
- HANNAM 2018: Emily Hannam, *Eastern Encounters: Four Centuries of Paintings and Manuscripts from the Indian Subcontinent*, Ausst.-Kat. Queen's Gallery, Buckingham Palace, London 2018.
- HARRIS 2001: Lucian Harris, Archibald Swinton: A New Source for Albums of Indian Miniatures in William Beckford's collection, in: *The Burlington Magazine* 143, 2001, S. 360–366.
- HARRIS 2002: Lucian Guthrie Harris, *British Collecting of Indian Art and Artefacts in the 18th and Early 19th Century*, unpublizierte PhD Diss., Sussex University, 2002.
- HARRIS 2003: Lucian Harris, *The Exploration of Nawabi Culture by European Collectors in 18th-Century Lucknow*, in: *Lucknow Then and Now*, hg. von Rosie Llewellyn-Jones, Mumbai 2003, S. 104–117.

- HAUPTMAN 1996: William Hauptman, Beckford, Brandoin, and the ›Rajah‹: Aspects of an eighteenth-century collection, in: *Apollo. The International Magazine of the Arts* 143, 1996, S. 30–39.
- HICKMANN 1979: Regina Hickmann (Hg.), *Indische Albumblätter. Miniaturen und Kalligraphien aus der Zeit der Moghulkaiser*, Leipzig/Weimar 1979.
- HUREL 2010: Roselyne Hurel, *Miniatures et peintures indiennes. Ausst.-Kat., Bibliothèque nationale de France*, Paris 2010.
- JASANOFF 2005: Maya Jasanoff, *Edge of Empire: Conquest and Collecting on the Eastern Frontiers of the British Empire, 1750–1850*, London 2005.
- KOSTIOUKOVITCH 1996: Elena Kostioukovitch (Hg.), *The St. Petersburg Muraqqaʿ: Album of Indian and Persian Miniatures from the 16th through the 18th Century and Specimens of Persian Calligraphy by 'Imād al-Hasanī*, 2 Bände, Mailand 1996.
- LEFÈVRE 2011: Corinne Lefèvre, In the Name of the Fathers: Mughal Genalogical Strategies from Bābur to Shāh Jahān, in: *Religions of South Asia* 5, 2011, S. 409–442.
- LLEWELLYN-JONES 1985: Rosie Llewellyn-Jones, *A Fatal Friendship: The Nawabs, the British and the City of Lucknow*, New Delhi 1985.
- LLEWELLYN-JONES 1992: Rosie Llewellyn-Jones, *A Very Ingenious Man: Claude Martin in Early Colonial India*, Oxford 1992.
- LLEWELLYN-JONES 2008: Rosie Llewellyn-Jones (Hg.), *Portraits in Princely India: 1700–1947*, Mumbai 2008.
- LOSTY 2019: J. P. Losty, Dating the Dara Shukuh Album: The Floral Evidence, in: *The Mughal Empire from Jahangir to Shah Jahan: Art, Architecture, Politics, Law and Literature*, hg. von Ebba Koch und Ali Anooshahr, Mumbai 2019, S. 246–287.
- LOSTY/ROY 2012: J. P. Losty und Malini Roy, *Mughal India: Art, Culture and Empire. Manuscripts and Paintings in the British Library*, Ausst.-Kat., British Library, London 2012.
- MARSHALL 1970: P. J. Marshall, Introduction, in: *The British Discovery of Hinduism in the Eighteenth Century*, hg. von ders., Cambridge 1970, S. 1–44.
- POLIER 1986: Antoine-Louis Henri Polier, »Préface«, in: *Mythologie des Indous*, hg. von Marie Elisabeth Polier, Paris 1986 [1809].
- POLIER 1989: Antoine-Louis Henri Polier, *Shah Alam II and his Court: A Narrative of the Transactions at the Court of Delhy from the Year 1771 to the Present Time*, hg. von Pratul C. Gupta, Kalkutta 1989.
- ROXBURGH 2001: David J. Roxburgh, *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Leiden/Boston/Köln 2001.

- ROXBURGH 2002: David J. Roxburgh, Bahrām Mīrzā and his Collections, in: *Safavid Art and Architecture*, hg. von Sheila R. Canby, London 2002, S. 37–42.
- ROXBURGH 2005: David J. Roxburgh, *The Persian Album 1400–1650: From Dispersal to Collection*, New Haven/London 2005.
- ROY 2009: Malini Roy, *Idiosyncrasies in the Late Mughal Painting Tradition: The Artist Mihr Chand Son of Ganga Ram (fl. 1759–86)*, unpublizierte PhD Diss., University of London, 2009.
- ROY 2010a: Malini Roy, *Origins of the Late Mughal Painting Tradition in Awadh*, in: *India's Fabled City: The Art of Courtly Lucknow*, hg. von Stephen Markel und Tushara Bindu Gude, Kat. Ausst., München/London/New York 2010, S. 165–185.
- ROY 2010b: Malini Roy, *Some Unexpected Sources for Paintings by Mihr Chand (fl. c. 1759–86), Son of Ganga Ram*, in: *South Asian Studies* 26, 2010, S. 21–29.
- SEMSAR/EMAMI 2000: Mohammad-Hasan Semsar und Karim Emami (Hg.), *Golestan Palace Library: A Portfolio of Miniature Paintings and Calligraphy*, Teheran 2000.
- STRONGE 2002: Susan Stronge, *Painting for the Mughal Emperor: The Art of the Book 1560–1660*, London 2002.
- STRONGE 2008: Susan Stronge, *The Gulshan Album, c. 1600–1618*, in: *Muraqqaʿ: Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library Dublin*, hg. von Elaine Wright, Virginia 2008, S. 76–81.
- STRONGE/ATIGHI MOGHADDAM 2018: Susan Stronge und Behznaz Atighi Moghaddam, *An Unrecorded Polier Muraqqaʿ (c. 1785). New Insights into British-Hindustani Cultural Interaction*, in: *Adle Nāmeḥ: Studies in Memory of Chahriyar Adle*, hg. von Alireza Anisi, Teheran 2018, S. 195–228.
- SUBRAHMANYAM 2000: Sanjay Subrahmanyam, *The Career of Colonel Polier and Late Eighteenth-Century Orientalism*, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* 10, 2000, S. 43–60.
- SWIETOCHOWSKI 1987: Marie L. Swietochowski, *Decorative Borders in Mughal Albums*, in: *The Emperor's Album: Images of Mughal India*, hg. von Stuart Cary Welch u. a. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum, New York 1987, S. 45–78.
- TANDAN 2008: Banmali Tandan, *The Architecture of Lucknow and Oudh, 1722–1856: Its Evolution in an Aesthetic and Social Context*, New Delhi 2008.
- THACKSTON 2001: Wheeler M. Thackston (Hg.), *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Leiden/Boston/Köln 2001.
- VASILYEVA 2016: Olga V. Vasilyeva, *The National Library of Russia Muraqqaʿ-Album Dorn 489 and its Provenance*, in: *Journal of Islamic Manuscripts* 7, 2016, S. 66–88.

- VEYRASSAT 2022: Béatrice Veyrassat: De l'attirance à l'expérience de l'Inde. Un Vaudois à la marge du colonialisme anglais, Antoine-Louis-Henri Polier (1741–1795), Neuchâtel 2022.
- WEBER 1982: Rolf Weber, Porträts und historische Darstellungen in der Miniaturensammlung des Museums für Indische Kunst, Berlin 1982.
- WEBSTER 2011: Mary Webster, Johan Zoffany: 1733–1810, New Haven/London 2011.
- WEIS 2020: Friederike Weis, How the Persian *Qalam* Caused the Chinese Brush to Break: The Bahram Mirza Album Revisited, in: *Muqarnas* 37, S. 63–109.
- WELCH u. a. 1987: Stuart Cary Welch u. a. (Hg.), *The Emperor's Album: Images of Mughal India*, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum, New York 1987.
- WRIGHT 2008a: Elaine Wright (Hg.), *Muraqqa': Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library Dublin*, Ausst.-Kat., Arthur M. Sackler Gallery u. a., Alexandria, Virginia 2008.
- WRIGHT 2008b: Elaine Wright, An Introduction to the Albums of Jahangir and Shah Jahan, in: *Muraqqa': Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library Dublin*, hg. von dies., Alexandria, Virginia 2008, S. 38–53.
- WRIGHT 2008c: Elaine Wright, Mughal Portraiture and Drawings, in: *Muraqqa': Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library Dublin*, hg. von dies., Alexandria, Virginia 2008, S. 164–177.
- WRIGHT 2008d: Elaine Wright, The Late Shah Jahan Album, c. 1650–1658, in: *Muraqqa': Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library Dublin*, hg. von dies., Alexandria, Virginia 2008, S. 106–139.
- WRIGHT 2008e: Elaine Wright, The Salim Album, c. 1600–1605, in: *Muraqqa': Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library Dublin*, hg. von dies., Alexandria, Virginia 2008, S. 54–67.
- WRIGHT 2012: Elaine Wright, *The Look of the Book: Manuscript Production in Shiraz, 1303–1452*. Washington, DC 2012.

Maria Krämer

Nach dem Dornröschenschlaf: Die Erschließung und Bewahrung der Karlsruher Piranesi-Alben

Nicht häufig kommt es vor, dass ein ganzes Konvolut lange wenig beachteter Zeichnungen eine solche Neubewertung erfährt, die es prominent in das Interesse der Forschung rückt. Genau dies ist jedoch im Fall der beiden Karlsruher Alben¹ mit über dreihundert Zeichnungen römischer Antiken und Architekturelemente geschehen. Die Zeichnungen aus Friedrich Weinbrenners (1766–1826) Nachlass galten lange als eigenhändige Werke des badi-schen Architekten. Diesen Irrtum konnte 2014 Georg Kabierske aufdecken, was das in den Jahren 2017–2021 von der DFG geförderte Projekt initiierte.² An den 297 Blättern wurden im Zuge des von drei Partnern getragenen, interdisziplinären Forschungsprojekts außerdem zweiundvierzig bezeichnete oder beschriebene Rückseiten identifiziert. Durch Verbindungen zwischen den Zeichnungen, die Auswertung von handschriftlichen Annotationen, vielfältige Bezüge zum Druckwerk Piranesis und materielle Nutzungsspuren konnte eine große Zahl der Zeichnungen eng mit der Werkstatt Giovanni Battista Piranesis (1720–1778) verknüpft werden. Dieser Beitrag beleuchtet einen Teil der durch die kunsttechnologisch-konservatorische Forschung näher untersuchten Blätter.³ Die Zugehörigkeit einiger Zeichnungen zu Piranesis Druckwerk ließ sich anhand klarer Bezüge eindeutig belegen. Es bedurfte jedoch einer aufwändigeren Spurensuche, um jenen umfangreichen Teil der Zeichnungen, die vorrangig antiken Architekturschmuck darstellen, der Piranesi-Werkstatt zuzuordnen. Aufschlussreich war hier der materialtechnische Vergleich der Papiere und Zeichentechniken, anhand derer Gruppen gebildet werden konnten, die wiederum die kunsthistorische Einordnung unterstützen. Zusammen mit der Bewertung der historischen Arbeitsspuren erlaubte dieses Vorgehen eine differenzierte Analyse zeichnerischer Arbeitsprozesse in Piranesis römi-

scher Werkstatt, auch in Unterscheidung zur späteren Nutzung in Weinbrenners Karlsruher Architekturschule. Dadurch konnte der gesamte Fund zudem in einer Provenienz verortet werden, die deutlich vor Weinbrenner beginnt.

Die Papiere

Anhand der Untersuchung der Papiere der Alben und Zeichnungen lassen sich mehrere Stationen vor ihrem Eintritt in die Karlsruher Sammlung rekonstruieren. Die Wasserzeichen der Zeichnungspapiere belegen deren Entstehung in Italien und den Niederlanden (Abb. 1). Mehrere als verschiedene Typen⁴ zu klassifizierende italienische Lilienwasserzeichen der Karlsruher Zeichnungen wurden bereits von Robison für Piranesis Druckwerk dokumentiert.⁵ Niederländische Papiere wurden für großformatige, aufwändig ausgeführte Zeichnungen verwendet.⁶ Im Vergleich zu den italienischen Papieren, die durch die Struktur des Abgautschfilzes eine raue, ungleichmäßige und daher händisch geglättete Oberfläche aufweisen, zeichnen sie sich durch eine besonders ebenmäßige und feine Oberfläche aus, die außerdem durch kürzere und aufstehende Papierfasern auch deutlich empfindlicher gegenüber Abrieb ist (Abb. 1, Detail rechts).⁷ Holländische Papiere galten im 18. Jahrhundert als qualitativ äußerst hochwertig und wurden zu gesuchten Exportartikeln auf dem europäischen Papiermarkt.⁸ Es ist also nicht verwunderlich, dass sie auch in den römischen Künstlerwerkstätten des 18. Jahrhunderts verwendet wurden und besonders für in feinen Linien ausgeführte, detaillierte architektonische Planzeichnungen beliebt waren. Papiere aus dem holländischen Papiermacherzentrum Zaanstreek finden sich nicht nur unter den Karlsruher Zeichnungen, sondern sind auch zahlreich bei Architekturzeichnungen aus dem Nachlass des Schweizer Architekten David Vogel (1744–1808) vertreten, der sich zum Architekturstudium zwischen 1763 und 1765 in Rom aufhielt (Zentralbibliothek Zürich, heute Nachlass Hans Caspar Escher (1775–1859), ZBZ, Handschriftenabteilung, FA Escher vG.188.6).⁹ Er hatte dort mit Nicolas François-Daniel Lhuillier (um 1736–1793) einen französischen Zeichenlehrer, der unter anderem für Piranesi arbeitete.¹⁰ Lhuillier war spezialisiert auf detailliert ausgeführte, großformatige Präsentationszeichnungen historischer Architekturornamente, für die er, so bezeugt in den Karlsruher und Züricher Nachlässen, bevorzugt diese Art von Papier verwendete.



1. Zeichner der Piranesi-Werkstatt, Aschenurne auf Konsole, schwarze Kreide auf zwei Papierstücken, durch Stecknadel fixiert, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (SKK), Inv.-Nr. IX 5159-35-31-4. Die grauen Rahmen (a u. b) markieren die Positionen der jeweiligen Wasserzeichen, links im Durchlicht dargestellt. Oben: »Pro Patria« (der Zaun des Motivs ist am rechten Rand erkennbar, der Rest verdeckt), unten (Kontrast verstärkt): Lilie im Kreisring, äußerer Kreis belegt mit Monogramm »C C«, darüber offene Krone mit Reichsapfel, darunter der Buchstabe »F«. Im vergrößerten Detail rechts (c) ist im Streiflicht deutlich der Unterschied in der Papierstruktur zwischen holländischem (oben) und italienischem Papier (unten) erkennbar. © Durchlichtaufnahme und Detail SKK, Maria Krämer, Mitte: Annette Keller, artIMAGING.

Die Untersuchung der Papiere erlaubt die zeitliche und lokale Einordnung der Alben, deren Entstehungszusammenhang nicht dokumentiert ist: Bei den Albumblättern handelt es sich um frühe Velinpapiere, deren Wasserzeichen mit dem Namenszug »F Buhl« eine badische Produktion aus Ettlingen in der Nähe von Karlsruhe belegen. Der Mühlenbesitzer Buhl und seine Söhne nahmen die Produktion ein Jahr nach Weinbrenners Aufbruch nach Rom 1792 – wo die Zeichnungen vermutlich erworben wurden – auf.¹¹ Die Alben konnten also erst hergestellt worden sein, nachdem Weinbrenner 1797 von seiner Italienreise zurückgekehrt war. Weinbrenner verwendete Papiere der Familie Buhl außerdem für den Druck seines *Architektonischen Lehrbuchs*, das ab 1810 erschien.¹² Ein Papier mit identischem Wasserzeichen wurde für einen frühes-

tens 1811 datierten Probedruck einer Lithographie Weinbrenners verwendet (SKK, Inv. Nr. X 1876), was vermuten lässt, dass Weinbrenner die Papiere selbst bezog und sie von einem Buchbinder zu Alben binden ließ. Die Wasserzeichen belegen demnach, dass die in Italien entstandenen Zeichnungen erst in Baden in die Klebealben gelangten. Zuvor aber wurden sie von einer, heute bis auf Reste nicht mehr erhaltenen, früheren Papierunterlage abgelöst. Davon zeugen entsprechende Spuren in Form von ausgerissenen Ecken, Klebepunkten und Papierfragmenten auf den Rückseiten der Zeichnungspapiere. Mindestens zwei unterschiedliche Unterlagen, die auf eine frühere Aufbewahrung in Klebealben hinweisen könnten, lassen sich anhand dieser Fragmente unterscheiden.¹³

Materielle Evidenzen helfen also bei der Annäherung an die Fragen, zu welchem Zeitpunkt die Zeichnungen in die Alben eingeklebt wurden und geben Hinweise darauf, wer für ihre Anordnung verantwortlich war. Auffällig ist ihre Aufteilung auf zwei Alben und die Gruppierung der Zeichnungen darin: Beide Alben sind jeweils nur zur Hälfte gefüllt. Dennoch wurden die Zeichnungen, die Seiten vollflächig nutzend, eng nebeneinander montiert, ganz so, als wollte man im Album Platz für weitere Zeichnungen freihalten. Vor dieser bis heute erhaltenen Montierung fanden die Zeichnungen in Weinbrenners Architekturschule als Einzelblätter Verwendung, denn seine Schüler fertigten Pausen auf Transparentpapier an, von denen eine Vielzahl überliefert sind.¹⁴ Tuschekleckse und noch heute anhaftende Stücke Transparentpapiers, die sich nur auf den Zeichnungen, jedoch nicht auf den Albumseiten befinden, beweisen diese direkte Nutzung. Die Pausen vereinen Zeichnungen von mehreren Albumseiten auf einem Bogen, wobei sie in abweichenden, nicht immer thematisch nachvollziehbaren Konfigurationen erscheinen. Die enge und häufig bis in den Buchfalz reichende heutige Montierung der Zeichnungen in den Alben hätte es kaum erlaubt, sie in der auf den Pausen dokumentierten Anordnung zu übertragen, ohne das Transparentpapier zu verklicken oder es mit der Feder zu durchstoßen.

Vorzeichnungen und Makulatur aus der Piranesi-Werkstatt

Der enge Bezug der Zeichnungen zur Werkstatt Piranesis ist augenfällig durch die Nutzung zweier ausgeführter Radierungen Piranesis belegt, deren Rückseiten als Unterlage für Zeichnungen dienten.¹⁵ Die Bereiche mit ölhaltiger Druckfarbe auf den Zeichnungsrückseiten hatten durch ihren direkten Kontakt mit den Albumblättern eine sogenannte Kontaktverbräunung erzeugt. Dies machte die Radierungen gut identifizierbar, da sie auf diese Weise deckungsgleich auf der umliegenden Albumseite abgebildet wurden.

Diese Rückseiten, die sich durch eine Alterungserscheinung des Papiers offenbart hatten, ließen die Frage aufkommen, was sich auf den übrigen *versi* verbarg: Mittels Durchlichtfotografie konnten bei über 40 Blättern bezeichnete Rückseiten identifiziert werden.¹⁶ Auf Basis der so gewonnenen Erkenntnisse fiel die Entscheidung, forschungsrelevante Zeichnungen temporär aus den Alben zu lösen, um so die Rückseiten zu untersuchen und zu dokumentieren: Indem die Klebepunkte unter Einwirkung von Wärme von der Albumrückseite her indirekt befeuchtet wurden, konnten die Zeichnungen völlig ohne deren Beeinträchtigung und ohne Beschädigung des Alumpapiers abgelöst werden. Nach einer eingehenden Dokumentation werden die Blätter an ihren ursprünglichen Ort remontiert.

Unter den entdeckten Zeichnungen befanden sich auch einige Vorzeichnungen für das Druckwerk. Piranesi verwirklichte sein reiches drucktechnisches Werk von 1743 an in Rom. In späteren Jahren baute er sich hierzu einen geschäftigen Werkstattbetrieb auf. Unter dem Gesichtspunkt, dass dennoch bislang relativ wenige Zeichnungen bekannt waren, die als direkte Vorzeichnungen für die Druckplatten angesehen werden können, erscheint der Fund umso bemerkenswerter. Durch die Bereicherung dieser Kategorie an Zeichnungen kann das Karlsruher Konvolut die Frage, was mit ausgedienten Vorzeichnungen geschah, beantworten helfen: So befinden sich auf drei Rückseiten¹⁷ zerschnittene Kreidezeichnungen, die zu dieser Gruppe gezählt werden können. Dies belegen nicht nur ihre größengleiche Ausführung, sondern auch handschriftliche Annotationen und deren Korrekturen sowie Spuren von Übertragungsprozessen. Die bis dahin unbenutzte Seite des Papiers wurde für andere Werkstattzwecke weiterverwendet – unter anderem wiederum für Vorzeichnungen späterer Werke. Rückseiten wie diese geben nicht nur umfangreich Zeugnis von den zahlreichen Fällen, in denen Vorzeichnungen

in der Werkstatt Piranesis für sein Druckwerk angefertigt wurden, sondern auch von dem ökonomischen Umgang mit Vorzeichnungen, die ihren Dienst als solche geleistet hatten.

Das bisherige Fehlen solcher Arbeitszeichnungen für den Großteil des Druckwerkes war bislang damit begründet worden, dass Piranesi seine Ideen im Wesentlichen ausgehend von notizenhaften Skizzen direkt auf der Druckplatte entwickelte. Ihren Anfang nahm diese Erklärung in einer angeblichen Aussage Piranesis gegenüber Hubert Robert beim Studium der Natur in der 1799 posthum verfassten *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi* von Legrand, die der neuen Gesamtausgabe des Druckwerks vorangestellt werden sollte: »[...] le dessin n'est pas, sur, mon papier, j'en conviens, mais il est tout entier dans ma tête, et vous le verrez par la planche [...]«.¹⁸ Diese Darstellung liegt in der Vorstellung des Künstlers als kreativem Genie begründet und lässt den Wunsch erkennen, den Druck zeichnungsnah als ›Original‹ zu werten. Während diese Annahme für einige der Eigenentwürfe Piranesis zutreffen könnte, ist sie für genau konstruierte Antikendarstellungen eher unwahrscheinlich. Dementsprechend wurde sie bereits von Henri Focillon in Frage gestellt. Er vermutete, dass detailreiche, den Druck vorbereitende Zeichnungen entweder als Auftragsarbeiten oder durch Werkstattmitarbeiter angefertigt und zudem im Werkprozess zerstört wurden:

»Puis, après l'avoir huilée pour la rendre transparente, il la retournait contre le vernis dont la planche était enduite et par derrière repassait à la pointe son dessin, qui se trouvait ainsi reporté sur le cuivre. Tachés par l'huile et par le vernis, égratignés par la pointe, ces ›calques‹ étaient hors d'usage après avoir servi une fois et ne méritaient sans doute plus d'être conservés [...]«.¹⁹

Focillon spielt in seiner Beschreibung auf eine bereits von Cennini genannte²⁰ Methode an, transparentes Papier zum Kopieren herzustellen, mit dem eine Vorzeichnung auf die Druckplatte übertragen werden konnte: Ein Papier in einem – hierfür vorzugsweise trocknendem – Öl zu tränken, war vor der Erfindung des Transparentpapiers eine der wenigen Möglichkeiten, ein Medium für Pauszwecke durchsichtig zu machen. Die Transparenz des Papiers entsteht durch die Tränkung seiner porösen Struktur mit Öl, wodurch die Lichtbrechung darin verringert und das Papier in Folge transluzent wird. Im Zuge

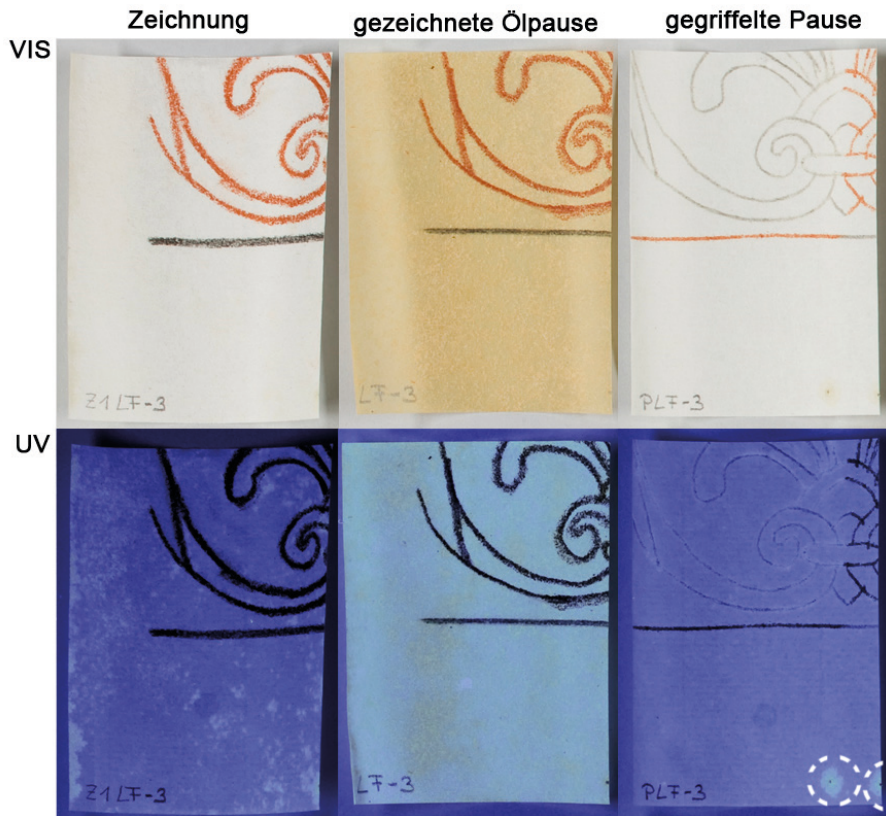
der Alterung vernetzt das Öl und das Papier wird wieder opak und vergilbt. Noch während seiner Romreise in den 1790er Jahren stand Weinbrenner offenbar kein Transparentpapier zur Verfügung, weswegen er sich eines auf solche Weise selbst hergestellten Papiers bediente. Diesen Umstand belegen Pausen im Nachlass Hans Caspar Eschers (ZBZ, Handschriftenabteilung, FA Escher vG.188.6; s. oben), die während des Unterrichts bei Weinbrenner in Rom auf geöltem Papier entstanden.

Das Überdauern einer Ölpause hängt nicht primär davon ab, ob sie als Transfermedium Verwendung fand, da sie dabei nicht zerstört wird. Vielmehr wird es davon beeinflusst, dass die Pause, wie Focillon etwas übertrieben beschreibt, durch ihre Verwendungsspuren für die Weiterverwendung ›abgewertet‹ wird. Die Karlsruher Zeichnungen können diese Annahme nun zu einem gewissen Grad widerlegen und demonstrieren, dass mit Ölpausen sparsam und bewahrend umgegangen wurde. Dennoch sind nur sehr wenige Pausen aus dem Nachlass der Piranesi-Werkstatt bekannt. Eine ungewöhnliche Ausnahme bildet ein Zeichnungs-Ölpausenpaar in der Pierpont Morgan Library. Die Rötelzeichnung eines in der Längsachse halbierten Kapitells mit Sphingen wurde für eine Platte in *Della magnificenza* verwendet; die Ölpause der Zeichnung wurde beidseitig mit Rötel bezeichnet (Morgan Library, Accession Number 1966.11:19 und 1966.11:20).²¹ Durch die Transparenz des Papiers war es dabei einfach möglich, die Pause nach der Übertragung der Zeichnung umzudrehen, ihre Linien auf der Rückseite nachzufahren und so eine gespiegelte Version des halben Kapitells zu erhalten, um dieses zu komplettieren. Dabei wurde die Pause an die Mittelachse der Zeichnung angelegt. Davon zeugen sowohl Rötelspuren der Pause auf der rechten Hälfte der angeschnittenen Zeichnung als auch Rötelabdrücke der Zeichnung auf der Ölpause.

Bei einem Zeichnungsfragment in Rötel auf geöltem Papier im Nachlass eines Weinbrenner-Schülers²² könnte es sich ebenfalls um eine Vorlagenzeichnung handeln, die auf die Druckplatte gepaust wurde: Das Fragment aus der Hadriansvilla ist rechts unten auf einer Tafel²³ von der Hand Francesco Piranesis abgebildet, die 1790 dem zweiten Band der *Vasi*²⁴ hinzugefügt wurde. Zahlreiche Spuren solcher Übertragungsprozesse finden sich auch auf den Karlsruher Blättern, von denen häufig Pausen abgenommen wurden.

Arbeitsprozesse und Alterungsspuren bei geölten Papieren

Ölspuren auf Zeichnungen der Karlsruher Alben sind anhand von lokal fleckiger oder flächiger Vergilbung oder fallweise auch nur als Fluoreszenzerscheinung unter UV-Strahlung identifizierbar. Nun könnten solche Ölspuren nicht nur Kopierprozessen zugeschrieben werden, sondern auch durch aufeinandergestapelte Lagerung der Zeichnungen entstanden sein – möglicherweise in einem beidseitig beklebten Album, was einen zufälligen Öltransfer zwischen den Blättern begünstigt hätte. Dies wurde experimentell anhand von Mustern der drei Übertragungsstadien nachvollzogen – Zeichnung, Pause auf Ölpapier und übertragene Pause.²⁵ In die Versuche einbezogene Faktoren waren Kontaktzeit, Ölsorte und Frische des geölten Papiers. Hierzu wurden eigens angefertigte Musterzeichnungen in schwarzer Kreide und Rötel angefertigt und auf ein ölgetränktes Papier abgepaust. Diese mit Stiften ausgeführten Pausen wurden umgedreht und mit einer Rundkopfnadel auf ein leeres Papier durchgegriffelt. Ein weiterer Satz nicht bearbeiteter Zeichnungen wurde zusammen mit geölten Papieren in einem Stapel aufbewahrt. Um die Oxidation des Öls zu propagieren, erfolgte eine beschleunigte Licht- und Klimaalterung.²⁶ Beim Vergleich der drei Übertragungsstadien (Abb. 2) mit den im Stapel gelagerten Zeichnungen ließen sich typische Merkmale dieser Technik unterscheiden, die sich auch an den Originalen beobachten lassen: Das in Leinöl getränkte Papier hat seine ursprüngliche Transparenz verloren und ist gleichmäßig verbräunt (mittlere Spalte Abb. 2). Leicht ist die durchgegriffelte Pause (rechte Spalte Abb. 2) von der Zeichnung und der mit Stiften angefertigten Pause zu unterscheiden, da sich bei ersterer nur eine geringe Menge an Pigment übertragen hat. Ihre Linien sind von einer hohen Ebenmäßigkeit, da das Pauswerkzeug durch das Papier hindurch keinen direkten, daher variablen Abrieb der Kreide erzeugt, sondern von dieser nur die oberste, dünne Schicht auf ein blankes Papier überträgt. Dadurch entsteht eine ebenso in der Breite einheitliche Linie. Zwei wichtige neue Erkennungsmerkmale der Technik treten vor allem unter UV-Strahlung hervor: Um die Stecknadeleinstiche auf der abgepausten Zeichnung und der übertragenen Pause hatte sich, wo das Papier verletzt worden war, vermehrt Öl angelagert, das, auch ohne als Verbräunung sichtbar zu sein, deutlich fluoreszierte (eingekreiste Bereiche rechts unten in Abb. 2). Und es lässt sich sogar in einigen Fällen an den Linien der originalen Kreidezeichnung erkennen, ob von ihr



2. Drei Musterpapiere zur Versuchsreihe Ölpause in sichtbarem Licht (Reihe VIS) und unter UVA-Strahlung (Reihe UV) nach kombinierter beschleunigter Alterung. Kreise in Weiß markieren Einstiche einer Stecknadel und durch Ölalterung induzierte Fluoreszenz an dieser Stelle. © Studiengang Konservierung und Restaurierung von Kunstwerken auf Papier, Archiv- und Bibliotheksgut, SABK Stuttgart, Yvonne Wiegand.

gepaust wurde. Denn auch direkt auf die gezeichneten Linien hatte sich während des Pausvorgangs durch den Druck beim Pausen etwas Öl übertragen, das als fluoreszierende Ränder erschien (analog zu ähnlichen Spuren rechts unten an der gegriffelten Pause in Abb. 2).

Einsatz von Ölpausen in der Piranesi-Werkstatt

Diese experimentell gewonnenen Erkenntnisse bildeten die wesentliche Grundlage für die weiterführende Interpretation entsprechender Spuren auf den Zeichnungen. Bei den Karlsruher Zeichnungen treten flächige Flecken häufig in Kombination mit den oben erwähnten Merkmalen auf, die indizierend für einen Kopierprozess sind. Ein Beispiel dafür lieferte die Zeichnung eines Marmorgefäßes mit Bukranien, der sogenannten »Lyde Browne-Vase« (Abb. 3 links, Inv.-Nr. IX 5159-35-39-1). Die frontale Gesamtansicht der Vase wurde sorgfältig mit Lineal und Zirkel konstruiert und ist in schwarzer Kreide ausgeführt. Die Zeichnung wurde in feinen Linien angelegt und ein weiteres Mal überarbeitet, teils um die Linien zu verstärken, teils um sie zu verändern. Neben der Gesamtansicht wurden einige Details der Verzierungen zur Verdeutlichung der Ausführung größer wiederholt, ein Vorgehen, das bei Zeichnungen der Alben häufig zu beobachten ist. Das Blatt weist nicht nur einen flächigen Ölabdruck auf, sondern auch Stecknadeleinstiche von der Fixierung eines geölten Papiers auf der Zeichnung. Die Zeichnung ist größengleich und seitenrichtig mit der entsprechenden Radierung in Piranesis *Vasi* Publikation (Abb. 3, rechts). Es ist also davon auszugehen, dass diese Zeichnung kopiert wurde, um sie auf die Druckplatte zu übertragen, und dass es sich nicht etwa um eine spätere Nachzeichnung handelt. Diese Schlussfolgerung wird ebenfalls durch einige Unterschiede zwischen Druck und Zeichnung gestützt, die bei einem kopierenden Abzeichnen nicht geschehen wären: Auffällig ist die Variation des Henkels, der auf der rechten Seite deutlich dünner gezeichnet wurde als auf der linken, und leichte Unterschiede aufweist. Durch die eigentliche Achsensymmetrie dieser Gefäßteile kann vermutet werden, dass der linke, kräftige Henkel zuerst ausgeführt und anschließend der rechte Henkel weniger kräftig – und mit weniger Sorgfalt – ergänzt wurde. Für die Übertragung auf die Druckplatte wurde die kräftigere Ausführung des Henkels auf der linken Seite berücksichtigt. Ein klarer Unterschied zur Zeichnung ist die Ausrichtung des Mäanderbands oberhalb des Henkelansatzes, das im Druck gespiegelt erscheint (siehe vergrößertes Detail in Abb. 3 unten). Auch wurde die Form des vergrößerten Mäandersegments am rechten Rand der Zeichnung in den Druck übernommen, ein Detail, das die Zeichnung zur Veranschaulichung ergänzt. Zugleich wurde eine optische Verkürzung dieses Bands zu den Seiten hin berücksichtigt, die in der Zeichnung fehlt. Möglich ist, dass



3. Links: Zeichner der Piranesi-Werkstatt, antike Vase, die sogenannte »Lyde Browne-Vase«, schwarze Kreide, SKK, Inv.-Nr. IX 5159-35-38-1. Rechts: Giovanni Battista Piranesi, Vaso cinerario, Radierung, Tafel aus den Vasi (1778), SKK Inv.-Nr. IX 3591, mit vergrößerten Details unter den Abbildungen. © links: Annette Keller, artIMAGING, rechts: SKK.

die Spiegelung im Druck dem direkten Zeichnen auf die Druckplatte geschuldet ist, bei der sich der Zeichner an der Ausrichtung der Zeichnung orientierte.

