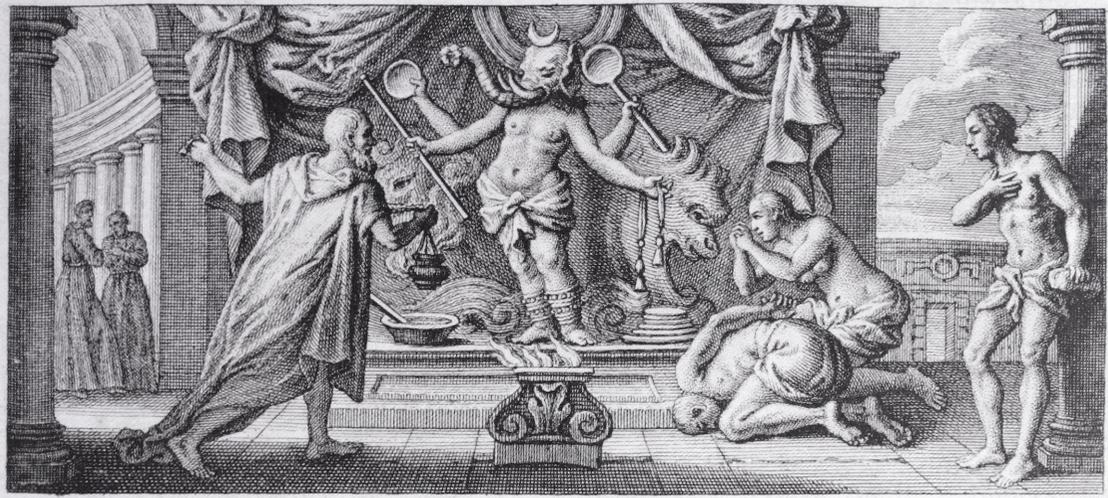


III. Bildwerke, Objekte, Architekturen – die Rolle von Kunst und Künstlern



III.1

(Abb. 48–52)

Eine vergleichende Geschichte der Baukunst

Johann Bernhard FISCHER VON ERLACH: Entwurf einer Historischen Architectur, Leipzig: Fischer von Erlach, 1725, quer 2°
UB Heidelberg, C 5280 Gross RES

Der Kupferstich zeigt aus der Vogelperspektive die al-Haram-Moschee mit der Kaaba in Mekka umgeben von einer orientalischen Stadtszene und umrahmt von Bergen in der Ferne. Das Bauwerk wird sowohl in seinem monumentalen Eindruck wie auch in seiner Bauglogik gewürdigt. Die winzigen Staffage-Figuren, die wie verloren in den riesenhaften Bauwerken wirken, tragen zum Eindruck des Erhabenen bei. Der Kupferstich geht auf den Grundriss eines arabischen Ingenieurs zurück, der sich in Wien im Besitz des Grafen von Huldeberg befand und wahrscheinlich mit einem Blatt aus einem osmanischen Pilgerführer zu identifizieren ist (etwa Harvard Art Museum, Inv. 1985.219.1). Fischer orientiert sich dagegen nicht an der Darstellung des Bauwerks bei Reelant (Kat.Nr. IV.11). Das gezeigte Blatt findet sich im dritten Buch, das arabische, türkische, moderne persische, siamesische, chinesische und japanische Gebäude umfasst.

Nach seiner Rückkehr aus England 1705 begann Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) mit der Arbeit an seinem Stichwerk, das er 1712 mit dem Titel *Entwurf einer Historischen Architectur* mit 75 Kupferstichen von Josef Adam Delsenbach dem Kaiser widmete. Die erste Ausgabe mit 90 Stichen erschien 1721 in Wien, darauf folgte eine zweite Ausgabe 1725 in Leipzig, die auch ins Englische übersetzt wurde. Das Stichwerk umfasst folgende Bücher: Buch I (Gebäude der Alten, Juden, Ägyptier, Syrer, Perser und Griechen), Buch II (wenig bekannte römische Gebäude), das bereits erwähnte Buch III, Buch IV (Fischers eigene Erfindungen) sowie Buch V (diverse antike und moderne Vasen mit Erfindungen des Autors). Fischer zeichnete die Monumente seiner vergleichenden Geschichte der Baukunst nach einer Fülle von Vorlagen aus Reiseberichten und antiquarischen Stichwerken, systematisierte aber ihre Architektur: Die zahlreichen Kuppeln des Hofes in Mekka korrigiert er zum Beispiel durch Einfügung eines Tambours. Damit folgt Fischer dem in der Vorrede dargelegten Programm, wonach „der Geschmack der Landes-Arten [...] im Bauen ungleich ist [...] daß aber dennoch in der Bau-Kunst aller Veränderung ungeachtet gewisse allgemeine Grund-Sätze sind [...]“.



Kat.Nr. III.1

Die al-Haram-Moschee mit der Kaaba in Mekka (FISCHER VON ERLACH 1725, Taf. VII)

Der einzelne Stich veranschaulicht so für Fischer schlaglichtartig die je spezifische Besonderheit der „Zeiten und Völker“ und liefert zugleich immer ein individuelles Probestück der allgemeinen Grundsätze der Baukunst. Die Bauwerke sind in diesem Sinne Verkörperungen des menschlichen Geistes in seiner kulturellen und historisch spezifischen Ausformung, der trotz seiner Andersartigkeit gemeinsame Grundsätze teilt. Von der Funktion sowie liturgisch-rituellen Nutzung der Gebäude wird weitgehend abgesehen, können sie doch erst als Denkmäler in eine Reihe gestellt und miteinander verglichen werden.

Das gesamte Unterfangen mag dabei sicherlich auch eine habsburgische Weltansicht vermitteln, ist aber zugleich im Sinne Gottfried Wilhelm Leibniz', mit dem Fischer von Erlach im Briefkontakt stand, eine Schau-Sammlung des menschlichen Geistes, in der gewissermaßen ‚architektonische Monaden‘ gesammelt werden, die in ihrer individuellen Ausprägung auf allgemeine Gesetze verweisen. Der „Entwurf“ im Titel könnte dabei eine baukünstlerische Übersetzung des beliebten Leibniz'schen Titels „Essai“ darstellen. MB

Lit.: Kristofer NEVILLE: The early reception of Fischer von Erlach's Entwurf einer historischen Architektur, in: Journal of the Society of Architectural Historians 66, 2007, S. 160–175; Peter PRANGE: Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), Salzburg 2004, S. 176–177; Thomas DACOSTA KAUFMANN: Eurocentrism and Art History? Universal History and the Historiography of the Arts before Winckelmann, in: Wessel Reinick / Jerroen Stumpel (Hrsg.): Memory & Oblivion, Dordrecht 1996, S. 35–42; Werner OECHSLIN: Fischer von Erlachs „Entwurf einer Historischen Architektur“. Die Integration eines erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien, in: Wien und der europäische Barock, Wien 1986, S. 77–81; Georg KUNOTH: Die Historische Architektur Fischers von Erlach, Düsseldorf 1956, S. 103 f. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1725>>

III.2

Säkularisierung der Architekturgeschichte

Louis AVRIL: Temples anciens et modernes; ou observations historiques et critiques sur les plus célèbres monuments d'architecture Grecque et Gothique, London / Paris: Musier, 1774, 8° UB Heidelberg, T 1322 RES

„Historische und kritische Beobachtungen“ zu europäischen Sakralbauten präsentierte „Père Louis Avril“ (ein Pseudonym des Jesuiten Abbé Major oder Mai) (1722–1780) mit vorliegendem Buch. Es ist eine erstaunlich moderne Architekturgeschichte, in der ‚Sakralbau‘ nicht im theologischen, sondern typologischen Sinne gefasst wird. Auch die Tafeln in ihrer ausschließlichen Konzentration auf die Architekturdarstellung, meist untermauert mit mehreren Grund- und Aufrissen, belegen dies. Avril präsentiert eine weitgehend säkulare Geschichte der Architektur, die er im Wesentlichen entlang von Einzelanalysen ‚epochaler‘ Meisterwerke wie dem Pantheon, der Hagia Sophia, St. Peter in Rom und St. Pauls Cathedral in London entwickelt. Diese summarische Gliederung deutet bereits an, dass das Buch eine Sammlung von insgesamt siebzehn bereits früher erschienenen Aufsätzen Avrils ist. Methodisch hebt er besonders hervor, dass der Beschreibung der einzelnen Bauwerke die eigene Autop-

sie vorangegangen ist. Sein wissenschaftlicher Impetus ist dabei durchaus handlungsgerichtet, und immer wieder schwenkt die historische Darstellung in Ratschläge für zeitgenössische Architekten um.

Architekturhistorisch plädiert Avril vor allem gegen eine Überbetonung des Bruches zwischen Altertum und Mittelalter; vielmehr konstatiert er verschiedene Kontinuitäten, etwa im Falle einzelner Bauelemente wie der Wölbtechnik. Antike und Gotik treten in seinem Werk letztlich gleichberechtigt nebeneinander. Auch die christliche Architektur wird nicht als Bruch mit dem Heidentum betrachtet, sondern als dessen formales „Fortleben“. So beginnt seine Geschichte der christlichen Baukunst auch Hand in Hand mit der römischen – in den umgenutzten Basiliken der ewigen Stadt, die auch grundlegende Vorstufen für die Entwicklung der Gotik gewesen seien. Umgekehrt verwehrt er sich gegen jene Stimmen, die „Gotik“ als nationale Herkunftsbezeichnung,



Kat.Nr. III.2

Das Pantheon (AVRIL 1774, Taf. 4)

also eine Erfindung der Goten definieren wollen. Avril entwirft hier tendenziell ein sehr modernes Narrativ, das sich erst Anfang des 19. Jh. mit der Einführung des Epochenbegriffs der „Romanik“ durch Autoren wie William Gunn durchsetzen wird. HCH

Lit.: Michael HESSE: Von der Nachgotik zur Neugotik, Frankfurt a. M. u. a. 1984.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/avril1774>>

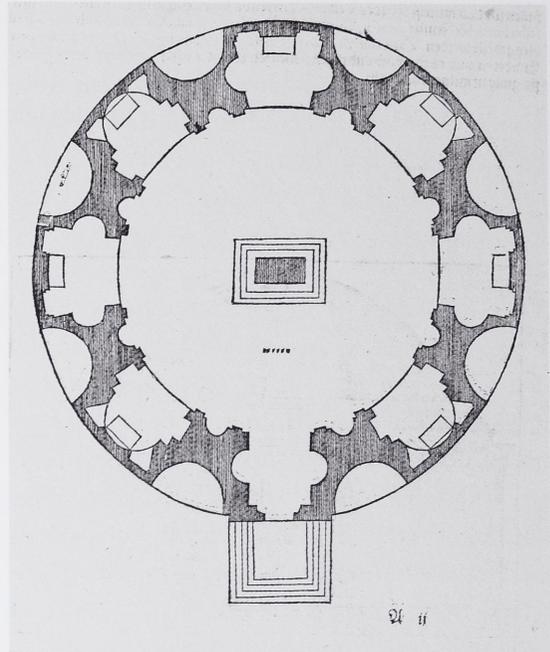
III.3

Antike und moderne Kirchen im Vergleich

Sebastiano SERLIO: Von der Architectur Fünff Bücher, Basel: König, 1609, gr. 4°

UB Heidelberg, 83 B 1400 RES

Das architekturtheoretische Werk des Bologners Sebastiano Serlio (1475–1554) ist, was seine europaweite Rezeption angeht, sicherlich das einflussreichste Architekturbuch der frühen Neuzeit. Schon die ersten beiden 1537 und 1540 in Venedig publizierten Bücher über die Säulenordnungen und die antiken Bauten Roms fielen vor allem ob des neuartigen Einsatzes von Illustrationen auf, die eine präzise Vorstellung der antiken Bauten zu geben vermochten. Den Text hingegen reduzierte Serlio auf ein notwendiges Minimum und verhalf so maßgeblich der Gattung des illustrierten Handbuchs zu ihrem publizistischen und wirtschaftlichen Erfolg. Die Illustration als eigenständiges Mittel der Wissensvermittlung im Medium des Buchdrucks wurde durch Serlio erfolgreich popularisiert. Serlios Projekt geht auf Vorarbeiten im Umkreis Raffaels und insbesondere seines Lehrers Baldassare Peruzzi zurück sowie auf die vitruvianischen Studien der römischen *Accademia della Virtù* um Claudio Tolomei. Die erstmals 1608 bei Ludwig König in Basel erschienene Ausgabe umfasst fünf Bücher der insgesamt sieben erhaltenen Bücher Serlios in deutscher Übersetzung mit Kupferstichen, die Holzschnitte der Venezianischen Serlio-Ausgabe von 1566 weitgehend unverändert übernehmen; ihr ist eine Widmung des Verlegers an den Eidgenössischen Rat vorangestellt. Die Beschriften zu den Illustrationen sind an vereinzelten Stellen geringfügig abgewandelt.



