

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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

#### 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«.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

### 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«.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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'après 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> Zudem hat man ihm weitere, teils mit Textkompilationen in geringerem Umfang angereicherte und weniger aufwendig gestaltete Werkkataloge im Kupferstich-Kabinett zugeschrieben.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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.

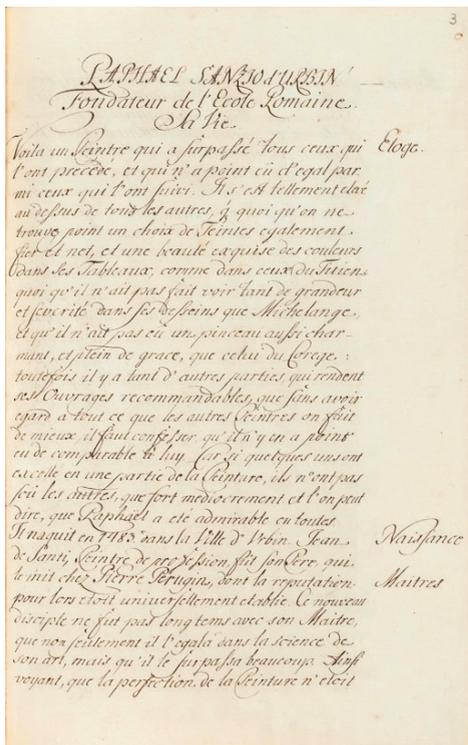
### Raffael, der Größte

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).<sup>15</sup> Hier sind zudem die meisten Drucke verzeichnet, nämlich 194 Blätter französischer, italienischer und deutscher Stecher vom 16. Jahrhundert bis 1730.<sup>16</sup> 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.»<sup>17</sup>

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.«<sup>18</sup>

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.<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>



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),<sup>26</sup> und der etwas ältere Stich von Gilles Rousselet (Abb. 6).<sup>27</sup>

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.<sup>28</sup> Diese Angabe hat der Kompilator in Florent Le Comtes *Cabinet des Singularitez* gefunden, das einen Katalog von Reproduktionsgraphik nach Raffael enthält.<sup>29</sup> 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 Kopferbrechen bereitet haben, denn ihm lag sehr wahrscheinlich der vierte Zustand mit dem getilgten Wappen vor.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> Über die gemalte *Sainte Famille* berichtet das Handbuch entsprechend fast 14 Seiten lang.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> Genauso wenig kommt Raffaels Gemälde mit dem heiligen Michael zur Sprache, von dem dort ebenfalls eine Reproduktionsgraphik Rousselets greifbar gewesen wäre.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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:<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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*.<sup>47</sup>

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. // Pyandre 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 Prospero 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-Kabinett. 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-Kabinett. 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.