Eine analog aufgebaute Zeichnung stellt die detaillierte Vorzeichnung für die Tafel der sogenannten »Stowe-Vase« dar (Abb. 4, links), die sich größengleich und seitenrichtig zur Zeichnung ebenfalls im ersten Band der *Vasi* umgesetzt findet (Inv.-Nr. IX 5159-35-40-1). Konstruktionslinien, Zirkeleinstiche und feine Korrekturen des Vasenformats zeigen den Prozess des Zeichnens, während Flecken, Knicke, Fingerabdrücke und Stecknadeleinstiche auf die intensive Nutzung im Werkstattkontext hinweisen. Hier offenbarte das Durchlichtfoto *verso*-seitig eine kräftige Skizze des Gefäßes (Abb. 4, Mitte) in Schrägansicht – und um 180 Grad gegenüber der Vorderseite gedreht. Ein Knick und Montierungsspuren in Form von Klebstoffresten entlang der Oberkante dokumentieren eine frühere Montierungssituation: Die heutige Rück-



4. Zeichner der Piranesi-Werkstatt, antike Vase, die sogenannte »Stowe Vase«, schwarze Kreide mit Details in Röteln und Überarbeitung in schwarzer Kreide, SKK Inv.-Nr. IX 5159-35-40-1 recto (links) und verso (Mitte), mit vergrößerten Details in Röteln von der Rückseite (markierte Ausschnitte) rechts. © links und Mitte: Annette Keller, artIMAGING, Details rechts: SKK, Maria Krämer.

seite war ehemals als Sichtseite montiert und konnte nach unten geklappt werden, um die Konstruktionszeichnung in aufrechter Stellung zu betrachten. Beim Einkleben der Zeichnungen in die Karlsruher Alben wurde die Konstruktionsdarstellung jedoch offensichtlich als interessanter gewertet und zur Vorderseite gemacht. Anhand der Montierungsspuren lässt sich also eine frühe, römische Aufbewahrung der Zeichnungen feststellen, sowie eine über die Zeit veränderliche historische Nutzung der Zeichnungen unter Umbewertung der Vorder- und Rückseite.

Spuren der Nutzung von Ölpausen sind auf der heutigen Rückseite der Stowe-Vase erhalten: Hier haben sich an zwei Stellen die gleichen Konturen in Röteln abgedrückt (Abb. 4, vergrößerte Details rechts). Diese Linien geben den rechten Henkel der spiegelsymmetrisch angelegten Zeichnung auf der Vorderseite wieder, der in schwarzem Stift ausgeführt worden ist. Darunter sind als Vorzeichnung die gleichen feinen Rötellinien zu erkennen. Ölspuren in diesem Bereich werden als Fluoreszenz unter UV-Strahlung sichtbar. Auch in Paaren auftretende Stecknadeleinstiche finden sich an mehreren Stellen des Blattes. An diesen Spuren lässt sich die Vorgehensweise des Zeichners rekonstruieren: Zuerst wurde der linke Henkel in schwarzer Kreide gezeich-

net. Dieser wurde mithilfe eines geölten Papiers und in Rötel abgepaust: An den kräftigen Linien in schwarzer Kreide sind vereinzelt die oben im Eigenversuch beschriebenen Ölränder erkennbar. Die Ölpause wurde umgedreht und mit einem spitzen Gegenstand auf die andere Seite der Vase übertragen. Im Gegensatz zum Vorgehen bei der Zeichnung der »Lyde Browne-Vase« war dadurch eine perfekt symmetrische Vorzeichnung für die Ausführung der zweiten Hälfte der Zeichnung geschaffen, die nur noch mit schwarzer Kreide überzeichnet werden musste. Die heute verlorenen Ölpausen wurden, dafür sprechen die Rötelmuster der Rückseite, ursprünglich mit der Zeichnung gemeinsam aufbewahrt. Da das Papier der Pause durch das Durchgriffeln reliefartig hochgedrückt wurde, übertrugen sich die Rötellinien dort, wie bei einem Hochdruckverfahren, auf das in Kontakt liegende Papier. Durch ein Verrutschen des lose aufliegenden Blattes erscheinen sie dort heute zweifach. Auch das umlaufende Zierband am Hals der Vase scheint auf die gleiche Weise kopiert worden zu sein. Hier hat sich ein Abdruck in Rötel um 90 Grad gedreht am oberen Rand des Blattes erhalten. Spuren einer analogen Vorgehensweise beim Kopieren von Zeichnungselementen finden sich auf der Zeichnung des ebenfalls größengleich zum Druck ausgeführten Rhyton-Kandelabers (auch Teil der *Vasi*, Inv.-Nr. IX 5159-36-30-1), die sehr wahrscheinlich als Vorzeichnung für das Druckwerk gedient hat. Hier haben sich gepauste Rötellinien von der Kannelierung des Kandelabers auf der Rückseite, erneut mehrfach verrückt, abgezeichnet.

Als Bildvorlage diente eine Ölpause in Rötel (SKK Inv.-Nr. IX 5159-36-18-4), die eine Schlüsselfunktion in der Erklärung der Funktion einer großen Gruppe an figürlichen Zeichnungen im zweiten Band einnimmt. Durch eine Übereinstimmung mit dem Druckwerk schafft sie es, diese im Werkstattkontext zu verorten. Sie vereint drei Figuren, die von zwei anderen Zeichnungen der Alben in kräftigen und sicheren Linien abgepaust wurden (Abb. 5). Interessant ist hier die neue Zusammenstellung dieser Figuren auf der Pause. Denn diese eine Zeichnung (SKK Inv.-Nr. IX 5159-36-20-1) vereint drei hier neu gruppierte Einzelfiguren der »Borghese Vase«, die auch in ihrer ursprünglichen Abfolge in einer Abrollung in Piranesis *Vasi*-Publikation dargestellt sind. Auf der Pause wurde eine weitere Figur aus noch ungeklärtem Zusammenhang hinzugefügt, die ebenfalls von einer der zwei Ausgangszeichnungen (SKK Inv.-Nr. IX 5159-36-11-2) stammt. In genau dieser Reihenfolge finden sich die Figuren an anderer Stelle der *Vasi* wieder (Abb. 5, links): Dort sind sie auf einer Vase abge-



5. Links: Giovanni Battista Piranesi, Vaso cinerario, Radierung, Tafel aus den Vasi (1778), SKK Inv.-Nr. IX 3591, rechts: Verschiedene Zeichner, Figurenzeichnungen in schwarzer Kreide und Röteln, teils auf geöltem Papier. SKK, Inv.-Nr. IX 5159-36-18-4 (rechts oben), Inv.-Nr. IX 5159-36-11-2 (Mitte unten), Inv.-Nr. IX 5159-36-20-1 (rechts unten). Die beiden Zeichnungen unten rechts wurden auf der Pause oben neu zusammengestellt und erscheinen in dieser Konfiguration auf dem Gefäß (Ausschnitte a und b). © Links: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, drei Zeichnungen, rechts: Annette Keller, artIMAGING.

bildet, die Piranesi als »Vaso cinerario antico« beschreibt.²⁷ 1771 kam diese Marmorvase zusammen mit einer weiteren und zwei von Piranesi gestalteten Kaminen zu ihren neuen englischen Besitzern Edward Walter und Harriot Forrester nach Berry Hill, Surrey.²⁸ Heute befinden sie sich in Gorhambury in Hertfordshire.²⁹ Möglicherweise können diese Zeichnungen die Restaurierungspraxis oder auch den Antikenhandel in der Piranesi-Werkstatt erhelten. Denn laut Panza scheint für die Vase antiker Marmor verwendet worden zu sein, jedoch stellt der Autor auch fest, dass die Gestaltung des Basreliefs bekannte antike Motive aufgreift und daher nachgearbeitet sein könnte.³⁰ Um eine direkte Vorzeichnung für die Übertragung auf die Druckplatte handelt es sich bei der Ölpause nicht, da weder Griffelspuren nachgewiesen werden kön-

nen noch die Größe der Zeichnung mit dem Druck übereinstimmt. Möglich ist, dass Teilmotive, wie in den Zeichnungen zusammengestellt, als Inspiration für die Ergänzung des fragmentierten Gefäßes dienten.

Hilfszeichnungen der Werkstatt

Eine Vielzahl kleinformatiger Figurenzeichnungen im zweiten Band wäre ohne den hier etablierten Zusammenhang schwer einzuordnen. Es dürfte sich dabei um die in der Werkstatt genutzten Blätter anderer Zeichner handeln, wie Focillon erläuterte.³¹ Die Zeichnungen, die Figuren von antiken Reliefs und Statuen zeigen, wurden in schwarzer Kreide sowie in brauner und schwarzer Feder ausgeführt. In einigen Fällen wurden die Sammlungen, in der sie im 18. Jahrhundert aufzufinden waren, in eigenwilliger Schreibweise auf den Zeichnungen vermerkt. Durch einen Vergleich der Wasserzeichen, Heftspuren, Blattmaße und der für die Beschriftung verwendeten Tinten konnten die heute zerteilten Blätter wieder in eine Reihenfolge gebracht und teilweise zu Seiten eines ehemaligen Skizzenheftes zusammengefügt werden (Abb. 6). Einige Blätter weisen dabei keine Heft-, dafür aber Falzspuren an den langen Kanten auf, was darauf hinweisen könnte, dass sie einem Skizzenbuch lose beigelegt waren. Während manche Blätter mit der grauen Tusche beschriftet wurden, in der die in schwarzer Kreide vorgezeichneten Konturen der Figuren nachgezeichnet wurden, weisen andere Beschriftungen in brauner Feder auf. Diese kamen vermutlich zu dem Zeitpunkt hinzu, als einige der Zeichnungen mit einer braunen Tusche laviert wurden. Auch die erhaltenen Klebepunkte und Papierfragmente einer früheren Montierung sowie Insektenfraß unterstützen die Vermutung, dass eine Vereinzelung der Zeichnungen – und die nachträgliche Beschriftung der einzelnen Seiten – zu einem frühen Zeitpunkt stattfand. Ihre ungeordnete Reihenfolge in den Alben lässt vermuten, dass ihr Zusammenhang bereits im 19. Jahrhundert unbekannt war oder ihm vielleicht auch nur geringe Bedeutung zukam. Wie bereits Kabierske feststellte,³² stammen diese Blätter, worauf auch übereinstimmende Wasserzeichen hinweisen,³³ aus der gleichen Quelle wie Zeichnungen aus dem unter Piranesi geführten Sammlungskonvolut der Pierpont Morgan Library.



6. Zeichner der Piranesi-Werkstatt, zwei Figurenzeichnungen mit Objekten aus der Sammlung Giustiniani, Feder in Schwarz über schwarzer Kreide, mit Beschriftung »gustiniani« in brauner Feder, SKK, Inv. Nr. IX 5159-36-17-5 und IX 5159-36-10-1. Die heute vereinzelt Seiten wurden digital zu einer Doppelseite aus einem Skizzenbuch zusammengefügt. © SKK.

Der Bilderschatz des antiken Roms: Verbreitung und Austausch unter den Architekten des 18. und 19. Jahrhunderts

Die untersuchten Zusammenhänge der Karlsruher Zeichnungen mit Architektennachlässen in Sammlungen in Europa und den USA verdeutlichen die Bedeutung der Piranesi-Werkstatt in einem international verknüpften Netzwerk, das die Verbreitung der antiken Motive maßgeblich möglich machte. Materielle Evidenzen stellten dabei eine wichtige Hilfe dar, Entstehungszusammenhänge bei den vielfach von Reisenden der *Grand Tour* kopierten und immer wieder auftauchenden Motiven zu deuten. Eine Art der Verbreitung dieses römischen Bilderschatzes war das Anfertigen von Abklatschen von Zeichnungen, die mit trockenen Zeichenmedien wie schwarzer Kreide oder Rötel ausgeführt waren. Ein Abklatsch ist ein genauer, spiegelverkehrter Abdruck einer Zeichnung, der durch direkten, physischen Kontakt im befeuch-

teten Zustand entsteht, entweder durch das händische Abreiben mittels Falzbein oder indem man die Zeichnung und ein weiteres Papier durch eine Walzenpresse führt. Durch den genauen Abgleich der übertragenen Linien lässt sich überprüfen, ob ein Abklatsch von einer Zeichnung abstammt. Es ist daher ein großes Glück, dass sich Abklatsch-Zeichnungspaare erhalten haben, die die Karlsruher Zeichnungen mit Sammlungen weltweit verknüpfen. So passen zu Rötelzeichnungen des Karlsruher Konvoluts größtenteils überzeichnete Abklatsche auf italienischem Papier in der Sammlung des Sir John Soane's Museums, die aus dem Nachlass der mit Piranesi befreundeten Architekten Robert und James Adam stammen (Adam travel drawings, Vol. 26). Weitere direkte Verbindungen durch Abklatsche bestehen zu Konvoluten im Metropolitan Museum (Nachlass Hardwick, Accession Number 34.78.2(71)) und dem bereits zuvor erwähnten Album aus den Nachlässen der Schweizer Architekten David Vogel und Hans Casper Escher in der Zentralbibliothek Zürich.³⁴ Der Vergleich mit diesen anderen, in Museumssammlungen eingegangenen Konvoluten und Zeichnungsbänden bestätigt die Besonderheit der Karlsruher Alben als bisher unangetastete Objekte: Sie erlauben einen ganz neuen Einblick in die kreativen Prozesse innerhalb der Architektenwerkstätten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts und dokumentieren den Austausch mit Romreisenden in Piranesi's Werkstatt. Dabei sind es gerade die in früherer Zeit als ›Schaden‹, ›Verschmutzungen‹ und ›Beschädigungen‹ identifizierten und daher allzu häufig entfernten Spuren an Kunstwerken, die sich hier als unbedingt erhaltungswürdig erweisen. Gleichzeitig sind noch viele Spuren, die Hinweise auf Entstehungszweck und Funktion der Zeichnungen liefern, ambivalent interpretierbar. Die genaue Dokumentation dieser elementaren Indizien stellt einen wichtigen Schritt für deren Deutung dar und wurde zuletzt mithilfe multispektraler Aufnahmen³⁵ erreicht.

Konservatorische Entscheidungen

Entscheidungen zu konservatorischen Eingriffen müssen im Bewusstsein geschehen, dass auch Schäden suggerierende Informationen – ein Knick, eine Fehlstelle – für die künftige Forschung eine Rolle spielen können. Gleichzeitig sollten die Alben als Kompositum verstanden werden: Ein restauratorischer Eingriff muss die sichere Handhabung und Bewegung der Seiten gewährleisten können und zugleich ihren historischen Kontext so wenig wie möglich beeinflussen.

Zur Entlastung der großformatigen Alben bei der Benutzung wurde daher die Verwendung einfacher Buchkeile aus Schaumstoff etabliert, die man je nach benötigter Öffnungsposition ohne Umstand umschichten kann. Zum Schutz vor Abrieb empfindlicher Zeichenmedien wurden Pergaminpapiere zwischen die Albumseiten eingelegt. Weiterhin mit besonderer Vorsicht geschieht die Handhabung großformatiger, jedoch auf stabilem Papier ausgeführter Zeichnungen, die für die Betrachtung auseinandergefaltet werden müssen. Hier war die Stabilisierung von Rissen unabdingbar. Fragiler gegenüber mechanischer Beanspruchung als die qualitativ hochwertigen Papiere der Zeichnungen könnte man das minderwertige, dünne und zudem heute deutlich oxidierte Albmpapier bewerten. Während einigen dieser Verfärbungen heute dokumentarischer Wert zugesprochen werden kann, durch die die Position von Klebepunkten und Unterschiede der Papierdicke bis hin zu Unterschieden der Zeichenmedien festgestellt werden können, konnte kein negativer Einfluss auf die Zeichnungspapiere selbst beobachtet werden. Grund dafür ist bei den betreffenden Papieren die in der Forschung an historischen Papieren belegte Schutzfunktion der historischen Oberflächenleimung mit Gelatine, die sich nach wie vor günstig auf ihre Erhaltung auswirkt. Mit kuratorischer oder restauratorischer Unterstützung werden die Alben so auch in Zukunft für Besucher einsehbar sein.

Erschwert wird die Erforschung und Zugänglichmachung der Zeichnungen durch ihre fixierte Abfolge, die häufig in Form einer oberflächlichen Gruppierung nach Motiv geschah (Rankenfries zu Rankenfries, Rosette zu Rosette, Figuren zu Figuren). Dadurch wurden in einigen Fällen auch zusammengehörige Zeichnungen separiert. Die Deutlichmachung der Zusammenhänge, Verknüpfungen und Abfolge von Zeichnungen, ihre Beziehung zum Druckwerk Piranesis und zu antiken Originalen ist ein Schwerpunkt der im Projekt

realisierten digitalen Präsentation der Alben in der Museumsdatenbank. Dort werden Verknüpfungen der in Rom entstandenen Zeichnungen mit anderen Sammlungen sowie den gedruckten Werken hergestellt, wobei auch zukünftig neue Forschungsergebnisse integriert werden können. Die Datenbank *In Piranesis Werkstatt – Die Karlsruher Alben* (<https://piranesi.kunsthalle-karlsruhe.de>) wird die Aufmerksamkeit auf detailliert dokumentierte materialtechnische Einzelheiten der Zeichnungen lenken können, wie beispielsweise Nadeleinstiche, die nur durch Betrachtung mit starker Vergrößerung, unter UV-Strahlung oder im Streiflicht erkennbar werden.

Wiederholt kam die Frage nach dem Entfernen der eigenhändigen Piranesi-Zeichnungen auf. Dieser Wunsch könnte aus dem Grund erwachsen, diese Zeichnungen durch eine Einzelpräsentation besonders zu würdigen und ästhetisch aufzuwerten. Die Zeichnungen und ihre zeichnerische Exzellenz können aber auch, und das überwiegt in unserer Meinungsbildung, ebenfalls im Albumzusammenhang verstanden werden. Die Art der Präsentation hat selbstverständlich einen Einfluss auf die Wirkung eines Kunstwerks, weshalb vor jeder Ausstellung viel Energie auf die richtige Wahl von Passepartoutierung, Rahmung und Zusammenstellung der Kunstwerke in den Museumsräumen aufgewendet wird. Im Fall der Karlsruher Alben fällt das Plädoyer jedoch trotzdem für die Präsentation in den Alben aus: Das Erlebnis des Blätterns und Betrachtens mehrerer Zeichnungen auf einer Seite – man könnte von einer »Petersburger Montierung« der Zeichnungen sprechen – zusammen mit der Erkennbarkeit der Zeichnungen als Werkstattmaterial stellt den besonderen Reiz der Alben dar.

Die im Rahmen des interdisziplinären Projekts eingesetzte Erarbeitungszeit³⁶ hat uns zu dem Schluss kommen lassen, Eingriffe in die Zusammenstellung der Zeichnungen nur temporär im Zusammenhang einer Dokumentation vorzunehmen, die Alben für die Zukunft jedoch weitgehend unverändert zu lassen. Wir verstehen die Alben als ›Gesamtkunstwerke‹: Die Art der Aufbewahrung, die Entscheidung, die Zeichnungen als festes Konvolut zu archivieren, ist ebenfalls Teil unseres Wissens über Friedrich Weinbrenner, der in der Geschichte Karlsruhes eine wichtige Rolle einnimmt. Auch wenn es sich bei dieser Zusammenstellung um eine Zwischenstation in der Geschichte der Zeichnungen handelt, wird die Sammlung des Architekten respektiert.

Weinbrenner nutzte die Vorlagensammlung aus Antikendarstellungen als Lehr- und Arbeitsmaterial, während Piranesi diesen Bilderschatz für seine

gleichermaßen dokumentarischen wie schöpferischen Werke verwendete. So finden sich Details der Karlsruher Darstellungen beispielsweise als Elemente seiner Kaminentwürfe³⁷ oder als eingesetzte antike Fragmente auf den Titelblättern der Druckwerke wieder. Hier setzte Piranesi sie als *parlanti ruine*³⁸ – sprechende Ruinen – dramatisch in Szene, während er gleichzeitig dokumentarisch genau antike Bautechniken und geborgene Fragmente in seinen archäologischen Werken wiedergab. Für seine eigenen Entwürfe, die *Cammini* und Kandelaber, bediente er sich auf kreative Art bei den antiken Motiven, die er kunstfertig zu *pasticci* zusammenfügte. So betrachtet, stehen die Karlsruher Alben ganz in der Tradition Piranesis: Sie sind eine Ansammlung von antiken Bildelementen, zusammengefügt auf mehreren Seiten, angereichert mit eigenen Ideen, und tragen die Spuren einer bewegten Vergangenheit in sich. Daher ist zu hoffen, dass diese Zeichnungen auch lange Zeit nach unserer Forschung »sprechende Ruinen« bleiben werden.

Danksagung

Die Autorin bedankt sich bei ihren Kolleginnen und Kollegen im Projekt für die Zusammenarbeit und gemeinsame Erarbeitung der bisherigen Forschungsergebnisse und den Einsatz, der zum Gelingen des Projekts beigetragen hat und weiter beiträgt. Besonderer Dank geht an Prof. Dr. Irene Brückle und Dr. Dorit Schäfer für die Unterstützung und Hilfestellung bei der Fertigstellung dieses Artikels.

Anmerkungen

- 1 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (SKK), Inventarnummern IX 5159-35 und IX 5159-36.
- 2 An dem durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft und den Schweizer Nationalfonds geförderten Projekt *Giovanni Battista Piranesi und seine Werkstatt: Zwei neu identifizierte Alben in Karlsruhe* (Projektnummer 323516160; <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/323516160>, abgerufen am 03.09.2020) sind als Projektpartner beteiligt: an der Kunsthalle Karlsruhe als Initiatorinnen und Koordinatorinnen Pia Müller-Tamm, Dorit Schäfer, Astrid Reuter. Stefan Morét und die Autorin erschließen die Alben auf kunsthistorischer und materialtechnischer Ebene. Forschende Projektpartner sind Irene Brückle (Studiengang Konservierung und Restaurierung von Kunstwerken auf Papier, Archiv- und Bibliotheksgut an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart), Christoph Frank und Doktorandin Bénédicte Maronnie (Studiengang Università della Svizzera italiana, Mendrisio) sowie Georg Kabierske, Masterstudent im Fachbereich Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Zu seiner grundlegenden Erstentdeckung, s. Kabierske, 2015a, ders. 2015b, ders. 2016.
- 3 Die Forschungsergebnisse und alle in diesem Beitrag besprochenen Werke sind auch auf der Online-Plattform des Projekts unter <https://piranesi.kunsthalle-karlsruhe.de> abrufbar.
- 4 Wasserzeichen lassen sich in Bezug auf ihre Ähnlichkeit in Typen, Varianten bis hin zu identischen Wasserzeichenformen unterteilen (MÜLLER/BRÜCKLE/RÖHRLE/FRAUENKNECHT 2020, S. 85). Wasserzeichen des gleichen Typs teilen sich das gleiche Hauptmotiv, unterscheiden sich jedoch in weiteren Details, die Hinweise auf den Papiermacher oder eine spezielle Mühle geben können. Wasserzeichen-Varianten sind in allen Details gleich, unterscheiden sich jedoch in der Führung der Drähte oder der Position auf dem Schöpfsieb, wodurch ersichtlich wird, dass es sich um Wasserzeichen von unterschiedlichen Schöpfformen handelt. Zwillingswasserzeichen sind Wasserzeichenvarianten von einem zeitgleich verwendeten Schöpfsiebpaar (STEVENSON 1951/1952). Varianten können ebenfalls entstehen, wenn sich ein Wasserzeichendraht durch längere Benutzung verformt hat, was einen zeitlichen Abstand zwischen zwei Zeichen dokumentiert (siehe STIEGL-ECKER 2006, S. 24–26). Identische Wasserzeichen befinden sich auf Papierbögen desselben Schöpfsiebs, und entsprechen sich in der Drahtführung, Größe und Positionierung vollkommen.
- 5 ROBISON 1986, S. 218ff. Bei diesen Wasserzeichen handelt es sich um Sortenwasserzeichen, die die Papiersorte in ihren Eigenschaften beschreibt und dadurch Auskunft über die Papierqualität geben soll. Hinweise über die Region der Herstellung, die Papiermühle, bis hin zum Papiermacher geben dabei Beizeichen wie Buchstaben, Monogramme oder kleine Symbole über und unter dem Hauptwasserzeichen, der Lilie im Kreis. Für die genaue Datierung muss das jeweilige Wasserzeichen einem Schöpfsiebpaar durch völlige Übereinstimmung der Linien zugeordnet werden. Da bei der Papierherstellung Schöpfsiebe im Tandem verwendet wurden, gibt es aus derselben Herstellungszeit immer zwei leicht unterschiedliche Wasserzeichenvarianten pro Siebpaar, sogenannte Zwillingswasserzeichen. Sie finden sich vor allem in gebundenen Werken, bei denen größere Mengen des gleichen Papiers verwendet wurden. Piranesis Druckwerk stellt dabei

eine problematische Quelle für die Datierung der Wasserzeichen dar: Die Ausgaben wurden immer wieder neu aufgelegt, unterschiedlich zusammengestellt und ergänzt, so dass sich die Publikationszeit nicht auf die Erstveröffentlichung beschränken lässt. Auch wenn Robisons Handpausen ein wichtiges Hilfsmittel für die Unterscheidung der früheren, italienischen Ausgaben von den französischen Nachdrucken durch die Söhne Piranesis ist, so leisteten sie noch nicht die Identifizierung der Zwillingswasserzeichen. Im Rahmen des Projekts werden zu diesem Zweck nun Wasserzeichen aus dem Druckwerk Piranesis an der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart und der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe erfasst.

- 6 Die Papiere tragen als Wasserzeichen eine Lilie im bekrönten Wappenschild, darunter alternierend eine Hermesvier, das Van-der-Ley Monogramm oder einen Bienenstock mit dem Namen »C&I Honig«. Als Gegenmarke kommt der Name I[.] Villedary, ausgeschrieben oder als Monogramm »IV«, vor. Weitere Wasserzeichen sind das »PvL« Monogramm sowie das Bildwasserzeichen »Pro Patria« in der Version mit der »Maid of Dort«. Vergleiche dazu: HEAWOOD 1950, No. 3696–8718; CHURCHILL 1935, No. 127–153.
- 7 Diese Beobachtung könnte in mehreren Unterschieden der Herstellungsweise begründet liegen: Der entscheidende technische Vorteil holländischer Papiermühlen bei der Herstellung des Faserstoffes aus Lumpen war die Verwendung des Holländers. Dabei handelt es sich um einen mit einer metallenen Messerwalze ausgestatteten Bottich, in dem die Lumpen schneller und effektiver als bei der traditionell in Europa verbreiteten Herstellung mit Stampfwerk und ohne vorherigen Faulprozess zerkleinert wurden. Siehe dazu DESMAREST 1778, S. 3. Der Holländer wurde bereits im 17. Jahrhundert erfunden, seine Verbreitung in Europa brauchte jedoch eine gewisse Zeit. Als eine der ersten Papiermühlen im Gebiet des Kirchenstaates wurde die Odescalchi-Mühle in Bracciano nach 1746 mit Holländern und in deren Nutzung ausgebildetem Personal ausgestattet (MARIANI 2003, S. 375). In Annonay, Frankreich, wurden 1751 Versuche unternommen, Holländer zu installieren, die jedoch nicht erfolgreich waren (ROSENBAND 2000, S. 38). 1777, nach seiner Rückkehr aus Holland, begann Desmarest dort mit der Etablierung einer Pilotmühle nach holländischem Vorbild (ROSENBAND 2000, S. 43f.). Die besondere Ebenmäßigkeit der Oberfläche wurde auch durch einen speziellen Trocknungsvorgang erreicht, bei der die noch feuchten Papiere längere Zeit leicht gepresst und häufiger durchmischt wurden, wie bei DESMAREST 1774, S. 12f. beschrieben.
- 8 CHURCHILL 1935, S. 7ff.
- 9 GUBLER 1974, S. 281–282.
- 10 Lhuillier wurde durch Christoph Frank, Georg Kabierske und Bénédicte Maronnie als Urheber der Zeichnungen in Zürich identifiziert, siehe dazu MARONNIE/FRANK/KRÄMER 2019. Da die gedruckte Version Fehler in den Abbildungen enthält, empfiehlt es sich auf die digitale Version des Artikels unter der Adresse <https://doi.org/10.5169/seals-865640> zurückzugreifen. Die meisten Zeichnungen im Züricher Vogel-Escher Album sind auf holländischem Papier ausgeführt. Die Karlsruher Zeichnungen lassen sich durch Abklatsche mit in Italien erworbenen Zeichnungen der Brüder Adam im Sir John Soane's Museum verknüpfen, für die Tait Lhuillier als Zeichner vorschlägt (TAIT 2008, S. 126). Legrand erwähnt Lhuillier »l'Huillier« in seiner Piranesi-Biographie als einen Schüler Clerisseaus (LEGRAND 1978, S. 241). Die bisher wenig erforschte Arbeitszeit Lhuilliers in Rom und seine durch mehrere Quellen belegbare Arbeit für Piranesi ist momentan Forschungsgegen-

- stand Christoph Franks. Zu Lhuillier als *sculpteur d'ornement* und seine Arbeitszeit in Paris hat Georg Kabierske 2018 geforscht (Bachelorarbeit KABIERSKE 2018, unpubliziert).
- 11 STEMMERMANN 1973, S. 294.
 - 12 Der Schriftzug »F Buhl« findet sich in einer Variante im ersten Teil seines *Architektonischen Lehrbuchs* von 1810–1811 (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe Inv.-Nr. Bibliothek 1936-193), sowie im zweiten Teil von 1817 (SKK Inv. Nr. IX 5161-2) und in der Publikation *Ausgeführte und projectierte Gebäude von Friedrich Weinbrenner* von 1822 (SKK PK II 167-15).
 - 13 Die Klebepunkte konnten mittels *Multispectral Imaging* differenziert werden: Sie weisen angeregt mit UV-A-Strahlung distinktive Fluoreszenzverhalten auf. Hinweise auf Klebepunkte befinden sich in Form von Verfärbungen ebenfalls auf den Konvoluten von Zeichnungen Piranesis und seiner Werkstatt der Morgan Library & Museum und der Kunstbibliothek Berlin, wo die Papierfragmente und der Klebstoff jedoch vollständig entfernt wurden.
 - 14 Das Album aus dem Nachlass Heinrich Geiers (1802–1857) befindet sich im Archiv für Architektur und Ingenieurbau des Karlsruher Instituts für Technologie. Siehe KABIERSKE 2015a, 84.
 - 15 KABIERSKE 2015, S. 148. So ist dies der Fall bei der Zeichnung IX 5159-35-28-3, die auf ein Fragment des Index für die Tafel *Scenographia Campi martii* für Piranesis Publikation *Campus Martius antiquae urbis* (Erstpublikation 1762) gezeichnet wurde, und IX 5159-36-19-1 auf deren Rückseite sich die Tafel 36 von Piranesis Publikation *Della Magnificenza* (Erstpublikation 1761) befindet.
 - 16 Durch Einlegen einer flexiblen Leuchtfolie hinter die einzelnen Albumseiten wurde eine Belichtungsreihe erstellt, die digital zu einem optimal ausgeleuchteten einzelnen Foto zusammengefügt wurde. So war es möglich, die auf einer Albumseite versammelten unterschiedlich dicken Papiere gleichwertig hell im Durchlicht darzustellen.
 - 17 Inv.-Nr. IX 5159-35-9-6v; IX 5159 35-31-1v; IX 5159-35-34-1v. Auf der Zeichnung IX 5159-35-32-4 finden sich außerdem vorder- und rückseitig Detailstudien für auf dem Titelblatt des zweiten Bandes der *Vasi* (1778 publiziert) verwendete antike Gefäße.
 - 18 LEGRAND 1799, f° 146. In Erouart et Mosser 1976, S. 231: »Die Zeichnung ist nicht auf meinem Papier, da stimme ich zu, aber sie ist vollständig in meinem Kopf, und Sie werden sie auf der Platte sehen.«
 - 19 FOCILLON 1918, S. 198–199: »Dann, nachdem er sie eingeölt hatte, um sie transparent zu machen, drehte er sie gegen den Firnis, mit dem die Platte beschichtet war und wiederholte von hinten mit einer Nadel die Zeichnung, die so auf das Kupfer übertragen wurde. Verfärbt von Öl und Firnis, verkratzt von der Nadel, waren diese »Pausen« nachdem sie einmal verwendet worden waren, unbrauchbar und zweifellos nicht erhaltenswert.«
 - 20 CENNINI, I,XXVI.
 - 21 STAMPFLE 1978, Kat.-Nr. 19 u. 20, S. XXIII u. 26. Zu den Abbildungen der Zeichnungen im Online-Katalog: <http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=142349>; <http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=142350>.
 - 22 Siehe Endnote 14. Das Klebealbum enthält mit Ausnahme dieser Zeichnung in Röteln auf geöltem Papier vollständig Pausen in schwarzer Zeichentusche auf Transparentpapier.
 - 23 Die Tafel ist abgebildet in WILTON-ELY 1994, S. 1088.
 - 24 PIRANESI 1778.
 - 25 Dank geht an Yvonne Wiegand für die praktische Durchführung der Versuche.

- 26 Die künstliche Alterung wurde wie folgt durchgeführt: 96 Stunden Lichtalterung, Parameter nach ISO 105 B02, mit Daylight-Filter, 1.10 W/m² bei 420 nm Lichtwellenlänge, 50° C. Zehn bis zehneinhalb Tage Klimaalterung bei 50° C und 55% rF, frei hängend.
- 27 PIRANESI 1778, Tafel 85.
- 28 PANZA 2017, S. 397.
- 29 Ebd.
- 30 PANZA 2017, S. 404–405.
- 31 FOCILLON 1918, S. 199, bezugnehmend auf LEGRAND 1799, f° 146.
- 32 KABERSKE 2015, S. 157.
- 33 Das beschnittene Wasserzeichen einer Traube bei Morgan 1966.11:129 stimmt mindestens in der Variante mit den von zwei Bögen stammenden Wasserzeichen überein, die sich auf den vier Zeichnungen Karlsruhe IX 5159-36-4-5, IX 5159-36-10-2, IX 5159-36-10-5 und IX 5159-36-12-6 befinden.
- 34 Zu Letzterem siehe: MARONNIE, FRANK UND KRÄMER 2019.
- 35 Die Aufnahmen wurden nach der »CHARISMA« Methode durchgeführt. Siehe dazu DYER, VERRY UND CUPITT 2013.
- 36 Ausführlicher wurde die konservatorische Entscheidungsfindung in der zuletzt erschienenen Publikation von BRÜCKLE UND KRÄMER 2020 behandelt.
- 37 Zum Einsatz von Karlsruher Zeichnungen als motivische Vorbilder für Piranesis Druckwerk *Diverse maniere d'adornare i cammini* (1769) bereitet Stefan Morét im Rahmen der Ausstellung *Piranesi Sognare il sogno impossibile* des Istituto centrale per la grafica einen Artikel vor: Piranesi's Graphic Archive: The Use of Ornament Drawings in the Design Process of the *Diverse maniere*.
- 38 Zitat Piranesis im Widmungsbrief an Nicola Giobbe, Prima parte di Architettura e prospettiva (1743), siehe Robison 1986, Kat.-Nr. 14, S. 96–98.