Kat.Nr. III.3

Entwurf einer Kirche in Anlehnung an antike Zentralbauten (SERLIO 1609, 5. Buch, 14. Kap, Bl. 3r)

Das fünfte Buch Serlios enthält Entwürfe für Kirchenbauten im antiken Stil und beinhaltet einen Vergleich zwischen antiken Tempeln und christlichen Kirchen, wobei dieser Vergleich weder eigentlich antiquarisch noch historisch durchgeführt wird, sondern vielmehr eine Art vergleichende Entwurfsmethode der Architektur versuchsweise entwickelt. So werden zu Beginn runde und vieleckige Zentralbauten vorgestellt, die dem christlichen Ritus angepasst seien, um dann zum Longitudinalbau zu schreiten, der dem allgemeinen Gebrauch besser entspreche. Im Dienste einer pragmatischen Idee des Entwurfs im antiken Stil nivelliert Serlio die beträchtlichen Unterschiede zwischen antiken und neuzeitlichen Kultbauten. Dies mag damit zusammenhängen, dass sich die Vorstellung eines der eigenen Religion konformen Kultbaus erst im Zuge der Konfessionalisierung allmählich durchsetzte, während vordem bestehende Bauten von hohem Alter immer wieder an neue religiöse Nutzungen angepasst wurden. MB

Lit.: Yves PAUWELS: La méthode de Serlio dans le Quarto Libro, in: *Revue de l'art* 1998, 119, S. 33–42; Myra Nan ROSENFELD: Sebastiano Serlio's Contribution to the Creation of the Modern Illustrated Architectural

Manual, in: Christof Thoenes (Hrsg.): Sebastiano Serlio, Vicenza 1989, S. 102–120; Hubertus GÜNTHER: Serlio e gli ordini architettonici, in: Ebenda, S. 154–168; DERS.: Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio, in: Jean Guillaume (Hrsg.): Les traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque Tours 1981, Paris 1988, S. 277–246.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1609>>

III.4

Kompiliertes Künstlerwissen

a) Joachim von SANDRART: L' Academia Toscana della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, 2 Bde., Nürnberg: Sandrart, 1675–1679, gr. 4°

UB Heidelberg, C 4869 Folio RES

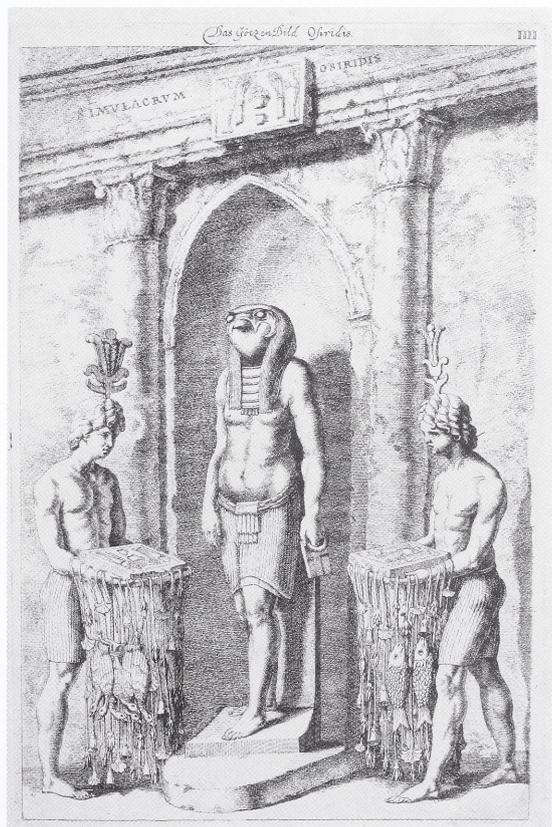
b) Joachim von SANDRART: Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter, Welche von den Alten verehret worden, Frankfurt: Endter / Sandrart, 1680, gr. 4°

UB Heidelberg, C 5100 Folio RES

Die *Teutsche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste* ist wohl eine der umfassendsten deutschsprachigen Synthesen zur Kunst und zur künstlerischen Verwendung der antiken Mythologie in der Frühen Neuzeit. Von dem antikenbegeisterten Künstler und Gelehrten Joachim von Sandrart (1606–1688) zwischen 1675 und 1679 in zwei Bänden mit je mehreren Teilen niedergeschrieben, gewährt das Unternehmen sowohl einen Überblick zur Antikenrezeption als auch zu Künstlerviten nach dem Vorbild Vasaris, zu Maltechniken, zur antiken Mythologie (nach dem Vorbild des Malertraktats des Karel van Mander) u. a. und ist mit seiner übergreifenden Systematik ein wesentlicher Schritt in der Geschichte der Kunstgeschichte. Die Ausblicke auf fremde Welten werden dabei in das System Sandrarts integriert, indem etwa ein Kapitel zur chinesischen Malerei ebenso eingeflochten ist wie allgemeinere Erörterungen zum Wesen der Götterbilder, mit denen er auch seine Vorrede beginnt: In diesen liegt für Sandrart zugleich das Movens der menschlichen Kunstproduktion überhaupt. Ein dritter Band zu den ‚Erscheinungsformen‘ der Götter, ihrer *Iconologia*, wurde 1680 mit zahl-

reichen Illustrationen nachgeliefert und scheint – obwohl nicht auf dem Titelblatt vermerkt – als Bestandteil der *Teutschen Academie* intendiert. Der Text ist insgesamt eine Zusammenstellung verschiedenster gängiger Quellen, auf deren Basis die Illustrationen gefertigt werden. Das Darstellungsverfahren Sandrarts offenbart eine große Konsequenz im Herstellen von allegorischen Bildbezügen: Im Gegensatz zu vielen anderen antiquarischen Überblickswerken der Zeit setzte er die beschriebenen Artefakte in neue allegorische Kompositionen um.

„Das Götzenbild Osiridis“ kombiniert zwei verschiedene Bildvorlagen zu einer ägyptischen Szenerie: Um den Gott Osiris, dessen Ausgestaltung Sandrart aus Alessandro Donatis *„Roma vetus“* (1648) übernommen hat, stehen zwei Priester, die auf eine Vorlage Giovanni Battista Galestruzzi aus Leonardo Agostinis *Le gemme antiche figurate* (Rom 1657–1659) zurückzuführen sind. Die zwei flankierenden, aber auf eine einzige Statuette zurückzuführenden Assistenzfiguren erklärt Sandrart mit der Notwen-



Kat.Nr. III.4a

Das „Götzenbild Osiridis“ (SANDRART 1675–1679, Bd. 2,1, Taf. III)



Kat.Nr. III.4b

Szenen aus dem Bacchus-Mythos: Geburt und Auffindung der Ariadne (SANDRART 1680, Taf. nach S. 146)

digkeit, die Figur in zwei Ansichten darstellen zu müssen. Eine ausführliche Erläuterung führt die verschiedenen Quellen zu dieser Osiris-Statue auf. So erfährt man zahlreiche Details über die einzelnen Elemente des Bildes. Die Tafel mit dem Symbol T, die der ägyptische Gott der Unterwelt mit dem Antlitz eines Habichts hier hält, wird ebenso wie der Fundort der Osiris-Statue im Text näher ausgeführt als „zu den geheimen Merckmalen der Egyptier gehörig“ (1679, Bd. 1, S. 52), mit denen die Zukunft dargestellt wird. Unter Verweis auf Ole Worms Beschreibung der nordischen Götter zieht Sandrart hier einen Vergleich zur Symbolik von Thors Hammer. Diese von den materiellen Relikten ausgehenden Überlegungen sind zu ergänzen um die – nun primär auf Texten basierende – Interpretation des Osiris in der *Iconologia Deorum*, wo er als ägyptisches Pendant zu Bacchus vorgestellt wird. CL

Lit.: Thomas KIRCHNER u. a. (Hrsg.): Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Joachim von Sandrart, Nürnberg 1675/1679/1680. Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, seit 2008, <<http://ta.sandrart.net/>>, darin Kommentar von Anna SCHREURS zu Osiris <<http://ta.sandrart.net/ann/2016>>; Sybille EBERT-SCHIFFERER / Cecilia MAZZETTI DI PIETRALATA (Hrsg.): Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland, München 2009; Michael THIMANN: Gedächtnis- und Bild-Kunst. Die Ordnung des Künstlerwissens in Joachim von Sandrarts „Teutscher Academie“, Freiburg i. Br. / Berlin 2007. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675ga>>

III.5

Die erste ‚Kunstgeschichte Europas‘

Pierre MONIER: Histoire des arts qui ont raport au dessein, Paris: Pierre Giffart, 1696, kl. 8° Privatbesitz



Kat.Nr. III.5

Vignette zur Entdeckung des kleinen Giotto durch Cimabue (MONIER 1696, S. 145)



Kat.Nr. III.6

Die christliche Skulptur im Dienst der katholischen Kirche (BORBONI 1661, Frontispiz)

Obwohl Pierre Mo[s]nier (1641–1703) die erste „Kunstgeschichte“ für Europa publizierte, sein Buch mit dieser, den späteren ‚Kunstgeschichten‘ nahekommenden Formulierung erstmals auch betitelte, und etwa für das Wiederaufleben der Künste im spätmittelalterlichen Italien bereits den Begriff „renaissance“ (Epitre, a ii v) verwendete, wird seine *Geschichte der Künste, die mit der Zeichnung in Verbindung stehen* heute kaum beachtet. Monier, erster Stipendiat des Rom-Preises der Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1664) und deren Mitglied seit 1674, unterrichtete in dieser Institution seit 1676. Eine Serie von sieben Vorlesungen, die er zwischen 1693 und 1698 gehalten hatte, arbeitete er zur „Histoire des arts“ aus. Ein offenbar geplanter, zweiter Band zu den Künsten im 17. Jahrhundert kam nicht mehr zustande. Das Buch ist dem *surintendant* der Gebäude, Künste und Manufakturen Ludwigs XIV., Édouard Colbert, Marquis de Vilacerf, gewidmet. Es schildert in drei Büchern zunächst (I) den Aufstieg der Künste in der Antike von den Assyrern und Ägyptern über die Israeliten, Babylonier, Perser, Phönizier, Karthager und andere Afrikaner zu den Griechen und Römern; das kurze zweite Buch (II) behandelt den Niedergang der Künste, der sich nach Marc Aurel und dann mit der Verlegung der Kapitale nach Konstantinopel abzuzeichnen begann. Neben der Kunstfeindlichkeit der frühen Christen, den Barbareneinfällen und byzantinischen Ikonoklasten wird die „Sekte der Mahometaner“ für die endgültige Auslöschung der Künste im Osten verantwortlich gemacht. Erste Zeichen einer Wiederherstellung der Künste in Italien (III) werden im Vorwort bereits auf um 1110 datiert; die Vignette zum dritten Buch zeigt aber mit der Legende vom Hirtenknaben Giotto, der so erstaunlich seine Schafe nachzeichnet, dass ihn der Maler Cimabue zur Ausbildung nach Florenz mitnimmt, den ‚kanonischen Auftakt‘ der Renaissance. Monier fasst mit seiner Hochschätzung der Zeichnung (der personifizierte ‚Vater Disegno‘ erscheint auf dem Frontispiz) und mit der historischen Dreiteilung aber nicht nur die theoretischen Vorreden in Vasaris Künstlerviten zusammen. Er würdigt darüber hinaus in einzelnen Kapiteln den künstlerischen Beitrag der verschiedenen Regionen Italiens und betont in drei Kapiteln die Erfindung der Ölmalerei durch Franzosen (hier schlägt sein Patriotismus durch) und Niederländer

sowie die künstlerischen Leistungen dieser beiden Nationen im 16. Jahrhundert.

Für den Kontext dieser Ausstellung besonders interessant ist, dass Monier gleich im Vorwort das hohe Alter der Bildkünste, die noch vor der Schrift entstanden seien, durch einen Kulturvergleich illustriert: Wie die Ägypter Hieroglyphen anstelle von Buchstaben benutzt hätten, so hätten sich auch die amerikanischen Völker zum Zeitpunkt ihrer Entdeckung einer ausgefeilten und nützlichen Bildkommunikation bedient und richtiggehende ‚Bilderbücher‘ als Geschenke an Ferdinand Cortés überreicht. UP

Lit.: Olivier BONFAIT: L'art de la notice sous Louis XIV. Pierre Monier à Notre-Dame de Paris, in: Anna Cavina u.a. (Hrsg.): *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVIIe–XVIIIe siècles*, Paris 2001, S. 97–102; Germain BAZIN: *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*, Paris 1986, S. 75.