Bibliographie

Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur

- BRÜCKLE/KRÄMER 2020: Irene Brückle und Maria Krämer, Spotlight on Newly Identified Drawings in Albums: Piranesi and his Studio at the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, in: *Unexpected Fame: Conservation Approaches to the Preparatory Object*. Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group, Oxford 1–2 October 2018, The Institute of Conservation, 2020, aufgerufen am 03.09.2020. <https://icon.org.uk/unexpected-fame-conservation-approaches-to-the-preparatory-object>.
- CENNINI/THOMPSON 2016: Cennino D'Andrea Cennini, *Il Libro dell' Arte*. The Craftman's Handbook. The Italian »Il Libro dell' Arte« translated by Daniel V. Thompson, New York 2016.
- CHURCHILL 1935: William Algernon Churchill, *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc., in the 17th and 18th Centuries and their Interconnections*, Reprint Rijswijk 1965.
- DESMAREST 1774: Nicolas Desmarest, *Premier mémoire sur les principales manipulations, qui sont en usage dans les papeteries de Hollande, avec l'explication physique des résultats de ces manipulations*, Paris 1774.
- DESMAREST 1778: Nicolas Desmarest, *Second mémoire sur la papeterie, dans lequel on traite de la nature & des qualités des pâtes hollandoises & françoises, ainsi que des usages auxquels les produits de ces pâtes peuvent être propres*, Paris 1778.
- DYER/VERRY/CUPITT 2013: Joanne Dyer, Giovanni Verri und John Cupitt, *Multispectral Imaging in Reflectance and Photo-induced Luminescence Modes: A User Manual*, European CHARISMA Project 2013, aufgerufen am 03.09.2020. https://www.researchgate.net/publication/267266175_Multispectral_Imaging_in_Reflectance_and_Photo-induced_Luminescence_modes_A_User_Manual.
- FOCILLON 1918: Henri Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi 1720–1778*, Thèse de doctorat, Paris Laurens 1918.
- GUBLER 1974: Hans Martin Gubler, *Der Zürcher Architekt David Vogel (1744–1808): zu seinen Architekturstudien in Rom 1763–1765*, in: *Unsere Kunstdenkmäler: Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte* 1974 (25), S. 281–294.

- HEAWOOD 1950: Edward Heawood, *Watermarks Mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum 1950.
- KABIERKE 2015: Georg Kabierske, A cache of newly identified drawings by Piranesi and his studio at the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, in: *Master Drawings* 53, 2, 2015, S. 147–178.
- KABIERKE 2015A: Georg Kabierske, Weinbrenner und Piranesi. Zur Neubewertung von zwei Grafikalben aus dem Besitz Friedrich Weinbrenners in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, in: *Friedrich Weinbrenner 1766–1826. Architektur und Städtebau des Klassizismus*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe und SAAI am KIT 2015, hg. von Joachim Kleinmanns, Petersberg 2015, S. 75–87.
- KABIERKE 2016: Georg Kabierske, Vasi, urne, cinerarie, altari e candelabri. Newly identified drawings for Piranesi's antiquities and sculptural compositions at the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, in: *Giovanni Battista Piranesi: predecessori, contemporanei e successori*, studi in onore di John Wilton-Ely, hg. von Francesco Nevola, Rom 2016, S. 245–262.
- KABIERKE 2018: Georg Kabierske, *Der sculpteur d'ornement Nicolas Lhuillier (um 1736–1793) und der goût à l'antique in Paris*, Bachelorarbeit, geleistet an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2018, unpubliziert.
- LEGRAND 1799: Jacques Guillaume Legrand, [1799 verfasst, Angabe b. Erouart u. Mosser 1976, S. 213], *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi. Architecte, Peintre et Graveur né à Venise en 1720. Mort à Rome en 1778*. In: Gilbert Erouart und Monique Mosser: *A propos de la »Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi«: Origine et fortune d'une biographie*, in: *Piranèse et les français*, Rom 1976, S. 213–256.
- MARONNIE/FRANK/KRÄMER 2019: Bénédicte Maronnie, Christoph Frank und Maria Krämer, *Nouvelle lumière sur l'album de dessins Vogel-Escher de la Zentralbibliothek de Zurich. Copies et circulation de dessins d'architecture et d'ornements dans l'entourage de Johann Joachim Winckelmann, Giovanni Battista Piranesi et Nicolas François-Daniel Lhuillier*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 76, 2019, S. 19–44. <https://dx.doi.org/10.5169/seals-865640>.
- MÜLLER/BRÜCKLE/RÖHRLÉ/FRAUENKNECHT 2020: Leonie Müller, Irene Brückle, Mario Röhrle und Erwin Frauenknecht, *Die Wasserzeichen*, in: *Cranach in Coburg*, hg. von Stefanie Knöll, Meike Leyde und Michael Overdick, Regensburg 2020, S. 81–89.
- PANZA 2017: Pierluigi Panza, *Museo Piranesi*, Milano 2017.

- PIRANESI 1778: Giovanni Battista Piranesi, Vasi candelabri cippi sarcofagi tripodi lucerne ed ornamenti antichi disegn. ed inc. dal cav. Gio. Batta. Piranesi pubblicati l'anno MDCCLXXIX, Rom, 1778.
- ROBISON 1986: Andrew Robison, Piranesi: Early Architectural Fantasies; a Catalogue Raisonné of the Etchings, Washington 1986.
- ROSENBAND 2000: Leonard N. Rosenband, Papermaking in Eighteenth-Century France: Management, Labor, and Revolution at the Montgolfier Mill, 1761–1805, Baltimore 2000.
- STAMPFLE 1978: Felice Stampfle, Giovanni Battista Piranesi, Drawings in the Pierpont Morgan Library, New York 1978.
- STEMMERMANN 1973: Paul Hans Stemmermann, Die badisch-pfälzische Familie Buhl, Biographie einer Familie von Industriepionieren und liberalen Politikern, in: Alfons Schäfer (Hg.), Oberrheinische Studien, Bd. 2, Karlsruhe 1973, S. 285–334.
- STEVENSON 1951/1952: Allan H. Stevenson, Watermarks are Twins, in: Studies in Bibliography 4, 1951/1952, S. 57–91.
- STIEGLECKER 2006: Maria Stieglecker, Wasserzeichen und ihre Varianten, in: Ochsenkopf und Meerjungfrau. Wasserzeichen des Mittelalters, ed. von Peter Rückert, Ausst.-Kat. Stuttgart/Wien 2006, S. 24–26.
- TAIT 2008: Alan A. Tait, The Adam brothers in Rome: drawings from the Grand Tour, London 2008.
- WEINBRENNER 1810: Friedrich Weinbrenner, Architektonisches Lehrbuch, 1. Geometrische Zeichnungslehre, Licht- und Schattenlehre, Stuttgart 1810.
- WEINBRENNER 1817: Friedrich Weinbrenner, Architektonisches Lehrbuch, 2. Perspektivische Zeichnungslehre, Stuttgart 1817.
- WILTON-ELY 1994: John Wilton-Ely, Giovanni Battista Piranesi the complete etchings, Band 2, San Francisco 1994.

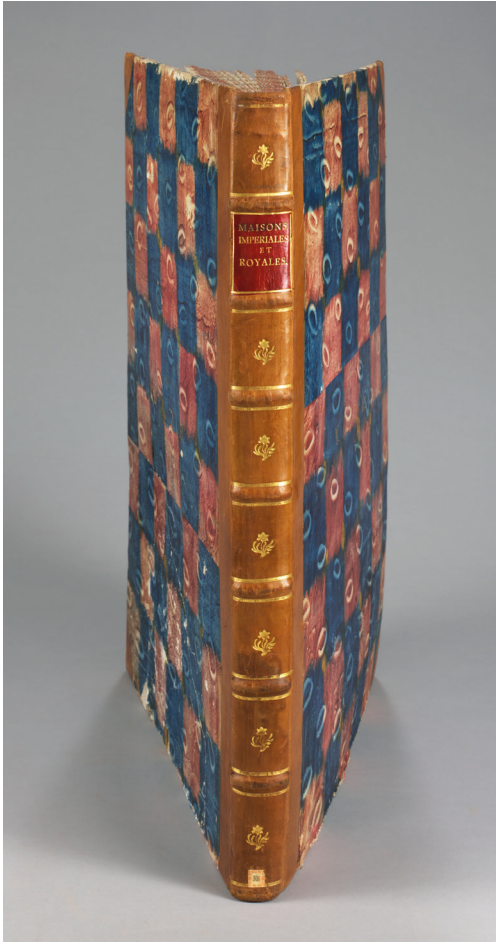
Hendrickje Kehlenbeck und Sonja Ruth

Die Porträtbände der Landgrafen von Hessen-Kassel

Porträts sind ein zentraler Bestandteil von fürstlichen Kupferstichsammlungen und standen häufig sogar am Anfang ihrer Entstehung. Auch die Landgrafen von Hessen-Kassel sammelten Porträtgraphik, die sie zunächst lose, dann zunehmend gebunden in Klebe- und Sammelbänden verwahrten und durch Verlagswerke ergänzten. Heute zählen zehn Porträtklebebände und sieben Porträtwerke mit über 1.600 Blatt zum landgräflichen Kupferstichkabinett, das sich mit über 14.000 Stichen fast vollständig erhalten hat und in der Graphischen Sammlung von Hessen Kassel Heritage (HKH, vormals Museumslandschaft Hessen Kassel) verwahrt wird.¹ Während die Künstler- und Reproduktionsgraphik des Kasseler Bestandes bereits in einzelnen Publikationen behandelt wurde, sind die Porträtstiche noch unerforscht. Wie setzt sich der Bestand zusammen? Was verraten Inventare, der materielle Befund und die Systematik der Bände über das Sammeln von druckgraphischen Porträts am Hof von Kassel? Diesen Fragen möchte der vorliegende Aufsatz nachgehen.

I. Die Porträtklebebände und Porträtwerke

Zum Kasseler Bestand gehören zehn individuell zusammengestellte Klebebände mit über 1.000 Porträts, womit die Bildnisse nur einen kleinen Teil der Sammlung ausmachen. Sie stammen aus vier Jahrhunderten: Der früheste datierte Stich ist von 1543, die spätesten Blätter entstanden Anfang des 19. Jahrhunderts.² Die teilweise goldgeprägten, repräsentativen Einbände sind auf dem Rücken mit französischen Titeln versehen, die bereits erste Ordnungskriterien wie Adelsrang, Stand oder Beruf verdeutlichen (Abb. 1). Zwei Folian-



1. Klebeband »Maisons Imperiales et Royales«, Buchrücken, Kassel, Hessen Kassel Heritage, Graphische Sammlung, Inv. Nr. SM-GS 6.2.774, Rücken, Foto: U. Brunzel © Hessen Kassel Heritage.

ten, *Maisons Imperiales & Royales* und *Portraits des personnes imperiales & royales* enthalten Porträts der Kaiser und Könige Europas und ihrer Familien.³ Auch in *Portraits des Princes et Hommes illustres* finden sich Bildnisse verschiedener Adliger zusammen mit denen anderer berühmter Personen.⁴ Dem Hause Hessen sind die *Portraits de la Maison de Hesse* gewidmet,⁵ während *Portraits des Personnes d'Etat* vor allem an den Höfen Europas tätige Politiker, Diplomaten und Heerführer abbildet.⁶ Drei Bände sind durchnummeriert: *Portraits Tom. I-III*. Der erste Band enthält zwei Folgen der Prinzen von Nassau und Bildnisse weiterer, vornehmlich aristokratischer Personen.⁷ Im zweiten sind Porträts diverser Personen aus Adel, Klerus, Wissenschaft und den Künsten enthalten.⁸ Der Schwerpunkt des dritten Bandes liegt auf Frankreich mit Mitgliedern des französischen Königshauses und für den Hof tätigen Politikern, Militärs, Künstlern und Geistlichen.⁹ In *Portraits des Archeveques, Cardinaux, Savans et Artistes* befinden sich eben-

falls zahlreiche Kleriker, Gelehrte und Künstler.¹⁰ Der Band *Portraits de van Dick* schließlich zählt noch zu den Künstlerbänden und enthält Stiche nach Vorlagen Anton van Dycks (1599–1641), darunter in erster Linie die Werke der *Ikonographie*.¹¹

Ergänzt werden die Klebebände durch sieben Verlagswerke in kleinem handlichem Format mit noch einmal über 600 Porträtdarstellungen. Sie stammen aus dem 17. bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und wurden über-

wiegend in Paris publiziert. Zu ihnen zählt der Band *Portraits des rois, princes, etc.*, hauptsächlich mit Stichen der Folge *Atrium Heroicum* mit Fürsten, Feldherren, Geistlichen und Kaufleuten, die zwischen 1600 und 1604 von Dominicus Custos (um 1559/1560–1615) verlegt wurde.¹² Außerdem besaßen die Landgrafen eine Folge mit Porträts der Gesandten des Westfälischen Friedens, die von Baltazar Moncornet (1598–1668) herausgegeben wurde.¹³ Zwei zu einem Band zusammengebundene, von Louis Boissevin (um 1610–1685) publizierte Stichwerke, *Tableaux historiques ou sont gravez les Illustres François et Etrangers* und *Portraits des rois de France*, gelangten offenbar als Geschenk in die Sammlung.¹⁴ Ihnen ist eine handschriftliche Widmung eines noch näher zu bestimmenden Georg Christoph von Rosen an »Monseigneur« vorangestellt.¹⁵ Das *Theatrum illustrissimorum principum huius temporis* ist eine Zusammenstellung von Porträts berühmter Herrscher und Herrscherinnen, die wohl von Nicolas Visscher d. J. (1649–1702) herausgegeben wurde.¹⁶ Schließlich gibt es zwei Werke des Verlegers Michel Odieuvre: *Recueil des portraits des rois de France depuis Pharamond jusqu'à Louis XV.* und *Les Portraits des personnes illustres*, letzteres in zwei Bänden.¹⁷

Forschungsstand

Das Kupferstichkabinett der Landgrafen von Hessen-Kassel ist bisher nur ansatzweise erforscht. Eine erste wichtige Publikation verfasste 1931 der damalige Kabinettsleiter Rudolf Hallo.¹⁸ Neben einem kurzen Abriss der Sammlungsgeschichte führt er alle Klebebände gemäß dem ältesten Bibliotheksverzeichnis vom Ende des 18. Jahrhunderts auf. Hallo vermutet, dass die Anfänge der Sammlung im Porträt liegen. Im kommentierten Katalog erwähnt er die Porträtbände aber nur kurz, da 1931 nur ein Teil davon ins Kupferstichkabinett übernommen wurde.¹⁹ Christiane Lukatis veröffentlichte 1999 einen Aufsatz, in dem sie die Sammeltätigkeit der einzelnen Landgrafen hinsichtlich der druckgraphischen Werke untersuchte und verschiedene Inventare und Rechnungen auswertete. Auch Lukatis geht auf frühe im Auftrag der Landgrafen geschaffene Porträts und von ihnen zusammengetragene Bildnisse ein.²⁰ Stephan Brakensiek behandelt in seiner Dissertation *Vom ›Theatrum mundi‹ zum ›Cabinet des Estampes‹* von 2003 mehrere Bände aus dem Kupferstichkabinett der Landgrafen von Hessen-Kassel, jedoch ausschließlich Bände, die Künstlern oder Schulen gewidmet sind.²¹ Eine nähere Untersuchung der

bisher unbearbeiteten Gruppe der Porträts erscheint daher äußerst sinnvoll, auch wenn im Rahmen des vorliegenden Artikels lediglich erste Ansätze geleistet werden können.²²

II. Die Landgrafen von Hessen-Kassel als Sammler von Porträtgraphik

Mit dem Sammeln von Druckgraphik wurde am Hofe der Landgrafen von Hessen-Kassel in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts begonnen. Wie bei anderen fürstlichen Sammlungen standen Porträts vermutlich am Anfang der Erwerbstätigkeit.²³ Bildnisse zum Ruhm und Andenken der Dargestellten zählen außerdem zu den frühesten Auftragswerken, wie das 1616 von Crispijn van de Passe d. Ä. (1564–1637) geschaffene Porträt von Landgraf Moritz (1572–1632) veranschaulicht.²⁴ Auch die Gedenkschrift für Moritz *Monumentum Sepulcrale ad Dn. Mauritii Hassiae Landgravii Memoriam* von 1638 und die Trauerschrift *Ehren-Seule* für Wilhelm VI. (1629–1663), die um 1665 entstand, sind neben Wappen und Stammtafeln mit zahlreichen in Kupfer gestochenen Bildnissen der Landgrafen, ihrer Familien und Vorfahren illustriert.²⁵ Porträts aus den beiden repräsentativen Funeralwerken, die Abstammung und Herrschaftsanspruch der Landgrafen demonstrieren, wurden in den Klebeband zum Hause Hessen eingefügt.²⁶ Daneben wird man sicherlich auch in dieser Zeit bereits druckgraphische Bildnisse anderer berühmter Personen gesammelt haben. Dies bestätigt etwa das Nachlassinventar Landgräfin Hedwig Sophies (1623–1683) von 1683, in welchem mehrere fürstliche Porträts auf Atlasseide und Papier aufgeführt werden.²⁷ Dazu zählen neben Verwandten wie Amalie Elisabeth von Hanau-Münzenberg (1602–1651), der Schwiegermutter Hedwig Sophies, auch der für Wilhelm V. (1602–1637) tätige General Carl von Rabenhaupt (1602–1675) sowie sechs Stiche von Angehörigen der französischen Königsfamilie.²⁸

Verwandtschaft im Fokus – Das Kunsthausinventar

Hinweise auf druckgraphische Werke im Besitz von Landgraf Carl (1654–1730) finden sich im Inventar des Kunsthauses von 1747, in dem die Kammer untergebracht war.²⁹ Stiche wurden dort wohl in einem eigenen Raum, dem *musaeo*, verwahrt.³⁰ Darunter sind auch einzelne Porträts, die sich aufgrund der kurzen, allgemein gehaltenen Beschreibungen im Inventar jedoch kaum mit konkreten Stichen identifizieren lassen. Carl sammelte demnach vor allem



2. *Matthys Pool* nach Arnold Houbraken, Allegorie auf den Einzug des Fürsten Johann Wilhelm Friso von Nassau-Diez und seiner Gemahlin Marie Luise in Leeuwarden, um 1710, Kupferstich und Radierung, Kassel, Hessen Kassel Heritage, Graphische Sammlung, Inv. Nr. GS 20350, fol. 60, 61 x 85,7 cm, Foto: U. Brunzel © Hessen Kassel Heritage.

Abbilder von zeitgenössischen Herrschern wie König Karl II. von Spanien (1661–1700),³¹ Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1633–1714),³² Kaiser Joseph I. (1678–1711) sowie möglicherweise Karl VI. (1685–1740).³³ Auch ein Gelehrtenbildnis von Nikolaus Christoph Lyncker (1643–1726), Professor für Jura in Gießen und Jena sowie später Reichshofrat in Wien, ist darunter.³⁴ Überdies besaß Carl Porträts seiner Tochter Marie Luise (1688–1765) und ihres Mannes Johann Wilhelm Friso von Nassau-Diez (1687–1711). Bei den »Dreiundzwanzig stück kupfer vom einzug der princessin von Oranien in Leuwarden«³⁵ handelt es sich vermutlich um die allegorische Darstellung von Matthys Pool (1670–um 1732) nach Arnold Houbraken (1660–1719) (Abb. 2). Sowohl die Zeichnung Houbrakens, die als Vorlage für den Stich diente, als auch ein Abdruck der Platte waren in den Band *Maison de Hesse* eingeklebt.³⁶ Auch bei den »Neunzehn paar kupfer von ihdhlt. dem printz von Oranien und dero frau gemahlin«³⁷ könnte es sich um Bildnisse des Paares handeln, vielleicht die von Pieter Stevens van Gunst (1658/1659–1731) gestochenen Pendants, von denen

sich Abzüge im Band *Princes et Hommes illustres* befinden.³⁸ Bemerkenswert ist zudem, dass Carl jeweils mehrere Exemplare der Stiche verwahrte, vermutlich, um sie bei geeigneter Gelegenheit zu verschenken. Schließlich wurden im Kunsthaus die Platten für das *Monumentum Sepulcrale* und weitere Werke gelagert: »Neuntzig sieben kupferne blatten von dem leichenbegängnis des gottseel. herrn landgraf Moritz und verschiedenen fürstl. Personen«. ³⁹ Gebundene Druckgraphik war hingegen in der mathematischen Kammer untergebracht. Wohl ein Porträtklebeband lässt sich ausmachen: »Ein band in großformat Kupferstiche mit Portraits Fürstl. Personen und andern Berühmten Leute von diversen Meistern«. ⁴⁰ Porträtwerke und Folgen werden ebenso genannt, etwa »Les Rois de France depuis Pharamond, jusques à Louis XIV.«, vielleicht das von Boissevin verlegte heute noch vorhandene Werk. ⁴¹

Die Herrscher Europas – Das Nachlassinventar Wilhelms VIII.

Über die von Carls Nachfolger Wilhelm VIII. (1682–1760) gesammelte Druckgraphik kann sein Nachlassinventar aus dem Jahre 1760 einen Eindruck geben. ⁴² Darin wird auch eine größere Anzahl gestochener Porträts gelistet, die sowohl lose in »Cartons« als auch gebunden in Folianten gelagert wurden. Knapp 30 Bildnisse werden einzeln mit Titel, teils mit Stecher oder Inventor, angeführt. ⁴³ Zehn davon lassen sich wohl heute noch in den Klebebänden nachweisen. So könnte es sich beispielsweise bei den im Inventar genannten Stichen *Petrus Magnus Imperator Russiae, en double, Elisabetha Petrowna Russorum Imperatrix* und *Anna Russorum Imperatrix* ⁴⁴ um drei von Joseph Wagner (1706–1780) geschaffene Blätter aus dem Band *Portraits des personnes imperiales & royales* handeln. ⁴⁵ Des Weiteren führt das Nachlassinventar acht Bücher mit Porträtwerken an, darunter die bis heute vorliegenden Folgen Odieuvres, die auf den Buchdeckeln mit dem Prägestempel Wilhelms VIII., einem doppelschwänzigen Löwen und den Initialen W. L., versehen sind. ⁴⁶ Außerdem werden die eventuell bereits im Kunsthaus verwahrten von Boissevin verlegten Serien genannt. ⁴⁷ Die Folge Moncornets mit den Friedensgesandten ist mit dem Stempel Wilhelms VIII. versehen und muss demnach spätestens während seiner Regentschaft erworben bzw. gebunden worden sein. Für Wilhelm VIII. waren innerhalb der lose verwahrten Druckgraphik vor allem zeitgenössische Herrscher von Interesse. Einen Schwerpunkt bilden der französische Hof, der für alle europäischen Fürsten ein wichtiges Vorbild war, und das Haus Ora-

nien, mit dem die hessischen Landgrafen seit der Hochzeit von Carls Tochter Marie Luise mit Johann Wilhelm Friso verwandtschaftlich verbunden waren.

Nicht nur Klebebände – Das »Cabinet des Hommes illustres«

Wilhelms Sohn Friedrich II. (1720–1785) sammelte ebenfalls Druckgraphik.⁴⁸ Er ließ für die landgräflichen Sammlungen das Museum Fridericianum von Simon Louis Du Ry (1726–1799) erbauen, das 1779 fertiggestellt wurde. Im Erdgeschoss, das die Antiken- und Naturkundesammlung sowie moderne Bildwerke beherbergte, befand sich im rechten Flügel ein »Kabinet, so mit vielen Bildnissen berühmter Personen, in Kupfer gestochen, ausgeziert ist.«⁴⁹ Der Inhalt dieses »Cabinet des hommes illustres« ist durch ein Inventar, das wohl zwischen 1787 und 1795 entstand, überliefert.⁵⁰ Es führt 107 Stiche mit Porträts und, sofern bekannt, auch Inventoren, Stecher und Datierungen an.⁵¹ Die in der Platte datierten Blätter entstanden zwischen 1741 und 1787.⁵² Einige Personen sind mehrmals in unterschiedlichen Bildnissen vorhanden, so Voltaire (1694–1778), der gleich fünfmal begegnet, oder Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), der dreimal gelistet ist.⁵³ Die Dargestellten zählen zu den bedeutendsten Persönlichkeiten des 17. und 18. Jahrhunderts aus Wissenschaft und Kunst. Gesammelt wurden vor allem Philosophen, Schriftsteller, Dichter, Dramatiker, Künstler, Naturforscher und andere Gelehrte. Politiker, Militärs und Geistliche spielen demgegenüber eine untergeordnete Rolle. Im Gegensatz zur Sammelpraxis der vorangegangenen Landgrafen, bei denen Porträts der eigenen Familie und anderer Fürsten im Mittelpunkt standen, kommen in Friedrichs Kabinett nur vier Herrscherbildnisse vor: je eines von Ludwig XIV. (1638–1715) und Friedrich II. von Preußen (1712–1786) sowie zwei von Landgraf Friedrich II. selbst.⁵⁴ Zudem kommen die »berühmten Männer« überwiegend aus Frankreich und auch bei den Stechern handelt es sich bei über zwei Drittel um Franzosen. Kassel ist vertreten durch Porträts der am Hofe tätigen Johann Arckenholtz (1695–1777), Johann Jacob Huber (1707–1778), Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1789) und Martin Ernst von Schlieffen (1732–1825).⁵⁵ 84 der ehemals im »Cabinet des hommes illustres« befindlichen Stiche liegen heute lose in der Graphischen Sammlung von HKH vor.⁵⁶ Keiner der Stiche scheint später in die Klebebände aufgenommen worden zu sein.⁵⁷ Überdies waren im Obergeschoss des Fridericianums die Bibliothek, Kabinette mit Handschriften, Zeichnungen und Stichen sowie naturwissenschaftliche Ins-

trumente untergebracht.⁵⁸ In der Bibliothek, die unter Jean Pierre Louis Luchet (1740–1792) neu geordnet worden war, oder in den angrenzenden Räumen verwahrte man vermutlich auch die Klebebände und Stichwerke. Auf keinem der heute vorhandenen Porträtbände findet sich der Stempel Friedrichs II., der in diesem Bereich somit vermutlich keine Neuanschaffungen vornahm. Das Museum Fridericianum war ein Ort der Wissenschaften und Künste zur Bildung, Forschung und zum Kunstgenuss.⁵⁹ Dieses Konzept spiegelt auch das »Cabinet des hommes illustres«, ganz im Sinne der Aufklärung, wider.

In neuer Ordnung – Die Bibliotheksverzeichnisse

Unter Wilhelm IX. (1743–1821) wurden die Graphikbestände neu geordnet.⁶⁰ Er führte seine Privatbibliothek mit Teilen der Kabinettsbibliothek Friedrichs II. zusammen und ließ sie 1799 im neu erbauten Schloss Wilhelmshöhe unterbringen. Mit der Neuordnung der Bücher und Kupferstiche war der Hofbibliothekar Friedrich Wilhelm Strieder (1739–1815) zwischen 1786 und 1792 betraut.⁶¹ Strieder und andere Bibliotheksangestellte schrieben zahlreiche Inhaltsverzeichnisse für die Klebe- und Sammelbände und der Hofbibliothekar fertigte einen Gesamtkatalog, den *Catalogue de la Bibliothèque de Weißenstein*, an.⁶² Inwieweit die Bände auch aufgelöst und neu sortiert wurden, lässt sich bisher noch nicht sagen.⁶³ Während der französischen Besetzung Kassels wurde ein Großteil der Bibliotheksbestände nach Paris abtransportiert, der 1814, mit einigen Verlusten, wieder nach Kassel verbracht werden konnte.⁶⁴ Bei der Wiedereinrichtung der Schlossbibliothek wurde 1814 ein neuer *Catalogue de la Bibliothèque de Wilhelmshöhe* angefertigt.⁶⁵ In beiden Bibliotheksverzeichnissen erscheinen die Bände in der gleichen Reihenfolge. Auf die nach Schulen geordneten »Estampes Historiques« folgen an zweiter Stelle die Porträts. Es werden alle heute vorhandenen Bände angeführt. Allein im ersten Katalog wird das 1648 in Antwerpen herausgegebene Stichwerk mit Porträts der Gesandten des Westfälischen Friedens nach Vorlagen von Anselm van Hulle (1601–nach 1604) genannt, das laut Rudolf Hallo an die Landesbibliothek abgegeben wurde.⁶⁶ Die Verzeichnisse beginnen mit dem Band *Maison de Hesse*. Den Anfang bildet damit die eigene Familie als unmittelbarer Bezugspunkt des Landgrafen. Es folgen die Kaiser und Könige Europas sowie die *Princes et Hommes illustres*, mit denen die Landgrafen teilweise durch verwandtschaftliche und politische Beziehungen verbunden waren. Die an den europäischen Höfen

tätigen Personen (*Personnes d'Etat*) sowie Geistliche, Gelehrte und Künstler schließen sich an, während die drei Klebebände mit diversen Porträts den Abschluss bilden. Die Stichwerke, da überwiegend in kleinerem Format, sind als »Portraits in Quarto« nachgestellt. Vermutlich entsprach die Abfolge der Bücher in den Verzeichnissen ihrer Aufstellung in der Bibliothek. Sie weicht allerdings von den Aufklebern mit fortlaufenden Nummern, die sich heute noch auf den Buchrücken befinden und wohl zu einem späteren Zeitpunkt angebracht wurden, an zwei Stellen ab.⁶⁷ Demnach ist das Haus Hessen erst an vierter Stelle zwischen den *Princes et Hommes illustres* und den *Personnes d'Etat* angesiedelt, was eher der standesgemäßen und machtpolitischen Hierarchie entsprechen würde. Zudem sind Klerus, Gelehrte und Künstler hinter die drei gemischten Bände gestellt. Beide Systematiken orientieren sich an der ständischen Gesellschaftsordnung mit dem Adel an der Spitze, gefolgt von der Geistlichkeit und den Gelehrten, dem Bürgertum sowie Vertretern niederer Stände, zu denen auch die Künstler zählten, am unteren Ende.⁶⁸ Zwei Porträtbände sind mit dem Monogramm Wilhelms IX. »W.L.Z.H.« versehen: *Maisons Imperiales et Royales* und *Portraits des rois, princes, etc.* Sie wurden vermutlich während seiner Regentschaft zusammengestellt bzw. erworben. Die ordnende Tätigkeit Wilhelms IX. bildet den Abschluss der landgräflichen Graphiksammlung, die anschließend nicht weiter vermehrt wurde.

III. Die materielle Analyse der Porträtklebebände

Die Einbände

Die Porträtklebebände sind im Vergleich zu den anderen landgräflichen Klebebänden mit bis zu 72 cm Höhe und 55 cm Breite von besonders großem, repräsentativen Format, was die Wichtigkeit, die ihnen zugemessen wurde, unterstreicht. Ihre Einbände lassen sich in fünf Typen einteilen. Die Hälfte der Bände ist in marmoriertes Leder gebunden, auf den Buchdeckeln schmucklos, mit goldgeprägtem Rücken und rotem Titelschild: *Portraits de la Maison de Hesse*, *Portraits de van Dick* und *Portraits Tom. I-III*.⁶⁹ Es handelt sich um für den Kasseler Bestand typische, häufig vorkommende Einbände, die wohl vor Ort gefertigt wurden.⁷⁰ Zwei weitere Bände weisen dieselbe Gestaltung auf: *Portraits des personnes imperiales & royales* und *Portraits des Princes et Hommes illustres*.⁷¹ Die Ledereinbände sind auf den Deckeln mit einem gold-

geprägten Doppelrahmen aus Rollenstempeln in Trapezteilung sowie Eckstücken und einem Zierstück versehen. Lediglich *Maisons Imperiales et Royales* besitzt einen Halbledereinband (Abb. 1). Der Pappband ist mit rot-blauem Schachbrett-Kleisterpapier beklebt, mit Lederecken und Lederrücken versehen und trägt die goldgeprägten Initialen »W.L.Z.H.« auf den Buchdeckeln.⁷² Mehrere Bände der Sammlung besitzen den gleichen Einband und enthalten alle Stiche, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vornehmlich in den 1770er und 1780er Jahren, entstanden.⁷³ Der Stempel »W.L.Z.H.« (Wilhelm Landgraf zu Hessen) verweist auf Wilhelm IX.⁷⁴ Da auch ein Band mit den Initialen »W.K.V.H.« (Wilhelm Kurfürst von Hessen) existiert,⁷⁵ müssen die anderen Einbände zwischen 1785, dem Beginn der Regentschaft Wilhelms als Landgraf, und seiner Erhebung zum Kurfürsten im Jahre 1803 entstanden sein. Die restlichen zwei Porträtbände, *Portraits des Personnes d'Etat* und *Portraits des Archeveques, Cardinaux, Savans et Artistes* sind in Leder gebunden und mit Verzierungen versehen, die so kein zweites Mal in der Sammlung vorkommen.⁷⁶ Vielleicht gelangten diese Bände als Geschenk oder durch Erbschaft in den Besitz der Landgrafen. Nicht ausgeschlossen ist zudem, dass die Einbände wiederverwendet wurden.

Die Inhaltsverzeichnisse und ihre Schreiber

Im Rahmen der Neuordnung der Bibliothek unter Wilhelm IX. Ende des 18. Jahrhunderts wurden den meisten Bänden Inhaltsverzeichnisse beigegeben (Abb. 3). Dass dies nachträglich erfolgte, lässt sich auch daran erkennen, dass das Papier vom restlichen Buchblock abweicht und der Farbschnitt der übrigen Seiten fehlt. Je nach Beschaffenheit des Bandes sind die Verzeichnisse unterschiedlich aufgebaut. Immer vorhanden sind bei den Porträtbänden Spalten für die Seitenzahl, den Titel des Stiches und die beteiligten Personen, darunter Stecher, Inventoren und Verleger, teils auch Datierungen. Manchmal sind für Stecher und Inventor separate Spalten vorgesehen. Die Titel werden wie in der Platte angegeben. Ist der Stich unbezeichnet, erfolgt meist ein Kurztitel auf Französisch (z. B. »un cardinal«). Sieben der hier behandelten Bände besitzen Inhaltsverzeichnisse, die von Friedrich Wilhelm Strieder stammen. Strieder war ab 1765 zunächst Registrator, ab 1788 mit Ausnahme der französischen Besetzungszeit bis zu seinem Tod Hofbibliothekar in Kassel und mit der Neuordnung der Graphikbestände beauftragt worden.⁷⁷

Die Verzeichnisse der drei Porträtbände I.–III. lassen sich hingegen Johann Christian Entzeroth (um 1757–1814) zuordnen, der ab 1779 als Schreiber in der Bibliothek tätig war.⁷⁸ In vielen Inhaltsverzeichnissen existieren zudem Nachtragungen und Inventurnotizen von anderer Hand.⁷⁹ So gibt es in den von Entzeroth geschriebenen Inhaltsverzeichnissen Ergänzungen von Strieder, umgekehrt jedoch nicht.