III.6

Die christliche Ehrenstatue ist demütig

Giovanni Andrea BORBONI: *Delle statue*, Rom: Iacomo Fei d'Andr. f., 1661, Lex. 8°
Universitätsbibliothek Mannheim, Sch 101/256

Giovanni Andrea Borboni gehört zu den weniger bekannten Autoren des 17. Jahrhunderts. 1624 in Siena geboren, erlangte er 1647 den Titel eines Doktors der Theologie und 1648 die Priesterweihe. Mit *Delle statue* schreibt Borboni eine Geschichte der Bildhauerei von der Antike bis in die Gegenwart. Er tut dies im Bewusstsein des kritischen Potentials der Bildwirkung, die plastische Werke entfalten können. Gleich zu Beginn widmet sich Borboni dem Problem der Verehrung von Ehrenstatuen als etwas Gottähnlichem und der Vereinnahmung des Betrachters. Innerhalb seiner Geschichte der Statuenkunst greift er dafür bis zu der mythischen Entstehung der ‚Monstren‘ Krieg und Idolatrie bei den Assyrern zurück, um den Götzendienst als im christlichen Verständnis höchst verwerflich darzustellen. Mit seinem Traktat weist er einen Weg aus dem christlichen Bilderverbot und räumt dem didaktischen und moralischen Nutzen von Bildwerken einen hohen Stellenwert ein. Für Borboni ist die zeitgenössische Bildhauerei mit der antiken als gleichrangig zu bewerten. Orien-

tiert an Giorgio Vasaris Modell, das dieser in den 1550 und 1568 erschienenen Künstlerlebensbeschreibungen verwendete, ist für Borboni die Geschichte der Bildhauerkunst seit Donatello über Michelangelo durch eine stetige Verbesserung und künstlerische Überbietung des Vorherigen gekennzeichnet. Den Höhepunkt sieht Borboni mit den Arbeiten Gianlorenzo Berninis erreicht. Der Autor widmet sich der zentralen Frage, welchen historischen und zeitgenössischen Persönlichkeiten Ehrenstatuen errichtet werden dürfen.

Borbonis *Delle statue*, ein 345 Seiten umfassendes Werk knapp unter Quartformat, ist mit 15 Kupfertafeln ausgestattet. Sie zeigen Sitzstatuen der Päpste von Paul III. bis Innozenz X., Standbilder zeitgenössischer Feldherrn sowie die Trajanssäule. Die vor neutral schraffiertem Hintergrund gegebenen Statuen sind als plastische Arbeiten inszeniert, da sie ohne räumliche und zeitliche Kontextualisierung auf dem Blatt stehen. Als zentrales Element für die Werkdeutung gibt Borboni die jeweiligen Inschriftentafeln der Statuen mit Namen, Funktion und Verdiensten des Dargestellten wieder. Das Frontispiz zeigt einen allegorischen Kupferstich, der die bildliche Synthese des Traktats liefert: das Problem christlicher Skulptur im konfessionellen Zeitalter. Die in ihrer mentalen und faktischen Produktion gezeigte Sitzstatue Alexanders VII. Chigi lässt den Anspruch der Barockbildhauerei erkennen, die heidnischen Götzenbilder nicht zu erneuern, sondern in ihrer Monumentalität Bilder der Demut zu schaffen. In diesem Sinne ist die halbverschattete, abgewendete und die Arme vor der Brust überkreuzende Frauenfigur im Bildhintergrund als christliche *humilitas* zu deuten, über die die Personifikation der Fama hinwegfliegt. IW

Lit.: LÖHR / THIMANN 2006, Kat. 30, S. 72–73; Elisabetta NERI: Bernini, Michelangelo e il *Delle statue* di Giovanni Andrea Borboni, in: *Prospettiva* 113/114, 2004, S. 32–47.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/borboni1661>>

III.7

Der Sonnenkönig als Götzenbild?

François LEMÉE: *Traité des Statuës*, Paris: Seneuze, 1688, kl. 8°

UB Heidelberg, T 959 RES / Privatbesitz

Der Traktat François Lemées ist kein kunstgeschichtlicher Versuch, die Geschichte des Standbildes auf knapp 400 Seiten unterzubringen. Der *Traité des Statuës* steht vielmehr am Ende einer Welle beispielloser Kritik an einem neuerrichteten Monument und ist damit als politisch motivierte Schrift zu bezeichnen. Lemée, Staatsanwalt am Pariser Parlament, trat sonst schriftstellerisch nicht weiter in Erscheinung.

Mit seinem *Traité des Statuës* schreibt Lemée eine Geschichte der Statuenwirkung und ihrer religiösen und staatlichen Funktionen seit der Antike. Er berücksichtigt dabei verwendetes Material, Inschriftentafeln, Aufstellungshöhe und -kontext und untersucht zudem, inwieweit Skulpturen magische Kräfte besitzen. Hierbei stellt er die Autorität der antiken Autoren den wissenschaftlichen Erklärungen dieser Phänomene entgegen. Die Verehrung von Statuen habe in Antike wie Christentum allein den Tugenden des Dargestellten gegolten und komme daher keinem Götzen-



Kat.Nr. III.7

Statue Ludwigs XIV. auf der Pariser Place des Victoires (LEMÉE 1688, Frontispiz)

dienst gleich; juristisch gesehen – und daher seien Statuenschändungen verwerflich – würden jedoch auch christliche Herrscherbilder den Souverän vertreten. Geschickt lässt er alle Fäden seiner Argumentation in der Rechtfertigung der Statue Ludwigs XIV. zusammenlaufen, die 1686 auf der Pariser Place des Victoires errichtet wurde und die aufgrund der göttähnlichen Konnotation durch ihre Inschrift *VIRO IMMORTALI* (Dem unsterblichen Mann) großen Widerspruch erfuhr – der Vorwurf, Ludwig betreibe um seine Person einen Götzenkult, kulminierte in der Bezeichnung des Königs als „Prince idolâtre“. Lemée kehrt die Kritik jedoch um, spricht dem Königsmonument jegliche magische Macht ab und weist ihm stattdessen eine hohe moralische Vorbildfunktion zu: Es sei nicht die Person Ludwigs selbst, für deren Verehrung die Statue aufgestellt sei, sondern ihre allegorische Lesart als Gallischer Herkules, der den Mut und die besten Eigenschaften seiner Landsleute herausfordere, stehe im Vordergrund: „Je ne doute pas aussi que ceux qui verront l'incomparable Statuë de la Place des Victoires ne la prennent aussitôt pour l'Hercule des Gaules, qui persuade à un infinité de peuples de le suivre; elle n'est élevée parmi nous qu'afin d'encourager comme luy les plus timides à tout entreprendre pour la gloire [...]“ (S. 395–396).

Ist Lemées Schrift selbst als ausführlichste Rechtfertigung auf die Stürme der Kritik von höfisch-katholischer Seite (Feuillet, Fénelon, Saint-Simon) und exilierten Protestanten (Bayle, Jurieu, Le Vassor) sowie auf den populären Protest in Flugblättern und Liedern zu bewerten, so wurde sein Traktat umgekehrt sofort von der in- und ausländischen Kritik rezipiert. Das Frontispiz (fehlt im Heidelberger Exemplar) zeigt das umstrittene Standbild, rückt es jedoch mit einer Bildunterschrift ins rechte Licht, die Ludwigs militärische Stärke und seinen Sieg über die östlichen Nachbarn betont („Sto aeternum gentes incurvaturus Eoäs“). IW

Lit.: Hendrik ZIEGLER / Diane BODART (Hrsg.): François Lemée, *Traité des statues*, Paris 1688. Kritische Edition, Kromsdorf 2011; Hendrik ZIEGLER: Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik, Petersberg 2010, S. 101–103. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lemee1688>>

III.8

Bekehrung durch Aufklärung

Guillaume Alexandre de MÉHÉGAN: *Origine, progrès et décadence de l'idolâtrie*, Paris: Paul-Denys Brocas, 1757, 8°

UB Heidelberg, 2011 C 5819 RES

Diese Geschichte der Idolatrie ist das Werk eines Bekehrten: Wohl vor allem wegen eines höchst blasphemischen Traktats über Zoroaster, in dem er diesen zum wahren Patriarchen einer natürlichen (und damit dem Christentum überlegenen) Religion erklärte, wurde 1751 ihr Verfasser, Abbé Guillaume Alexandre de Méhégan (1721–1766) zu knapp zwei Jahren Haft in der berüchtigten Bastille verurteilt. Diese Strafe scheint ihre Wirkung nicht verfehlt zu haben. Méhégan wurde danach nicht mehr ‚philosophisch‘ tätig, sondern schrieb eindeutig rechtgläubige Bücher, wie das vorliegende. Gleich auf der ersten Seite stellt er klar, dass eine Erforschung des Heidentums sich dadurch rechtfertige, dass im Kontrast zu diesen Irrlehren die wahre Offenbarung umso heller strahle.

Den Ursprung des Heidentums sieht Méhégan in der Vergöttlichung der Anführer und Könige der frühesten Gesellschaften – in diesen äußerst monarchieskeptischen Abschnitten zeigt sich weiterhin das subversive Potential des Denkens Méhégans. Einmal derart verdorben, begannen die Menschen alle weiteren, ihnen übermächtig erscheinenden Dinge zu deifizieren. Er präsentiert hier das Standartrepertoire der Idolatriediskurse, in dem nacheinander natürliche Objekte wie die Sterne, Dinge wie Schriftzeichen und vorbildliche Personen, wie eben Könige und Helden, von den unwissenden Menschen vergöttert werden. Bildwerke und andere Monumente gelten Méhégan dabei, wie so vielen Autoren, als besonders gefährlich, weil ihr materieller Fortbestand über Generationen hinweg die idolatrischen Auffassungen im öffentlichen Gedächtnis zu stabilisieren drohe. Méhégans Schrift kann so besonders eindrücklich die Spannung vor Augen führen, mit der Bildwerke zwischen Glaubensfragen und Kunst betrachtet wurden.

Durchaus originell ist dabei die Beschreibung des Verfalls der Idolatrie, den Méhégan nicht etwa

mit Christi Geburt ansetzt, sondern wesentlich durch den (in Griechenland beginnenden) Aufschwung der Wissenschaften begründet sieht. Als die Menschen auf diesem Wege etwa astronomische Erkenntnisse über das wahre Wesen der Gestirne erlangten, erkannten sie deren Vergötterung als Irrtum. Für ihre Lehren gestorben Philosophen wie Anaxagoras und Sokrates werden dabei zu christlichen Märtyrern *avant la lettre* stilisiert. Méhégans Ansatz zeigt hier eine starke Verbundenheit zu den physikotheologischen Lehren, etwa des Abbé Pluche (vgl. Kat. Nr. IV.18). Optimistisch ist – diesem wissenschaftlichen Fortschrittsmodell entsprechend – auch sein Urteil über die eigene Gegenwart, in der kein zivilisiertes Volk mehr wahrhaft der Idolatrie anhing. Sogar dem Islam steht er positiv gegenüber, da dieser immerhin den Monotheismus praktiziere.

HCH

Lit.: WEINSHENKER 2008; John S. SPINK: Un abbé philosophe à la Bastille (1751–1753). G.A. de Méhégan et son Zoroastre, in: William H. Barber u. a. (Hrsg.): The Age of the Enlightenment. Studies presented to Theodore Besterman, Edinburgh / London 1967, S. 252–274.