Die Foliierung

Strieder verfasste nicht nur den überwiegenden Teil der Inhaltsverzeichnisse der Porträtbände, sondern foliierte sie auch. Dabei nummerierte er ab der ersten, für Stiche vorgesehenen Seite alle Rectoseiten rechts oben mit schwarzer Feder fortlaufend. Vorsatz und Inhaltsverzeichnisse blieben unfoliiert. Häufig ließ Strieder die Nummerierung von Seite eins aus, die im Laufe der Zeit von verschiedenen Personen mit rotem Stift oder Graphit ergänzt wurde.⁸⁰ Für auf Versoseiten geklebte Stiche wurden unterschiedliche Foliierungen verwendet. Zumeist wurden die Angaben im Inhaltsverzeichnis bei der folgenden Rectoseite ergänzt, wie bei fol. 49 in *Portraits de van Dick*, wo im Inhaltsverzeichnis vier Einträge zu finden sind, von denen zwei Stiche auf fol. 48v montiert wurden. Bei nachträglichen Versomontierungen, erkennbar an einer abweichenden Handschrift im Inhaltsverzeichnis, wurde hingegen häufig die Foliierung der vorangehenden Seite verwendet und durch den Zusatz »a«, »v« oder »1/2« ergänzt.⁸¹

Die Montierung

Grundsätzlich erfolgte die Montierung der Stiche in den Klebebänden auf der Rectoseite. Bei großformatigen Blättern wurde entweder der überlappende Teil umgeklappt oder sie wurden auf eine Doppelseite montiert, mittig vertikal gefaltet und auf dem Falz befestigt. Kleinere Stiche wurden einzeln mittig oder zu mehreren auf eine Seite geklebt. Dabei wurden ästhetisch ansprechende, großzügige Anordnungen bevorzugt, die viel von der Seite sichtbar lassen. In *Portraits des Princes et Hommes illustres* waren auf fol. 84 (Abb. 4) oben und unten je drei kleine Porträts nebeneinander und ein etwas größeres in der Mitte angebracht, welches später entnommen wurde und nur noch durch Montierungsspuren bezeugt ist. Dies steht im Gegensatz zur Vor-

Nr.	Person	Titel	Nr.	Person	Titel
68	Friedrich Dux von Saxe - Prince - Duke of Anhalt-Desse	Prince of Anhalt-Desse	91	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
69			92	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
70			93	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
71	Prince William Herzog, Captain of H. M. Ship "Hibernia"	Prince of Wales	94	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
72			95	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
73			96	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
74	Prince of Wales	Prince of Wales	97	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
75	Charlotte Augusta, Princess of Wales & later Queen	Princess of Wales	98	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
76			99	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
77			100	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
78			101	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
79			102	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
80			103	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
81			104	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
82			105	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
83			106	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
84	Friedrich II. König von Preußen	King of Prussia	107	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
85			108	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
86			109	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
87			110	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
88			111	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
89			112	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham
90			113	Friedrich Wilhelm II. König von Preußen	Cuningham

3. Klebeband »Maisons Imperiales et Royales«, Inhaltsverzeichnis, Kassel, Hessen Kassel Heritage, Graphische Sammlung, Inv. Nr. SM-GS 6.2.774, [fol. IIv], Foto: U. Brunzel © Hessen Kassel Heritage.



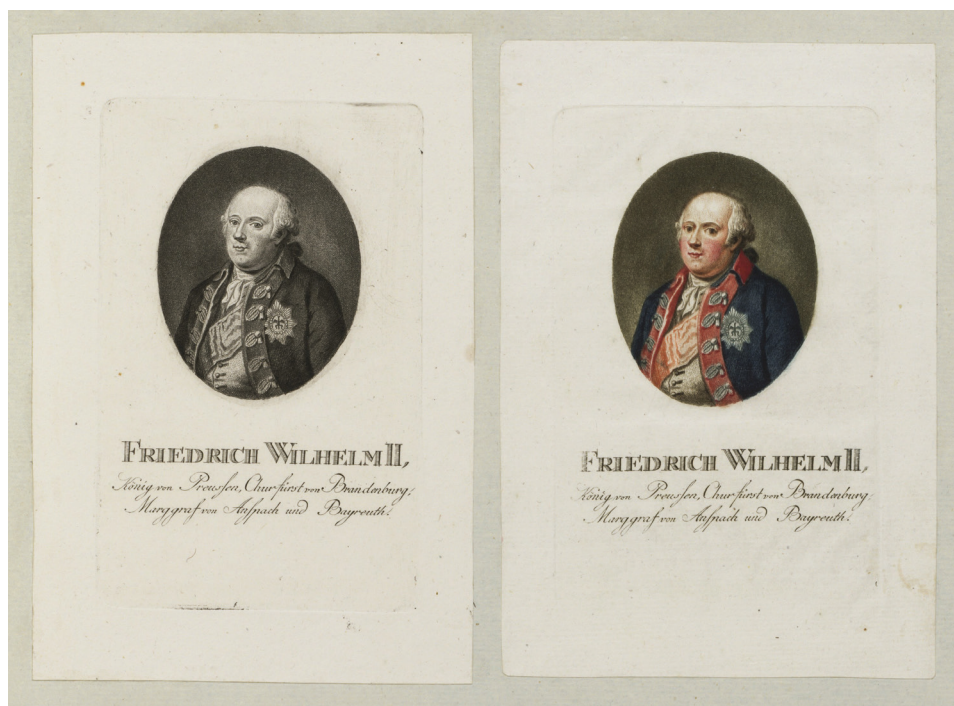
4. Klebeband »Portraits des Princes et Hommes illustres«, Buchseite, Kassel, Hessen Kassel Heritage, Graphische Sammlung, Inv. Nr. GS 20354, fol. 84, Foto: U. Brunzel © Hessen Kassel Heritage.

gehensweise anderer Sammler wie Michel de Marolles (1600–1681), der Mitte des 17. Jahrhunderts seine Bände bis auf den letzten Zentimeter mit Stichen versah, entsprechend der zeitgenössischen *Petersburger Hängung*, und das weiße Papier als störend empfand.⁸²

Auf Versoseiten waren nur selten druckgraphische Arbeiten montiert, um ein gegenseitiges Abfärben zu verhindern. Diese Werke wurden meistens nachträglich hinzugefügt und stehen gewöhnlich inhaltlich oder motivisch mit dem vorangegangenen oder nachfolgenden Blatt im Zusammenhang. Am häufigsten stellte man Pendants, Dubletten oder Ehepartner auf diese Weise zusammen.⁸³ Dubletten wurden in unterschiedlichen Ausführungen oder Druckzuständen erworben und zum direkten Vergleich nebeneinander montiert. Im Band *Maisons imperiales et royales* stehen zwei verschiedene Abdrucke eines Bildnisses von Friedrich Wilhelm II. von Preußen (1744–1797) nebeneinander: der eine in Schwarz, der andere von einer mehrfarbig eingefärbten Platte gedruckt mit nachträglich von Hand kolorierten Details (Abb. 5).⁸⁴ Politisch motiviert sein könnte die Gegenüberstellung von James Scott of Monmouth (1649–1685), einem unehelichen Sohn von Karl II. von England (1630–1685), der Anspruch auf den Thron erhob, mit dem rechtmäßigen Thronfolger Jakob II. von England (1633–1701), der ihn hinrichten ließ.⁸⁵ Diese anschauliche Darstellung der Unausweichlichkeit der etablierten Gesellschaftsordnung und der gerechten Strafe bei Zuwiderhandlungen unterstützt die These Vogels, dass Klebebände der moralischen Erziehung junger Fürsten dienten.⁸⁶

In den Porträtbänden lässt sich eine Vielzahl an Montierungsarten unterscheiden: Stiche wurden vollflächig, punktuell an den Ecken oder mit Untersatzpapier aufgeklebt. Bisweilen finden sich sogar Spuren eines Farbschnitts auf dem Untersatzpapier, die von einem vorherigen Bindungszusammenhang stammen. Darüber hinaus können Stiche direkt eingebunden oder mit einer aufwändigen Passepartoutmontierung versehen sein.⁸⁷ Ob diese verschiedenen Montierungsarten Hinweise auf eine unterschiedliche Provenienz der Bände sind, müsste noch genauer untersucht werden.

In vielen Porträtbänden gibt es Montierungsspuren, die eine Entnahme von Stichen belegen. Ausrisse, Papier- und Klebereste auf den Buchseiten oder Stiche mit ausgerissenen Ecken sind häufig zu verzeichnen. Da diese fehlenden Stiche meist nicht in den Inhaltsverzeichnissen auftauchen, müssen sie vor der Anfertigung der Verzeichnisse entfernt worden sein. Möglicherweise wurden sie im Kontext der Neuordnung durch Friedrich Wilhelm



5. Unbekannt, Friedrich Wilhelm II. (zwei Abdrucke), um 1786–1800, Punktiermanier und Radierung, rechter Stich kolorierter Farbdruck, 18 x 12,3 cm und 17,9 x 12,2 cm, Kassel, Hessen Kassel Heritage, Graphische Sammlung, Inv. Nr. SM-GS 6.2.774, fol. 95, Foto: U. Brunzel © Hessen Kassel Heritage.

Strieder entnommen und an anderer, thematisch passenderer Stelle wieder eingeklebt. Allerdings ist es schwer, konkrete Ummontierungen nachzuverfolgen. Bislang ist dies einzig im Band *Portraits de van Dick* möglich: Auf fol. 39v befinden sich Papierreste, die mit den Fehlstellen im Papier des Porträts von Henriette de Lorraine (1605–1660) auf fol. 126 übereinstimmen. Hier ist eindeutig nachweisbar, dass ein Blatt innerhalb eines Bandes versetzt wurde, vermutlich, um alle weiblichen Porträts zusammen zu gruppieren.

Bei vielen stark beschädigten Stichen lassen sich alte Restaurierungen feststellen. Sie wurden mit Stücken anderer Stiche ergänzt oder von Hand retuschiert, wie das Doppelporträt von van Dyck und Rubens im gleichen Band.⁸⁸ Der Erhaltungszustand spielte demnach bei der Zusammenstellung der Bände keine Rolle. Relevant war allein der Inhalt der Darstellungen zur Verwaltung und Speicherung von bildlichem Wissen.



6. Robert Nanteuil, Antonio Barberini, um 1657, Kupferstich und Radierung, Kassel, Hessen Kassel Heritage, Graphische Sammlung, Inv. Nr. GS 20304, fol. 14, Foto: U. Brunzel © Hessen Kassel Heritage.

Nur vereinzelt wurde Text in Form handschriftlicher Bezeichnungen oder gedruckter Texte eingefügt, um einen Stich mit weiteren Informationen zu versehen.⁸⁹ Die Porträts von Antonio Barberini (1607–1671) (Abb. 6) und Jules Mazarin (1602–1661) sind von derselben Hand mit den Namen der Dargestellten versehen worden, wobei Mazarin versehentlich als »Le Cardinal Richelieu« identifiziert wurde.⁹⁰ Rudolf Hallo erwähnt, dass Rudolf Erich Raspe (1736–1794), zweiter Bibliothekar und Verwalter der landgräflichen Münz- und Antikensammlung in Kassel,⁹¹ manche Porträtstiche mit Namensbeischriften versah, darunter Mazarin und Richelieu.⁹² Die beiden Bezeichnungen weisen Ähnlichkeiten zur Schrift von Raspe auf und könnten von ihm stammen.

Kupferstiche, Radierungen und Schabkunstblätter wurden durchmischt eingeklebt. Selbst Zeichnungen waren in die Klebebände montiert: eine Federzeichnung mit dem Porträt Anne Stuarts (1665–1714), die 1706 von Wolfgang Wilhelm von Wittmann († 1727) im Stil eines Stiches geschaffen wurde,⁹³ sowie die bereits erwähnte Vorzeichnung von Houbraken.

Es lassen sich auch Diskrepanzen zwischen den Inhaltsverzeichnissen und dem tatsächlichen Inhalt feststellen. In *Portraits des Princes et Hommes illustres* stimmen die Eintragungen auf fol. 2, 5, 9 und 92 nicht mit den tatsächlich Dargestellten überein. Für fol. 96, 99 und 101v existieren Eintragungen im Inhaltsverzeichnis, aber es sind weder Stiche noch Montierungsspuren vorhanden, die auf eine Entnahme hinwiesen. Alle fehlenden Stiche zeigen

Porträts in England lebender Adeliger, daher liegt der Verdacht nahe, dass hier ein konkretes Konvolut eingeplant war, das, aus unbekanntem Gründen, keinen Eingang in den Band fand.

IV. Die Systematik der Bände

Vom 16. bis zum 18. Jh. erschienen mehrere Anleitungen zum Sammeln von Druckgraphik.⁹⁴ Einige Autoren gehen auch darauf ein, wie druckgraphische Porträts anzuordnen sind. Siegmund Jakob Apin (1693–1732) schlägt etwa vor, Porträts nach Stand geordnet lose in Mappen aufzubewahren und lehnt das Einkleben in Bücher kategorisch ab,⁹⁵ während Florent le Comte (1655–1712) in einer »belle Bibliothèque d'estampes« 146 thematisch geordnete Bände mit eingeklebter Graphik vorfinden will.⁹⁶ Er teilt die Bände in vier Kategorien: historische Themen, moralische Themen, die Entwicklung der Kunst und gemischte Themen. Die historischen Bände beinhalten eine chronologische Geschichte der Monarchien und Nationen, beginnend beim Alten Testament, die auch männliche Porträts bei den entsprechenden Epochen vorsieht. Porträts berühmter Frauen finden sich hingegen bei den gemischten Sujets. Das Handbuch Le Comtes lässt sich schon früh in den Kasseler Bibliotheksverzeichnissen nachweisen, seine Systematik wurde aber offenkundig nicht befolgt. Stattdessen standen andere Ordnungskriterien im Vordergrund, die im Folgenden behandelt werden sollen.

Nach Stand: Portraits des personnes imperiales & royales, Maisons imperiales et royales, Portraits des Personnes d'Etat und Portraits des Princes et Hommes illustres

Portraits des personnes imperiales & royales und *Maisons imperiales et royales* umfassen Bildnisse von Angehörigen verschiedener europäischer Königshäuser, die nach Herrschaftsgebieten sortiert sind. Innerhalb der Länder sind die Dargestellten weitestgehend chronologisch gemäß der Thronfolge geordnet. Könige und Kaiser kommen an erster Stelle, gegebenenfalls gefolgt von ihren Ehefrauen, Kindern, Geschwistern und Verwandten. Es lässt sich außerdem nachweisen, dass die Bände nacheinander entstanden. Der erstgenannte Foliant wurde nach einem Wasserschaden 1993 aus konservatorischen Gründen aufgelöst, lässt sich aber anhand des Inhaltsverzeichnisses rekonstruieren. Dort wurden zwölf Stiche durchgestrichen und mit dem Zusatz »en livre par-

tic. no. 2 b« versehen, die in *Maisons imperiales et royales* ummontiert wurden. Der zweite Band wurde also angelegt, nachdem in *Portraits des personnes imperiales & royales* der Platz ausgegangen war. Die in diesem Band begonnenen Königshäuser des Heiligen Römischen Reiches, Russlands, Frankreichs, Großbritanniens und Preußens wurden in *Maisons imperiales et royales* chronologisch fortgeführt, wobei dem ersten Band einige Stiche doppelt vorhandener Personen entnommen wurden, um die Reihenfolge im zweiten Album kontinuierlich fortsetzen zu können. Spanien, Dänemark, Schweden und Polen wurden hingegen nicht fortgeführt und zwischen den verschiedenen Dynastien viele Seiten freigelassen, um nicht erneut Platzprobleme bei zukünftigen Erweiterungen zu bekommen.

Leerseiten können also zum einen Platzhalterfunktion für noch einzufügende Porträts erfüllen. Zum anderen können sie als Trennung von inhaltlich zusammengehörigen Blöcken dienen, wie in *Portraits des Personnes d'Etat*. In diesem verhältnismäßig klar strukturierten Band werden Konvolute geographisch zusammengehöriger Personen jeweils durch einige Leerseiten separiert. Der Band beinhaltet ausschließlich Personen höheren Standes, die am Hof tätig waren. Eingeleitet wird er mit 18 Porträts russischer Adeliger. Der scheinbar deplatzierte Deutsche Burkhard Christoph von Münnich (1683–1767) (fol. 9) stand in russischen Diensten. Relevant war hier also nicht die Nationalität, sondern vielmehr die persönliche Loyalität. Nach einigen Leerseiten folgt eine Gruppe von drei Personen österreichischer Herkunft (fol. 24–26), die sich im Dreißigjährigen Krieg hervorgetan hatten, gefolgt von einer größeren Anzahl freier Seiten. Darauf folgt die zahlenmäßig größte Gruppe von 42 Franzosen. Die abschließende Personengruppe zeigt sich weniger geordnet. Viele Personen unterschiedlicher Nationalität und Position wurden ohne trennende Leerseiten zusammengestellt. Dass sich der Franzose Pierre de Sève de Fléchères (1660–1726) in dieser Gruppe befindet statt weiter oben, korrespondiert mit vielen anderen Klebebänden, die am Anfang eine durchdachte Reihenfolge aufweisen, gegen Ende aber immer unsystematischer werden.

Ohne erkennbare Systematik präsentieren sich die *Portraits des Princes et Hommes illustres*, was bei dem allgemein gehaltenen Titel vielleicht auch nicht geplant war. Die 117 Männer und 20 Frauen sind weder gemäß der gesellschaftlichen Hierarchie geordnet, da Könige (fol. 15) zwischen Generälen (fol. 12) und Malern (fol. 20) erscheinen, noch gemäß chronologischer, formaler

oder geographischer Kriterien. Knapp die Hälfte der enthaltenen Personen ist deutscher Nationalität, vermischt mit einer Vielzahl von Personen anderer Herkunft einschließlich des Osmanischen Reiches. Es entsteht der Eindruck, eine Kollektion von Restbeständen sei recht wahllos in den Band geklebt worden. Nur teilweise finden sich kleinere Gruppen zusammengehöriger Personen, wie auf fol. 70v–75, wo Eberhard III. von Württemberg (1614–1674), seine beiden Ehefrauen und einer seiner Söhne nebst Gattin und Schwiegermutter zu finden sind. Allerdings existieren auf vielen Recto- wie Versoseiten Ausrisse und Montierungsspuren großformatiger Stiche, die auf ein Neuarrangement des Bandes hinweisen.

Nach Haus: Portraits de la Maison de Hesse

In einer fürstlichen Stichsammlung durfte die Repräsentation der eigenen Dynastie nicht fehlen. Der Band *Portraits de la Maison de Hesse* beinhaltet 61 Bildnisse von Mitgliedern des Hauses Hessen-Kassel, neun des Zweiges Hessen-Darmstadt und acht Personen, die mit den Grafen von Hanau assoziiert sind. Zwischen den einzelnen Häusern wurden viele Seiten für weitere Stiche freigelassen. Der Band repräsentiert keine vollständigen Stammbäume, sondern versteht sich eher als Sammelalbum mit mehreren Darstellungen einzelner Personen, darunter auch Dubletten. Wilhelm IX. von Hessen-Kassel ist mit insgesamt acht Porträtstichen vertreten, während Töchter, die in andere Familien verheiratet wurden, meist fehlen. Eine konsequent chronologische Ordnung erfolgte hier nicht, sondern einzelne Serien wurden unabhängig voneinander eingebunden, insbesondere die Stiche aus den beiden bereits erwähnten Trauerschriften. Auch Apin legt dem Sammler nahe, Porträts aus Funeralwerken herauszutrennen und zu sammeln.⁹⁷ Die Vertreter des Hauses Hessen-Darmstadt sind chronologisch angeordnet, die Grafen von Hanau dagegen nicht, wobei hier die Darstellungen von Trauerzügen die tatsächlichen Porträts zahlenmäßig übersteigen.

Nach Beruf: Portraits des Archeveques, Cardinaux, Savans et Artistes

Der Band enthält 69 Bildnisse von Geistlichen, Gelehrten und Künstlern. Er ist damit nach Berufsgruppen geordnet und beginnt mit Bischöfen, Kardinälen, Äbten und Theologen (fol. 1–41). Es folgen einige Juristen und Politiker sowie

anschließend diverse Gelehrte und Künstler, darunter auch Ärzte, Schriftsteller, Sammler und Verleger, die jedoch nicht gemäß ihrer Profession sortiert sind (fol. 48–70). Die Porträts sind teilweise nach Herkunfts- oder Tätigkeitsländern der Dargestellten gruppiert. So sind unter den Geistlichen zunächst mehrere Deutsche, gefolgt von vielen Franzosen.⁹⁸ Auch bei den Gelehrten und Künstlern erscheinen einige Franzosen zusammen als Block (fol. 50–55). Auf einigen Stichen vorwiegend deutscher Porträtierten befinden sich unten links und rechts handschriftliche Nummerierungen. Die Blätter sind über den Band verteilt. Sie könnten zuvor zusammengehört und sich in einer von diesem Band abweichenden Ordnung befunden haben.

Portraits Tom. I.–III.

Unter einer Bibliotheksnummer zusammengefasst waren drei Bände von kleinerem Format mit der allgemeinen Betitelung *Portraits Tom. I.–III.* In Anbetracht der sonst spezifischeren Titel überrascht die inhaltliche Vielfalt hier nicht. Alle drei Alben sind bis auf die letzte Seite gefüllt und beinhalten auch später hinzugefügte Bildnisse, wie die Eintragungen von anderer Hand in den Inhaltsverzeichnissen belegen. Der erste Band enthält Porträts vorwiegend aristokratischer Personen. Er beginnt mit zwei verschiedenen Serien der Prinzen von Nassau, die teilweise dieselben Personen zeigen, aber getrennt voneinander chronologisch angeordnet wurden. Beide Serien zeichnen sich durch ein seitenfüllendes Format mit Bildnissen in ovalen Rahmen aus. Diese Darstellungsweise findet sich auch bei den übrigen eingeklebten Stichen im Band. Offenbar spielten hier tatsächlich formale Kriterien bei der Einsortierung der Stiche eine Rolle. Der zweite Band ist sowohl inhaltlich als auch formal gemischt. Groß- und kleinformatige Stiche unterschiedlicher Techniken und Darstellungsweisen zeigen Adelige, Kleriker, Künstler und Gelehrte aus verschiedenen Ländern. Einzig die Datierung der Stiche, die zwischen 1556 bis um 1660 entstanden, ist im Vergleich zu den übrigen Bänden, die meist einen größeren Zeitraum von 200 Jahren umfassen, recht eng gefasst. Band III ist inhaltlich strukturierter. Er beinhaltet hauptsächlich Mitglieder des französischen Königshauses und für den Hof tätige Geistliche, Beamte und Künstler. Formale, technische und chronologische Kriterien spielten keine Rolle bei der Anordnung.

Nach Inventor: Portraits de van Dyck

Einen Sonderfall bildet der Band *Portraits de van Dyck*, der zu den Künstlerbänden zählt. Bis auf wenige Ausnahmen befinden sich alle mit van Dyck assoziierten Bildnisse der landgräflichen Sammlung in diesem Klebeband. Van Dyck war als Porträtmaler in den höchsten Kreisen gefragt und seine Druckgraphik, vor allem vollständige Ausgaben der *Iconographia*, als begehrtes Sammelobjekt geschätzt.⁹⁹ Tatsächlich befinden sich unter den 200 Stichen des Bandes 97 der 100 Bildnisse aus der bekanntesten Fassung der *Iconographia*, sie stammen jedoch nicht aus einer spezifischen Ausgabe des Werkes. Die Porträts sind weder chronologisch noch nach dem bereits erwähnten Werk von Florent Le Comte geordnet, das zusätzlich zur Anleitung zum Sammeln von Druckgraphik auch erste Werkverzeichnisse für einige Künstler lieferte. Eingeleitet wird der Band mit Porträts von Anton van Dyck selbst und seiner Ehefrau Mary († 1645). Zwar folgen ab fol. 2 Staatsführer und Adelige, die aber recht schnell von Geistlichen und Bürgerlichen durchmischt werden, bevor sich die zahlenmäßig größte Gruppe der Künstler durchsetzt. Nach einigen Leerseiten folgt den Künstlern ein Konvolut von Königinnen, adeligen Damen und weiblichen Persönlichkeiten aus Antwerpen, das fließend in eine zweite Gruppe von Königen und männlichen Standespersonen übergeht. Wieder zeigt sich also anfangs eine systematische Gruppierung der Personen, die aber nicht konsequent auf den gesamten Band angewendet wurde.

V. Fazit

Wie Nachlass- und Gebäudeinventare belegen, sammelten die Landgrafen von Hessen-Kassel vom 17. bis Anfang des 19. Jahrhunderts Porträtgraphik und setzten dabei verschiedene inhaltliche Schwerpunkte: die eigene Familie, die Herrscher Europas oder berühmte Gelehrte und Künstler. Die Stiche liegen heute zum Großteil in Klebebänden vor, die sich vom materiellen Befund recht heterogen präsentieren. Fünf Einbandtypen verweisen auf unterschiedliche Entstehungszeiten und Provenienzen der Bände. Abweichungen in den Inhaltsverzeichnissen, bei Folierung und Montierung sind zudem ein Hinweis auf Ergänzungen, Entnahmen und Ummontierungen von Stichen. Sie zeigen, dass die Klebebände keineswegs statische Kunstwerke, sondern dynamische Gebrauchsgegenstände waren. Die Systematik der Bände orientiert sich an

der ständischen Gesellschaftsordnung und erfolgte nach Kriterien wie Stand, Haus oder Beruf. Innerhalb der Bände sind die Stiche allerdings weniger systematisch geordnet. Dennoch werden durch die Abfolge der Blätter und konkrete Gegenüberstellungen, etwa von Ehegatten oder Dubletten, inhaltliche und formale Beziehungen hergestellt. Wie das landgräfliche Kupferstichkabinett im Allgemeinen, so bildeten auch die Porträtbände ein bildliches Wissenskorpus, anhand dessen sich die Landgrafen auf vielfältige Weise über ihre eigene Abstammung, verwandtschaftliche oder politische Beziehungen sowie Geschichte, Wissenschaft und Kunst informieren konnten.¹⁰⁰

Anmerkungen

- 1 Gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung wurden die Bände im Rahmen des Projektes *Das Kupferstichkabinett der Landgrafen von Hessen-Kassel – Digitale Erschließung einer fürstlichen Bildersammlung* erfasst, digitalisiert und publiziert: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de> (Stand Oktober 2023, gilt für alle im Folgenden angegebenen Links).
- 2 Vgl. Georg Pencz, Johann Friedrich I. Kurfürst von Sachsen, 1543, Inv. Nr. GS 20354, fol. 41. Ein besonders spätes Blatt ist etwa das Bildnis Ignatz von Sonnleithners von Franz Wrenk (1766–1830), Inv. Nr. GS 20304, fol. 70, das 1815 oder später entstanden sein muss.
- 3 Inv. Nr. SM-GS 6.2.774: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/130257/> und Inv. Nr. SM-GS 6.2.661: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/129729/>.
- 4 Inv. Nr. GS 20354: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/22477/>.
- 5 Inv. Nr. GS 20350: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/22465/>.
- 6 Inv. Nr. SM-GS 6.2.659: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/129731/>.
- 7 Inv. Nr. GS 20344: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/22188/>.
- 8 Inv. Nr. GS 20345: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/22392/>.
- 9 Inv. Nr. GS 20346: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/22393/>.
- 10 Inv. Nr. GS 20304: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/21628/>.
- 11 Inv. Nr. GS 20348: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/22395/>.
- 12 Inv. Nr. SM-GS 6.2.775: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/130256/>.
- 13 Inv. Nr. GS 19367: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/33594/>.
- 14 Inv. Nr. SM-GS 6.2.883: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/129958/>.
- 15 Vgl. Inv. Nr. SM-GS 6.2.883, [fol. II]–[fol. IIv]. Georg Christoph entstammte vermutlich dem deutsch-baltischen Adelsgeschlecht von Rosen.
- 16 Inv. Nr. SM-GS 6.2.693: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/130178/>.
- 17 Inv. Nr. SM-GS 6.2.771; Inv. Nr. SM-GS 6.2.772/1; Inv. Nr. SM-GS 6.2.772/2: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/130260/>; <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/329864/>; <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/302958/>.
- 18 HALLO 1931. Eine veränderte Auflage erschien 1933: HALLO 1933.

- 19 Vgl. HALLO 1931, S. 95; HALLO 1933, S. 9; 17. Ein Teil der Porträtbände befand sich damals noch in Schloss Wilhelmshöhe und wurde erst 2011 in die Graphische Sammlung von HKH aufgenommen.
- 20 LUKATIS 1999, S. 131.
- 21 BRAKENSIEK 2003, S. 389–424. Weitere Literatur: SCHERER 1897/1898; OEHLER 1979.
- 22 Zum Sammeln von Porträtgraphik vgl. zudem VOGEL 2015, S. 128–131, 141–212 und POCH 2018.
- 23 Vgl. HALLO 1933, S. 9; OEHLER 1979, S. 7; LUKATIS 1999, S. 131.
- 24 Vgl. LUKATIS 1999, S. 131; 137, Abb. 1.
- 25 Vgl. BEPLER 1997; SITTIG 2010, S. 91–136. Vgl. aus dem *Monumentum Sepulcrale* z.B. das Bildnis von Landgraf Moritz V. und seiner Familie, Inv. Nr. GS 20350, fol. 14: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/303059/>.
- 26 Vgl. Inv. Nr. GS 20350, fol. 5–15, 24v (*Monumentum Sepulcrale*); Inv. Nr. GS 20350, fol. 25–30, 36–38. 40. (*Ehren-Seule*).
- 27 Kassel, HKH, Hessisches Landesmuseum, ohne Inventarnummer (ohne Paginierung/Folierung). Für Hinweise danken wir Antje Scherner, Kassel, und Elisabeth Burk, Münster.
- 28 In der Rubrik »In des herrn grafen von der lippen gemacht«, Nr. 183: »der landtgraffin Amelien Elisabeth Kupferstück uff pappier klein in schwarzem rahmen«. »Im Kindsgemach«, Nr. 197: »des General Rabenhaupts Kupferstück im schwartzen rahmen«. »Ahn Schillereyen in dem fürstl. Cabinet«, Nr. 121–126: »Sechs Kupferstück mit goldt und silber gezieht in vergülden rahmen so der frantzösische Hoff ist, alles mit der rahmen«. Ebd., Nr. 114: »Ein Kupfer stück uff altas der verwittibten Churfürstin zu Pfaltz worfür ein glas im schwarzen rahmen«, eventuell Charlotte Kurfürstin von der Pfalz (1627–1686). In der Sektion politischer und historischer Bücher unter Nr. 37: »Der Churfürstin von Brandenburg Bildtnüßen in Kupfferstücken« und Nr. 38: »der Graffen von Cleve bildtnüssen in Kupfferstücken«.
- 29 Vgl. HALLO 1931, S. 88; HALLO 1933, S. 10; LUKATIS 1999, S. 132–135; BRAKENSIEK 2003, S. 389–390.
- 30 Vgl. LUKATIS 1999, S. 132f.
- 31 Marburg, Hessisches Landesarchiv Hessisches Staatsarchiv (HLA-HStAM) Best. 4 b Nr. 830, S. 108, Nr. 89.
- 32 Ebd., S. 106, Nr. 79.
- 33 »Zwei Stück Kupfer vom Kaiser Josepho und Carolo«, ebd., S. 105, Nr. 66. »Josepho« muss Joseph I. sein, bei »Carolo« kann es sich auch um einen anderen Kaiser Karl handeln.
- 34 Ebd., S. 102, Nr. 42.
- 35 Ebd., S. 105, Nr. 67.
- 36 Vgl. Inv. Nr. GS 20350, fol. 60: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/303404/> Die Zeichnung (GS 10374) befand sich ehemals auf fol. 59. Vgl. OEHLER 1979, Kat.Nr. 32; LUKATIS/ OTTOMEYER 2000, S. 94, Kat. Nr. 40; BUNGARTEN 2018, S. 188, Kat. Nr. III.35.
- 37 HLA-HStAM Best. 4 b Nr. 830, S. 105, Nr. 65.
- 38 Vgl. Inv. Nr. GS 20354, fol. 63: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/306704/> und fol. 64: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/306721/>.
- 39 HLA-HStAM Best. 4 b Nr. 830, S. 115, Nr. 157.
- 40 Ebd., S. 150. In einem anderen Band befanden sich neben Ansichten und Tierdarstellungen ebenfalls Porträts: »Ein dergleichen band mit Städten, Portraits, Thieren, p. p.«, ebd., S. 151.

- 41 Ebd., S. 150, Nr. 74. Zum Werk Boissevins vgl. SM-GS 6.2.883, [fol. 154]–[fol. 219]. Infrage käme allerdings auch *Les augustes représentations de tous les rois de France, depuis Phara-
mond jusqu'à Louis XIV*, 1690 von Nicolas de Larmessin (1632–1694).
- 42 Zur Graphiksammlung Wilhelms VIII. vgl. HALLO 1931, S. 88f.; HALLO 1933, S. 10f.; LUKATIS 1999, S. 135; BRAKENSIEK 2003, S. 390–400.
- 43 Vgl. HLA-HStAM Best. 4 a Nr. 80, Nr. 15, S. 1–3, 5.
- 44 Ebd., Nr. 15, S. 5.
- 45 Vgl. Inv. Nr. SM-GS 1.3.5120, ehem. SM-GS 6.2.661, [fol. 14]; Inv. Nr. SM-GS 6.2.661, [fol. 20]; Inv. Nr. SM-GS 6.2.661, [fol. 19]: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/108278/>; <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/324579/>; <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/324558/>.
- 46 HLA-HStAM Best 4 a Nr. 80, Nr. 15, S. 2, Nr. 1–3. Vgl. Inv. Nr. SM-GS 6.2.771, Inv. Nr. SM-GS 6.2.772/1, Inv. Nr. SM-GS 6.2.772/2.
- 47 »Deux Collections d'Estampes in 8vd / des Rois de France et de diverses autres / person-
nes illustres«, HLA-HStAM Best 4 a Nr. 80, S. 2, Nr. 4a. Vgl. Inv. Nr. SM-GS 6.2.883.
- 48 Vgl. HALLO 1931, S. 89; HALLO 1933, S. 11f.; LUKATIS 1999, S. 147f.; BRAKENSIEK 2003, S. 401f.
- 49 Vgl. das von Du Ry verlegte Stichwerk *Plans et vue perspective du musée de Cassel bati par
Frédéric II. Landgrave regnant de Hesse* von 1784, Grundriss des Erdgeschosses, Buchstabe
L, Inv. Nr. SM-GS 6.2.768, fol. 1. Zur Einrichtung des Fridericianums vgl. außerdem SPLITTER
2017, S. 68 und MOHL 2020, S. 118–169.
- 50 Kassel, HKH, Inv. Nr. alt A XXII. Den Hinweis auf die Porträtsammlung im Museum Fride-
ricianum und auf das Inventar verdanken wir Christiane Lukatis, Kassel. Die Datierung
ergibt sich aus dem spätesten datierten Stich von 1787 (vgl. S. 18, Nr. 50) und einem
Inventurnachtrag des Bibliothekars Johann Ludwig Völkel (1762–1829) vom 3.2.1795
(S. 57). Hallo erwähnt jedoch ein um 1783 angelegtes Inventar des Fridericianums. Vgl.
HALLO 1931, S. 89; HALLO 1933, S. 11. Für Hinweise und Austausch zum Inventar danken wir
Rüdiger Splitter, Kassel.
- 51 Die Nummern 6 (»Portrait de M.r d'Alembert«) bis 82 (»Joh. Winkelmann«) sind alphabe-
tisch geordnet.
- 52 Kassel, HKH, Inv. Nr. alt A XXII, S. 56, Nr. 101; S. 57, Nr. 105.
- 53 Ebd., S. 53, Nr. 74–76; S. 56, Nr. 97 f.; S. 52, Nr. 63f.; S. 54, Nr. 83.
- 54 Ebd., S. 50, Nr. 44; S. 46, Nr. 5; S. 49, Nr. 32f.
- 55 Ebd. S. 47, Nr. 7, S. 50, Nr. 41, S. 57, Nr. 106, 107. Vgl. HALLO 1931, S. 89; HALLO 1933, S. 11f.
- 56 Freundlicher Hinweis von Christiane Lukatis, Kassel. Die Porträts wurden von Steven
Reiss identifiziert und sind online abrufbar: <http://portraits.museum-kassel.de/>.
- 57 Einzig bei »Le Roi Frederic de Prusse avec le Prince de Prusse & trois Généraux. Peint &
gravé par D. Chodowiecki« (alt A XXII, S. 46, Nr. 5) könnte es sich um den Stich von Daniel
Chodowiecki (1726–1801) im Band *Maisons Imperiales et Royales* handeln: Inv. Nr. SM-GS
6.2.774, fol. 84.
- 58 Vgl. den Plan Du Rys des Obergeschosses: Inv. Nr. SM-GS 6.2.768, fol. 2. Darüber hinaus
gab es ein Mezzaningeschoss, unter anderem mit dem Wachsfigurenkabinett und der
Waffensammlung.
- 59 Vgl. MOHL 2020, S. 272f.
- 60 Vgl. HALLO 1931, S. 89f.; HALLO 1933, S. 11f.; LUKATIS 1999, S. 148–150; BRAKENSIEK 2003, S. 402–407.