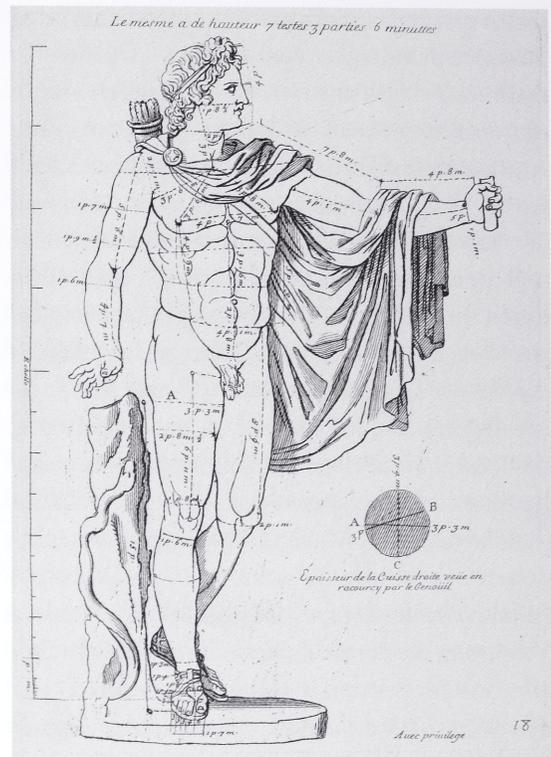
III.9

Der ideale Götterkörper der Antike

Gérard AUDRAN: *Les Proportions Du Corps Humain*, Paris: Audran, 1683, 2°

UB Heidelberg, 82 G 52 RES

Gérard Audrans (1640–1703) Lehrbuch zu den Proportionen des menschlichen Körpers umfasst nach nur vier Seiten einleitendem Text 30 Folio-Tafeln, die zwölf antike Statuen in Umrisslinien – teils in mehreren Ansichten und Details – sowie vier Köpfe nach Raffael wiedergeben. Die Statuen sind nach absteigendem Lebensalter geordnet, beginnend mit dem Laokoon und endend mit einem Knaben, und bei allen sind ausführliche Maßangaben eingetragen. Audrans Werk darf neben dem Zeichenbuch von Jean Cousin als das erfolgreichste seiner Art gelten: Es wurde ins Deutsche (bereits 1690) und Englische übersetzt und erlebte zahlreiche Auflagen bis 1894! Das Prinzip der Umriss-Stiche mit Maßangaben war zwar bereits



Kat.Nr. III.9

Die idealen Maße des *Apollo Belvedere* (AUDRAN 1683, Taf. 18)

von Abraham Bosses 1656 in seinen *Representations des divers figures humaines* vorgeführt worden, aber vor allem Audrans Werk dürfte veranlasst haben, dass dann auch in Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* antike Statuen in dieser Weise dargestellt wurden.

So kurz der einleitende Text Audrans ist, er benennt in für die Frühe Neuzeit seltener Klarheit entscheidende Ideen zur Vorbildrolle der griechisch-römischen Götter als ästhetischer Ideale (die Zitate nach der deutschen Übersetzung 1690). Zunächst wird angesichts der vielen unterschiedlichen Vorstellungen von Schönheit, wie sie in der zeitgenössischen Kunst anzutreffen sind, die Relativität allen Schönheitsempfindens konstatiert und auf die verschiedenen geographischen Einflüsse und Veranlagungen der Künstler zurückgeführt: „Unsre allergröste Meister können sich hierinn nicht wohl helfen / noch miteinander übereinkommen: Sie machen sich selbst unterschiedliche Gestalten der Schönheit / welche gemeinlich von ihrer Landes-Art oder Temperament herrühren.“ Als Ausweg bietet sich an, nicht die vielfältig-unbestimmte Natur, sondern die

überragenden Werke der Antike zum Vorbild zu nehmen. Zwar galten auch für deren Künstler die genannten Einflüsse, aber Griechenland und Italien seien bekanntlich besonders reich an schönen Menschen und die Künstler nicht so ihren Temperamenten unterworfen gewesen wie heute. Vor allem aber werden drei zusätzliche Antriebskräfte der antiken Künstler benannt: „Wozu sie drey starke Ursachen gewaltig angefrischet / als / die Religion / die Ehre / und der Nutz. Sie hielten es für eine Art deß Gottesdienstes / ihre Götter so Edel fürzubilden / daß sie des gemeinen Volks Liebe und Verehrung gewinnen möchten.“ Formuliert wird hier die wenig später vielfach aufgegriffene Vorstellung, wonach die ästhetisch-künstlerische Qualität Ausdruck und Ansporn der Gottesverehrung ist. Damit liegt es implizit auch in der Hand der Künstler, ‚erfolgreiche Götter‘ zu schaffen. UP

Lit.: DÉCULTOT 2010, Kat.Nr. 32, S. 122 f.; Valentin KOCKEL: Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der ‚Encyclopédie‘ Diderots, in: Theo Stammen / Wolfgang Weber (Hrsg.): Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädie, Berlin 2004, S. 339–370; Gudrun VALERIUS: Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen. Die *decorum*-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. u. a. 1992, S. 145–151 und 233–237.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/audran1683>>

III.10

Geschichte in Wort und Bild

Christoph WEIGEL / Gregor Andreas SCHMIDT: *Sculptura historiarum et temporum memoratrix*, Nürnberg: Johann Daniel Taubern, 1697, 2°
UB Heidelberg, Tschi 378 A Folio RES

Im Anfang war das Wort – und zu diesem trat das Bild. Zusammen ergibt dies den erfolgreichen Versuch, für ein vor allem jugendliches Publikum in der Tradition der Mnemotechnik eine ‚Gedächtnislandschaft‘ der wichtigsten Orte und Ereignisse der abendländischen Geschichte zu entwerfen. Die *Sculptura historiarum et temporum memoratrix* ist ein Werk mit dem Anspruch, eine „Historia universalis“ zu sein, und „lauft in kurzer Zeit alle Secula hindurch“ (Voransprach, S. 2). Das Werk

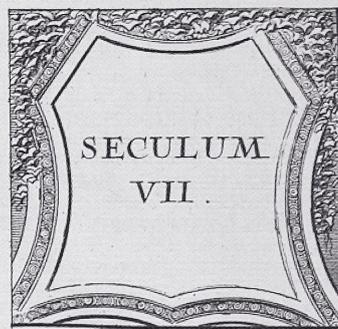
wurde laut Vorbericht des Verlegers ursprünglich von einem „Herrn Pascal“ begonnen (die „Voransprache“ stammt offensichtlich noch von diesem), dessen Idee dann aber vor allem von „Gregorius Andreas Schmidt, beeder Rechten Doctor, und der löblichen des Heil. Römischen Reichs Stadt Nürnberg Consulent“ fortgesetzt und ausgearbeitet wurde. Schmidt wiederum starb jedoch kurz nach einem dramatischen Unfall mit einer Kutsche, so dass es Christoph Weigel (1654–1725) überlassen blieb, das Werk mit Kupferstichen zu ergänzen und herauszugeben.

Die „drey unterschiedlich-allgemeine[n] Vorbericht[e]“ thematisieren Leitfragen der in diesem ‚Bilderbuch‘ verfolgten Geschichtsvorstellung, nämlich Chronologie, Abfolge der Herrschaften und Reiche sowie Ursprung und Entwicklung der „Abgötterey / und denen daraus entstandenen poetischen Fabeln samt deren Bedeutung“. Auch wenn dieses Kapitel zum größten Teil den antiken Götzendiensten vorbehalten bleibt, so wird doch in den letzten beiden Absätzen auf die zeitgenössischen „Heiden“ in Afrika, Amerika und Asien wie in Europa selbst hingewiesen und dafür auf die Bücher von Vossius, Rogerius, Schefferus, Magnus und Nerreter (Kat.Nr. I.10, V.14, V.5, V.3, IV.12) verwiesen. Es folgt ein Überblick von sechs Jahrtausenden, nämlich vom vierten Jahrtausend vor Christus bis zum Erscheinungsjahr des Buches 1697. Die etwas eigenwillige Gliederung umfasst pro Großkapitel ein Millennium, wobei innerhalb dieser Kapitel dann die Jahrhunderte eines jeweiligen Jahrtausends einzeln abgehandelt werden.

Das Werk wird bereichert durch insgesamt 43 Tafeln, auf denen „die vornehmste Geschichte eines jeglichen Jahrs samt denen Geburts- und Todes-Fällen grosser Herren“ (Vorbericht des Verlegers, S. 2) vorgestellt werden soll. Jeweils zu Beginn eines der sechs Großkapitel und ab dem dritten beschriebenen Jahrtausend (dem 2. Jahrtausend v. Chr.) auch zu Beginn jedes Unterkapitels finden wir eine Tafel mit zwölf kleinen Kupferbildern, wovon zwei Jahrtausend und Jahrhundert angeben, die restlichen zehn ausgewählte geschichtliche Schlüsselergebnisse darstellen – für das letzte Jahrtausend gibt es entsprechend den sieben erreichten Jahrhunderten nur sieben Bilder. Im 17. Jahrhundert schließlich, an dessen Ende das Werk erschien, sind etwa der Prager Fenstersturz 1618 (II.), die Hinrichtung



Henrici IV. Gall.R. cades.



Belli Bohemaci initia.



Hisp. classis argentifera Belgis cedit.



Invictus moritur Gust. Adolphus, Svec: R.



Martyrium Caroli Stuarti.



Christinae Augustae abdicatio.



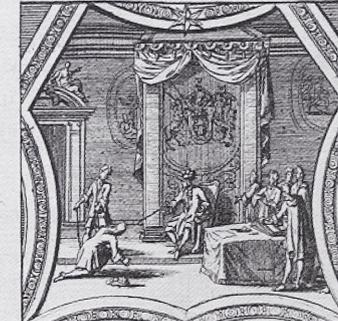
Christianorum ad S. Gothardum victoria.



Gallorum multae contra Belgas victoria.



Frustraneus Turcarum in Viennam conatus.



Omnipotentis manus, Wilhelmum R. defendit.

Kat.Nr. III.10

Schlüsselerignisse des 17. Jahrhunderts als mnemotechnische Bildtafel (WEIGEL 1697, Taf. nach S. 228)

Charles I. von England 1649 (V.) oder die erfolgreiche Belagerung Wiens durch die Türken 1683 (IX.) abgebildet. Alle Bildinhalte mit ihren zugrunde liegenden historischen Kontexten sind am Ende des Werkes in einem Register knapp erläutert. MM

Lit.: Bettina BANASCH: Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke. Das ‚bildende Bild‘ im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts, Göttingen 2007, S. 197–199.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/weigel1697>>

III.11

Herausragende Bilder für den wahren Glauben

Tafereelen der voornaamste Geschiedenissen van het Oude en Nieuwe Testament en andere Boeken, bij de Heilige Schrift gevoegt, door de vermaarde Kunstenaars Hoet, Houbraken en Picart geteekent, Den Haag: Pieter de Hondt, 3 Bde., 1728, gr. 2°

UB Heidelberg, 2011 G 43 RES

Das von Henry Adriaen van der Marck(t), *seigneur de Leur*, initiierte und finanzierte Unternehmen einer großformatigen Bilderbibel zeigt nicht nur exemplarisch die editorischen Schwierigkeiten, mit denen ein solches Vorhaben konfrontiert war, sondern verdeutlicht auch Picarts Vorstellungen von seiner zentralen Rolle als Illustrator, der in diesem Fall nicht fremde Kulte vor Augen führte, sondern der christlichen Erbauung und Instruktion diene.

In den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts beauftragte van der Marck (wohl nacheinander) zwei der besten niederländischen Künstler der Zeit, Gerard Hoet (1648–1733) und Arnold Houbraken (1660–1719) damit, Vorlagen für die wichtigsten Ereignisse des Alten (in zwei Bänden) und Neuen Testaments (in einem Band) zu liefern, die von einem ganzen Team der besten Kupferstecher umgesetzt wurden. Hoets Entwürfe (heute in Wien, Albertina) wurden vorab 1706 in Amsterdam im Verlag François Halma unter dem Titel *Tafereelen der heilige geschiedenissen van het oude en nieuwe Testament ...* veröffentlicht. Das Unternehmen scheint jedoch ins Stocken geraten zu sein, denn 1710 wurde ein Vertrag mit dem erst zu Beginn des Jahres im Niederländischen

Exil angekommenen Picart geschlossen, die Illustrationen zu Ende zu führen (Picart dürfte sich u. a. durch seine frühere Mitarbeit an der sogenannten Mortier-Bibel, Antwerpen / Amsterdam 1700 empfohlen haben). Von den insgesamt bis 1718/19 produzierten zwei Titelblättern (das zum Alten Testament als einziges von Picart gezeichnet und selbst gestochen) und 212 Bibelszenen (davon 29 doppelseitig) waren 106 von Hoet, 26 von Houbraken und 69 von Picart (der zudem zahlreiche Vignetten beisteuerte) entworfen worden, die restlichen Tafeln reproduzierten Vorlagen von Raffael, Le Brun, Le Sueur, Bouchardon, Lodovico Carracci, Carlo Maratti, Philippe de Champaigne und anderen (davon neun von Picart gezeichnet, so dass dieser insgesamt 78 Tafeln in seinem Werkverzeichnis für sich reklamieren konnte).