- 61 Vgl. BRAKENSIEK 2003, S. 403.
- 62 Kassel, Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, Handschriftenabteilung, Sig. 2° MS.Hass.784(1-4).
- 63 Vgl. LUKATIS 1999, S. 150; BRAKENSIEK 2003, S. 403f.
- 64 Vgl. LUKATIS 1999, S. 151.
- 65 Kassel, Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, Handschriftenabteilung, Sig. 2° MS.Hass.767 (1-9). Vgl. LUKATIS 1999, S. 151.
- 66 »Celeberrimi Legati ad pacificandum christiani nomnis orbem, Monasterium & Osnabrugas ...«, 2° MS.Hass.784(1-4), S. 795, Nr. 8. Man besaß also zusammen mit Inv. Nr. GS 19367 zwei Folgen mit Porträts der Friedensgesandten. Vgl. HALLO 1931, S. 95; HALLO 1933, S. 17.
- 67 Rudolf Hallo gibt in seiner Auflistung der Bände in Klammern die »heutige Ordnungsnummer« an. Vgl. HALLO 1931, S. 102, Anm. 15.
- 68 Vgl. POCH 2018, S. 170f.
- 69 Vgl. den Einband von Inv. Nr. GS 20350: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/302924/>.
- 70 Die Rückenverzierung ist bei allen Bänden ähnlich aufgebaut, es sind jedoch drei Varianten unterscheidbar, bei denen jeweils andere Stempel verwendet wurden. Dabei weichen der Band *Maison de Hesse* und der dritte Porträtband von der Gestaltung der übrigen Bände leicht ab.
- 71 Vgl. den Einband von Inv. Nr. GS 20354: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/305642/>.
- 72 Vgl. Inv. Nr. SM-GS 6.2.774: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/299706/>.
- 73 Vgl. Inv. Nr. SM-GS 6.2.752/1; Inv. Nr. SM-GS 6.2.753; Inv. Nr. SM-GS 6.2.766/1; Inv. Nr. SM-GS 6.2.766/2; Inv. Nr. SM-GS 6.2.779.
- 74 Vgl. HALLO 1931, S. 91; HALLO 1933, S. 14.
- 75 Vgl. Inv. Nr. SM-GS 6.2.752/2.
- 76 Vgl. Inv. Nr. SM-GS 6.2.659: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/302297/> und Inv. Nr. GS 20304: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/298454/>.
- 77 Vgl. BERNERT 1980, S. 72f.
- 78 Vgl. BERNERT 1980, S. 75f. Wir danken Brigitte Pfeil, Kassel, für die entscheidenden Hinweise zur Identifikation der Handschrift von Entzeroth, der zwei unterschiedliche Schriftarten zum Verfassen seiner Verzeichnisse benutzte.
- 79 Vgl. Inv. Nr. 6.2.774, [fol. Ilv] (Abb. 3). Das Verzeichnis wurde von Strieder angelegt. Die Einträge zu fol. 73, 95, 96, 98, 103, 104 und 113 stammen von mehreren unbekanntenen Händen. Der Stich auf fol. 93 wurde mit Feder in Blau und Graphit als fehlend gekennzeichnet.
- 80 Vgl. Inv. Nr. GS 20348 (<http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/295011/>), Inv. Nr. GS 20354, Inv. Nr. SM-GS 6.2.659, Inv. Nr. GS 20344, Inv. Nr. GS 20345 und Inv. Nr. GS 20346.
- 81 Vgl. Inv. Nr. GS 20348, fol. 14v; Inv. Nr. GS 20354, fol. 14a und im Inhaltsverzeichnis des aufgelösten Bandes SM-GS 6.2.661 die Einträge zu fol. 73 ½, 78a und 78 ½.
- 82 Vgl. BRAKENSIEK 2003, S. 28f.
- 83 Vgl. Inv. Nr. GS 20344 mit Susanne de Boubers de Bernâte (17. Jh.) auf fol. 94v und ihrem Ehemann Balthasar Keller (1638–1702) auf fol. 95: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/291670/>.

- 84 Ein weiteres Beispiel sind ein schwarzer und ein brauner Abdruck eines Porträts von Wilhelm IX., Inv. Nr. GS 20350, fol. 83v und 84: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/303540/>.
- 85 Vgl. Inv. Nr. GS 20354, fol. 90v und 91: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/308104/> und <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/308117/>.
- 86 Vgl. VOGEL 2015, S. 212.
- 87 Vgl. Inv. Nr. GS 20348, fol. 26: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/295520/>.
- 88 Inv. Nr. GS 20348, fol. 41: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/295635/>. Am linken Rand wurde ein dreieckiges Stück eines anderen Stiches angefügt und im Bereich der Putti und des Löwen mittig eine große Fläche von Hand ergänzt.
- 89 Vgl. Inv. Nr. SM-GS 6.2.774, fol. 104: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/301646/>. Dem Kupferstich mit Friedrich Wilhelm III. von Preußen (1770–1840) am Sterbebett seiner Gemahlin wurde ein Blatt mit Typendruck beigegeben, das alle dargestellten Personen auflistet.
- 90 Vgl. Inv. Nr. GS 20304, fol. 15: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/300189/>.
- 91 Vgl. BERNERT 1980, S. 74.
- 92 Vgl. HALLO 1934, S. 52, Anm 33.
- 93 Vgl. Inv.-Nr. SM-GS 1.3.5104: <http://kupferstichkabinett.museum-kassel.de/106918/>.
- 94 Als erste überlieferte Publikation zur frühneuzeitlichen Sammlungstheorie und -praxis gilt Samuel Quicchebergs Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* von 1565. Vgl. QUICCHEBERG 1565; VOGEL 2015, S. 27.
- 95 Apin 1728, S. 46: »Viele meinen sie treffens am besten, wann sie sich grosse Bände von Papier machen lassen, und darein kleben, was sie bekommen, welches aber schon oben, gleich zu Anfang des dritten Capitels billig verworfen habe.«
- 96 Florent le Comte 1699–1702.
- 97 Vgl. APIN 1728, S. 32: »Reg. V. Findest du vor Büchern, Leich=Predigen, Calendern, Disputationen Portraits, so nehme sie ohne Bedencken heraus, und lege sie zu deiner Collection.«
- 98 Deutsche: fol. 2; 4–8; Franzosen: 9–11; 13–22; 24–31; 33–38.
- 99 Zweite Auflage der *Icones principum virorum doctorum, pictorum chalcographorum statuariorum nec non amatorum picturae artis* von 1646, herausgegeben von Gillis Hendricx und wegen ihrer 100 Blatt *Centuria* genannt.
- 100 Vgl. LUKATIS 1999, S. 134, 152.

Bibliographie

- APIN 1728: Siegmund Jacob Apin, Anleitung wie man die Bildnüsse berühmter und gelehrter Männer sammeln soll, Nürnberg 1728.
- BUNGARTEN 2018: Gisela Bungarten, Groß gedacht! Groß gemacht? Landgraf Carl in Hessen und Europa, Ausst.-Kat. Kassel, Petersberg 2018.
- BEPLER 1997: Jill Bepler, Das Monumentum Sepulcrale. Ein Funeralwerk im Dienste dynastischer Selbstdarstellung, in: Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa, hg. von Heiner Borggreffe, Vera Lüpkes und Hans Ottomeyer, Ausst.-Kat. Kassel, Eurasburg 1997, S. 413–417.
- BERNERT 1980: Helmut Bernert, Die wissenschaftlich tätigen Bibliotheksbediensteten 1580–1957, in: Ex Bibliotheca Cassellana. 400 Jahre Landesbibliothek, hg. von Hans-Jürgen Kahlfuß, Kassel 1980, S. 65–102.
- BRAKENSIEK 2003: Stephan Brakensiek, Vom »Theatrum mundi« zum »Cabinet des Estampes«. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821, Hildesheim/Zürich/New York 2003.
- HALLO 1931: Rudolf Hallo, Die Geschichte des Kupferstichkabinetts und sein heutiger Bestand (ursprünglich erschienen in: Das Kupferstichkabinett und die Bücherei der Staatlichen Kunstsammlungen zu Kassel zum Tage der Eröffnung am 4. Oktober 1931, S. 8–24), in: Rudolf Hallo. Schriften zur Kunstgeschichte in Kassel. Sammlungen – Denkmäler – Judaica, hg. von Gunter Schweikhart, Kassel 1983, S. 87–103.
- HALLO 1933: Rudolf Hallo, Das Kupferstichkabinett und die Bücherei der Staatlichen Kunstsammlungen zu Kassel, Kassel 1933.
- HALLO 1934: Rudolf Hallo, Rudolf Erich Raspe. Ein Wegbereiter von deutscher Art und Kunst, Stuttgart 1934.
- JUNGHÄNEL 2010: André Junghänel, Prediger der Reichsstadt Frankfurt am Main. Die Formierung einer frühmodernen Sozialgruppe im Spiegel der Leichenpredigtliteratur des 16.–18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung Hartmann Beyers (1516–1577), Frankfurt am Main 2010.
- LE COMTE 1699–1702: Florent le Comte, Cabinet des Singularitez d'Architecture, Peinture, Sculpture Et Graveure, 3 Bände, Brüssel 1699–1702.
- LUKATIS 1999: Christiane Lukatis, »allerhand Kupferstiche und Zeichnungen berühmter Meister«. Die Landgrafen von Hessen-Kassel als Graphiksammler, in: Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde 104, 1999, S. 131–154.

- LUKATIS/OTTOMEYER 2000: Christiane Lukatis und Hans Ottomeyer, Mit Pinsel, Feder und Stift. Meisterzeichnungen der Graphischen Sammlung, Ausst.-Kat. Kassel, Kassel u. a. 2000.
- MOHL 2020: Maximiliane Mohl, Das Museum Fridericianum in Kassel. Museumsarchitektur, Sammlungspräsentation und Bildungsprogramm im Zeitalter der Aufklärung (Heidelberg, Univ., Diss., 2017), Heidelberg: arthistoricum.net, 2020, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.586>.
- OEHLER 1979: Lisa Oehler, Niederländische Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts, Fridingen 1979.
- POCH 2018: Patrick Poch, Porträtgalerien auf Papier. Sammeln und Ordnen von druckgrafischen Porträts am Beispiel Kaiser Franz' I. von Österreich und anderer fürstlicher Sammler, Wien 2018.
- QUICCHEBERG 1565: Samuel Quiccheberg, *Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias. ut idem recte quoque dici possit: promptuarium artificiosarum miraculosarumque ac omnis rari thesauri et pretiosæ suppellectilis, structuræ atque picturæ. quæ hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tracationeque, singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, cito, facile ac tuto comparari possit, auctore Samuele a Quiccheberg Belga*, München 1565.
- SCHERER 1897/1898: Carl Scherer, Die Wilhelmshöher Schlossbibliothek. Ein Blick auf ihre Geschichte und ihre Schätze, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 1, 1897/1898, S. 255–263.
- SITTIG 2010: Claudius Sittig, *Kulturelle Konkurrenzen. Studien zu Semiotik und Ästhetik adeligen Wetteifers um 1600*, Berlin 2010.
- SPLITTER 2017: Rüdiger Splitter, *Museum Fridericianum 1779–1913. Bau- und Nutzungsgeschichte im graphischen Überblick*, in: *Jahrbuch 2015. MHK. Museumslandschaft Hessen Kassel*, hg. von Bernd Küster, Petersberg 2017, S. 64–71.
- VOGEL 2015: Marie Isabelle Vogel, *Die Klebebände der Fürstlich Waldeck'schen Hofbibliothek Arolsen. Wissenstransfer und -transformation in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 2015.

Eduard Wätjen

Die Sammlung des Leipziger Ratsherrn Gottfried Wagner: Eine 1728 erworbene Zeichnungssammlung im Dresdner Kupferstich-Kabinett

Für Wiebke Schneider

Von 1976 bis 2023 Restauratorin am Dresdner Kabinett

Über Gottfried Wagner, der von 1652 bis 1725 lebte, ist wenig bekannt,¹ doch immerhin hat Martin Bernigeroth sein Äußeres in einem postumen Stich wiedergegeben (Abb. 1).² Wagner sitzt auf einem hochlehnigen Stuhl und blickt uns an. Er ist von Elementen umgeben, die in der barocken Portraitkunst zur Betonung der Würde des Dargestellten eingesetzt wurden: Links ein zurückgezo-gener Vorhang und daran anschließend ein folienhaft gebildeter Hintergrund mit Säulen und Pilastern; in Nischen stehen Statuen der Prudentia und der Athene. Mit seiner Rechten merkt Wagner eine Stelle in einem Buch ein, offenbar geht es ihm um den Text. Der dadurch hervorgerufene situative Charakter des Bildes wird fortgesetzt durch seine Linke, die gewiss einen rhetorischen Gestus ausführt. Wir befinden uns in einem stummen Gespräch mit ihm. Vielleicht handelt es von der Kunst, denn die über die Tischkante herabhängende Zeichnung oder Druckgraphik spielt auf künstlerische Interessen an. Geradezu beiläufig, nämlich auf dem Buchdeckel platziert, nimmt Bernigeroth das Wap-pen der Familie Wagner mit ins Bild – es zeigt im Schild eine geflügelte Justitia.³ Wagner war in seiner Vaterstadt Leipzig Ratsherr, und sein Vater Paul hatte sogar mehrmals das Amt des Bürgermeisters innegehabt.

Wer versucht, über das Portrait dem Menschen Wagner näherzukommen, dürfte allerdings enttäuscht werden. Denn wenn man etwa im Dresdner Kupferstich-Kabinett die sieben Klebebände mit Portraitstichen von Berni-geroth und seiner Werkstatt durchgeht, dann wird schnell deutlich, dass die Bildnisse routiniert nach nur wenig variierenden Schemata ausgeführt wor-den sind. Dessen scheint sich Bernigeroth bewusst gewesen zu sein, denn



1. Martin Bernigeroth: Bildnis von Gottfried Wagner. Inv.-Nr. A 26146. Kupferstich mit radierten Partien, 39,7 × 27,8 cm (Platte); 56 × 36,3 cm (Blatt). Aufnahme: Andreas Diesend.

er setzte unter Wagners Bild einen lateinischen Vierzeiler, der seine bescheidenen Künste entschuldigt: »Die Gestalt, welche die Natur gegeben hat, durch die Kunst wiederzugeben, / schickt die geübte nachahmende Hand sich an. Man sucht (auf dem Bild aber auch) Geist / Frömmigkeit, Eifer, Klugheit, Liebenswürdigkeit und Bildung – / vergeblich! (Denn nur) was sie vermochte, hat meine Verehrung wiedergegeben.«⁴ Gleichwohl setzt das Portrait von Wagner sein Verhältnis zur Kunst treffend ins Bild. Die Quellen nennen ihn als Baumeister, wobei er sich wohl lediglich in seiner Funktion als Ratsherr mit Bauangelegenheiten befasst haben wird.⁵ Bekannt und herausragend war er hingegen als Sammler von Zeichnungen. Wagner hat

sie wohl auf den Leipziger Messen gekauft, aber auch bei Aufenthalten im Ausland: Zwei Jahre lang lebte er in Paris, zwei weitere in England, und auf dem Rückweg nach Leipzig blieb er eine Zeit lang in den Niederlanden.⁶ Am Ende seines Lebens waren 10 138 Blatt zusammengekommen. Etwa ein Drittel der Sammlung (genau 3 232 Blatt) hatte Wagner in acht Klebebänden verwahrt, den überwiegenden Teil in sieben Kästen.⁷

I. Die Bestandsbildung im Dresdner Kupferstich-Kabinett

Im Jahr 1728 veräußerte Wagners Witwe Clara Catharina (gestorben wohl 1737) die Sammlung an den Kurfürsten Friedrich August I., genannt der Starke, nach Dresden. Der sächsische Herrscher dürfte mit der Erwerbung das Ziel verfolgt haben, dem 1720 gegründeten und damit noch recht jungen Kupferstich-Kabinett zu einem nennenswerten Grundstock an gezeichneten Blättern zu ver-

helfen.⁸ Als der Sammlungsdirektor Johann Heinrich von Heucher 1738 (es ist bereits die Zeit des Kurfürsten Friedrich August II.) das erste Gesamtinventar des Kabinetts verfasste – das sog. Heucher-Inventar –,⁹ stellte er dem Eintrag zur Sammlung Wagner eine Schilderung voran, in der er erläuterte, wie mit dem Zugang aus Leipzig verfahren wurde, der von 22 als *Bureaux* bezeichneten Sammlungsschränken ganze zwei füllte.¹⁰ Der Text spricht in prägnanter Kürze mehrere, hier durch Kursivierung hervorgehobene Aspekte an, die von Interesse sind:

Bureau XIV.

Desseins Faits à la main.

Anno 1728. d. 22. Aug. haben Ihro Maj: des Baumeister Wagners in Leipzig berühmte Collection von Handzeichnungen von dessen Wittve vor 2000. Thlr. Courr. erhandeln lassen.

Est bestund aus 10202. [recte: 10138] Blättern, nebst einer Esquiz originale von Rubens, vorstellend St: Roch, Patron de la Peste, welche zu Ihro Majs. Gallerie de Tableaux abgegeben worden.¹¹

Von diesen Zeichnungen waren die meisten [recte: nur gut ein Drittel, siehe oben] in 8. Schwarzen Corduan Bänden auf beyde Seiten der Blätter derselbigen aufgeklebt; die übrigen lagen in Paquets, alles in der grösten Confusion, und in keine Ordnung gebracht.¹² Dieserwegen bekam Ordre, das was angeklebt, durch den Buchbinder Homilium [d. i. Abraham Friedrich Homilius] detachiren zu lassen, und so dann alle diese Zeichnungen, nebst dem Königl. Cammer-Mahler Sylvestre *in Ordnung zu bringen*, welches wir auch folgender massen bewerkstelliget.

Erstlich machten wir *Classen von Sujets d'histoire, Paisages, Figures Seules, Têtes, etc.*

[S. 111:] Jedwede dieser Classen wurde in 3. *Rangs getheilet*, davon der erste Rang die *besten Original-Zeichnungen*, der anderte Rang die mittlere Sorte, und der dritte Rang die allerschlechtesten Zeichnungen in sich hielt.

Die von dem ersten Rang sind in diesem XIV. Bureau befindlich, alle auf blau Frantzösisch Papir gezogen, und in Bände von schwarz Corduan gebunden, [...].

[...]

*Auf vielen Zeichnungen hat man die Nahmen der Meister angemercket.*¹³

In Dresden wurden die Leipziger Wagner-Bände also geleert, und an ihre Stelle traten 25 Alben, die nur noch auf der Rectoseite beklebt wurden.¹⁴ Die neue Ordnung nahm sowohl eine Klassifizierung nach Sujets als auch eine Scheidung in drei Ränge unterschiedlicher Qualitätsstufen vor.¹⁵ Wie umfangreich damit eine Umstrukturierung des aus Leipzig eingegangenen Sammlungsguts einhergegangen ist, lässt sich nicht leicht sagen. Das einzige Zeugnis über die Gliederung der Sammlung zur Zeit des Ankaufs ist eine »Specificatio derer Zeichnungen«, die vom Charakter her ein Übergabeprotokoll ans Dresdner Kabinett darstellt.¹⁶ Thomas Ketelsen und Christien Melzer lesen sie dahingehend, dass die in Dresden geschaffene Ordnung wohl gewisse sammlungsstrukturelle Gegebenheiten respektiert habe.¹⁷

Die Dresdner Wagner-Bände sind meist im Querformat gehalten, sie messen gerundet 55 cm Höhe zu 65 cm Breite (Abb. 2). Alben des ersten Ranges wurden in kunstreich verziertes Corduanleder gebunden,¹⁸ also in ein weiches Leder von der Ziege; der Klebeband des zweiten besitzt einen glatten hellbraunen Lederüberzug, welcher mit einer linearen, das ganze Deckelgeviert ausfüllenden Raute verziert ist, und solche des dritten begnügen sich mit einer Halblederbindung. Die Einbände sind mit punzierten Goldbuchstaben betitelt, wobei auch die Rangstufe vermerkt ist.

Der erste Rang sollte, wie zu sehen war, die »besten Originalzeichnungen« beinhalten, die eine originäre Bilderfindung bieten und zugleich qualitativ voll ausgearbeitet sind. Dem stehen Blätter einer mittleren bzw. schlechten Qualität gegenüber, ohne Nennung eines weiteren Kriteriums.¹⁹ Überhaupt dürfte die Unterscheidung von »Originalen« und abhängigen Werken sowohl Heucher als auch den an der Strukturierung der Blättermassen beteiligten Hofmaler Louis de Silvestre vor Schwierigkeiten gestellt haben. Vor allem bei Heucher ist schwer abzuschätzen, inwieweit er sich auf ein kennerschaftlich geschultes Auge stützen konnte; er kam ursprünglich nicht aus der Beschäftigung mit der Kunst, sondern war von Haus aus Mediziner, wobei ihm sein Sinn für naturwissenschaftliche Methodik bei der Strukturierung der Sammlung zugutegekommen sein mag.²⁰

Das Heucher-Inventar legt eine Abfolge fest, welche die sechs Alben mit *Sujets d'histoire* des ersten Ranges an den Anfang stellt (siehe die Auflistung aller Wagner-Bände im Anhang 1, auf die sich die hier verwendeten Bandnummern mit vorangestellter römischer Rangzahl beziehen; die heute verbindliche Ca-Zählung wird jeweils in Klammern angegeben). Eine später hinzugefügte



2. Einbände der Wagner-Alben: Band I.5 (Ca 25) als Beispiel für den ersten, II.2 (Ca 9) für den zweiten und III.4 (Ca 5) für den dritten Rang. Aufnahmen: Andreas Diesend.

Nummerierung im Inventar, die im Zusammenhang mit einer 1764 durchgeführten Inventur²¹ eingerichtet worden sein könnte, präziserte die Ordnung. Die im *Bureau XIV* (»Desseins Faits à la main«) liegenden erstrangigen Bestände erhielten dabei die Nummern 39 bis 54.

Ein Sonderfall ist der Band I.16 (Ca 219, im Heucher-Inventar Nr. 54), da er ausschließlich Blätter des Haarlemer Malers Pieter Holstein enthält. Angesichts seines Rückentitels »Vogelen van P. Holstein« wird er wohl so, wie er ist, aus dem niederländischen Bereich in die Sammlung gekommen sein, vielleicht hat ihn Wagner vor Ort erworben. Innerhalb des Dresdner Wagner-Bestands fällt er durch Eigenheiten auf, wie das im Vergleich zu anderen Bänden kleinere Format, das weiße Papier und den kostbaren Pergamenteinband.

Was die nachrangigen Bände angeht, so steht im Inventar bei *Bureau XV* (ebenfalls »Desseins faits à la main«) zunächst: »Die Handzeichnungen aus der Wagnerischen Collection, und zwar von dem II. und III. Rang, liegen ungebunden in diesem XV. Bureau.«²² Dann wurde »ungebunden« durchgestrichen und hinzugefügt: »Sind nunmehr alle, wie folget, in gehörige Tomos gebracht worden.«²³ Als die Einträge im Inventarbuch nummeriert wurden, erhielt der Inhalt dieses Schrankes die Nummern 98 bis 104 (die Nummer 101 bezeichnet allein ganze vier Alben). Vom zweiten Rang führt das Heucher-Inventar lediglich zwei Bände auf, vom dritten sieben. Die Alben des dritten Ranges sind in der Regel sehr umfangreich angelegt. Spitzenreiter ist der Band III.6 (Ca 3) mit 1240 Zeichnungen.

Die nachträglich eingeführte Nummerierung 39–54 bzw. 98–104 stellt die wenigen hochformatigen Alben an den Anfang der jeweiligen Rangstufe, was vielleicht eine besondere Wertschätzung ausdrücken oder lediglich mit den Bedingungen der Aufbewahrung zusammenhängen mag. Eine Durchsicht erbrachte keine Anhaltspunkte dafür, dass die Zeichnungen aufgrund ihrer Maßverhältnisse eine Unterbringung in einem Hochformat erfordert hätten.

Die Ordnung der Sammlung Wagner verhält sich konform zu der im 18. Jahrhundert ungebrochen im Kurs stehenden Rangordnung der Bildgattungen, die in der Historie die vornehmste Darstellungsaufgabe erblickt hatte. Landschaften etwa sind nachrangig.

Im *Bureau XV* scheint auch der Band mit Rembrandt-Zeichnungen (I.17) auf, der bald nach 1738 gebildet worden war, und von dem noch die Rede sein wird. Er wurde dem ersten Rang zugerechnet, erhielt aber aufgrund seiner Aufbewahrung in diesem Schrank die Nr. 98.

Die Klebebände mit den 1725 von der Bibliothek überwiesenen Blättern

Sieben Klebebände – Ca 8 und Ca 11 bis Ca 16 – wurden bislang informell der Sammlung Wagner zugewiesen, weil sie mit ihrer rautenverzierten hellbraunen Lederbindung die Anmutung von Wagner-Bänden des zweiten Ranges aufweisen. Christian Dittrich hatte sie aber zu Recht nicht in seinem Rekonstruktionsversuch der Sammlung Wagner aufgenommen,²⁴ denn sie finden sich nicht bei den einschlägigen Angaben des Heucher-Inventars. Die fraglichen Bände tragen auf den Deckeln keine geprägten Aufschriften wie die der Sammlung Wagner, dafür weisen sie handschriftliche Titel im Innern auf. Und diese entsprechen einem Verzeichnis, das insgesamt 1099 Zeichnungen aufführt, die 1725 von der kurfürstlichen Bibliothek ans Kupferstich-Kabinett überwiesen worden waren.²⁵ Die hier »Bibliotheksbände« genannten Alben standen im *Bureau VII* (»Divers Dessesins fait à la main«),²⁶ und wie noch zu sehen ist, weisen sie Bezüge zur Sammlung Wagner auf, weshalb sie im Anhang 2 verzeichnet sind.²⁷ In ihnen ist der eigentliche Grundstock der Zeichnungssammlung im Dresdner Kabinett zu sehen. – Der Klebeband Ca 8 (Anhang 3) steht ganz für sich da. Er gehört nicht zu den Bänden mit Bibliotheksgut und nahm wohl Blätter verschiedener Provenienzen auf.

Eingriffe in die Substanz der Zeichnungen

Auffällig sind an vielen Zeichnungen formaterweiternde Ergänzungen, Fehlstellenschließungen und Silhouettierungen.²⁸ In mehreren Fällen werden solche Phänomene von handschriftlichen Anweisungen auf der Rückseite der Blätter begleitet, die Art und Umfang der Eingriffe festlegen. Bisher ist es nicht gelungen, den Autor dieser Notizen – der sich ebenfalls zu Kaufpreisen, Zuschreibungen und anderem mehr äußerte – zu identifizieren. Der sprachliche Duktus deutet jedoch, wie bereits Olaf Simon feststellte, eher auf einen Privatmann als auf einen Sammlungsmitarbeiter hin.²⁹ In Frage kommen Wagner, Vorbesitzer oder Händler. Diese Vermutung schließt aber nicht aus, dass das Aufbereiten der Blätter im Sinne einer Steigerung der Präsentabilität nicht auch in Dresden praktiziert worden wäre,³⁰ doch ist der Umfang schwer abzusehen.³¹ Im Heucher-Inventar jedenfalls ist keine Rede davon.

Die für die Blätter der Sammlung Wagner so typischen einfachen Einfassungslinien und die vielen am unteren Rand befindlichen Papierstreifen



3. Unbekannt: In den Ruinen des Kolosseums in Rom. Pinsel in Grautönen, Bildfeld 20,5 × 16 cm. Ca 27/022. Mittels Laschen eingeklebte Zeichnung mit Wagner-typischer Rahmung und unten angesetztem Streifen. Rechts das nicht gedeutete Erschließungskürzel »C«, unten rechts die schwarze Zahl »22«, unten links mit Bleistift. Die Bedeutung des roten Kreuzchens ist bislang unbekannt. Aufnahme: Andreas Diesend.

(Abb. 3), die Platz für einen schriftlichen Kommentar boten, aber, soweit noch im Album befindlich, meist leer geblieben sind, dürften noch mit hoher Wahrscheinlichkeit aus Wagners Zeiten stammen; Letztere finden sich sonst nicht an Blättern, die in den 1720er Jahren ins Dresdner Kabinett gekommen sind.³² Weit abgerundete oder knapp abgeschnittene Ecken im oberen Blattbereich stellen ebenfalls Wagner-typische Merkmale dar. In mehreren Fällen treten schlichte papierene Rahmen und vereinzelt sogar dekorativ gestaltete Zwickelemente und gezeichnete Rahmen auf.³³

II. Die materielle Einrichtung der Wagner-Klebebände

Die Seiten der Alben bestehen aus holzfreiem, in der Masse gefärbtem Hadernpapier.³⁴ Beim ersten Rang ist es ein helles Blau, das Papier der später angelegten Bände des zweiten und dritten Ranges ist in einem lichten Blaugrün gehalten. In Bezug auf die erstrangigen Bände spricht Heucher von »blau Frantzösisch Papir«. Ob die Bezeichnung eine bestimmte Papiersorte meint oder tatsächlich Papier aus Frankreich, kann hier nicht entschieden

werden. Im drittrangigen Klebeband III.6 (Ca 3) findet sich in der mit 585 bezeichneten Seite³⁵ ein 7,5 × 6,5 cm messendes Wasserzeichen (Abb. 4), was vielleicht eine genauere Bestimmung zumindest dieser deutlich schlechteren Papiersorte ermöglicht.³⁶ Die ausgesprochen formschöne freie Lilie mit voluminösen Blättern wird von drei Bändern zusammengehalten und erstreckt sich über drei Binddrähte. Es fällt auf, dass das stehende Blatt nicht gleichmäßig gebildet ist. Da das Zeichen in den gedruckten Repertorien von Heawood (1950) und Piccard (1983) sowie im Bernstein-Portal nicht nachgewiesen ist, sei es hier zur Fahndung ausgeschrieben. Ein weiteres, identisches, findet sich in der mit 975 bezeichneten Seite desselben Bandes.

Was das Einfügen der Zeichnungen ins Album betrifft, so hat man großformatige Bilder, die eine Seite allein füllen, gerne an den Anfang gesetzt. Bei der Anordnung von mehreren Zeichnungen auf einer Seite war es immer das Bestreben, eine Tableau-Wirkung zu erzielen, also eine ruhige und dekorative Präsentationsform. Gewöhnlich dachten sich die Arrangeure eine senkrechte Mittelachse, die entweder besetzt oder flankiert wurde (Abb. 5). Wenn drei Zeichnungen nebeneinanderstehen, dann sorgen die Blattgrößen für eine Rhythmisierung im Schema a-b-a, wobei es sowohl Beispiele für ein kleines Mittelbild gibt als auch solche mit einem großen. Claudia Schnitzer weist in diesem Zusammenhang auf Parallelen bei der Gemäldehängung in Galerien des 18. Jahrhunderts hin.³⁷ Nur sehr kleine Blätter finden sich zu vielen auf einer einzigen Albumseite. Eine weitere Beobachtung ist, dass thematische Entsprechungen, etwa Schlachtenszenen, gerne auf eine Seite geklebt wurden. Ebenfalls häufen sich Blätter gleicher Technik, was generell bei Rötzeichnungen auffällig ist.



4. Wasserzeichen in der Seite, auf der sich die 585. Zeichnung des Bandes III.6 (Ca 3) befindet, 7,5 × 6,5 cm, Aufnahme: Susann Krüger.



5. Die rechts unten mit 66 bezeichnete Seite in Band III.6 (Ca 3) mit den Rötelzeichnungen Ca 3/048–Ca 3/052. Das Pendant zu Ca 3/048 ist herausgeschnitten. In der Mitte eine Zeichnung in der thematischen Art von Adriaen Brouwer oder Pieter Jansz. Quast (Ca 3/050, 15,4 × 18,8 cm). Aufnahme: Andreas Diesend.

Um die Blätter der für sie bestimmten Position im Album zuzuordnen, bediente man sich in vielen, aber längst nicht allen Fällen einfacher Symbole wie zum Beispiel eines Kreuzes sowie einer Zählung, die mit Rötelstift sowohl auf die Rückseiten der Zeichnungen als auch an den ihnen zugedachten Stellen aufgebracht wurden. Die Blätter kamen an ihren Platz, indem sie das entsprechende Symbol bzw. die entsprechende Zahl im Klebeband abdeckten. Da viele Seiten immer wieder bei 0 oder 1 beginnen, ging die Befüllung der Alben wohl schrittweise vonstatten; die an den Buchbinder gerichteten Markierungen wurden jeweils für eine oder wenige Seiten vorbereitet. Im Klebeband I.8 (Ca 27) sind jedoch ganze Seitenbereiche mit einer durchgehenden Zahlenfolge bezeichnet; es lassen sich drei Serien feststellen, deren höchste sichtbare Platzhalternummern bei 98, 90 bzw. 76 liegen.

Auf Rückseiten entnommener Wagner-Blätter stehen aber auch Zeichen und Symbole, zu denen es keine Pendants auf geleerten Stellen der Alben gibt. Sie dürften zumindest in Teilen früheren Ordnungssystemen angehören, insbesondere im Fall der häufigen, von einer Zahl gefolgtten Verweise auf ein Albumblatt »ad f.« oder »ad fol.«. Vorhanden sind auch einige Zeichnungen, die ein Schema auf ihren Rückseiten tragen, welches die Blattanordnung (ein Blatt als kleines Kästchen dargestellt) auf einer Albumseite wiedergibt, von der sie selbst Bestandteil zu sein scheinen.³⁸ Da es noch nicht gelungen ist, ein Schema mit der Seite eines Wagner-Albums in Einklang zu bringen, mag auch dies eine Maßnahme gewesen sein, die aus einem früheren Aufbewahrungszusammenhang stammt.