Allerdings scheint nicht nur die angestrebte Auflage der Stiche von 2.500 Exemplaren, die auf vier Blattgrößen (‚normal‘, ‚royal‘, ‚super-royal‘ und ‚imperial‘, wie das hier gezeigte Exemplar) gedruckt wurden und in sechs Sprachen beschriftet waren, den Absatzmarkt deutlich überschätzt zu haben, obgleich die Bilder ‚konfessionsübergreifend‘ rezipierbar waren. Auch die Vorstellung vom Begleittext veränderte sich angesichts des bereits verfügbaren großen Angebots an Bilderbibeln (dazu die wenig spätere Zusammenstellung bei [Laurent-Étienne Rondet de Marne:] *Figures de la Bible contenues en cinq cens tableaux*, 1767). Ausgangspunkt waren jedenfalls die Kupferstiche, zu denen van der Marck ursprünglich kurze, einheitlich zweiseitige Beschreibungen beigefügt sehen wollte. Diese Schlüsselrolle der Bilder macht auch verständlich, warum sich Picart im Vertrag von 1710 zusichern ließ, dass ausnahmsweise sein Name, nicht der eines Autors auf dem Titelblatt erscheinen würde. Der schließlich beauftragte französische Hugenotte, Autor und Prediger, Jacques Saurin von Den Haag (1677–1730) überzeugte van der Marck jedoch davon, eine ausführliche Analyse der Bibelpassagen beizufügen. Die 1720 in Amsterdam erschienenen ersten zwei Bände seiner *Discours historiques, critiques, théologiques et moraux* umfassten freilich nur die Hälfte des Alten Testaments, der Name Picarts erscheint nicht auf dem Titel (in der Widmung an den englischen König erklärt hier van der Marck



Kat.Nr. III.11

Josijas lässt die Götzenbilder zerschlagen und deren Altäre mit Menschengbeinen anfüllen (PICART 1728, Bd. 2, Taf. nach S. 246)

seine Motivationen, in der *Preface* Saurin die seinen). Saurins Text wurde Jahre später von zwei anderen Autoren vollendet, so dass eine Gesamtausgabe erst 1728–1739 in sechs Bänden vorliegen sollte. Parallel dazu wurden Picarts Stiche propagiert: 1718 (*Taferelen ...*, zunächst im Verlag Fr. Halma) und 1720 (*Figures de la Bible* bei Picart) erschien die gesamte Stichfolge ohne Text. 1728 schließlich wurden eine französische und die hier gezeigte niederländische Ausgabe aufgelegt, die mit ihren anonymen kurzen Erläuterungen nach jeder Tafel der ursprünglichen Intention des Unternehmens wohl am nächsten kommen. Die aufgeschlagene Tafel Picarts (gestochen von A. van Buisen) zeigt die religiösen Reformen Josijas, der die Götzenbilder des Baal, der Aschera und anderer zerschlagen, die Altäre „verunreinigen“ und mit „Menschengbeinen“ anfüllen ließ (II Reg 23).

UP

Lit.: Pierre WACHENHEIM: *Et Amstelodami ego*, Thomassin, Surugue et alii: les élèves français de l'atelier hollandais de Bernard Picart „au pied de la lettre“, in: Gaëtane Maës / Jan Blanc (Hrsg.): *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France 1482–1814*, Turnhout 2010, S. 55–74; Wilco C. POORTMAN: *Bijbel en Prent*, 2 Bde., 's Gravenhaage 1983–1986, hier Bd. 2, S. 137–145; Alfred BREDIUS: *Het contract van Picart's bijbelprenten*, in: *Oud Holland* 29, 1911, S. 185–188.

III.12

Die Welt im Kleinen als Spiegel Gottes

Georgius SEPIBUS / Athanasius KIRCHER: *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum*, Amsterdam: Jansson-Waesbergen, 1678, gr. 4°

UB Heidelberg, Q 763-8 Folio RES

Das „Theater der Kunst & der Natur“ im römischen Collegio Romano des Jesuitenordens gehörte im späteren 17. Jahrhundert zu den Hauptsehenswürdigkeiten der Ewigen Stadt. Maßgeblich zusammengestellt hatte diese Museum – „reichen an allen Arten von magnetischen, mathematischen, mechanischen und in der Natur vorzufindenden Kuriositäten“ (die zitierten Passagen aus den Giovan Pietro Bellori zugeschriebenen *Nota delli Musei, Librerie, Gallerie & ornamenti ... di Roma*, 1664, S. 19) – der aus dem thüringischen Geisa stammende Pater Athanasius Kircher (1602–1680). Kircher war 1633 in Rom angekommen und hatte sich dort aufgrund seiner umfassenden Gelehrsamkeit zu einer europaweit anerkannten Autorität insbesondere für Fragen der Wissensordnung, der Ursprache, der Natur bzw. Physik sowie für China und Ägypten (als einer Wiege des Wissens), Hieroglyphen, Hermetismus und Kabbala entwickelt, wobei er sich für Informationen neben Briefpartnern in ganz Europa auf das weltumspannende Netz der Jesuiten stützen konnte (vgl. Kat.Nr. II.28, II.34, V.15). Anliegen seines universalwissenschaftlichen Projektes war die Verbindung der ‚neuen Wissenschaft‘ des 17. Jahrhunderts mit der Theologie, um so die göttliche Naturordnung in der Fülle ihrer denkbaren Möglichkeiten, aber auch ihrer (heils-)geschichtliche Entfaltung und die Stufen des menschlichen Wissens zwischen der Schöpfung der Welt und der Gegenwart Kirchers zu verstehen.

Dass Kircher dabei die Objekte seiner Studien, seine erfundenen Geräte und Maschinen, Kuriosa und Unerklärliches, aber auch Zeichnungen, Stiche und Bücher exemplarisch zusammenstellte, lässt sich im Horizont des europaweiten Interesses an Kunst- und Wunderkammern seit dem späteren 16. Jahrhundert verstehen. Kirchers Privatsammlung und die im Collegio Romano bereits vorhandenen ‚mathematischen‘ Sammlungen des Christopher Clavius und Christopher Grienberger wurden 1651 als offizielle ‚Lehrsammlung‘ des Jesuitenkollegs eröffnet, erweitert um die neu gestiftete Antikensammlung des Alfonso Donnino und die Münzsammlung Gregors XIII. – und mit Kircher als zuständigem ‚Kurator‘.

Seit 1652/55 scheint gleich auch das Projekt ei-



Kat.Nr. III.12

Idealansicht des Musaeum Kircherianum im Collegio Romano (SEPIBUS 1678, Frontispiz)

ner Publikation der Sammlung überlegt worden zu sein. Realisiert wurde ein Katalog aber erst von Kirchers Assistenten der späten 1660er Jahre, Giorgio De Sepi. Das Manuskript, an dessen Abfassung Kircher selbst sicher auch, allerdings in unbekanntem Umfang, beteiligt gewesen war, wurde 1671 fertig, aber erst 1678 gedruckt. In der Zwischenzeit war die Sammlung 1672 auf Entscheidung des Ordensgenerals Oliva in den ersten Stock des Collegio Romano in einen langen, dunklen Korridor verlegt worden – Zeichen von gewandelten Interessen und Machtverhältnissen im Orden.

Der Kupfertitel des Werkes zeigt daher keinen streng authentischen Einblick in die Sammlungsräume als vielmehr die Idealvorstellung eines Museums. Die lateinische Unterschrift besagt: „Das Kircherianische Haus bietet ein Theater der Natur und Kunst, das anderswo kaum so zu betrachten geboten wird“. Im Vordergrund

empfängt Kircher selbst zwei Besucher zur Führung durch die öffentlich zugängliche Sammlung, wie es tatsächlich überliefert ist. In dem Saal und der anschließenden, Licht durchfluteten, hoch gewölbten Galerie sind an den Wänden Naturobjekte, Gerätschaften, Gemälde und Skulpturen – darunter die heidnischen Idole (I, cap. v) – platziert und in der Mitte Modelle von Obeliskten in Rom aufgereiht. Auch bei diesen Obeliskten-Modellen, die auf Kupfertafeln im Band nochmals detailliert vorgestellt werden und im übrigen erhalten sind, wurden die tatsächlichen Bekrönungen in Triumphzeichen des christlichen Glaubens abgeändert, in den letztlich alles heidnische Wissen und aller heidnischer Irrglaube mündet. Schließlich liefern die Deckenmalereien mit ihren Impresen, Personifikationen und astrologischen Themen (I, cap. ii zur „formalen und mystischen Beschreibung“ der Decke) die überwölbende Kosmologie als Ausdruck der göttlichen Schöpfungsordnung. UP

Lit.: Angela MAYER-DEUTSCH: Das Musaeum Kircherianum. Kontemplative Momente, historische Rekonstruktion, Bildrhetorik, Zürich / Berlin 2010; Eugenio LO SGUARDO (Hrsg.): Il Museo del Collegio Romano di Athanasius Kircher. Edizione italiana del Catalogo del 1678, Neapel 2006; DERS.: Athanasius Kircher S. J. Il Museo del Mondo, Rom 2001; Paula FINDLEN: Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy, Berkeley u. a. 1994. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sepibus1678>>

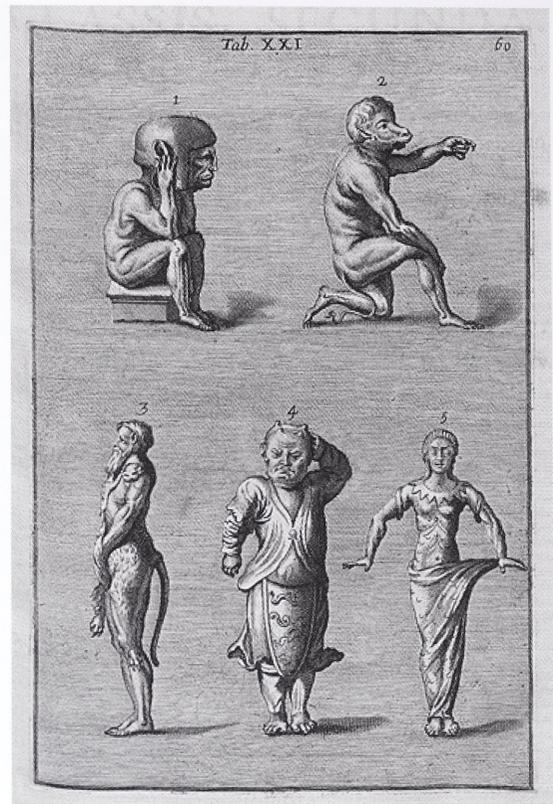
III.13

Idola Mentis: Welt- und Wissensordnung

Filippo BUONANNI: Musaeum Kircherianum Sive Musaeum A P. Athanasio Kirchero In Collegio Romano Societatis Jesu Iam Pridem Incoeptum, Rom: Plachi, 1709, gr. 4°

UB Heidelberg, C 2406 Folio RES::U.1709

Im Jahr 1698 übernahm der Jesuit Filippo B[u]onanni (1658–1723) die Leitung des Museums im Collegio Romano (vgl. Kat.Nr. III.12). Bonanni war als Gelehrter mit Werken zu so unterschiedlichen Themen wie Papstmedaillen, Musikinstrumenten, Muscheln und chinesische Lackkunst hervorgetreten. Er erreichte, dass



Kat.Nr. III.13

Fünf Idole aus „beiden Indien“ (BUONANNI 1709, Taf. XXI)

das nach dem Tod des Gründers Athanasius Kircher arg vernachlässigte, teils seiner Objekte beraubte Museum in neuen, wieder deutlich repräsentativeren Räumlichkeiten untergebracht wurde.

1709 legte Bonanni auch einen neuen, wesentlich umfangreicheren Katalog der Sammlung vor (weitere [Teil-]Kataloge dann von Giovanni Antonio Battara: *Rerum naturalium historia ...*, 2 Bde., Rom 1773–1782; Arcangelo Cotucci: *Musei Kircheriani in Romano societatis Jesu collegio area*, 2 Bde., Rom 1763–1765 und noch 1837 zu den Inschriften Giuseppe Brunati). Waren die Objekte bei De Sepi noch in einer Mischung aus Anordnungsreihenfolge im Museum und Objektgruppen vorgestellt worden, so erscheinen sie nun systematisch in zwölf Klassen geordnet, jedes einzelne beschrieben und auf einer der 172 Tafeln illustriert. Gleich die erste Klasse behandelt „Idole und Instrumente, die in Beziehung zum heidnischen Opferdienst standen“. Zwar beschließt den Abschnitt eine Verdammung dieses Götzendienstes, der den

Verfall und die „so zahlreichen Verdunkelungen der Seele“ anzeigen (ein in Großbuchstaben gedrucktes Zitat nach dem Kirchenvater Athanasius). Die behandelten Objekte dokumentieren aber auch ein neues, weltumspannendes Interesse: Stammen sie doch nicht nur aus der Antike, sondern teils aus den ‚beiden Indien‘. Tafel 21 zeigt fünf Idole aus diesen Gegenden, so etwa unter Nr. 1 ein affenartiges Idol, das ein Jesuitenmissionar aus Amerika mitgebracht hatte, unter Nr. 4 ein „lächerliches hölzernes Bild eines Mannes aus Japan“, das eher wie die Darstellung eines Gauklers denn Gottes aussehe und Sciacca hieße, und die Gestalt unter Nr. 5 wird mit dem ägyptischen Gott Osiris verglichen. UP

Lit.: Siehe Kat.Nr. III.12.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/buonanni1709>>

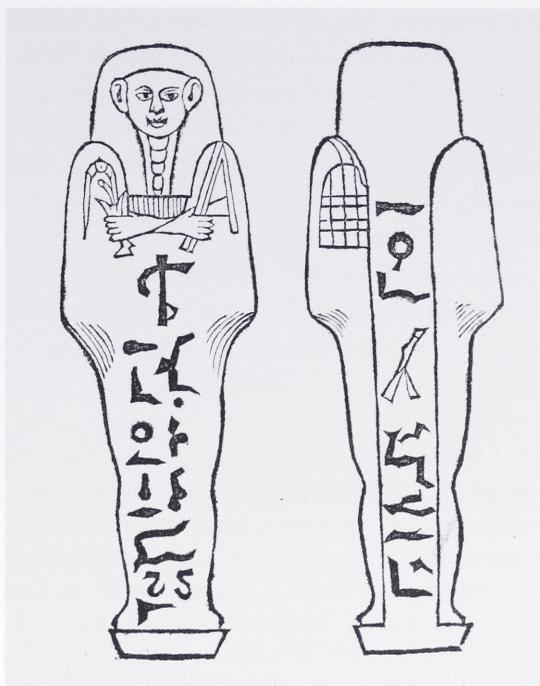
III.14

Katalog der Kuriositäten

Ole WORM (Hrsg.): *Museum Wormianum, Seu Historia Rerum Rariorum, Tam Naturalium, quam Artificialium, tam Domesticarum, quam Exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus Authoris servantur*, Amsterdam: Lodewijk & Daniel Elzevier, 1655, gr. 4°
UB Heidelberg, O 257 B Folio RES

Die *Historia Rerum Rariorum*, die ‚Geschichte Wundersamer Dinge‘, des dänischen Mediziners und Naturforschers Ole Worm ist im eigentlichen Sinne ein Katalog zu seinem persönlichen Kuriositätenkabinett bzw. seiner Wunderkammer, des *Museum Wormianum*. Die von König Frederik III. (reg. 1648–1670) um 1650 gegründete Kunstkammer von Kopenhagen erfuhr später durch den Erwerb der Sammlung Worms eine bedeutende Erweiterung.

Ole Worm, latinisiert Olaus Wormius, wurde 1588 in Aarhus geboren und fiel 1654 der Pest in Kopenhagen zum Opfer. Der Lutheraner Worm hatte sich erst in den Studien der Theologie versucht, bevor er in zahlreichen namhaften Universitätsstädten Nordeuropas Medizin studierte. Ab 1615 war er als Professor für Griechisch an der Universität Kopenhagen tätig, ab 1621 hatte



Kat.Nr. III.14

„Götzenbild der ägyptischen Isis“ (WORM 1655, S. 348)

er einen Lehrstuhl für Medizin inne. Zeit seines Lebens beschäftigte sich Ole Worm intensiv mit den neuesten medizinischen Erkenntnissen, doch letztlich war sein Interesse an der Welt enzyklopädisch, wie das so vieler seiner Zeitgenossen. Als Antiquar, Sammler, Naturphilosoph und Arzt publizierte er insgesamt 20 Werke, etwa die einflussreichen *Danicorum Monumentorum Libri Sex* von 1643 über Monumente des Altertums in Dänemark. Heute noch werden Worms Studien zu den Runeninschriften als bedeutende Quelle und Referenz genutzt.

Ein Jahr nach seinem Tode, 1655, wurde dann postum der Katalog zu seinem *Museum Wormianum*, seiner Sammlung an prähistorischen Objekten, Fossilien, Pflanzen, Vögeln, Tieren und ethnographischen Sammelstücken, herausgegeben. Vier Bücher sind jeweils den Fossilien, Pflanzen, Tieren und Artefakten gewidmet. Zahlreiche kleinere Abbildungen von besonders kuriosen Pflanzen, Steinen etc. begleiten den Text.

Von besonderem Interesse ist hier die Abbildung einer ägyptischen ‚Götzenstatue‘ der Isis (in der Form eines Miniatur-Mumiensarkophages), die in Vorder- und Rückansicht präsentiert wird.

Der Kategorie der „de artificiosis è terris elaboratis“ – also der „künstlich aus irdenen Werkstoffen geschaffenen Dinge“ – zugeordnet, handelt es sich um eine tönernen Statue mit einigen wenigen aufgetragenen Hieroglyphen. Als Idol charakterisiert – „idolum isidis aegyptiacum“ – beschreibt Worm präzise die dargestellte Figur, Haltung, Attribute. Das Idol, die Göttin Isis verkörpernd, sei im Kontext der ägyptischen Totenriten als Grabbeigabe verwendet worden, so Worm. Isis erscheint hier als Totengöttin. DS

Lit.: Camilla MORDHORST: Genstandsfortælinger: fra Museum Wormianum til de moderne museer“, Kopenhagen 2009; Ole Peter GRELL: In Search of True Knowledge: Ole Worm (1588–1654) and the New Philosophy”, in: Pamela H. Smith (Hrsg.): Making Knowledge in Early Modern Europe. Practices, Objects, and Texts, 1400–1800, Chicago / London 2007, S. 214–232; Stuart PIGGOTT: Ancient Britons and the Antiquarian Imagination. Ideas from the Renaissance to the Regency, London 1989; Henrik D. SCHEPELERN: Museum Wormianum. Dets Forudsætninger og Tilblivelse, Wormianum, Aarhus 1971.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/worm1655>>

III.15

Alle in einer, eine für alle

Michel-Ange de LA CHAUSSE: Romanum Museum sive thesaurus eruditae antiquitatis, Rom: Chracas, 1707, 4°
UB Heidelberg, C 2532 Folio RES

Michel-Ange de La Chausse (1660–1724) veröffentlichte die Ergebnisse seiner Erforschungen antiker Kunstwerke und Artefakte in den Sammlungen Roms in einer ersten Ausgabe (Rom 1690); es folgte eine französische Übersetzung 1706 in Amsterdam und die hier ausgestellte zweite, erweiterte lateinische Ausgabe 1707. In vielerlei Hinsicht stellt das *Museum Romanum* einen Teilkatalog der römischen Kabinette dar und spiegelt das leidenschaftliche Interesse der Zeit an der Erschließung von Kleinkunst, an *Suppellex* und *Instrumentaria*, mit denen sich unter anderem Kenntnisse über antike religiöse Gebräuche erschließen ließen. Im Untertitel des Werkes sind diejenigen Gattungen von Gegenständen aufgelistet, die in den folgenden fünf Sek-

tionen erläutert werden: 1. „Gemmae antiquae“, 2. „Deorum simulacra, Idola, aliaeque Imagines aerae“, 3. „Insignia Flaminis Dialis, Pontif. Max. et Auguris, necnon Instrumenta sacrificijs apta“, 4. „Aeneae Antiquorum Lucernae“. 5. „Miscellanea continens. Articulus primus. Tria Vasa, fictile videlicet hetruscum, aeneum, et marmoreum“. Es folgt eine Abhandlung über „Mutini“ oder phallische Objekte und das „Collarium miscellaneorum seriem completens“. Ein ausführlicher „Index rerum, ac verborum memorabilium“ erschließt die fünf Bücher.

Die zweite Sektion präsentiert 13 Bronzestatuetten heidnischer Götter und Idole aus der Sammlung Giovan Pietro Belloris (1611–1696). Insgesamt sind etwa ein Drittel der 154 Gegenstände des Buches aus dem Besitz Belloris. Exemplarisch ist La Chausse Deutung des „Signum Pantheum“ bzw. der „Dea Panthea“ oder „Iside Panthea“ (S. 48 und Tafel 24). Das Werk wurde schon von Jacob Spon (*Recherches curieuses d'antiquité*, Lyon 1683) eingehend behandelt und ganzseitig abgebildet. Die sogenannten „Panthées“ stellen nach Spon synkretistisch alle oder zumindest eine Vielzahl der Götter in einer einzigen Figur dar – repräsentiert durch ihre jeweiligen Attribute (vgl. Kat.Nr. II.15). Aufgrund



Kat.Nr. III.15
Isis als Dea Panthea (LACHAUSSE 1707, Taf. 24)



Kat.Nr. III.16

„Faksimile“-Radierung nach einer Poussin-Zeichnung (PICART 1734, Taf. 44)

des Kopfornaments, das sich auf die Göttin Isis deuten ließ, war die *Dea Panthea* für die ägyptischen Studien der römischen Gelehrten von besonderer Bedeutung. 1688 besuchte Maximilien Misson (*Nouveau voyage d'Italie*, 3. Ausg., Den Haag, 1698) die Sammlung Belloris und hob unter den dortigen Werken ebenfalls die „Panthée“ hervor, wobei er die Interpretation Spons verbesserte und eine viel genauere Abbildung hinzufügte. Missions Deutung wird auch von La Chausse in Betracht bezogen, der seinerseits die Erläuterung Spons kürzt und verbessert. Die Bronzestatuette Belloris, zuvor in der Sammlung Angeloni, gelangte nach Belloris Tod nach Berlin (heute SMPK Antikensammlung). MDD

Lit.: Evelina BOREA (Hrsg.): *Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Rom 2001, Bd. 1, S. 508, Kat. XX.10.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lachausse1707>>

III.16

Lieber ein Kopist als ein „überragendes Genie“

Bernard PICART: *Impostures innocentes, ou Recueil d'estampes d'après divers peintres illustres*, Amsterdam: Picart, 1734, 2°

UB Heidelberg, Naegele 375 Gross RES

Lebhaft beschrieb 1768 der englische Kritiker William Gilpin (*An essay upon Prints*, London 1768, S. 109) die Umstände, unter denen

der vorliegende Band entstand. Dessen Urheber, Bernard Picart, habe aus Ärger über die Vorurteile seiner Zeitgenossen, denen zufolge die Kunstfertigkeit der modernen Künstler dem Vergleich mit den alten Meistern nicht standhalten könne, einige Radierungen angefertigt, welche sehr bewundert wurden – als vermeintlich originale Werke Guido Renis und Rembrandts! Nachdem er die Kritiker Lügen gestraft hatte, publizierte Picart diese Blätter unter dem vielsagenden Titel *Unschuldige Täuschungen*.

Picarts letztes, posthum 1734 von seiner Witwe publiziertes Werk, enthält neben den Graphiken selbst auch ein Plädoyer des Künstlers zugunsten der Reproduktionsgraphik, den „Diskurs über die Vorurteile einiger Kritiker hinsichtlich der Stechkunst“ („Discours sur les préjugés de certains curieux touchant la gravûre“). An diesen schließt sich eine Biographie Picarts an, verfasst von dessen Freund und Verleger Prosper Marchand, ein acht Seiten langes Gesamtverzeichnis des über 1.300 Blätter zählenden *Œuvres Picarts* und schließlich die erwähnten 78 Graphiken (zumeist Radierungen und nur zwei Kupferstiche) nach Werken berühmter Künstler von Raffael bis Rembrandt.

Picart moniert in seinem „Diskurs“ explizit das seinerzeit gängige Urteil, moderne Reproduktionsgraphiker könnten weder den (Zeichnungs-) Stil eines alten Meisters noch den Duktus von deren zeitgenössischen Stechern imitieren, da ihnen der *goût* der Vergangenheit fehle. Die gegenteilige Beweisführung leisten Picarts Graphiken auf

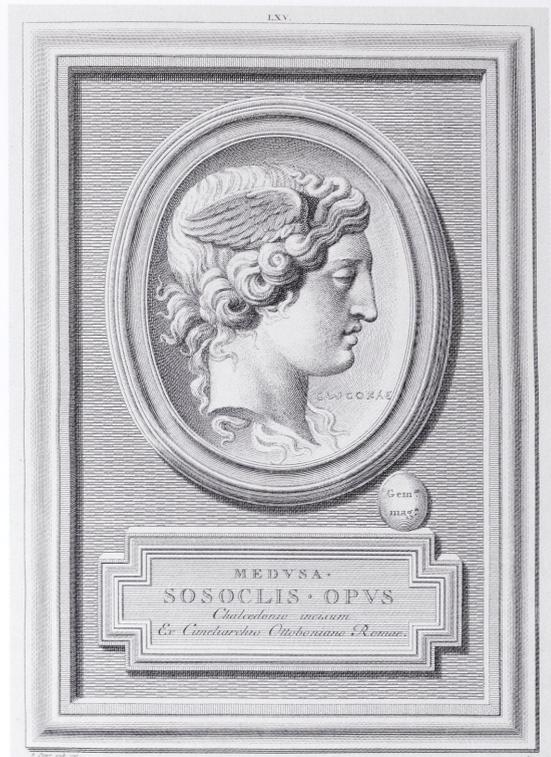
visueller Ebene: Diese zeigen Werke großer italienischer und französischer Maler des 16. und 17. Jahrhunderts. Picart lässt den Reigen der französischen Meister nonchalant mit zwölf eigenen Werken (der höchsten Anzahl hier von einem Künstler aufgeführter Arbeiten) enden und formuliert durch diese Gleichstellung wortlos und in größter Deutlichkeit seinen Standpunkt: Nicht nur vermag er die Stile unterschiedlichster Künstler gemäß dem Titel „täuschend“ echt zu imitieren, dieses Talent hebt ihn gar auf eine Stufe mit den kopierten Künstlern und das Medium der Graphik zu einer eigenständigen und anderen Gattungen ebenbürtigen Kunstform. Denn Picarts Überzeugung zufolge mache nicht „überragendes Genie“ (S. 8) einen guten Druckgraphiker aus, sondern die Fähigkeit, perfekte Kopien anzufertigen.