Beim Einfügen der Zeichnungen kamen mehrere Montierarten zum Einsatz,³⁹ nämlich die ganzflächige Einstreichung der Rückseite mit Knochenleim, die ledigliche Bestreichung der Außenkanten sowie die punktuelle Fixierung an Ecken und – bei größeren Blättern – zusätzlich an den Mittelpunkten der Kanten. Aufwendiger ist ein Verfahren, bei dem kleine, im Ton der Albumseite gehaltene Papierstreifen Verwendung fanden, die zwischen Zeichnung und Untergrund geklebt wurden. Das sollte wohl eine etwaige Ablösung erleichtern, da dabei nicht das Papier der Zeichnung entfernt werden musste, sondern die darunterliegende Lasche (siehe oben Abb. 3).

III. Die Erschließung der Sammlung

Um dem Nutzer die Möglichkeit zu geben, sich innerhalb der Sammlung Wagner zurechtzufinden, hat Heucher einige Maßnahmen ergriffen. Zunächst ist der Band I.4 (Ca 24) zu nennen, der nicht nur nach den Kriterien der Gattungszugehörigkeit und Qualität zusammengestellt worden ist, sondern überdies nach dem der Schule, denn er enthält durchgehend Blätter, die man italienischen Meistern zuwies (»Tome de Maitres Italiens«).

Daneben existiert für Bände des ersten Ranges zumindest ansatzweise eine Erschließung nach Künstlernamen. Grundlage dafür sind laut Heuchers oben zitiertem Bericht die Zeichnungen, auf denen »man die Nahmen der Meister angemercket« habe. Tatsächlich finden sich häufig Namensbeischriften auf den Zeichnungen selbst oder auf den angestückten Papierstreifen und Rahmen. In Teilen scheinen diese Notate jeweils von derselben Hand herzuführen, wobei offen bleiben muss, ob Heucher und Silvestre auf diese Weise

Zuschreibungen vorgenommen haben,⁴⁰ oder ob es sich um Beschriftungen früherer Besitzer handelt. Letzteres erscheint näherliegender, schließlich spricht Heucher in seinem Inventar davon, dass *man* die Namen der Künstler auf den Zeichnungen vermerkt habe, während er ansonsten berichtet, wie *wir* – nämlich Silvestre und er selbst – mit den Werken verfahren seien. Die Vermutung wird durch die Untersuchung der Bibliotheksbinden untermauert: Bei den heute noch darin befindlichen Zeichnungen finden sich keinerlei Aufschriften; Ausnahmen sind Werke, die offensichtlich hierher versetzt worden sind und mit hoher Wahrscheinlichkeit aus der Sammlung Wagner stammen.⁴¹

Die erwähnten Künstlernamen hat Heucher in Form von vier alphabetischen Listen in sein Inventar übertragen. Die erste trägt den Titel »Von Sujets d'histoire sind die angemerckte Nahmen der Meister folgende«, die zweite »Autre Tome. Dessesins faits à la main«, die dritte »Tome de Maitres Italiens« und die vierte »Von Païrages sind die angemerckte Nahmen der Meister folgende.«⁴² Mit Ausnahme des Italiener-Bandes I.4 (Ca 24), den Heucher hier ausdrücklich nennt, ist es schwierig, die Namensaufstellungen auf konkrete Bände zu beziehen, zumal manche Künstler in mehreren Listen geführt werden und viele Blätter entnommen sind.⁴³ Und selbst wenn die Sammlungsnutzer der Heucher-Zeit erkennen konnten, welche Liste zu welchem Album (oder zu welchen Alben) gehört, stellte sich ihnen doch eine kleine Schwierigkeit: Da die Aufstellungen nur die Anzahl von Werken eines bestimmten Künstlers angeben, nicht aber deren Position im Band, blieb immer nur das Durchblättern von vorne bis hinten, so lange, bis man fündig wurde.

Es gehört zu den überraschenden Erkenntnissen dieser Untersuchung, dass die Alben (abgesehen von Ca 8) seit Anbeginn mit einer Zählung enthaltener Zeichnungen versehen waren. Es wäre also sehr wohl möglich gewesen, in den Künstlerlisten die Werke im Sinne einer Identifikationsnummer eindeutig zu benennen. Und zwar erweist sich die vermeintliche Follierung der Albumseiten als die jeweilige Summe aller bis dahin eingeklebten Zeichnungen. Trägt zum Beispiel eine erste Seite drei Zeichnungen, dann wurde rechts unten nicht die Folionummer 1 angegeben, sondern die Anzahl 3; wurden auf der zweiten Seite vier Zeichnungen eingeklebt, stand dort 7 usw. Am Ende eines Albums, auf der Innenseite des hinteren Einbands links unten, wurde in deutlich großer Schrift die jeweilige Gesamtsumme vermerkt.⁴⁴ Dieses Verfahren der Zählung findet sich auch bei Klebebinden außerhalb der Sammlung Wagner, es scheint der Dresdner Usus gewesen zu sein. Allerdings hatte man

im 18. Jahrhundert offenbar nicht die Absicht verfolgt, Einzelblättern innerhalb einer Ordnung eine numerische Position zuzuweisen, sondern die Zählung diene wohl eher dazu, die Vollständigkeit der Sammlung zu überprüfen. In den Dresdner Inventaren und Protokollen der Zeit haben Quantitäten eine große Rolle gespielt, die Verzeichnisse stellten »ein rechtliches und kein kenerschaftliches Zeugnis«⁴⁵ dar.

Durch die vielen der Sammlung Wagner entnommenen Albumseiten ist das System heute weitgehend unkenntlich geworden. Als die Klebebände 1906 als Ca-Bestand neu nummeriert wurden, hat man zwar nicht mehr die Struktur der Sammlung Wagner verstanden,⁴⁶ dafür aber noch die Zählung. Denn auf den Rückseiten der dazugehörigen Karteikarten sind die Nummern von vor dem 1. Januar 1906 entnommenen Blättern in sehr kleiner Schrift aufgelistet. Bedauerlicherweise führen diese Zahlen nicht zu dadurch identifizierbaren Werken, sondern gänzlich ins Leere – schließlich sind die Zahlen nicht auch an den Werken selbst vermerkt.

Die Bildung des Rembrandt-Bandes

Analog zur Anlage eines Bandes mit Italienern ist die Schaffung des Albums I.17 mit Zeichnungen Rembrandts zu sehen. Es muss kurz nach 1738 zusammengestellt worden sein, denn als sich Graf Francesco Algarotti 1742 in Dresden aufhielt und dem Kabinett einen Besuch abstattete, fand er es vor – und darüber hinaus an Zeichnungen nichts, wie er schreibt, »was des [Dresdner] Museums würdig erscheint«.⁴⁷

Im Heucher-Inventar verzeichnet die erste der oben angesprochenen Künstlerlisten Rembrandt mit sieben Zeichnungen.⁴⁸ Eine nebenstehende, nachträgliche Notiz führt aus: »NB. Alle original Handzeichnungen von Rembrand, so in diesem und folgenden Tomis befindlich, sind herausgenommen, und in einen Tomum [Nr. 98], so im XV. Bureau liegt, und den Titel hat: Desseins Originaux de Rembrand, gebracht worden. An der herausgenommenen Stelle hat man wider [sic] andere gute Handzeichnungen in die Tomos einkleben lassen.« Zwei weitere Wagner-Bände besaßen ebenfalls in Frage kommende Zeichnungen: Die zweite Künstlerliste weist 33 Werke von Rembrandt aus, die vierte zwei,⁴⁹ macht mit den oben genannten sieben Zeichnungen zusammen 42.⁵⁰ Das erwähnte Inventurprotokoll von 1764 gibt die Anzahl der Blätter im Rembrandt-Album indessen mit 132 an. Der Passus »folgende Tomis« muss

also weit über den Bestand der Sammlung Wagner hinausgegangen sein, und in der Tat verzeichnet das Heucher-Inventar an weiteren Stellen der Dresdner Sammlung Blätter von Rembrandt, und ihre Entnahme zur Zusammenführung in einem eigens eingerichteten Band ist jeweils vermerkt. Hier können, ohne das Inventar vollständig ausgewertet zu haben, der Bibliotheksband Nr. 4 (vor 1906 aufgelöst oder seither vermisst) mit drei Zeichnungen genannt werden⁵¹ sowie die Bände mit gut 300 Zeichnungen, welche Heucher vom Leipziger Buchhändler und Verleger Moritz Georg Weidmann (auch Weidemann) erworben hatte. In ihnen wurden 13 Werke des Niederländers festgestellt.⁵²

Die Maßnahme, diesem hochgeschätzten Künstler einen eigenen Band zu widmen, bedeutete einen ersten Eingriff in die Integrität der Sammlung Wagner. Es wurden nicht nur die wagner'schen Rembrandt-Zeichnungen mit denen aus anderen Bestandsgruppen gemischt (weshalb der Band I.17 kein reiner Wagner-Band war), sondern die in den Wagner-Bänden entstandenen Leerstellen wurden mit Blättern geschlossen, die genauso gut aus anderen Sammlungsbeständen stammen können. Das Inventar spricht lediglich von »anderen guten Handzeichnungen«.

Den Rembrandt-Band hat man im 19. Jahrhundert aufgelöst, um die Blätter einzeln aufzulegen. Nur wenige haben sich als Originale des Meisters erwiesen, beim überwiegenden Teil handelt es sich um Werke seiner Schule, seines Umkreises und um Nachahmungen. Heute lässt sich nur ein einziges Rembrandt sicher zugeschriebenes Blatt mit Gewissheit auf die Sammlung Wagner zurückführen, da sich die auffällige Zuweisung an einen Künstler namens »Van Segen« in Heuchers Künstlerlisten wiederfindet.⁵³

Die Klassifizierung von Zeichnungen in Wagner-Bänden des ersten Ranges

Eine letzte Erschließungsmaßnahme innerhalb der Bände des ersten Ranges⁵⁴ sei mit einem Kürzelsystem angesprochen, das aus Or, Cop, An, Mis, S und C besteht. Christian Dittrich löst Or zu Original, Cop zu Kopie, An zu anonym und Mis zu »schwaches Blatt« (d. i. miserable/miserabel) auf.⁵⁵ Das Kürzel C bleibt sowohl bei Dittrich als auch hier unbestimmt, das von ihm unerwähnt gelassene S wird wohl als Gegenbegriff zu schwach für superbe/superb stehen. Die jeweiligen Einschätzungen (meist, ob Original oder Kopie) sowie die Beurteilung als hervorragend gutes oder miserables Werk stehen mit schwarzer Feder neben den Zeichnungen. In der Regel kommt nur eine

Kategorie zum Tragen, eine phantastisch gute Kopie etwa gibt es nicht. Der umfangreichste Eintrag findet sich in Band I.1 (Ca 20) auf der Seite mit der historisch 13 gezählten Zeichnung und lautet »Superb. [hier einmal eindeutig geschrieben, jedoch später hinzugefügt] Or Polidore« und bezieht sich auf das 1816 entnommene Blatt *Szene aus dem Raub der Sabinerinnen* nach Polidoro Caldara.⁵⁶ In sieben Bänden⁵⁷ sind die Blätter durchgehend eingestuft, in Band I.5 (Ca 25) weitgehend, in I.2 (Ca 21) abnehmend und in I.3 (Ca 23) sowie I.4 (Ca 24) nur spärlich. Dittrich nennt Heucher als Autor der Maßnahme. Wäre dies der Fall, dann hätte sich der Sammlungsdirektor auffallend oft widersprochen. Denn viele Zeichnungen innerhalb dieses ersten Ranges – Heucher reservierte ihn doch den »besten Originalzeichnungen« – sind mit dem Urteil »Mis« bedacht. Und dafür gab es den dritten Rang (»allerschlechtesten Zeichnungen«). Vielmehr hat hier eine spätere, leider unbekannt Hand recht kritisch über die erstangigen Blätter der Sammlung Wagner geurteilt, wobei man beim Erkennen von Kopien durch das oft vergebene Kürzel »Cop« vorangekommen ist.

IV. Die Entnahmen aus Wagner-Bänden und die fortschreitende Schädigung der Alben

Die Sammlung Wagner war ein weitgehend in sich geschlossener Bestand innerhalb des Dresdner Kabinetts, und so blieb es bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Dann gewann allerdings das Bestreben die Oberhand, die Zeichnungssammlung, wie es bei der Druckgraphik schon weitgehend der Fall war, nach Schulzusammenhängen zu strukturieren. So setzte 1816 unter Direktor Johann Gottfried Abraham Frenzel eine Flut von Entnahmen ein, um Wagner-Blätter auf Unterlagekartons zu ziehen und der Abteilung der neu strukturierten Zeichnungen zuzuführen.⁵⁸

Der langjährige Gebrauch und die fortschreitende Leerung der Bände – sei es, dass Zeichnungen abgelöst, herausgeschnitten oder samt der ganzen Seite entfernt wurden⁵⁹ – ließen das Kardinalproblem der Wagner-Bände immer sichtbarer werden: Das dünne Papier, welches für seinen Zweck ungeeignet ist. Bei zunehmender Ausweidung stellten sich Knicke und Stauchungen an den verbliebenen Zeichnungen ein, und nicht unerheblich ist der durch die immer lockerer werdende Bindung bedingte Abrieb von trockenen Zeichenmaterialien. Da die Alben heute so fragil und die in ihnen befindlichen Zeichnungen

derart gefährdet sind, erfordert die Vorlage im Studiensaal eine vorherige Genehmigung.

Als letzte Erschließungsmaßnahme vor dem Einsatz einer Datenbank wurde in den Jahren um 1970 eine Nummerierung der noch vorhandenen Einzelblätter in schwarzen gedruckten Zahlen eingeführt (siehe oben Abb. 3).⁶⁰ Damit erhielten die Blätter eine tragfähige, noch heute gebrauchte Identifikationsnummer. Es war allerdings nicht anders möglich, als sowohl angestammte wie auch offensichtlich an ihre aktuelle Stelle versetzte Blätter unterschiedslos durchzuzählen, so dass die Nummer allein noch nichts über den Herkunftszusammenhang aussagt. Hilfreich ist auch eine 1974 durchgeführte Photokampagne in Schwarzweiß; vermutlich wurde die Zählung in Hinblick auf diese Maßnahme eingerichtet.

V. Der Umfang der Sammlung

Das Heucher-Inventar beziffert den Umfang der Sammlung mit 10 202 Blatt, was mit der »Specificatio derer Zeichnungen« übereinstimmt, welche in diese Summe allerdings 64 kolorierte Kupferstiche einschließt.⁶¹ Es bleiben also 10 138 Zeichnungen. Die am Ende der Klebebände vermerkten Gesamtzahlen⁶² wiederum ergeben eine Summe von 9 813 Zeichnungen. Übrig bleiben 325 Zeichnungen, von denen fraglich ist, ob sie vielleicht in den drei Rollen verwahrt worden sein könnten, die das Heucher-Inventar ganz am Ende der Aufstellung zur Sammlung Wagner erwähnt.⁶³ Waren sie etwa gerollt, weil sie für die Alben zu groß waren? Wenn man die Spezifikation von 1728 nach derartigen Zeichnungen durchgeht, so kommen im Haushalt von Wagners Witwe vier Kästen »mit grossen schon [Anm. des Verfassers: schön?] zurecht gemachten Zeichnungen« in Frage, deren Inhalt in der Summe auf 346 Blatt kommt.⁶⁴ Dieser verlockenden Überlegung steht jedoch das Blatt Inv.-Nr. C 1968-79 eines unbekanntes italienischen Künstlers entgegen, welches rückseitig mit »Eine Rolle schlechte Zeichnungen.« bezeichnet ist.⁶⁵ Aufschrift und Inventareintrag stammen von derselben Hand. Mit 25,9 cm × 38 cm ist das Blatt alles andere als zu groß für ein Wagner-Album, und da es das äußere Blatt der Rolle gewesen sein dürfte, werden damit nicht allzu viele Blätter umschlossen gewesen sein. Für die Rolle mit »guten Zeichnungen« ist die Anzahl von 18 Blatt angegeben; die dritte Rolle mit »allerhand gute Zeichnungen, meist Koepfe« wäre schließlich unpraktikabel dick gewesen. Es bleibt also eine offene Frage, wo sich die 325 Blätter befinden.

VI. Der Inhalt der Sammlung

Neben schon genannten Italienern und Niederländern sind in der Sammlung Wagner Blätter deutscher und französischer Schulen vorhanden. Insgesamt stammen die Werke aus dem 16. und hauptsächlich aus dem 17. Jahrhundert, vereinzelt finden sich auch solche des 15. sowie des frühen 18. Jahrhunderts; Letztere waren für Wagner quasi zeitgenössische Kunst. Sorgfältig durchgearbeitete, oft sogar bildmäßig aufgefasste Stücke haben den Sammler mehr interessiert als rein Skizzenhaftes, thematisch war er gegenüber vielem offen. Angesichts dieser Breite kann man kaum von einem scharfen Sammlungsprofil sprechen, zumal Datierungen oder Signaturen absolute Ausnahmen sind. Als Amateur⁶⁶ wird Wagner für vieles Begeisterung aufgebracht haben, ohne gleich einen »universalen Anspruch«⁶⁷ erhoben zu haben.

Was nun den genauen Inhalt der Sammlung angeht, so wurde dieser bislang fast ausschließlich anhand der entnommenen Blätter umrissen. Am umfassendsten hat sich Christian Dittrich dazu geäußert.⁶⁸ Darüber hinaus hat der Konservator des Kabinetts versucht, aus dem Gut der Sammlung einen Großteil vom Œuvre des thüringischen Barockmalers Seivert Lammers zu rekonstruieren, was mit der Bildung eines gesonderten Lammers-Bestands einherging.⁶⁹ Von Blättern der deutschen Schule sind die von Joachim von Sandrart bedeutungsvoll.⁷⁰ Seit alters her bekannt sind die 22 mit Rötel gezeichneten Blätter von Daniel du Verdion – er gehört neben Rubens und Gillis Neyts (»Nizens«) zu den wenigen Künstlern, die in der Spezifikation von 1728 namentlich aufgeführt sind.⁷¹ Die italienischen Zeichnungen des Dresdner Kabinetts wurden im Juni 2007 von Carmen Bambach untersucht, die mehrere Zuschreibungen von Blättern der Sammlung Wagner vornahm, darunter eines an Raffael.⁷² Die letzten Entnahmen in größerem Umfang, verbunden mit einer materiellen Untersuchung und kunsthistorischen Einordnung, wurden im Rahmen des Projekts »Zeichnen im Zeitalter Bruegels« getätigt, welches die Dresdner niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts in den Blick nahm.⁷³ Dittrich hat sich nicht allein mit den entnommenen Blättern befasst, sondern auch mit vermissten.⁷⁴ Denn seit 1945 fehlen die Bände I.7 (Ca 29), I.12 (Ca 18), I.14 (Ca 22) und III.3 (Ca 7). Die darin enthaltenen 906 Zeichnungen machen – bei einer Basis von 9 813 Zeichnungen – immerhin 9 % des Gesamtbestands aus.

Hier sollen nun die in den Alben verbliebenen 3 725 Werke in den Vordergrund gerückt werden, die 38 % der Sammlung Wagner umfassen. Eine in den Jahren 2015 bis 2021 durchgeführte Inventarisierung durch den Verfasser⁷⁵ hat viele Kopien nach Wand-, Decken- bzw. Tafelbildern festgestellt sowie zahlreiche wohl auf ewig namenlos bleibende Werke. Es konnten aber auch mehrere Blätter namhaft gemacht werden, die für das Profil der Sammlung Wagner eine substantielle Bereicherung darstellen. Die im Folgenden erwähnten Werke bedürfen allerdings einer genaueren Prüfung in größerem Kreis, und unabdingbar ist auch eine technische Untersuchung des Papiers sowie der verwendeten Zeichen- und Malmittel.

Die möglicherweise von Jacques Callot gezeichneten Blätter (Ca 3/457 und Ca 3/629), die Zeichnungen von einem Nachahmer des Johannes Teyler (Ca 3/411), von François Chauveau (Ca 9/088, nach Entnahme 2017 Inv.-Nr. C 7972) sowie nach Jacques Androuet du Cerceau (Ca 3/870) sind bereits vorgestellt worden,⁷⁶ ebenso das mutmaßlich von Anthonis van Dyck stammende Blatt *Blick auf die Burganlage und Prioratskirche von Lancaster* (Ca 27/023, nach Entnahme 2019 Inv.-Nr. C 7974).⁷⁷ An dieser Stelle können als wichtige Blätter noch die *Taufe Jesu vor bergiger Gegend am Meer und einer Stadt mit prachtvollen Monumenten* (Ca 3/690) in der Art des Maarten van Heemskerck genannt werden⁷⁸ sowie die *Darstellung eines dreischaligen Brunnens* (Ca 9/132),⁷⁹ die den zwei, 1626 von Girolamo Rainaldi errichteten Brunnen auf der römischen Piazza Farnese sehr ähnlich ist. Ebenfalls auffällig ist der qualitätvolle *Sitzende Mann mit entblößtem Kind über den Knien und Hund* (Ca 3/050, siehe das zentrale Blatt in Abb. 5). Vom Thema her bewegt sich das Werk in der Nähe von Adriaen Brouwer oder auch von Pieter Jansz. Quast.⁸⁰

Herausragend ist das Giovanni Balducci zugeschriebene Blatt mit den *Märtyrern von Nagasaki*, welches 23 Franziskaner zeigt, die 1597 zusammen mit drei Jesuiten gekreuzigt worden waren.⁸¹ Das Werk gehört zu den vielen geteilten Zeichnungen, die in der Sammlung Wagner enthalten sind.⁸² Der Hauptteil der Komposition (Ca 23/050) befand sich im Band I.3, während zwei kleinere Teile von unbekannter Stelle in den Bibliotheksband Nr. 3 (Ca 14) versetzt worden waren (Abb. 6). In die Bibliotheksbände sind mehrfach Blätter der Sammlung Wagner diffundiert (wie vermutlich auch umgekehrt), weshalb sie für das hier behandelte Thema wichtig sind. Die Versetzung von Blättern an andere Orte dürfte im Zusammenhang mit Entnahmen stehen, welche Seiten weitgehend geleert haben; um nicht zu viel Leerstand



6. Giovanni Balducci: Die Märtyrer von Nagasaki. Feder in Braun, über Vorzeichnung mit schwarzem Stift, blaugrau laviert, Quadrierung mit schwarzem Stift. Oben Ca 23/050 (28,3 × 36,4 cm), links unten Ca 14/178 (16,4 × 15,5 cm), rechts unten Ca 14/181 (16 × 15,2 cm); 2023 entnommen und als Inv.-Nr. C 8038 a–c vereinigt. Aufnahme: Caterina Micksch.

zu erzeugen, hat man nicht für die Neumontierung auf Karton würdig befundene Werke kurzerhand versetzt und dabei Sammlungsgrenzen und Rangzuordnungen ignoriert.⁸³

Mit der nunmehr beendeten Inventarisierung aller Werke ist der Grund gelegt für einen abschließenden großen Schritt, nämlich für die Rekonstruktion der Sammlung Wagner. Dafür müssten die Bibliotheksbände und sämtliche aufgelegte Blätter aus der Zeit vor 1725 – sofern schon seit dem 18. Jahrhundert im Kabinett –, vorder- und rückseitig auf Wagner-typische Merkmale hin untersucht und mit allen verfügbaren Informationen aus den historischen Repertorien verbunden werden. Vollständigkeit wird man nicht mehr erreichen können, aber es wäre überschlüssig gewiss möglich, auf annähernd 7 000 oder gar 8 000 Blatt zu kommen. Auf dieser Grundlage dürfte es wohl auch gelingen, die Künstlerlisten des Heucher-Inventars einzelnen Wagner-Bänden eindeutig zuzuordnen. Und vielleicht taucht im Rahmen einer Rekonstruktion auch diejenige Zeichnung mit einem stehenden jungen Mann wieder auf, die nur bekannt ist, weil sie sich in Band III.5 (Ca 2) auf der Rückseite des vorangehenden Albumblatts markiert hatte, bevor sie samt Seite entfernt worden war.⁸⁴

Ich danke Heiko Damm, der mich in Dresden an den Wagner-Alben sitzen sah, und der das Thema der Tagung zugeführt hat, deren Ergebnisse hier vorgelegt werden. Ihm sind zudem einige Zuschreibungen bislang anonymen Wagner-Blätter an italienische Künstler zu verdanken.

Anhang 1: Die Klebebände der Sammlung Wagner

Die nachstehende Übersicht unternimmt es erneut, die Wagner-Bände auf die Nummern des Heucher-Inventars zu beziehen. Erstmals hat dies Christian Dittrich 1987 getan,⁸⁵ und auch Christien Melzer hat innerhalb der Aufstellung aller Ca-Bände des Kabinetts diejenigen gekennzeichnet, welche sie zur Sammlung Wagner zählt.⁸⁶

Die Übersicht macht in der Regel vier Angaben:

1. Bandbeschaffenheit, Formatausrichtung und Maße (Höhe × Breite × Tiefe, auf einen halben Zentimeter gerundet). Am Album angebrachte Titel.
2. Angaben nach INVENTAR 1738 und INVENTURPROTOKOLL 1764.
3. Angaben nach KATALOGFRAGMENT NACH 1764 und M(a)-Angaben nach KATALOG NACH 1786. – Der Buchstabe M bezeichnet innerhalb einer 13gliedrigen Klassifikation A–N die Zeichnungen; M(a) ist eine Untergruppe, die »Desseins« von »Peintures et Desseins Chinoisés« (b) und »Estampes enluminées« (c) absondert.⁸⁷
4. Angabe der Anzahl der im Album befindlichen Zeichnungen für die Zeit um 1738, für die Jahre 1764, 1855/56, 1906, 1912 und 1986 sowie für 2020.⁸⁸

NB: Die Nummerierung mit vorangestellter römischer Rangzahl hat nur innerhalb dieses Beitrags Gültigkeit. Die innerhalb der Ordnung des Kupferstich-Kabinetts verbindliche Bezeichnung ist die Ca-Nummer! Mit Ca wurden 1906 die gebundenen Werke mit Zeichnungen neu gezählt, wobei im Fall der Sammlung Wagner keinerlei Rücksicht auf die historische Abfolge genommen wurde.

Die 16 Bände des ersten Ranges

I.1 »Sujets d'histoire« (1/6) – Ca 20

Schwarzer, mit stehender Raute verzierter Lederband mit hellblauem Papier im Hochformat, 58,5 × 51,5 × 5 cm. Auf dem Deckel geprägt: »SVJETS D'HISTOIRE. / I.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 39: »6. Tomes Sujets d'histoire.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 109 r.–109v., Nr. 39–44: »Six Volumes avec les [sic] dessins, représentant des Sujets historiques collés sur du papier bleu reliés en maroquin noir, in gr. fol. obl.«, Tome I.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 4, Nr. 59: »Six Volumes avec des desseins représentant des Sujets historiques collés sur du papier bleu, reliés en maroquin noir, in gr. fol. obl.«, Tome I. – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 v., M(a) 59: »Desseins représentant des Suj: historiq: 6. Vol.«

Um 1738: 431, 1764: 430 (431), 1855/56: 397, 1906: 221, 1986: 177, 2020: 105 Blatt.

I.2 »Sujets d'histoire« (2/6) – Ca 21

Schwarzer, mit stehender Raute verzierter Lederband mit hellblauem Papier im Hochformat, 64 × 56 × 5 cm. Auf dem Deckel geprägt: »SVJETS D'HISTOIRE. / I.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 40: s. o. – INVENTURPROTOKOLL 1764, s. o., Tome II.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 4, Nr. 60: s. o., Tome II. – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 v., M(a) 60: s. o.

Um 1738: 441, 1764: 442 (441), 1855/56: 364, 1906: 309, 1986: 143, 2020: 121 Blatt.

I.3 »Sujets d'histoire« (3/6) – Ca 23

Schwarzer, mit stehender Raute verzierter Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 55 × 67 × 5 cm. Auf dem Deckel geprägt: »SVJETS D'HISTOIRE. / I.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 41: s. o. – INVENTURPROTOKOLL 1764, s. o., Tome III.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 4, Nr. 61: s. o., Tome III. – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 v., M(a) 61: s. o.

Um 1738 und 1764: 335, 1855/56: 319, 1906: 269, 1986: 205, 2020: 139 Blatt.

I.4 »Sujets d'histoire« (4/6) – Ca 24

Schwarzer Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 54,5 × 64 × 6 cm. Auf dem Deckel geprägt: »SVJETS D'HISTOIRE. / I.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 42: s. o. Ebd., S. 117: »Tome de Maitres Italiens.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, s. o., Tome IV.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 4, Nr. 62: s. o., Tome IV. – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 v., M(a) 62: s. o.

Um 1738: 239, 1764: 236 (239), 1855/56: 181, 1906: 102, 1986: 74, 2020: 67 Blatt.

I.5 »Sujets d'histoire« (5/6) – Ca 25

Schwarzer, mit liegender Raute verzierter Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 56,5 × 72 × 5 cm. Auf dem Deckel geprägt: »SVJETS D'HISTOIRE. / I.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 43: s. o. – INVENTURPROTOKOLL 1764, s. o., Tome V.
KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 4, Nr. 63: s. o., Tome V. – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 v., M(a) 63: s. o.
Um 1738: 234, 1764: 232 (234), 1855/56: 160, 1906: 55, 1986: 44, 2020: 27 Blatt.

I.6 »Sujets d'histoire« (6/6) – Ca 26

Schwarzer, mit stehender Raute verzierter Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 55 × 64,5 × 5 cm. Auf dem Deckel geprägt: »SVJETS D'HISTOIRE. / I.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 44: s. o. – INVENTURPROTOKOLL 1764, s. o., Tome VI.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 4, Nr. 64: s. o., Tome VI. – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 v., M(a) 64: s. o.
Um 1738 und 1764: 244, 1855/56: 196, 1906: 136, 1986: 104, 2020: 73 Blatt.

I.7 »Paysages« (1/4) – Ca 29. Seit 1945 vermisst

Schwarzer Lederband mit hellblauem (?) Papier im Querformat; Zier und Maße unbekannt. Geprägte Aufschrift unbekannt, in Analogie zu den Bänden I.8–I.10 wohl »PAISAGES. / I.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 45: »4. Tomes Païrages.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 109 v., Nr. 45–48: »Quatre autres Volumes semblables [wie die Bände I.1–I.6] avec des païrages.«, Tome I.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 94, s. u. (in diesem Dokument an die zweite Stelle gesetzt). – KATALOG NACH 1786, Fol. 53 v., M(a) 94: »Païrages. 4. Vol. gr. fol. obl.«

Um 1738: 283, 1764: 271 (283), 1855/56: 216, 1906: 99, 1912: 97 Blatt.

I.8 »Paysages« (2/4) – Ca 27

Schwarzer Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 54,5 × 68 × 5 cm. Auf dem Deckel geprägt: »PAISAGES. / I.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 46: s. o. – INVENTURPROTOKOLL 1764, s. o., Tome II.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 93: »Quatre Volumes avec des païrages collés sur du papier bleu, reliés en maroquin noir, in gr. fol. obl.« (in diesem Dokument an die erste Stelle gesetzt). – KATALOG NACH 1786, Fol. 53 v., M(a) 93: s. o.

Um 1738: 283 (DITTRICH 1987²a, S. 18; DITTRICH 2010, S. 33 nennen 288 Blatt), 1764: 295 (283), 1855/56: 233, 1906: 144, 1986: 133, 2020: 114 Blatt.

I.9 »Paysages« (3/4) – Ca 28

Schwarzer Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 55 × 68 × 6 cm. Auf dem Deckel geprägt: »PAISAGES. / I.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 47: s. o. – INVENTURPROTOKOLL 1764, s. o., Tome III.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 95: s. o. – KATALOG NACH 1786, Fol. 53 v., M(a) 95: s. o.

Um 1738 und 1764: 326, 1855/56: 299, 1906: 221, 1986: 175, 2020: 159 Blatt.

I.10 »Paysages« (4/4) – Ca 30

Schwarzer, mit stehender Raute verzierter Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 55 × 67 × 5 cm. Auf dem Deckel geprägt: »PAISAGES. / I.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 48: s. o. – INVENTURPROTOKOLL 1764, s. o., Tome IV.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 96: s. o. – KATALOG NACH 1786, Fol. 53 v., M(a) 96: s. o.

Um 1738: 290, 1764: 285 (290), 1855/56: 258, 1906: 158, 1986: 147, 2020: 131 Blatt.

I.11 »Figures seules« (1/2) – Ca 19

Schwarzer Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 55 × 68,5 × 5,5 cm. Auf dem Deckel geprägt: »FIGVRES SOLITAIRES. / I.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 49: »2. Tomes figures Seules.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 109 v., Nr. 49–50: »Deux autres Volumes semblables [wie die Bände I.1–I.6] avec des Figures solitaires/seules«, Tome I.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 105: »Deux autres Volumes avec des figures solitaires/seules/en maroquin noir, gr. fol. obl.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 39 v., M(a) 105: »Figures seules gr. fol. 2. Vol.«

Um 1738 und 1764: 380, 1855/56: 378, 1906: 271, 1986: 235, 2020: 149 Blatt.

I.12 »Figures seules« (2/2) – Ca 18. Seit 1945 vermisst

Schwarzer Lederband mit hellblauem (?) Papier im Querformat; Zier und Maße unbekannt. Geprägte Aufschrift unbekannt, in Analogie zum Band I.11 wohl »FIGVRES SOLITAIRES. / I.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 50: s. o. – INVENTURPROTOKOLL 1764, s. o., Tome II.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 106: s. o. – KATALOG NACH 1786, Fol. 39 v., M(a) 106: s. o.

Um 1738 und 1764: 529, 1855/56: 523, 1906: 424, 1912: 366 Blatt.

I.13 »Têtes« – Ca 17

Schwarzer Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 54 × 68 × 5 cm. Auf dem Deckel geprägt: »TETES. / I.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 51: »1. Tome de Têtes.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 109 v., Nr. 51: »Volume semblable [wie die Bände I.1–I.6] avec des Têtes.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 107: »Volume semblable [wie die Bände I.11 und I.12] avec des Têtes.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 63 v., M(a) 107: »Têtes, dessinées.«

Um 1738: 397, 1764: 403 (397), 1855/56: 390, 1906: 210, 1986: 200, 2020: 149 Blatt.

I.14 »Animaux« – Ca 22. Seit 1945 vermisst

Schwarzer Lederband mit hellblauem (?) Papier; Zier, Formatausrichtung und Maße unbekannt. Geprägte Aufschrift unbekannt.

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 52: »1. Tome Animaux.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 109 v., Nr. 52: »Autre Volume semblable [wie die Bände I.1–I.6] en maroquin noir avec des dessins d'animaux.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 108: »Autre Volume semblable [wie die Bände I.11 und I.12] avec des Dessins d'Animaux.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 r., M(a) 108: »Desseins d'animaux, d'oiseaux, poissons.«

Um 1738 und 1764: 491, 1855/56: 479, 1906: 156, 1912: 153 Blatt.

I.15 »Fleurs et fruits« – Ca 227

Schwarzer Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 33,5 × 56,5 × 6 cm. Auf dem Deckel geprägt: »FLEVRS ET FRVITS.«

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 53: »1. Tome Fleurs et Fruits.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 109 v., Nr. 53: »Autre [volume] plus petit en maroquin noir avec des fleurs et des fruits.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 2, Nr. 13: »Autre [livre] en maroquin noir contenant des fleurs et des fruits.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 40 r., M(a) 13: »des Fleurs et fruits, livre avec.«

Um 1738: 112, 1764: 107 (112), 1855/56: 112, 1906, 1986 und 2020: 106 Blatt.