Eine Radierung Picarts nach einem Werk aus seiner eigenen Sammlung täuscht die Wahrnehmung des Betrachters gleich in doppelter Hinsicht: Dieser hat es realiter weder mit einem Original Pousins noch mit einer Zeichnung zu tun, deren lockeren Duktus Picart im Medium der Radierung überzeugend realisiert. Das Vergnügen des gebildeten Besitzers, die vorliegenden „Betrügereien“ aufzudecken und somit die eigene Kennerschaft unter Beweis zu stellen (die Bildunterschriften wurden nachträglich von anderer Hand hinzugefügt), dürfte einer von vielen Auslösern zur Anschaffung dieses Bandes gewesen sein. Gleichzeitig boten Werke wie die *Impostures* eine Kollektion von Meisterwerken, die im Original so unerreicht wie unbezahlbar gewesen wäre. SH

Lit.: Ann Jensen ADAMS: *Reproduction and Authenticity in Berard Picart's Impostures Innocentes*, in: HUNT 2010, S. 75–104; WYSS-GIACOSA 2006.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/picart1734>>

III.17

Antiquar-Geheimagent im Dienste Ihrer Majestät
Philipp von STOSCH / Bernard PICARD / Henri Philippe de LIMIERS: *Gemmae antiquae caelatae, sculptorum nominibus insignitae / Pierres antiques gravées*, Amsterdam: Picart, 1724, gr. 4°
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Altert.fol.596



Kat.Nr. III.17

Medusa-Gemme (STOSCH/PICARD/LIMIERS 1724, Taf. LXV)

Philipp von Stosch (1691–1757), geadelter Sohn eines Arztes aus Brandenburg reist früh in halb-offiziellen diplomatischen Missionen durch Europa und eignete sich als Autodidakt profunde Kenntnisse antiker Kunst an. Trotz steter Geldnot, die ihn zu einer Tätigkeit als Geheimagent der britischen Krone zwingt – er überwacht die Aktivitäten des Stuart-Thronprätendenten –, gelingt es ihm in Rom, später in Florenz, die bedeutendste Sammlung antiker Gemmen des 18. Jahrhunderts aufzubauen. Winckelmann, der Stosch als „größten Altertumskundigen unserer Zeiten“ bezeichnet, inventarisierte die legendäre Kollektion (ca. 3.400 geschnittene Steine und 28.000 Abgüsse) in seiner *Description des Pierres gravées du feu Baron de Stosch* (1760).

Bei Stoschs *Gemmae Antiquae* (1724) hingegen handelt es sich keinesfalls um ein bebildertes Inventar. Stattdessen werden antike Gemmen mit Künstlersignaturen aus verschiedensten europäischen Sammlungen zu einer imaginären Ausstellung vereint. Die Anordnung der Stücke, deren ikonographisches Spektrum Götter, Heroen und historische Gestalten umfasst, erfolgt alphabe-

tisch nach Künstlernamen. Stosch erweist sich damit als Anhänger eines künstlerengeschichtlichen Ansatzes, im Unterschied zu Montfaucons Vision eines kulturellen Gesamtpanoramas oder Winkelmanns späterem stilgeschichtlichem Zugriff.

Alle 70 Kupferstiche des Werkes sind in gleicher Weise organisiert: Eine Tabula unterhalb der stark vergrößerten, spiegelbildlich gezeigten Gemme gibt Auskunft über Bildthema, Künstler, Material, Technik und Provenienz. Originalgröße und Ergänzungen werden durch ein maßstabgerechtes Modell angegeben. Flankiert werden die Abbildungen von einem Textkommentar in Latein und Französisch, in dem sowohl auf antike Quellen als auch auf neuere Publikationen verwiesen wird.

Die *Gemmæ Antiquæ* bestechen durch die Konsequenz und Transparenz der Informationsanordnung, die das Werk als Urform des wissenschaftlichen Ausstellungskataloges erscheinen lassen, auch wenn sich 36 der aufgeführten Objekte als nachantik und viele der „Signaturen“ als Angabe des Besitzers erwiesen haben.

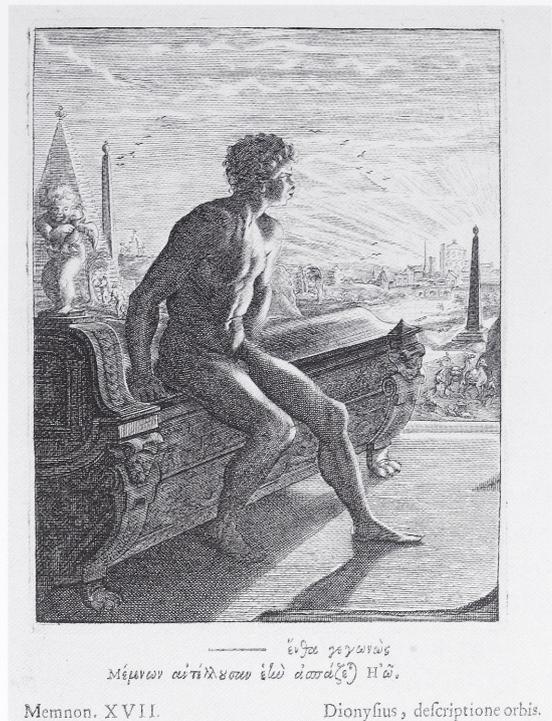
Stoschs einzige Publikation, deren Verkauf zunächst über Subskriptionslisten erfolgte, blieb bis weit ins 19. Jahrhundert ein zentrales Referenzwerk. Dazu trugen sicherlich auch die Kupferstiche Picarts bei – in dessen erster Biographie (1734) wird sogar behauptet, sie seien mit Hilfe eines Mikroskops gefertigt worden – sowie die durch das Format gebotene Möglichkeit, die *Gemmæ Antiquæ* als Supplement in Montfaucons *Antiquité expliquée* (Kat.Nr. I.4) einzugliedern. AP

Lit.: DÉCULTOT 2010, Kat.Nr. 26, S. 110; Joern LANG: Netzwerke von Gelehrten. Eine Skizze antiquarischer Interaktion am Beispiel des Philipp von Stosch (1691–1757), in: Jan Broch u. a. (Hrsg.): Netzwerke der Moderne. Erkundungen und Strategien, Würzburg 2007, S. 203–226; WYSS-GIACOSA 2006, S. 18, 27f., 43; Peter ZAZOFF / Hilde ZAZOFF: Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft, München 1983, S. 3–67.

III.18

Der dichtende Abt und seine Muses

Michel de MAROLLES: *Tableaux Du Temple Des Muses*, Amsterdam: Wolfgank, 1676, 8°
UB Heidelberg, C 7002-100 RES



Kat.Nr. III.18

Die Statue des Memnon bei Sonnenaufgang (MAROLLES 1676, Taf. nach S. 130)

Im Jahr 1667 wurde von König Ludwig XIV. eine 123.400 Stück umfassende Sammlung von Druckgraphiken für einen Preis von 26.200 Livres angekauft, die wenig später den Grundstock des königlichen *Cabinet des Estampes* bilden sollte. Die erworbene Kollektion stammte aus dem Besitz eines einzigen Sammlers, des französischen Klerikers Michel de Marolles, Abt von Villedoin (1600–1681). Marolles, seinem Biographen Bosseboeuf zufolge die neugierigste und spannendste Persönlichkeit des 17. Jahrhunderts, verfügte nicht nur über die größte, von einer Einzelperson seines Jahrhunderts zusammengestellte Graphiksammlung. Der gelehrte Abt übersetzte auch eine inflationäre Anzahl von Werken antiker Dichter und Historiker von Amianus Marcellinus bis Vergil.

In den vorliegenden *Tableaux du temple des muses* scheinen die Leidenschaften Marolles auf ideale Weise vereint. Da der eigentliche Initiator der *Tableaux*, der Hofrat Jaques Favereau (1590–1638), vor ihrer Fertigstellung verstarb, ergänzte Marolles die bei Abraham van Diepenbeeck in Auftrag gegebenen und von Cornelius Blomaert gestochenen Darstellungen mythologi-

scher Szenen eigens um die antiken Fabeln und Kommentare.

Die formale und thematische Ordnung des Werks spiegelt auf besonders eindrückliche Weise das exakte Arbeiten Marolles wider: Bereits seine unüberschaubare Graphiksammlung war gemäß Themenkomplexen in unterschiedliche Bände gegliedert und somit – als erste ihrer Art – auf inhaltlich-thematische Vollständigkeit angelegt. Nicht umsonst wurde Marolles' Sammlung von seinem englischen Zeitgenossen John Evelyn (1620–1704) als eine „Art Encyclopédie aller verständlichen und erinnerungswürdigen Dinge“ gefeiert (Charles F. BELL [Hrsg.]: Evelyn's sculptura. With the unpublished second part, Oxford 1906, S. 141). Insgesamt 58 antike Fabeln und die dazugehörigen Stiche werden auf 476 Seiten thematisch in sieben Bücher eingeteilt: von der Schöpfung über göttliche Liebesgeschichten, Krieg und die vier Elemente bis zur Hölle. Jedem Textabschnitt (recto) geht jeweils ein Stich (verso) mit einem darunter befindlichen prägnanten Zitat eines antiken Autors voraus. Illustration und Zitat dienen hier als Grundlage und Ausgangspunkt der verbalen Erörterung der jeweiligen Fabel. Nach inhaltlichen Erläuterungen folgen Anmerkungen Marolles, welche so akribisch wie übersichtlich die diversen Varianten verschiedener antiker Autoren anführen.

Das Frontispiz zeigt den Tempel der Liebe, über dessen Portikus sinnbildlich Amor thronet. Der Leser wird von der einleitenden Darstellung eingeladen, den „Musentempel“ auf dem Pfad der Liebe zur Tugend zu betreten. An Malerei und Dichtung vorbei ‚schreitet‘ der Leser ins Innere, um dort – so formuliert es Marolles in der Vorrede – die „Tableaux“ zu bewundern, welche Poeten und Freunde der Musen dazu inspirieren, „aus Licht und Zedernholz würdevolle Verse zu erschaffen“ (Préface). Die Darstellungen werden hier als zentrale Größe des vorliegenden Werks beschrieben, die als Quelle der Inspiration dem geschriebenen Wort vorausgehen. Die künstlerische Qualität zeigt exemplarisch die Tafel zu Fabel XVII über Memnon, „Prinz aus Äthiopien“ und Sohn der Göttin Aurora, dessen Statue „in der Machart des Dädalus“ aus schwarzem Stein sich jeweils bei Sonnenaufgang zu beleben, aufzustehen und zum Sprechen anzusetzen schien.