I.16 »Oiseaux de Holstein« – Ca 219

Pergamenteinband mit weißem Papier im Querformat, 23,5 × 30 × 4 cm. Auf dem Rücken geprägt: »VOGELEN / VAN / P. HOLSTEIN«. Der Band enthält entgegen der Angabe im Titel auch andere Tierarten: 43 Vögel stehen neben zwei Amphibien, zwei Säugetieren sowie einem Tintenfisch.

Vielleicht in SPEZIFIKATION 1728, Fol. 1 v. unter Nr. 2 als »Allerhand Feder Vieh und Geflügeltes mit natürlichen Farben gemahlt« aufgelistet, dort allerdings mit nur 46 Blatt.

INVENTAR 1738, S. 111, Nr. 54: »1. Tome d'Oiseaux de P. Holstein.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 109 v., Nr. 54: »Un livre avec des oiseaux peint sur du parchemin, par P. Holstein, relié en parchemin, in 4. obl.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 1, Nr. 6: »Autre [livre] avec des oiseaux peints sur du Parchemin, par P. Holstein, relié en parchemin, in 4^{to} obl.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 52 v., M(a) 6: »Oiseaux peints, Liv[re] av[ec] des / p[ar] Holstein.«

Um 1738: 48, 1764: 54 (48), 1855/56, 1906, 1986 und 2020: 48 Blatt.

Der nachträglich gebildete 17. Band des ersten Ranges

Zwischen 1738 und 1742 unter Heranziehung weiterer Bestände des Kabinetts eingerichtet.

I.17 »Dessins originaux de Rembrandt«. Im 19. Jahrhundert aufgelöst

Kalbslederband im Querformat; Papier, Zier und Maße unbekannt. Titel lt. INVENTAR 1738, S. 113: »Dessins Originaux de Rembrandt«.

INVENTAR 1738, S. 123, Nachtrag, Nr. 98: »du premier Rang. 1. Tome: Dessins originaux de Rembrandt.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 111 r., Nr. 98: »Volume avec des desseins originaux de Rembrandt, en veau fol. obl.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 10, Nr. 152: »Volume avec des desseins originaux de Rembrandt, en veau fol. obl.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 r.: M(a) 152: »Dessins originaux de Rembrandt.« Das Heucher-Inventar listet für die Sammlung Wagner insgesamt 42 Blätter von Rembrandt auf. 1764: 132, lt. Christian Dittrich 66 Blatt. Es ist dem Verfasser nicht gelungen, die bei DITTRICH 1987a, S. 18; DITTRICH 2010, S. 35 genannte Blattzahl auf das Quellenmaterial des Kabinetts zurückzuführen. Vielleicht hat Dittrich die im Heucher-Inventar Rembrandt zugewiesenen Blätter zusammengezählt. Im Rahmen dieser Arbeit konnte nicht das gesamte Inventar nach Rembrandt durchgegangen werden, aber die im vorliegenden Beitrag aus dem Inventar zitierten Blätter kommen mit 58 der Angabe von Dittrich schon recht nahe.

Die zwei Bände des zweiten Ranges

II.1 »Sujets d'histoire« – Ca 10. 1974 unauffindbar

Lt. INVENTURPROTOKOLL 1764 schwarzer Lederband im Querformat, Papier und Maße unbekannt. Geprägte Aufschrift lt. KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7: »Sujets historiques II.« Kann wohl in Analogie zum Band III.6 zu »SVJETS D'HISTOIRE / II.« geändert werden.

INVENTAR 1738, S. 123, Nr. 99: »du second Rang. 1. Tome: Sujets d'histoire. II.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 111 r., Nr. 99: »Autre Volume. Sujets historiques II. in schwarz Corduan, gr. fol. obl.« Bindungen mit schwarzem Corduanleder sind normalerweise ein Kennzeichen der Bände des ersten Ranges.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 103: »Volume marqué: Sujets historiques II. in schwarzen Corduan, gr. fol. obl.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 63 r., M(a) 103: »Sujets historiques III. [recte: II.] gr. fol. obl.«

Um 1738: 217, 1764: 212 (217), 1855/56: 204, 1906: 108 Blatt. CA-KARTEI 1906: 1960 noch 76 Blatt festgestellt, »am 8. 4. 74 nicht gefunden«.

II.2 »Sujets d'histoire, figures seules et paysages« – Ca 9

Brauner Lederband mit hellem blaugrünen Papier im Querformat, 55 × 63,5 × 6 cm. Auf dem Deckel geprägt: »SVJETS D'HISTOIRE / FJGVRES SEVLES / ET / PAISAGES. / II.«

INVENTAR 1738, S. 123, Nr. 100: »1. Tome: Sujets d'Histoire, Figures Seules, et Paisages. II.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 111 r., Nr. 100: »Autre [volume] Sujets historiques II. figures seules et Paisages.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 104: »Autre [volume] marqué comme le precedent [Band II.1], avec figures seules et paisages.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 39 v., M(a) 104: »Figures seules et Paisages II.«

Um 1738: 316, 1764: 317 (316), 1855/56: 310, 1906: 244, 2020: 145 Blatt.

Die sieben Bände des dritten Ranges und gerollte Zeichnungen

Die Bände III.1–III.4 sind im Heucher-Inventar unter der Inv.-Nr. 101 verzeichnet, allerdings tragen die Einzelbände auf dem Rücken die Nummern 100 bzw. 100 a, b und c. Sortiert werden sie hier nach dem Inventurprotokoll, welches die Bände eindeutig in Tome I, II, III und IV aufgliedert.

III.1 »Sujets d'histoire« (1/4) – Ca 4

Halblederband mit hellem blaugrünen Papier im Hochformat, 62 × 56 × 10 cm. Auf dem Deckel geprägt: »[SU]JETS [D'HIS]TOI[RE] / III.«

INVENTAR 1738, S. 123, Nr. 101: »4. Tomes, Sujets d'Histoires [sic]. III.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 111 v., Nr. 101 [fälschlich zu 100 verändert und so auch auf den Rücken der Bände vermerkt]: »Quatre Volumes, tous les quatre marqués Sujets historiques III. in braun Leder gr. fol. obl.«, Tome I.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 97: »Quatre autres Volumes, tous les quatre marqués Sujets historiques III. in braun Leder, gr. fol. obl.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 63 r., M(a) 97: »Sujets historiques III. 4. Vol. gr. fol. obl.«

Um 1738 und 1764: 238, 1855/56: 209, 1906: 180, 1986: 163, 2020: 127 Blatt.

III.2 »Sujets d'histoire« (2/4) – Ca 6

Halblederband mit hellem blaugrünen Papier im Querformat, 54,5 × 63 × 11,5 cm. Auf dem Deckel geprägt: »SVJETS D'HISTOIRE. / III.«

INVENTAR 1738, S. 123, Nr. 101 b: s. o. – INVENTURPROTOKOLL 1764, s. o., Tome II.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 99: s. o. – KATALOG NACH 1786, Fol. 63 r., M(a) 99: s. o.

Um 1738 und 1764: 517 (die Ca-Karteikarte nennt 519 Blatt), 1855/56: 450, 1906: 380, 1986: 250, 2020: 237 Blatt.

III.3 »Sujets d'histoire« (3/4) – Ca 7. Seit 1945 vermisst

Halblederband mit hellem blaugrünen (?) Papier im Querformat, Maße unbekannt. Geprägte Aufschrift unbekannt.

INVENTAR 1738, S. 123, Nr. 101 a: s. o. – INVENTURPROTOKOLL 1764, s. o., Tome III.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 100: s. o. – KATALOG NACH 1786, Fol. 63 r., M(a) 100: s. o.

Um 1738: 395, 1764: 393 (395), 1855/56: 320, 1906: 305, 1912: 290 Blatt.

III.4 »Sujets d'histoire« (4/4) – Ca 5

Halblederband mit hellem blaugrünen Papier im Querformat, 54 × 66 × 12 cm. Auf dem Deckel geprägt: »SVJETS D'HISTOIRE. / III.«

INVENTAR 1738, S. 123, Nr. 101 c: s. o. – INVENTURPROTOKOLL 1764, s. o., Tome IV.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 98: s. o. – KATALOG NACH 1786, Fol. 63 r., M(a) 98: s. o.

Um 1738: 473, 1764: 471 (473), 1855/56: 424, 1906: 327, 1986: 304, 2020: 236 Blatt.

III.5 »Figures seules« – Ca 2

Halblederband mit hellem blaugrünen Papier im Hochformat, 63 × 55 × 11 cm. Auf dem Deckel geprägt: »FJGVRES SEVLES. / III.«

INVENTAR 1738, S. 123, Nr. 102: »1. Tome, Figures seules. III.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 111 v., Nr. 102: »Volume semblable [wie die Bände III.1–III.4], intitulé: figures seules III.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 110: »Volume semblable [wie der Band III.7], intitulé: figures seules III.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 39 v., M(a) 110: »Figures seules III.«

Um 1738: 500, 1764: 494 (500), 1855/56: 494, 1906: 459, 1986: 436, 2020: 389 Blatt.

III.6 »Sujets d'histoire, paysages et figures seules« – Ca 3

Halblederband mit hellem blaugrünen Papier im Querformat, 53,5 × 62 × 13 cm. Auf dem Deckel geprägt: »SVJETS D'HISTOIRE / PAJSAGES ET FJGVRES SEVLES. / III.«

INVENTAR 1738, S. 123, Nr. 103: »1. Tome, Sujets d'Histoires, Paysages, et figures seules. III.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 111 v., Nr. 103: »Volume semblable [wie die Bände III.1–III.4], intitulé: Sujets historiques, Figures et Paysages III.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 8, Nr. 111: »Volume intitulé: Sujets historiques, Figures et Paysages III. in braun Leder, gr. fol. obl.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 63 r., M(a) 111: »Sujets historiques III. Figures et Paysages gr. fol. obl.«

Um 1738: 1240 (eine weitere Angabe auf dem hinteren Einband verzeichnet sogar 1253 Blatt, die Ca-Karteikarte nennt 1242), 1764: 1239 (1240), 1855/56: 1253 (sic), 1906: 952, 1986: 889, 2020: 673 Blatt.

III.7 »Têtes et mélanges« – Ca 1

Halblederband mit hellem blaugrünen Papier im Querformat, 53 × 64 × 8 cm. Auf dem Deckel geprägt: »TÊTES ET MELANGES. / III.«

INVENTAR 1738, S. 123, Nr. 104: »1. Tome, Têtes et Mélanges.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 111 v., Nr. 104: »Volume semblable [wie die Bände III.1–III.4]: Têtes et Melanges III.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 7, Nr. 109: »Volume intitulé: Têtes et Melanges III. braun Leder gr. fol. obl.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 63 v., M(a) 109: »Têtes et Mélanges III. gr. fol. obl.«
Um 1738: 854 (DITTRICH 1987a, S. 19; DITTRICH 2010, S. 35 nennt gemäß der Ca-Karteikarte 973 Blatt), 1764: 846 (854), 1855/56: 943 (sic), 1906: 690, 1986: 629, 2020: 530 Blatt.

Gerollte Zeichnungen. Bislang konnte bis auf das Blatt Inv.-Nr. C 1968-79 nichts im Dresdner Bestand lokalisiert werden.

INVENTAR 1738, S. 123, ohne Nr.: »Eine Rolle, 18 Blat [sic] gute Zeichnungen. / Eine Rolle, schlechte Zeichnungen. / Eine Rolle, allerhand gute Zeichnungen, meist Koepfe.«

Um 1738: insgesamt 325 (rechnerisch ermittelte, aber nicht sehr wahrscheinliche Restsumme; siehe S. 226.

Anhang 2: Die sieben Klebebände mit den 1725 von der Bibliothek überwiesenen Blättern (»Bibliotheksbände«)

Abweichend von den Vorbemerkungen zu Anhang 1 ist der 2. Angabe die Information aus BIBLIOTHEKSLISTE 1725 vorangestellt. Bei der 4. Angabe bezieht sich die ursprüngliche Blattzahl auf das Jahr 1725.

Die Bände sind nach der Reihenfolge im Heucher-Inventar geordnet. Ohne Zuordnung bleiben die »Zeichnungen von 4füßigten Thieren, Vögeln und Fisch. 71 Blatt«, sie konnten im Heucher-Inventar bislang nicht identifiziert werden.⁸⁹ (Einen gleichen Titel auf Französisch trägt der Wagner-Band I.14 in KATALOG NACH 1786.)

Die Bibliotheksbände haben mit denen der Sammlung Wagner gemein, dass es auch hier Alben gibt, die eigens italienischen (Nr. 6) bzw. niederländischen und flämischen Künstlern (Nr. 4) gewidmet sind.

1. »Divers dessins de paysages« – Ca 16

Brauner Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 54 × 67 × 5,5 cm. Handschriftlicher Innentitel: »Handzeichnungen, / Sehr gute Originalia, von Prospecten / und Landschaften.« Handschriftlich auf dem Rücken: »Divers Dessins de Paysages.«

BIBLIOTHEKSLISTE 1725: »Handzeichnungen, sehr gute Originalia von Prospecten und Landschaften. 102 Blatt«, »Vües und Paisages Theils Originalia theils nach guten Meistern. 87 Blatt« und »Mittelmäßige Landschaften, Vües, Seestücke, die meisten nach Kupfer, wenig Originalien. 121 Blatt« (= 310 Blatt).

INVENTAR 1738, S. 79, Nr. 17: »1. Volume de Papier bleu, contenant: 102. feuilles sehr gute Originalia von Prospecten und Landschaften. 87. Blat [sic] Vües et Paisages, theils Originalia, theils nach guten Meistern. 121. Blat [sic] mittelmäßiger Landschaften, Vües und See Stucken, die meisten nach Kupfer-Stichen, wenig Originalien« (= 310 Blatt). – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 108 v., Nr. 17: »Volume contenant des desseins originaux et mediocres ensemble, in schwarz Corduan groß fol. obl.« Das Protokoll erwähnt eine Bindung mit schwarzem Corduanleder, die nicht zutrifft.

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 4, Nr. 58: »Volume contenant des desseins originaux et mediocres ensemble, in schwarzen Corduan gr. fol. obl.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 r. M(a) 58: »Desseins originaux et mediocres.«
1725: 304, 1764: 306, 1855/56: 166, 1906: 106, 2020: 70 Blatt.

2. »Divers dessins« (1/2) – Ca 15

Brauner Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 53,5 × 68 × 5,5 cm. Handschriftlicher Innentitel: »Mittelmäßige Hand-Zeichnungen / darunter einige Originalia, / die meisten aber nach Kupferstiche [sic]«. Handschriftlich auf dem Rücken: »Divers Dessins.«

BIBLIOTHEKSLISTE 1725: »Mittelmäßige Zeichnungen. 169 Blatt.«

INVENTAR 1738, S. 79, Nr. 18: »1. Volume de Papier bleu, contenant 172. feuilles Mittelmäßige Handzeichnungen, darunter einige Originalia, die meisten aber nach Kupfer-Stichen«, Künstlerliste S. 78. – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 108 v., Nr. 18: »Autre Volume semblable [wie der Bibliotheksband Nr. 1] avec des dessins mediocres.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 4, Nr. 57: »Autre Volume avec des desseins semblables [wie der Bibliotheksband Nr. 3].« – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 r., M(a) 57: »Desseins mediocres.«

1725 und 1764: 304, 1855/56: 179, 1906: 75, 2020: 40 Blatt. – Die Diskrepanz zwischen 169 bzw. 172 Blatt in den Inventaren von 1725 bzw. 1738 und 304 Blatt im Album bzw. im Protokoll von 1764 konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht geklärt werden.

3. »Divers dessins« (2/2) – Ca 14

Brauner Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 53,5 × 68 × 8 cm. Handschriftlicher Innentitel: »Schlechte Handzeichnungen.« Handschriftlich auf dem Rücken: »Divers Dessins.«

BIBLIOTHEKSLISTE 1725: »Schlechte Zeichnungen. 208 Blatt.«

INVENTAR 1738, S. 79, Nr. 19: »1. Volume de Papier bleu, contenant: 218 feuilles schlechte Handzeichnungen.« – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 108 v., Nr. 19: »Autre Volume avec des desseins semblables [wie der Bibliotheksband Nr. 2].«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 4, Nr. 56: »Autre Volume avec des desseins mediocres.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 r., M(a) 56: »Desseins mediocres.«

1725 und 1764: 208, 1855/56: 154, 1906: 217 (Band offenbar zwischenzeitlich angereichert. Die Ca-Karteikarte schreibt: »[D]ie im Band liegenden losen Blätter wurden eingeklebt [...]«), 2020: 167 Blatt.

4. »Handzeichnungen von holländischen und brabantischen Meistern«. Vor 1855/56 bzw. vor 1906 aufgelöst oder seither vermisst

Brauner Lederband (?) mit hellblauem (?) Papier. Formatausrichtung und Maße unbekannt. Handschriftlicher Innen- und Rückentitel unbekannt.

BIBLIOTHEKSLISTE 1725: »Handzeichnungen von holländischen und brabantischen Meistern. 85 Blatt.«

INVENTAR 1738, S. 79, Nr. 20: »1. Volume de Papier bleu, contenant 85. feuilles von Holländischen und Brabandischen Meistern«, Künstlerliste S. 83. – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 108 v., Nr. 20: »Autre [volume] avec des desseins de Maitres Flamands, commençant par ceux de Rembrant.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 4, Nr. 52: »Volume avec des desseins des Maitres flamands, commençant par ceux de Rembrant.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 v., M(a) 52: »Desseins des Maitres flamands.«

1725: 85, 1764: 82 Blatt.

5. »Pièces d'histoire« – Ca 12

Brauner Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 54 × 65 × 4 cm. Handschriftlicher Innentitel: »Handzeichnungen / So recht gut, / nach / Vornehmen Meistern.« Handschriftlich auf dem Rücken: »Pièces d'Histoire.«

BIBLIOTHEKSLISTE 1725: »recht gute Stücke nach Vornehmen Meistern. 74 Blatt.«

INVENTAR 1738, S. 79, Nr. 21: »1. Volume de Papier bleu, contenant 78. feuilles recht gute Handzeichnungen nach vornehmen Meistern«, Künstlerliste S. 84. – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 108 v., Nr. 21: »Autre Volume avec des desseins bons et originaux.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 4, Nr. 54: »Autre Volume avec des desseins bons et originaux.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 r., M(a) 54: »Desseins bons et originaux.«

1725 und 1764: 78, 1855/56: 58, 1906: 44, 2020: 14 Blatt.

6. »Originalia von den besten Italianischen Meistern« – Ca 13. 2020 Leerband

Brauner Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 54 × 65 × 3,5 cm. Handschriftlicher Innentitel: »Handzeichnungen / fast lauter Originalia / von / den besten Italiänischen Meistern.« Handschriftlich auf dem Rücken: »Pièces d'Histoire.«

BIBLIOTHEKSLISTE 1725: »fast lauter Originalia von den besten Italianischen Meistern. 59 Blatt.«

INVENTAR 1738, S. 79, Nr. 22: »1. Volume de Papier bleu, contenant 59. feuilles Handzeichnungen, fast lauter Originalia von den besten Italiaenischen Meistern«, Künstlerliste S. 83. – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 108 v., Nr. 22: »Autre Volume avec des desseins presque tous originaux des maitres italiens.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 4, Nr. 55: »Autre [volume] avec des desseins des maitres italiens.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 v., M(a) 55: »Desseins des Maitres italiens.«

1725: 59, 1764: 59 (58), 1855/56: 28, 1906: 21, 2020: kein Blatt.

7. »Histoire et portraits« – Ca 11

Brauner Lederband mit hellblauem Papier im Querformat, 53,5 × 65 × 3,5 cm. Handschriftlicher Innentitel: »Handzeichnungen / von / guten Köpfen.« Handschriftlich auf dem Rücken: »Histoire et Portraits.«

BIBLIOTHEKSLISTE 1725: »gute Köpfe. 19 Blatt«, »artige Köpfe und Portraits. 80 Blatt« und »schlechte Köpfe. 24 Blatt« (= 123 Blatt).

INVENTAR 1738, S. 80, Nr. 23: »1. Volume de Papier bleu, contenant 26. feuilles von guten Köpfen. 80. feuilles von artigen Köpfen und Portraits. 24. feuilles von schlechten Köpfen« (= 130 Blatt), Künstlerliste S. 84. – INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 108 v., Nr. 23: »Autre [volume] avec des desseins bons et mediocres.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 4, Nr. 53: »Autre [volume] avec des desseins bons et mediocres.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 r., M(a) 53: »Desseins bons et mediocres.«

1725: 129, 1764: 128, 1855/56: ?, 1906: 134 (Band offenbar zwischenzeitlich angereichert. Die Karteikarte schreibt: »[D]ie im Band liegenden losen Blätter eingeklebt [...]«, 2020: 74 Blatt.

Anhang 3: Der Klebeband Ca 8

Bei Ca 8 handelt sich um eine Zweitverwendung, denn auf dem Rücken des Albums sind die Künstler Adrian van Ostade und sein Schüler Cornelis Dusart aufgedruckt. Ein Klebeband für Druckgraphik von und nach beiden Künstlern ist im Heucher-Inventar erwähnt.⁹⁰ Vor 1764 hat man diese Koppelung aufgegeben und die Drucke getrennt untergebracht.⁹¹ Der geleerte Band wiederum wurde mit der Vorderseite nach hinten gedreht und die Albumseiten auf dem ehemaligen Verso neu beklebt.⁹² Vermutlich nahm er fortan Zeichnungen verschiedener Provenienzen auf. Mit den verbliebenen Montierungsspuren der früheren Nutzung bietet das Album interessante Aufschlüsse über die anderweitig kaum dokumentierte Anlage von Druckgraphik-Klebebänden in der Zeit von Heucher.

Abweichend von den Vorbemerkungen zu Anhang 1 ist bei der 4. Angabe zusätzlich die in KATALOGFRAGMENT NACH 1764 angegebene Blattanzahl mitgeteilt. Dass diese höher liegt als 1764, mag mit der möglichen Funktion als Sammelbecken zusammenhängen. Vielleicht fehlt aus diesem Grund auch eine Zählung der Blätter, wie sie bei den übrigen Bänden rechts unten auf der Seite vorgenommen worden ist.

Ohne Titel

Brauner Lederband mit mittelblauem Papier im Querformat, 55 × 65 × 5 cm. Auf dem Rücken geprägt: »A. VAN OSTADE ET C. DUSART.«

In INVENTAR 1738 noch als Klebeband mit Druckgraphiken geführt. INVENTURPROTOKOLL1764, Fol. 109 r., Nr. 34: »Grand Livre in fol. obl: avec diferens bons desseins.«

KATALOGFRAGMENT NACH 1764, S. 10, Nr. 157: »Grand Livre in fol. obl. avec diferens bons desseins. Auf dem Rücken steht mit goldenen Buchstaben: A. van Ostade et C. Dusart.« – KATALOG NACH 1786, Fol. 35 r., M(a) 157: »Bons Desseins fol. obl.«

Eine ursprüngliche Anzahl ließ sich nicht ermitteln. 1764: 111, nach 1764: 159, 1855/56: 109, 1906: 87, 2020: 51 Blatt.

Anhang 4: Verzeichnis der Merkmale an Bibliotheksbänden (1725), Wagner-Bänden (1728) und am Band Ca 8

Eine im Dresdner Kupferstich-Kabinett bei den Wagner-Bänden hinterlegte Tabelle führt für alle hier besprochenen Alben folgende Angaben auf: Eintrag im Heucher-Inventar, Bandbeschaffenheit mit Maßen, etwaige handschriftliche Innentitel, handschriftliche Rückentitel und Etiketten auf dem Rücken, die M(a)-Nummer, die H-Nr. auf dem unteren Rückenschildchen, der etwaige Vermerk »Bredius Oktober 1888« (Sichtungsvermerk von Abraham Bredius? Ein Besuch in Dresden ließ sich für 1888 bislang nicht nachweisen), die Ca-Nr., der in der Ca-Kartei von 1906 gegebene Titel sowie die rot unterstrichene Deckel-Nummer, welche sich noch nicht auf ein im Kabinett liegendes Verzeichnis zurückführen lässt.

Anmerkungen

- 1 Zur Vita Wagners siehe DITTRICH 1987a, S. 8; DITTRICH 2010, S. 16f.; MELZER 2010, S. 463 und KETELSEN/MELZER 2011/12, S. 44f. und Anhang I, S. 52ff.
- 2 Martin Bernigeroth: *Bildnis von Gottfried Wagner*. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 26146 (Singer, Allgemeiner Bildniskatalog, Bd. 13 [1934], Bildnr. 94421). Weitere Exemplare unter Inv.-Nr. A 123728 und A 1995-1054. Siehe auch »Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel«, <http://portraits.hab.de/werk/23045/> (27. Januar 2022).
- 3 Dieses Wappen befindet sich auch auf dem Portraitleinwandkupferstich des Vaters Paul. Johann Caspar Höckner und Christian Romstet nach Christoph Spetner: *Bildnis von Paul Wagner*. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 147898 und A 152819 (Singer, Allgemeiner Bildniskatalog, Bd. 13 [1934], Bildnr. 94469 bzw. 94470). Siehe auch »Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel«, <http://portraits.hab.de/werk/25535/> (27. Januar 2022).
- 4 Die Texte unter der Darstellung lauten: »GODEFRIDVS WAGNERVS, / Senator Aedilis Senior in patria Lipsia. / Natus IX Cal. Augusti MDCLII. Denatus XV Cal. Maji MDCCXXV.« und »Quam natura dedit formam, manus arte referre / Aemula docta parat, quæritur ingenium. / Relligio, studium, prudentia, gratia, cultus, / Frustra, quod potuit, reddidit hoc pietas.« Für Fragen der Übersetzung danke ich Drs. Marijke Ottink und Dr. Friedrich Spoth vom Thesaurus linguae Latinae an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- 5 KETELSEN/MELZER 2011/12, S. 45 betonen Wagners Tätigkeit als Architekt, doch wirkte er nur an der Seite eines Baumeisters an Restaurierungsprojekten mit, was wohl kaum als schöpferisch bezeichnet werden kann.
- 6 MELZER 2010, S. 463.
- 7 Aufteilung lt. SPEZIFIKATION 1728. Zu diesem Dokument siehe weiter unten.
- 8 Ein Ankauf in diesem Umfang hat sich für das Kabinett nicht wieder ergeben. MELZER 2010, S. 359. – Zu Kurfürst Augusts Gründungsintentionen siehe SCHNITZER 2007, S. 111 und MELZER 2010, S. 367–373 (Kapitel »Ursachen für die Gründung der Spezialsammlungen«). – Im selben Jahr 1728 verzeichnete auch die Dresdner Antikensammlung bedeutende Zuwächse, indem es August gelang, 164 Antiken aus der Sammlung von Augusto Chigi und 32 Skulpturen von Kardinal Alessandro Albani zu erwerben.
- 9 INVENTAR 1738. Zum Inventar siehe MELZER 2010, S. 480–497.
- 10 Das Kabinett war von 1728 bis 1856 im Zwinger untergebracht, und zwar im Erdgeschoss des sog. Deutschen Pavillons. Zum Standort siehe SCHNITZER 2007, S. 111f. mit Abbildung Nr. 2 (Grundriss des Zwingers von 1755) und MELZER 2010, S. 404–412.
- 11 Peter Paul Rubens: *Der heilige Rochus*. Öl auf Holz, 56 × 35,5 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 998. Das Werk gilt heute als Kopie nach dem 1623–26 geschaffenen Altar für die Kirche St. Martin im belgischen Aalst/Alost. Siehe DITTRICH 1987a, S. 10, Abb. Nr. 2; DITTRICH 2010, S. 18, Abb. Nr. 2.
- 12 Zum Aspekt vorgefundener Unordnung siehe MELZER 2010, S. 261–269 (Kapitel »Der Topos der Unordnung – Oder die Ankündigung eines Paradigmenwechsels«), bes. S. 265f. – MELZER 2010, S. 267: »Es war nicht die Sammlung an sich, die unordentlich wurde, [...] sondern vielmehr die Vorstellung von Ordnung, die sich änderte. Die Klage über die Unordnung ist als Resultat der sich wandelnden Wissenssysteme anzusehen [...].«

- 13 INVENTAR 1738, S. 110f. Erstmals besprochen wurde der Vorgang wohl von Karl Woermann; WOERMANN 1896, Einleitung S. X.
- 14 Im Inventar werden darüber hinaus noch drei Rollen mit Zeichnungen vermerkt. Zu ihnen siehe weiter unten und Anhang 1. – Die Anlage und Bindung der erstrangigen Klebebände ist zwischen 1728 und 1738 erfolgt, die der Bände des zweiten und dritten Ranges wohl kurz nach 1738. Genauere Eingrenzungen sind vielleicht möglich durch die Auswertung der bei MELZER 2010 genannten Archivalien im Hauptstaatsarchiv Dresden (S. 167, Anm. 487; S. 413, Anm. 155; S. 415, Anm. 166) bzw. in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (S. 413, Anm. 155).
- 15 Zu Heuchers und Silvestres Vorgehen siehe auch SCHNEIDER 1983, S. 8f.; DITTRICH 1987a, S. 12; DITTRICH 2010, S. 25f.; SCHNITZER 2007, S. 112f. und MELZER 2010, S. 468.
- 16 SPEZIFIKATION 1728. Zur Spezifikation siehe DITTRICH 1987a, S. 16, Anm. 20; DITTRICH 2010, S. 32, Anm. 20; MELZER 2010, S. 466ff. und KETELSEN/MELZER 2011/12, S. 43–47.
- 17 KETELSEN/MELZER 2011/12, S. 44.
- 18 Was die Verzierung angeht, so weisen die Deckel goldgeprägte Ornamente auf. Durchgehend wurden sie mit einer äußeren und einer inneren Rahmung versehen. Sechs Einbände tragen zusätzlich im Zentrum ein rautenförmiges Flächenornament, fünfmal stehend, einmal liegend. – Es stehen sich bei den vorhandenen Alben des ersten Ranges sechs mit und sechs ohne Rautenzier gegenüber, bei den drei seit 1945 vermissten Bänden des ersten Ranges ist nicht bekannt, auf welcher Seite sie einzuordnen sind. Die Frage, ob in der einen oder in der anderen Gruppe vielleicht die Einbände der acht Corduan-Alben erblickt werden können, in die Wagner seine Zeichnungen in Leipzig eingeklebt hatte, muss vorerst offen bleiben. Sichere Anzeichen haben sich bei einer ersten Sichtung nicht ergeben.
- 19 Dass für Heucher originäre Bilderfindungen meist, aber keineswegs zwingend, mit Qualität einhergingen, erweist ein Blick in das *Bureau VII*. Dieser Schrank enthielt die nicht von Wagner herrührenden Zeichnungsbestände des Kabinetts. Hier nennt das INVENTAR 1738, S. 79, Nr. 18 auch einen Klebeband mit »Mittelmäßige[n] Handzeichnungen, darunter einige Originalia, die meisten aber nach Kupfer-Stichen«. Ebenso sind an gleicher Stelle (Nr. 21) Kopien gehobener Qualität zu finden, nämlich ein Klebeband mit »recht gute[n] Handzeichnungen nach vornehmen Meistern«. Bei diesen Alben handelt es sich um die sog. Bibliotheksbände, die im Folgenden noch eine Rolle spielen werden. Als Urheber der Titel kommt neben Heucher auch der Bibliothekar Sigmund Gottlob Seebisch in Betracht. Siehe BIBLIOTHEKSLISTE 1725.
- 20 DITTRICH 1987a, S. 13 und 14; DITTRICH 2010, S. 27 attestiert Heucher »ausgebildete und kritische Fachkenntnisse« sowie eine »ausgeprägte Kennerschaft«. Zu Heuchers Klassifizierungskompetenz siehe MELZER 2010, S. 372, 395–404 (S. 397 mit Hinweis auf Bücher zur Systematisierung und Einrichtung von Kunstsammlungen in Heuchers Besitz), 481f. und 496f. Zu Heuchers Kennerschaft siehe MELZER 2010, S. 440 (in Hinblick auf die 1725 von der Bibliothek abgegebenen Zeichnungen), 470 (in Hinblick auf die Zeichnungen der Sammlung Wagner und auf Rembrandts Druckgraphik) und 489 (in Hinblick auf Zeichnungen). Tobias Pfeifer-Helke spricht sich für Silvestre als den Urheber der Klassifikation in verschiedene Ränge aus. PFEIFER-HELKE 2011, S. 9.

- 21 INVENTURPROTOKOLL 1764. Die Bestandsaufnahme geschah anlässlich der Übergabe der Amtsgeschäfte von Direktor Carl Heinrich von Heineken, der aufgrund ungerechtfertigter Vorwürfe entlassen worden war, an seinen Nachfolger Christian Ludwig von Hagedorn.
- 22 INVENTAR 1738, S. 123.
- 23 Zum Zeitpunkt, wann die Bindung erfolgte, können keine näheren Angaben gemacht werden. Siehe Anm. 14.
- 24 DITTRICH 1987a, Anhang I, S. 17ff.; DITTRICH 2010, S. 33 und 35. Siehe Anhang 1 in vorliegendem Beitrag, Vorbemerkung.
- 25 BIBLIOTHEKSLISTE 1725. Zu diesem Bestand, aber ohne Zuordnung an heutige Ca-Bände, siehe MELZER 2010, S. 438–440, 488.
- 26 INVENTAR 1738, S. 79f. Später beigegebundene, 81–84 paginierte Zettel listen für einige Bände die in ihnen enthaltenen Künstler auf.
- 27 Die Schwierigkeit, die Bände der Sammlung Wagner auf Anhieb zu erkennen, liegt mit darin begründet, dass sich an den Alben selbst kein Hinweis auf den Sammler findet. Auch die Inventare und Protokolle nach 1738 transportieren die Information nicht. Anders verhält es sich etwa mit den Bänden der Sammlung Moritz Georg Weidmann (Weidemann); sie wurden in den Verzeichnissen immer als Weidmann-Bände geführt.
- 28 Zu den Maßnahmen der Silhouettierung, formaterweiternden Ergänzung und Fehlstellenschließung bei Blättern der Sammlung Wagner siehe SCHNEIDER 1983, S. 14–16 und 32–34 sowie SIMON 2011/12, S. 92–96. – Eine Kuriosität der Silhouettierung ist das Blatt Ca 1/044 im Album III.7: Nach dem Ausschneiden eines Motivs (mutmaßlich eines Kopfes) hat man sich für die Darstellung auf der Rückseite entschieden; der hier gezeigte Kopf ist nun stark beeinträchtigt.
- 29 SIMON 2011/12, S. 98; siehe auch den Anhang (Rückseitige Aufschriften des 18. Jahrhunderts zur Sammlungsgeschichte in Auszügen), S. 104–105.
- 30 So bereits SCHNITZER 2007, S. 113 und MELZER 2010, S. 467.
- 31 Zur Frage, ob die Behandlung der Blätter im hier beschriebenen Sinn bereits von Wagner oder erst in Dresden ausgeführt wurde, siehe SIMON 2011/12, S. 96 und 101.
- 32 In diesem Sinne auch SIMON 2011/12, S. 92, der die Annahme zusätzlich durch separate Schriftbänder auf Trägerpapieren, die noch aus Wagners Zeit stammen, stützt.
- 33 So bei Ca 4/024, Ca 4/032, Ca 4/033, Ca 4/035, Ca 6/120, Ca 6/213, Ca 6/242, Ca 21/054, Ca 24/050 (gezeichnete Zwickel für das heute entnommene Blatt Inv.-Nr. C 220) sowie bei Ca 26/078, C 219 und C 270 (alle drei mit gleichlautendem rückseitigen Montierungsvermerk, der vor 1725 angebracht worden sein muss).
- 34 Zum Papier siehe SCHNEIDER 1983, S. 12.
- 35 Bei 585 handelt es sich nicht um eine Folionummer, sondern um die Zählungsangabe der Zeichnungen, wie weiter unten ausgeführt wird.
- 36 SIMON 2011/12, S. 102, Anm. 9 konstatiert für die Alben des dritten Ranges eine schlechtere Papierqualität. Gleiches gilt für den Band des zweiten Ranges.
- 37 SCHNITZER 2007, S. 113.
- 38 Zu den Kästchenschemata und Symbolen auf Rückseiten siehe SIMON 2011/12, S. 98. Schemata auf der Rückseite tragen zum Beispiel die Zeichnungen Ca 24/027, Ca 20/027 und Ca 30/138. Unter den bereits aus den Alben entnommenen Werken seien die Blätter Inv.-Nr. C 144, C 433 und C 1967–288 genannt.

- 39 Zu den Montierungsarten siehe SCHNEIDER 1983, S. 12f.
- 40 Karl Woermann spricht sich mit Bestimmtheit für Heucher und Silvestre aus; WOERMANN 1896, S. X (»Die Künstlernamen, auf die sie sie taufte, schrieb Heucher rücksichtslos mit Tinte drauf. Sie sind bis auf den heutigen Tag mit diesen falschen und in der Regel auch irrigen Namensbezeichnungen versehen.«).
- 41 Siehe etwa die Blätter 2, 3, 10, 17, 18, 44 und 53 in Bibliotheksband Nr. 1 (Ca 16), 5, 11 und 173 in Bibliotheksband Nr. 3 (Ca 14) sowie 10, 12, 15, 30 und 67 in Bibliotheksband Nr. 7 (Ca 11).
- 42 INVENTAR 1738, S. 111ff., 114–117 (diese Liste durchläuft das Alphabet zwei Mal: 1. Alphabet S. 114ff., 2. Alphabet S. 116f.), 117ff. bzw. 119–122.
- 43 Christian Dittrich unternahm angesichts der damals noch nicht erfolgten vollständigen Erschließung einen wohl verfrühten Versuch, die in den Listen genannten Blätter im Dresdner Bestand zu identifizieren. DITTRICH 1987a, Anhang II, S. 20–38; DITTRICH 2010, S. 37–61.
- 44 Christien Melzer nennt in ihrer Übersicht zu den Bänden der Sammlung Wagner unter »Titel/Inhalt« die Zahlen, versteht sie aber als Foliiierung. MELZER 2010, Anhang IV (Die Ca-Bände des »Alten Bestandes« im Kupferstich-Kabinett Dresden), S. 677–683, 737 und 740. – Die jeweiligen Summen werden auch im Anhang 1 dieses Beitrags aufgeführt. Spätere Einträge auf der Innenseite des hinteren Einbands weisen niedrigere Zahlen auf und geben Hinweise auf sukzessive Blattentnahmen. – Im Klebeband Ca 227 ist die Zählung noch intakt.
- 45 MELZER 2010, S. 37. An dieser Stelle auch Weiteres zu Inventaren.
- 46 Siehe auch Anhang 1, Vorbemerkung.
- 47 »Perfezionata la raccolta delle stampe, saria mestiero perfezionare anco quella de' disegni; i quali se non hanno il merito cotanto utile della pluralità, come le stampe, hanno quello di emanare direttamente dalle mani e dall'ingegno del primario artefice, e di conservarci le idee della prima creazione cotanto preziose a' conoscitori. Quello che io ne ho veduto a Dresda mi pare alquanto scarso, poichè toltone un [S. 356:] libro di disegni di Rembrant, non mi pare avere osservato altra cosa degna del Museo.« Zitiert nach: Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda presentato in Hubertsbourg alla R. M. di Augusto III. Re di Polonia il dì 28. ottobre 1742, in: Opere del conte Algarotti, edizione novissima, Bd. 8, Venedig 1792, S. 351–374, hier S. 355f., Hervorhebung EW.
- 48 INVENTAR 1738, S. 113.
- 49 INVENTAR 1738, S. 116 und 122.
- 50 Auch hier unternahm Christian Dittrich den Versuch, die Blätter im Dresdner Bestand zu identifizieren. DITTRICH 1987a, Anhang II, S. 38; DITTRICH 2010, Anhang II, S. 61.
- 51 INVENTAR 1738, S. 79, Nr. 20; Künstlerliste S. 83: »3. Rembrand. [...] 1. Rembrand ou Abrah. Farnerius [d. i. Abraham Furnerius].« Die sowohl Rembrandt als auch Abraham Furnerius zugewiesene Zeichnung ist nicht in den Rembrandt-Band gekommen, denn das Inventurprotokoll gibt mit 82 gegenüber ursprünglich 85 Blatt nur drei Entnahmen an. INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 108 v. Siehe auch Anhang 2, Bibliotheksband Nr. 4 und MELZER 2010, S. 440.
- 52 INVENTAR 1738, S. 80, Nr. 26; Künstlerliste S. 81: »6. Rembrands, Mahler aus Amsterdam. [Nachtrag:] Sind anjezo zu den übrigen Rembrandschen Handzeichnungen gebracht, welche in XV. Bureau liegen.«; der Band wird heute als Ca 33m geführt. INVENTAR 1738, S. 80, Nr. 28; Künstlerliste S. 82: »7. Rembrand. [Nachtrag:] Sind in XV. Bureau bey den

- übrigen Rembrands« (die Summe von 109 Zeichnungen dieser Liste wurde folglich zu 102 korrigiert); der zuletzt als Ca 33n geführte Band wurde aufgelöst und 1932 mit Ca 33m vereint. – Zu Weidmann siehe MELZER 2010, S. 451–456, bes. 453ff.
- 53 *Stehender orientalischer Krieger* (um 1627). Rötel, 30,5 × 16,5 cm. Inv.-Nr. C 1496. INVENTAR 1738, zweite Künstlerliste, erstes Alphabet, S. 116. Siehe DITTRICH 1987a, Anhang II, S. 27, Abb. Nr. 19; DITTRICH 2010, Anhang II, S. 45, F. Abb. Nr. 19. Im gesonderten Rembrandt-Album hat sich das Blatt aber wohl kaum befunden, da die Autorschaft Rembrandts erst später erkannt wurde.
- 54 Ausgenommen sind die Sonderbände I.15 (Ca 227) und I.16 (Ca 219). Die drei Kriegsverluste des ersten Ranges können nicht in die Betrachtung einbezogen werden.
- 55 DITTRICH 1987a, S. 13f.; DITTRICH 2010, S. 27.
- 56 Pinsel in Graubraun, graubraun laviert, 16,1 × 13,3 cm. Inv.-Nr. C 206. Blatt nach einem 1526/27 ausgeführten Fresko Polidoros an der Fassade des Palazzo Milesi in Rom. – Ermittelt werden konnte das Werk durch die Maße, welche den Kleberesten im Album entsprechen sowie durch das rote Kreuz, welches sich sowohl im Album als auch auf der Rückseite der Zeichnung befindet.
- 57 Band I.1 (Ca 20), I.6 (Ca 26), I.8 (Ca 27), I.9 (Ca 28), I.10 (Ca 30), I.11 (Ca 19) und I.13 (Ca 17).
- 58 Schilderung der Maßnahme in JOURNAL 1814–28, 1816, Eintrag vom 10. Juli, Fol. 24 r.–24 v. Ich danke Gudula Metze für den Hinweis.
- 59 Letzteres war bei vielen niederländischen Zeichnungen gängige Praxis; ganze Seiten mit einschlägigen Zeichnungen wurden entfernt, um diese, so wie sie waren, in die II. Garnitur zu legen.
- 60 Erste Bleistiftnummerierungen im heute gültigen Sinne hat es schon in den späten 60er Jahren gegeben, etwa bei den Bänden I.1 (Ca 20), I.4 (Ca 24) und I.8 (Ca 27). Das ist auch beim Bibliotheksband Nr. 2 (Ca 15) der Fall.
- 61 SPEZIFIKATION 1728, Fol. 1 v., Nr. 3–5. Die kolorierten Stiche mit Tierdarstellungen konnten bislang nicht im Bestand lokalisiert werden.
- 62 Siehe Anhang 1. Der Sonderband I.17 ist in der Zählung unberücksichtigt, weil die 42 im Heucher-Inventar aufgeführten Rembrandt-Blätter bereits in den Zahlen am Ende der normalen Alben enthalten sind.
- 63 INVENTAR 1738, S. 123, ohne Nr.
- 64 SPEZIFIKATION 1728, Fol. 2 v., Kästen I (66 Werke), K (93 Werke), L (105 Werke, allerdings mit vier kleinen Werken, die abgezogen sind) und M (86 Werke).
- 65 *Beweinung Jesu* (17. Jahrhundert). Feder in Schwarz, grau laviert, Kreide, weiß gehöht. Ich danke Lisa Jordan für den Hinweis auf die Bezeichnung.
- 66 Zum von Wagner repräsentierten Sammlertypus und zum Charakter der Sammlung siehe DITTRICH 1987a, S. 11f.; DITTRICH 2010, S. 24f.
- 67 MELZER 2010, S. 467.
- 68 Zur Zusammensetzung und zum Inhalt der Sammlung siehe DITTRICH 1987a, S. 14ff. sowie die Anhänge; DITTRICH 2010, S. 29ff. sowie die Anhänge.
- 69 DITTRICH 1980. Gut 40 Zeichnungen befinden sich noch in Wagner-Alben, etwa 100 liegen heute in den Kästen C, 2 (D XVII, Lammers I) und II.
- 70 MELZER 2010, S. 467 (mit weiterführender Literatur).
- 71 Sämtlich in Band I.1 (Ca 20) eingefügt, 1967 entnommen.

- 72 BAMBACH 2008. Zum Raffael zugeschriebenen Blatt (*Sechs Putten und eine Ziervase. Metallstift auf ockerfarben grundiertem Papier, Retuschen von späterer Hand*, 14,9 × 25,2 cm. Vormals Ca 21/044 in Klebeband I.2, nach Entnahme 2007 Inv.-Nr. C 7775) siehe BAMBACH 2007. Zu den italienischen Zeichnungen der Sammlung Wagner siehe auch MELLI 2006, S. 16–18. – Zu den Blättern der aus Brescia stammenden Brüder Benedikt und Gabriel Thola, die am Dresdner Hof tätig waren, siehe MELZER 2010, S. 239 und 241, Anm. 134. Weitere italienische Blätter werden derzeit im Rahmen des von der Getty Foundation geförderten Forschungsprojekts zu italienischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts am Dresdner Kupferstich-Kabinett katalogisiert. Die damit verbundene Publikation wird auch neues Material enthalten, das für die Sammlung Wagner relevant ist.
- 73 KETELSEN 2011.
- 74 DITTRICH 1987b, Kat. Nr. 1556–2938 (S. 140). Aus der Sammlung Wagner stammende aufgelegte Einzelblätter finden sich unter den einzelnen Künstlernamen.
- 75 Die Inventarisierung umfasste alle seinerzeit für die Sammlung Wagner gehaltenen Bände, von denen nun die sieben Bibliotheksbände und der Klebeband Ca 8 gesondert werden konnten. Die Bände III.1 (Ca 4) und III.4 (Ca 5) sind im Rahmen eines vorangehenden Projekts durch Anke Fröhlich-Schauseil erfasst worden.
- 76 WÄTJEN 2020.
- 77 WÄTJEN 2021.
- 78 Feder in Schwarz, Pinsel in Grautönen und Aquarell in Grün- und Brauntönen, 25,2 × 40,7 cm.
- 79 Feder und Pinsel in Braun, 14,7 × 30,7 cm.
- 80 Zu Brouwer: Siehe das thematisch verwandte Gemälde *Unangenehme Vaterpflichten*. Öl auf Holz, 20 × 13 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1057. Der Vergleich mit den Blättern, die im Dresdner Kabinett Brouwer zugeschrieben werden (Inv.-Nr. C 1217 und C 1979–98), ergibt keine stilistische Nähe. – Zu Quast: Siehe die thematisch verwandte Zeichnung *Sitzende Bäuerin*. Schwarzer Stift, 9,7 × 9,2 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1704.
- 81 Mündliche Zuschreibung an Giovanni Balducci am 17. September 2018 durch Heiko Damm und Chris Fischer. Dieses Blatt soll zu einem späteren Zeitpunkt eingehend besprochen werden.
- 82 Zu den (meist mittig vertikal) getrennten Zeichnungen siehe DITTRICH 1968/69, SCHNEIDER 1983, S. 22–26, WALCHA 1990 und SIMON 2011/12, S. 96f. und Tableau XIV, S. 108ff.
- 83 Besonders auffällig sind Versetzungen von Zeichnungen aus Wagner-Bänden des ersten Ranges, wenn die Zeichnung nicht allein abgelöst, sondern mit einem Stück der Albumseite herausgeschnitten ist, und wenn die Albumseite noch die – in Alben des zweiten und dritten Ranges nicht vorkommende – mit schwarzer Feder angebrachte Bewertung bzw. Klassifikation trägt. Bislang festgestellte Fälle sind die Blätter Ca 16/002 und Ca 16/003 (beide als »Mis« beurteilt) in Bibliotheksband Nr. 1, Ca 12/10 (Urteil »Mis«; hier noch zusätzlich die historische Zählung der Zeichnungen, nämlich 33) in Bibliotheksband Nr. 5 und Ca 8/023 (klassifiziert als »C«). Im Klebeband Ca 8 befindet sich (als nach derzeitigem Kenntnisstand einziger Fall außerhalb des ersten Wagner-Ranges) ein als »Or« eingestuftes Blatt. Es ist entnommen, und an seiner Stelle befindet sich heute das hierher versetzte Blatt Ca 8/050.

- 84 Der Abdruck befindet sich auf der Rückseite des Albumblatts mit der historisch 86 gezählten Zeichnung.
- 85 DITTRICH 1987a, Anhang I, S. 17ff.; DITTRICH 2010, S. 33 und 35. In folgenden Punkten weicht die vorliegende Übersicht von Christian Dittrichs Aufstellung ab: 1.) Dittrich weist die Inv.-Nr. 99 (Band II.1 [Ca 10]) dem Band III.2 (Ca 6) zu, doch das ist ein Band des dritten Ranges und nicht des hier erforderlichen zweiten. Der Band Ca 10 kommt in Dittrichs Aufstellung nicht vor. – 2.) Gleiches gilt für die Inv.-Nr. 100 (Band II.2 [Ca 9]), die Dittrich dem Band III.1 (Ca 4) zuweist. Der Band Ca 9 kommt in Dittrichs Aufstellung nicht vor. – 3.) Dittrich weist die Inv.-Nr. 101 (III.1, Ca 4) dem Klebeband Ca 33n (mit 33m) zu, der gar nicht zur Sammlung Wagner gehört. – 4.) Dittrich schreibt beim Band III.3 (Ca 7) anstatt der Inv.-Nr. 101 a die Inv.-Nr. 100 a, womit er m. E. einen historischen Fehler unkorrigiert lässt (siehe Anhang 1 in vorliegendem Beitrag zu Band III.1, INVENTURPROTOKOLL 1764). – 5.) Dittrich schreibt beim Band III.4 (Ca 5) anstatt der Inv.-Nr. 101 c die Inv.-Nr. 100 c. Des Weiteren legt Dittrich besagten Band mit demjenigen zusammen, der die Inv.-Nr. 100 c (recte: 101 c, hier aber III.2 [Ca 6] zugeordnet) trägt; eine Zusammenlegung ist aber nicht der Fall.
- 86 MELZER 2010, Anhang IV (Die Ca-Bände des »Alten Bestandes« im Kupferstich-Kabinet Dresden), S. 677–741, hier S. 677–683, 737 und 740. Zur Sammlung Wagner zählt Christien Melzer sämtliche Bände des ersten Ranges, jedoch I.15 (Ca 227) nur vermutungsweise (in Anm. 238 auf S. 102 mit Bestimmtheit). Die beiden Bände des zweiten Ranges lässt sie außen vor, die Bände des dritten Ranges gibt sie der Sammlung wiederum vollständig. Von den Bibliotheksbänden zieht sie, mit Fragezeichen, Ca 11 und Ca 16 für die Sammlung Wagner in Betracht. Gleiches gilt für die Mappe Ca 31 (302 unmontierte Zeichnungen mit mythologischen Szenen, Landschaften und Studienblättern in verschiedenen Techniken und Größen von unbekannter Hand, vermisst).
- 87 Die Klassifikation ist in KATALOG NACH 1786, Fol. 21 v. aufgelistet. Sie ist bereits in INVENTURPROTOKOLL 1764 dokumentiert.
- 88 Die ursprünglichen Blattzahlen aus der Zeit um 1738 sind im Album hinten vermerkt, die des Jahres 1764 im Inventurprotokoll (eine zweite, spätere dort angegebene Zahl steht in Klammern). Blattzahlen 1855/56 nach Cat. 32, 1906 nach der Ca-Karteikarte, 1912 nach DITTRICH 1987a (nur bei den seit 1945 vermissten Alben; es konnte nicht ermittelt werden, woher die Angaben stammen) und 1986 ebenfalls nach DITTRICH 1987a. Die Angaben des Jahres 2020 sind aus der Datenbank des Kupferstich-Kabinetts genommen.
- 89 BIBLIOTHEKSLISTE 1725, letzter Posten. Die Zeichnungen mögen im 163 Blatt umfassenden »Livre avec des desseins d'animaux, d'oiseaux, poissons, fleurs et fruits« aufgegangen sein, doch sicher ist das nicht. INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 108 r., Nr. 1.
- 90 INVENTAR 1738, S. 8 (*Bureau III. Peintres Flamands et des Pais Bas*): »A. van Ostade et C. Dusart.«
- 91 INVENTURPROTOKOLL 1764, Fol. 58 r., Nr. 10 (Ostade) und Fol. 60 v., Nr. 35 (Dusart, zusammen mit Cornelis Bega). (Noch heute werden im Dresdner Kabinett Zeichnungen von Ostade und Dusart gemeinsam verwahrt, und zwar im Kasten C 1002, 2 [N XVII, Ostade/Dusart].)
- 92 Ich danke Gudula Metze und Christoph Orth für die Beobachtung. Da der Band sowohl auf den Recto- als auch auf den Versoseiten mit Druckgraphiken beklebt war, ist der Sinn dieser Umwendung nicht klar.

Bibliographie

Handschriftliche Quellen im Dresdner Kupferstich-Kabinett

- BIBLIOTHEKSLISTE 1725: »Aus der Königl. HandBibliotheque hat der Königl. Bibliothecarius Mons. Seebisch zu dem Königl. Cabinet des Estampes geliefert, wie folget«, in: Geheftete Archivalien »1723–64. No: II.«, Fol. 8r. – Transkription in MELZER 2010, Anhang III, Nr. 8, S. 661f.; Abb. ebd., Nr. 58. – Signatur Cat. 139.
- SPEZIFIKATION 1728: »Specificatio derer Zeichnungen«, in: Geheftete Archivalien »1728–1762. No: III.«, Fol. 1 r.–4 r. – Transkriptionen in MELZER 2010, Anhang III, Nr. 9, S. 667f. und KETELSEN/MELZER 2011/12, Anhang 2, S. 54f. – Signatur Cat. 140.
- INVENTAR 1738: Johann Heinrich von Heucher: Consignation en detail de tous les Tomes d'Estampes qui se trouvent dans les Bureaux du Salon d'Estampes de Sa Maj. le Roi de Pol: Elect: de Saxe MLCCXXXIIX. – Das Inventar enthält entgegen der Angabe im Titel auch Zeichnungsbestände. Transkription, die Sammlung Wagner betreffend (*Bureau XIV* und *Bureau XV*, S. 110–123), in MELZER 2010, Anhang III, Nr. 10, S. 670–673. – Signatur Cat. 1.
- INVENTURPROTOKOLL 1764: Übergabe des Churfürstl: Kupferstich-Cabinets von dem Herrn Geheimen Kammer-Rath von Heineken an den Herrn Geheimen Legation-Rath von Hagedorn. Dresden, den 17^{ten} Febr: 1764. seqq: – Signatur Cat. 12.
- KATALOGFRAGMENT NACH 1764: Lt. Inhaltsverzeichnis »Katalog mit der Ueberschrift: M. Deseins«, hier enthalten nur das Verzeichnis M(a) (zu M[a] siehe Anhang 1, Punkt 3), in: Verzeichnis Cat. 18, S. 1–11. – Im Dokument von Christian Dittrich als »Frühestens 1764 angelegt« bezeichnet. – Signatur Cat. 18.
- KATALOG NACH 1786: »Catalogue, de toutes les Pièces détachées du Cabinet Electoral d'Estampes«, in: Verzeichnis Cat. 17, Fol. 21–69. – Der Katalog wurde frühestens 1786 geschrieben. Die Datierung basiert auf den Fol. 43 v. aufgeführten »Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen« von Carl Heinrich von Heineken, die 1786 erschienen. Eine genaue Datierung der Abfassung ist aufwendig, weil im Katalog aufgeführte Druckwerke in der Regel nicht mit dem Erscheinungsjahr vermerkt sind. Nachträglich eingefügt (Fol. 24 v.) wurde Johann Christoph Adelung: Kritisches Verzeichniß der Landkarten und vornehmsten topographischen Blätter der Chur- und Fürstlich-Sächsischen Lande, Meißen 1796; allerdings ist das Erscheinungsjahr lediglich ein terminus post quem. MELZER 2010, S. 756 datiert »um 1775«. Siehe auch MELZER 2010, S. 503. – Signatur Cat. 17.

JOURNAL 1814–28: Journal für das Königl. Sächs. Kupferstich Cabinet 1814–1828. – Signatur Cat. 100.

INVENTAR 1855/56: Inventarium sämmtlicher im Kgl. Sächs. Kupferstichcabinet befindlichen Kupferstiche, Handzeichnungen, Kupferwerke, Gemälde & Kupferplatten aufgenommen durch Dr. J. G. Th. Graesse, Director d. K. S. Porz- & Gefäßesammlung, K. S. Hofrath von Mitte November 1855–23. April 1856. – Darin: 1.) »Bücherverzeichnis des K. S. Kupferstichcabinets. Sämtlich theils mit Holzschnitten theils Kupfern gezierte Werke« (darin auch Bände mit eingeklebten Zeichnungen), S. 16–78 (betrifft Band I.16 [Ca 219] unter der Nummer 554 auf S. 45 und Band I.15 [Ca 227] unter der Nummer 561 auf S. 46). 2.) »Handzeichnungen, gebundene Bände Nr. I bis XL« (am Klebeband auf einem Schildchen mit arabischen Ziffern und vorangestelltem Buchstaben H angebracht), S. 81–82. – Signatur Cat. 32.

CA-KARTEI 1906: Karteikasten, betitelt »Abteilung Ca und Kupferplatten«. – Ohne Signatur.

Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur

BAMBACH 2007: Carmen C. Bambach, A new drawing by the young Raphael and its source in Donatello, in: The Burlington Magazine, Bd. CXLIX, Nr. 1256, 2007, S. 772–778.

BAMBACH 2008: Carmen C. Bambach, Drawings in Dresden. Newly identified works by Italian Masters, in: Apollo. The International Magazine for Collectors, January 2008, S. 54–61; March 2008, S. 126–131; April 2008, S. 40–47.

DITTRICH 1968/69: Christian Dittrich, Getrennte Zeichnungen alter Meister im Kupferstich-Kabinett, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Jahrbuch 1968/69, S. 139–145.

DITTRICH 1980: Christian Dittrich, Seivert Lammers 1648–1711. Ein Beitrag zur thüringischen Kunstgeschichte im Zeitalter des Barock, Ausstellungskatalog Kupferstich-Kabinett Dresden 1980.

DITTRICH 1987a: Christian Dittrich, Die Zeichnungssammlung Gottfried Wagner. Eine barocke Privatsammlung im Kupferstich-Kabinett Dresden und der Versuch ihrer Rekonstruktion, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Beiträge, Berichte, Bd. 19 (1987), S. 7–38.

DITTRICH 1987b: Christian Dittrich, Vermißte Zeichnungen des Kupferstich-Kabinettes Dresden, Dresden 1987.

- DITTRICH 2010: Christian Dittrich, Johann Heinrich von Heucher und Carl Heinrich von Heineken. Beiträge zur Geschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts im 18. Jahrhundert, zugleich Festgabe zum 75. Geburtstag von Christian Dittrich, hg. von Martin Schuster und Thomas Ketelsen, Dresden 2010, S. 14–61.
- KETELSEN 2011: Thomas Ketelsen (Hg.), Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett, Beiträge zu einer Typologie, Ausstellungskatalog Dresden 2011/12, Köln 2011.
- KETELSEN/MELZER 2011/12: Thomas Ketelsen und Christien Melzer, Die Leipziger Sammlung Gottfried Wagner. Einblicke in die Frühgeschichte einer bürgerlichen Zeichnungssammlung um 1700, in: Zeichnen im Zeitalter Bruegels, hg. von Thomas Ketelsen, Köln 2011, S. 42–55, Tableaux VI–VIII, S. 56–65.
- MELLI 2006: Lorenza Melli, I disegni italiani del Quattrocento nel Kupferstich-Kabinett di Dresda, Bestandskatalog anlässlich der Ausstellung »Botticelli, Verrocchio e oltre. Disegni italiani del Quattrocento dalle collezioni reali di Dresda« Florenz 2006 (Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte).
- MELZER 2010: Christien Melzer, Von der Kunstammer zum Kupferstich-Kabinett. Zur Frühgeschichte des Graphiksammelns in Dresden (1560–1738), Hildesheim 2010.
- PFEIFER-HELKE 2011: Tobias Pfeifer-Helke, Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts, Berlin und München 2011.
- SCHNEIDER 1983: Wiebke Schneider, Beiträge zur kritischen Untersuchung der Restaurierungsmethoden bei Zeichnungen im Dresdener Kupferstich-Kabinett vor 1756. Abschlußarbeit am Museum für Deutsche Geschichte Berlin (Fachschul-Fernstudium, Restaurierung von Büchern und Kulturgut aus Papier), Dresden, Mai 1983; Typoskript mit Photographien in Kassette.
- SCHNITZER 2007: Claudia Schnitzer, Das Dresdner Kupferstich-Kabinett im 18. Jahrhundert. Von der höfischen Vorlagen- und Dokumentationssammlung zum öffentlichen Kunstmuseum, in: Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert. Internationales Kolloquium des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig und des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, hg. von Andreas W. Vetter, Braunschweig 2007, S. 110–117 und Tafel VI, S. 145.
- SIMON 2011/12: Olaf Simon, »Diese[s] Loch mitt blauer lufft außzufüll[en]«. Die konservatorische Praxis im 18. Jahrhundert am Beispiel der niederländischen Zeichnungen, in: Zeichnen im Zeitalter Bruegels, hg. von Thomas Ketelsen, Köln 2011, S. 88–105 und Tableaux XIII–XV, S. 106–111.

- WÄTJEN 2020: Eduard Wätjen, Die Sammlung Wagner im Dresdner Kupferstich-Kabinett. Ausgewählte Zeichnungen mit Bezug zur Druckgrafik und zum Buchdruck, in: *Librarium. Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft/Revue de la Société suisse des Bibliophiles*, 63. Jg. (2020), Heft II, S. 136–149.
- WÄTJEN 2021: Eduard Wätjen, Neue Erkenntnisse zur Sammlung Wagner im Dresdner Kupferstich-Kabinett. Mit einem möglicherweise von Anthonis van Dyck stammenden Aquarell und einer Fortsetzung zu Jacques Androuet du Cerceaus »Hund von Montargis«, in: *Librarium. Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft/Revue de la Société suisse des Bibliophiles*, 64. Jg. (2021), Heft II, S. 28–41.
- WALCHA 1990: Hans-Martin Walcha, Restaurierte Kunstschatze aus Dresdener Museen, Ausstellungskatalog Albertinum, Dresden 1990.
- WOERMANN 1896: Karl Woermann (Hg.), Handzeichnungen Alter Meister im Königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden, 1. Mappe, München 1896.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Annkatriin Kaul-Trivolis arbeitet als Doktorandin im DFG-geförderten Projekt *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta* an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihr Studium an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz schloss sie mit einer Masterarbeit zum Thema *Der Zeugniswert der Zeichnung zwischen Sammlungsobjekt und künstlerischer Überschreibung: Vasaris Montagen in seinem Libro und ihre Rezeption* ab. Die im Projekt entstandene Dissertation beschäftigt sich mit einem noch vollständig erhaltenen Album Sebastiano Restas, der *Galleria Portatile*, und hinterfragt kritisch deren Aufbau, Inhalt sowie das Verhältnis ihrer Text- und Bildkompilationen.

Hendrickje Kehlenbeck, M. A., Kunsthistorikerin, seit November 2020 Mitarbeiterin bei LETTER Stiftung in Köln; 2018 bis 2020 erst wiss. Volontärin dann Museologin im BMBF-Projekt *Das Kupferstichkabinett der Landgrafen von Hessen-Kassel – Digitale Erschließung einer fürstlichen Bildersammlung* der Graphischen Sammlung der Hessen Kassel Heritage; 2013 bis 2017 Internationaler Master für Kunstgeschichte und Museologie an der École du Louvre (Paris) und der Universität Heidelberg; 2008 bis 2013 Studium der Kunstgeschichte und Evangelischen Theologie an der Universität Münster.

Maria Krämer schloss ihr Studium am Studiengang Konservierung und Restaurierung von Kunstwerken auf Papier, Archiv- und Bibliotheksgut an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 2015 mit einem Master of Arts ab. Seit 2017 ist sie im Rahmen des DFG-geförderten Forschungsprojekts *Giovanni Battista Piranesi und seine Werkstatt: Zwei neu identifizierte Alben in Karlsruhe* Mitarbeiterin an der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, wo sie als Thema ihrer Doktorarbeit die kunsttechnologischen Aspekte der Karlsruher

Alben erforscht. Ein Fokus liegt dabei auf der Untersuchung der Rötelzeichnungen, sowie dem Arbeitsprozess der Umsetzung der Zeichnung in den Druck.

Gudula Metze studierte Kunstgeschichte, Italienische Philologie und Klassische Archäologie in München, Florenz und Venedig. Seit 2011 betreut sie als Konservatorin die italienischen, französischen sowie spanischen Zeichnungen und Druckgraphiken aus der Zeit bis 1800 am Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählt unter anderem die Sammlungsgeschichte dieses ältesten Spezialmuseums für Kunst auf Papier im deutschsprachigen Raum.

Elisabeth Oy-Marra ist Professorin am Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf der Künstlerbiographik, der Wissens- und Sammlungsgeschichte der Frühen Neuzeit sowie der Geschichte der Kenerschaft. Sie ist Herausgeberin der zweisprachigen kritischen Edition von *Belloris Vite*, die seit 2018 im Wallstein Verlag Göttingen erscheint. Unter ihrer Leitung stand das DFG-Projekt *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta (2016–2020)*.

Sonja Ruth, M. A., Kunsthistorikerin; 2018 bis 2020 wiss. Volontärin im BMBF-Projekt *Das Kupferstichkabinett der Landgrafen von Hessen-Kassel – Digitale Erschließung einer fürstlichen Bildersammlung* der Graphischen Sammlung der Hessen Kassel Heritage; 2008 bis 2015 Studium der Kunstgeschichte und Klassischen Archäologie an der Philipps-Universität Marburg.

Friederike Weis studierte europäische und indische Kunstgeschichte in Berlin, Paris und Florenz. Promotion (2005) an der Freien Universität Berlin. Seit 2019 leitet sie das DFG-geförderte Forschungsprojekt *Indische Alben der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwischen Tradition und Dokumentation: Die Polier- und Swinton-Alben in den Staatlichen Museen zu Berlin* (Nr. 416816602) am Museum für Asiatische Kunst in Berlin. Sie ist auf persische und moghulische Buch- und Albumkunst vom 15. bis 18. Jahrhundert spezialisiert und veröffentlichte zahlreiche Beiträge zu transkulturellen Fragestellungen.

Eduard Wätjen studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, der Université François Rabelais in Tours sowie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Er betreibt freie Forschungen auf den Gebieten der Architektur des 18. und 19. Jahrhunderts, der französischen Malerei sowie der Sammlungsgeschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts.

Genevieve Warwick is Professor of the History of Art at the University of Edinburgh. From 2012–17 she was Editor and Chair of Art History the national journal of the Association for Art History UK. At home she has served as Director of Research, and Director of the Graduate School in Arts and Humanities. She is author of 9 books on Renaissance and Early Modern Art History including studies of Bernini, Caravaggio, and Poussin; on artists' drawings and art collecting; on prints and reproductive arts; art and science, and art and technology. She is currently Major Research Fellow of the Leverhulme Trust to complete a book titled: *The Mirrors of Art: Painting and Reflection in Early Modern Europe*.

Zu Beginn der Sammlungskultur von Papiermedien wurden Zeichnungen vornehmlich in sogenannten Klebebänden aufbewahrt. Giorgio Vasaris *Libro de' Disegni*, welches häufig in seinen Lebensbeschreibungen Erwähnung findet, ist das berühmteste Beispiel dafür. Es sollte ergänzend zu den Viten ›gelesen‹ werden. Mit vielen anderen gleichartigen Sammlungsbänden teilt auch das *Libro* das Schicksal der späteren Auflösung. Die einst im Buch versammelten Zeichnungen wurden herausgenommen, einzeln verwahrt und schließlich auf zahlreiche Sammlungen weltweit verstreut. Aufgrund der im 18. Jahrhundert einsetzenden mobilen Aufbewahrung der Blätter in Schubladen, Kartonagen und Mappen haben sich nur wenige Klebebände vollständig erhalten. Damit ging auch die ursprüngliche Nähe dieser »Papiermuseen« zum Buch und zur Bibliothek verloren.

Für die Genese kennerschaftlichen Wissens sind die erhaltenen bzw. noch rekonstruierbaren Klebebände heute von unschätzbarem Wert, denn sie zeugen von frühneuzeitlicher Sammlungskultur und deren Ordnungssystemen. Nach Künstlern, Gattungen sowie Schulen oder Themen geordnet, geben sie Einblicke in Sammlungsstrukturen und Geschichtsentwürfe, die durch eine bewusste Auswahl von Zeichnungen und Graphiken zur Anschauung gebracht werden. Zudem boten sich die Seiten zu Gegenüberstellungen und Vergleichen an. Sebastiano Resta (1613–1700) verglich seine Alben explizit mit Räumen wie dem Theater oder der Galerie, in denen die Zeichnungen zur Aufführung gebracht wurden und der Leser durch die Seiten spazieren sollte.

Die in diesem Band versammelten Aufsätze fragen daher nach der Materialität, den Funktionen und den Potentialen der Wissenserzeugung und -organisation dieses frühneuzeitlichen Mediums. Sie basieren auf den Vorträgen, die im Rahmen der Tagung *Ordnen – Vergleichen – Erzählen. Die Materialität von Klebebänden und ihre Funktionen in der Frühen Neuzeit* vom 31. Januar bis 1. Februar 2020 in der Graphischen Sammlung Schloss Wilhelmshöhe (Hessen Kassel Heritage) im Rahmen des von der DFG geförderten Forschungsprojektes *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta* gehalten wurden.

Mit Beiträgen von Annkatrin Kaul-Trivolis, Hendrickje Kehlenbeck, Maria Krämer, Gudula Metze, Elisabeth Oy-Marra, Sonja Ruth, Eduard Wätjen, Genevieve Warwick und Friederike Weis

ISBN 978-3-942919-12-8