In der Nachfolge der insgesamt vier Auflagen der *Tableaux* lag denn auch das rezeptive Augenmerk mehr auf den Stichen denn auf Marolles' Text. Besonders eindrücklich zeigt sich dies bei Bernard Picart, der fast 80 Jahre nach der Erstausgabe (1655) Marolles' „Musentempel“ „neueröffnet“ (Kat.Nr. III.19). SH

Lit: Stephan BRAKENSIEK: Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte; das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles (1600–1681), in: Robert Felfe / Angelika Lozar (Hrsg.): Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, Berlin 2006, S. 130–162; Louis BOSSEBOEUF: Un Précurseur. Michel de Marolles, Abbé de Villeloin, sa vie et son œuvre, Tours 1911.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/marolles1676>>

III.19

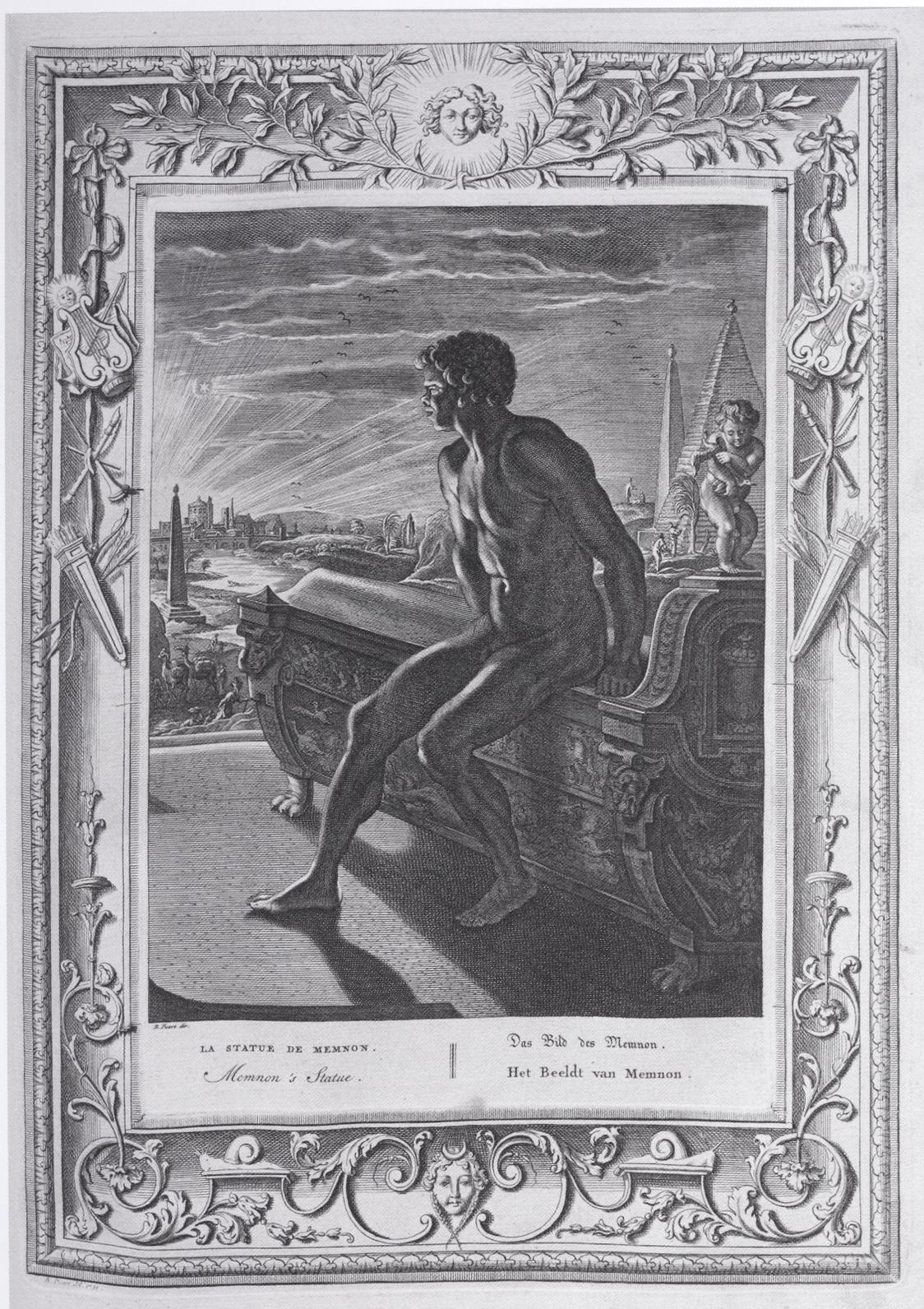
„Abgekupferte‘ Mythen – Der neue Musentempel

Bernard PICART: Neueröffneter Musen-Tempel, Amsterdam: Arkstee und Leipzig: Merkus, 1754, 2°

Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, A 238,3 sekr.

Nur zu recht wurde in Naglers' *Neue[m] allgemeine[m] Künstler-Lexicon* des Jahres 1841 (Bd. 11, S. 257) über Bernard Picart geurteilt, dass von den Zeitgenossen „seine Fruchtbarkeit der Phantasie angestaunt, sein Talent als unerschöpflich erklärt [wurde].“ Mit dem *Neueröffneten Musen-Tempel*, unter seinem Namen erstmals 1733 in Amsterdam in französischer Sprache erschienen, liegt uns hier jedoch ein Werk vor, in dem sich das Schöpfungstum des Künstlers nahezu ausschließlich in Kopien bereits vorhandener Stiche zeigt.

Der Titel des Werks scheint bereits pflichtbewusst auf die oft übersehene Tatsache zu verweisen, dass hier eine „Neuaufgabe“ der zirka 80 Jahre früher erschienenen *Tableaux du Temple des Muses* (Kat.Nr. III.18) des Michel de Marolles (1600–1681) vorliegt. Und in der Tat lehnt sich der neueröffnete stark an den ‚Original-Tempel‘ an: Sowohl die Stiche und deren Anzahl als auch die Chronologie der



LA STATUE DE MEMNON .
Memnon's Statue .

Das Bild des Memnon .
Het Beeldt van Memnon .

Kat.Nr. III.19

Die Statue des Memnon bei Sonnenaufgang (PICART 1754, Taf. nach S. 46)

Mythen stimmen mit Marolles' Werk beinahe exakt überein. Erstaunlicherweise sind lediglich sieben der insgesamt 60 neuaufgelegten Kupferstiche eigene Erfindungen Picarts (wobei einige denjenigen van Diepenbeecks aus Marolles' Ausgabe kompositorisch sehr nahe stehen). Wenn Christoph Gottlieb Stockmann in der Vorrede der deutschen Editionen von 1733 und 1754 dennoch behauptet, dass Picart und andere Künstler die Kupferstiche des Werkes „ausgedacht und gestochen“ (S. 5) hätten, argumentiert er – gewollt oder ungewollt – ganz im Sinne des Künstlers. Picart hat in der Vorrede seiner *Impostures innocentes* (Kat.Nr. III.16) – selbst ein Konglomerat von Radierungen nach Werken alter Meister – ein Bild der Druckgraphik gezeichnet, in dem die den originären Duktus imitierende Kopie auf den Rang einer eigenen Erfindung gehoben wird. So setzte Picart hier ebenso selbstbewusst wie irreführend seinen Namen unter zahlreiche Illustrationen, deren Kompositionen nicht seiner eigenen Phantasie entsprangen – allerdings wie im Fall der Statue des Memnon mit dem Zusatz „dir.“: *direxit*, „hat die Ausführung geleitet“. Als eigene Schöpfung Picarts dürfen die Darstellungen des Lykaon und der Leukothea sowie die mit Grotesken verzierten, aufwendigen Rahmungen gelten. Diese umfassen die teilweise spiegelverkehrt zu den Originalen dargestellten Kupferstiche und nehmen stellenweise deren Thematik geschickt auf, wie die furchterregenden Wolfsfratzen neben Lykaons Verwandlung in einen Wolf anschaulich vor Augen führen.

Den wissenschaftlichen Anspruch, welcher Marolles' Werk auszeichnet, lässt das vorliegende Buch vermissen. Eine enorme Reduktion der detaillierten Kommentierung, die ihren prominenten Platz im Anschluss an die Fabeln verlässt und in Fußnoten verbannt wird, führt zu einer größeren Gewichtung der Illustrationen: Den 165 Textseiten stehen hier 59 Stiche gegenüber. Auch die von Marolles geschaffenen Themenkomplexe lösen sich in der Neuauflage in eine einfache Aneinanderreihung der Mythen auf. Die Bildunterschriften innerhalb der Rahmung wurden in vier Sprachen gestochen (Französisch, Englisch, Deutsch und Niederländisch), wodurch die Illustrationen ganz bewusst einem

breiteren Publikum zugänglich gemacht werden als der einsprachige Text. SH

Lit.: LÖHR / THIMANN 2006, Nr. 36, S. 82 f.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/picart1754>>

III.20

Die Wandlungen der Götter(bilder)

Publius OVIDIUS NASO: *Metamorphoses* in Latin and English, 2 Bde., Amsterdam: Wetstein & Smith, 1732, gr. 2°

UB Heidelberg, 82 G 46 RES

Unter den zahlreichen Werken Picarts zu fremden Kulturen und Religionen befinden sich auch zwei Bände mit den *Metamorphosen* des Ovid (43 v. Chr.–17/18 n. Chr.), die erneut an das Nebeneinander des Klassikers zur antiken römischen Mythologie mit außereuropäischen Göttersagen erinnern. Der Titelstich vereint mehrere Episoden der *Metamorphosen*, die als Fabeln bezeichnet werden, auf einem Blatt. Neben Szenen wie Narziss über der Quelle oder dem Ikarussturz dominieren im Kupferstich besonders die erotischen Raubzüge der Götter, wie Leda mit dem Schwan oder Apoll und Daphne. Über allem thront die Liebesgöttin Venus, die mit ihrem von Schwänen gezogenen Wagen auf einem Wolkenband durch den Himmel schwebt. Manche Stiche in den *Metamorphosen* sind Kopien von Werken bekannter niederländischer Künstler. So wird etwa beim Anbringen der Argusaugen auf ein Pfauenrad durch die Göttin Juno auf eine Komposition von Peter Paul Rubens Bezug genommen. Bei dem ausgestellten Objekt handelt es sich um eine zweisprachige Ausgabe auf Latein und Englisch. Hierfür wurde der Ovidtext in zwei Spalten aufgeteilt. Beinahe jede Fabel ist zu Beginn mit einem Kupferstich versehen. Auf die Illustration folgt ein kurzes „Argument“, das den Leser zu den *Metamorphosen* hinführt, woraufhin sich die zwei Textspalten anschließen. Nach jeder Fabel ist eine ausführliche Erläuterung zu finden. Am Ende des zweiten Bands erleichtert ein Register mit Seitenangaben die Übersicht über die zahlreichen Handelnden. Zu allen Figuren wird hier ein kurzes Stichwort zu ihrer Geschichte gegeben. So liest



Kat.Nr. III.20

Picarts Ovid-Bildnis nach einer antiken Münze und Phantasien zu den Götter-Verwandlungen unter der Herrschaft der Venus (OVIDIUS NASO 1732, Bd. 1, Frontispiz)

man bei Daphne, dass sie sich in einen Lorbeerbaum verwandelt. Zusätzlich setzt die Ovidausgabe mit einer Vorrede zum Gesamttext ein. Dort wird beschrieben, dass die Fabeln sehr alt sind und sich ihre Wurzeln in der Antike verlieren. Über ihre Autoren weiß man wenig, ihre Wege sind über die Kontinente verstreut. Zwar besitzen die Fabeln einen wahren Kern, sind aber weitgehend fiktive Literatur. Hier macht sich der Übersetzer der Metamorphosen sowohl Gedanken über die Gattung als auch über die Herkunft der einzelnen Fabeln, die er nicht nur einem Autor zuschreibt. Ovid wird als Sammler dieser Erzählungen erkannt, die er für die Nachwelt festhielt. Darüber hinaus wird der Götterglauben und seine Entstehung erklärt. Denn zunächst beteten die Menschen nicht nur einen einzigen Gott an, vielmehr wurde die Natur als göttlich beseelt wahrgenommen und zum Kultobjekt der verschiedensten Nationen. Die paganen Götter gehen auf herausragende historische Männer zurück, die erhöht und schließlich als Gottheiten angebetet wurden. Wie

eine solche Erhöhung stattfinden kann, zeigt die letzte Fabel. Als Abschluss werden hier der Tod und die Apotheose Julius Caesars dargestellt, der sich als Mensch nun unter den unsterblichen Göttern befindet. Die Illustration zeigt Venus, auf die sich Caesar zurückführte, wie sie seinen Stern an den Himmel setzt. Die Liebesgöttin überragt damit als verbindendes Element sowohl den ersten als auch den letzten Kupferstich von Ovids Metamorphosen. PR

Lit.: Nelke BARTELINGS: Bernard Picart. A French Engraver in the Dutch Republic, in: Gaëtane Maës / Jan Blanc (Hrsg.): *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482–1814*, Turnhout 2010, S. 33–54; Inger LEEMANS: Bernard Picart's Dutch Connections: Family Trouble, the Amsterdam Theatre, and the Business of Engraving, in: HUNT 2010, S. 35–58; WYSS-GIACOSA 2007, S. 95–118; Janno VAN TATENHOVE: Tekeningen door Jacob de Wit voor de Ovidius van Picart, in: *Leids kunsthistorisch jaarboek 4*, 1985, S. 211–234.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ovidius1732ga>>