# "Das zweyte Ich der Zeichnung" : zur Reproduktion von Handzeichnungen im Zeitalter des Klassizismus

Autor(en): **Matile, Michael**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **2 (2004)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872228

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

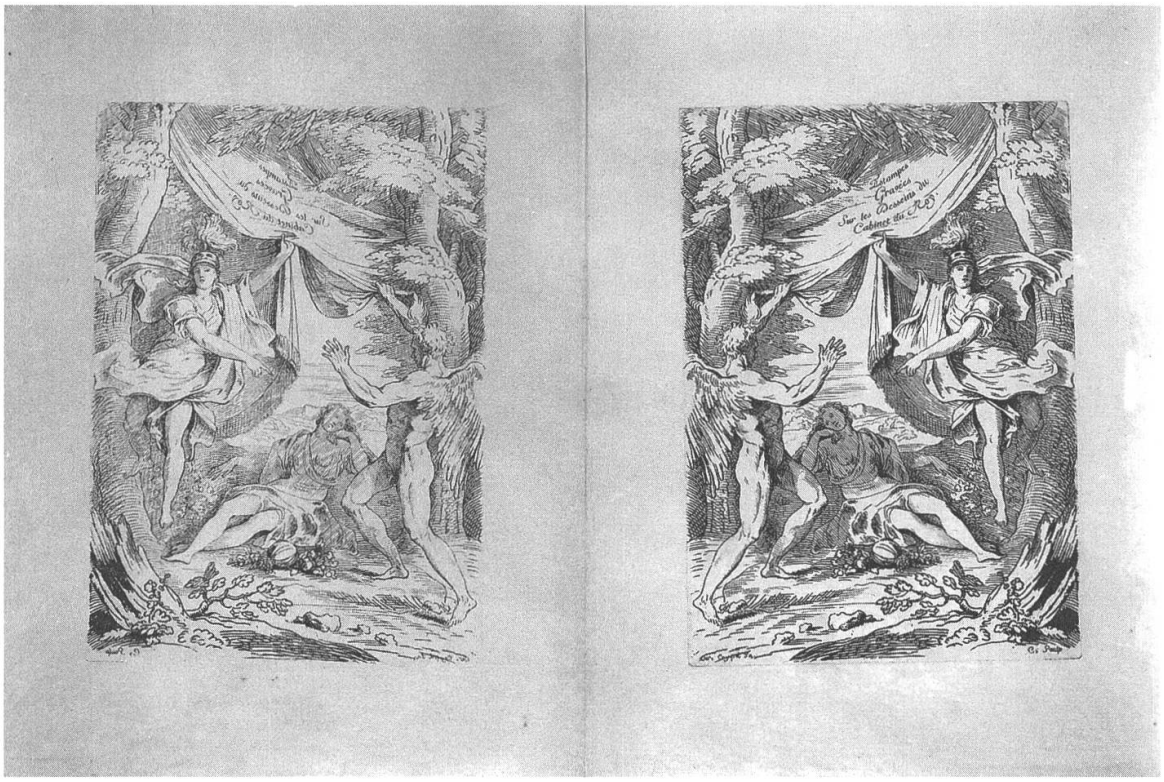
**http://www.e-periodica.ch**

Michael Matile

# «Das zweyte Ich der Zeichnung»

## Zur Reproduktion von Handzeichnungen im Zeitalter des Klassizismus[1]

Eine Geschichte der Handzeichnung zu schreiben, so John Evelyn in seiner Abhandlung *Sculptura* von 1662, sei zwar eine noble und interessante, aber nahezu unlösbare Aufgabe, da sich die Originale der grossen Meister in den Händen von Prinzen und Männern der Wissenschaft befänden, die ihre Schätze besser als alle Juwelen hüteten.[2] Wer hätte sich dieser Aufgabe also besser und mit mehr Recht annehmen können als eben diese Sammler selbst? Tatsächlich charakterisiert ein hoher Grad an Liebhaberei und Spezialistenwissen seit je Kennertum und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Handzeichnungen. Die entscheidenden Anstösse erhielt die wissenschaftliche Beschäftigung mit dieser Kunstgattung von Sammlern und Connoisseurs des 17. und 18. Jahrhunderts sowie durch die Kustoden von Zeichnungssammlungen, denen es oblag, dieselben zu ordnen und zu erschliessen. Wie auf kaum einem anderen Gebiet der Klassifizierung von Kunstwerken waren dabei so ausschliesslich vergleichende Methoden und eine so immense Kenntnis zahlreicher, oft entlegener Sammlungsbestände gefragt. Damit waren die Sammlungen in jeder Hinsicht Ausgangspunkt und Referenz aller Beschäftigung mit dieser Kunstgattung. Der Aufbewahrung der Zeichnungen im Dunkel von Mappen und Schränken stand jedoch zunehmend der Wunsch gegenüber, dieselben einem grösseren Kreis von Liebhabern und Künstlern in Form geeigneter Reproduktionen zugänglich zu machen. Die Ablösung des Kunsturteils von den vorwiegend nach inhaltlichen Kriterien erfolgten Debatten der Kunsttheorie sowie das Aufkommen einer zunehmend eigenständigeren Theorie der Druckgraphik bereiteten im 18. Jahrhundert einen Nährboden, der sich als überaus fruchtbar für neue Entwicklungen auf dem Gebiet der druckgraphischen Reproduktion erweisen sollte.[3] Kaum ein anderes Medium zeichnete sich durch seine Verletzlichkeit so deutlich als Objekt exklusiven Vergnügens aus wie die Handzeichnung. Hier gelang es der Druckgraphik, die ihrer Reproduzierbarkeit wegen zumindest theoretisch breiten Kreisen zugänglich war, mit der Entwicklung neuer Techniken und mittels hochwertiger Wiedergabe der Originale teilweise einen Ausgleich zu schaffen. Sie wurde zum geeigneten und in Zeiten vor der Erfindung der Photographie einzigen Medium, um auf die in mehrfachem Sinn versteckten Schönheiten der Zeichnung aufmerksam zu machen und ihr ein «zweyte[s] Ich»[4] in Gestalt eines Faksimile-



1 Comte de Caylus (1692–1765) nach Charles-Antoine Coypel (1694–1752), *Allegorische Szene*, 1729, Frontispiz des *Recueil Crozat*

drucks zu verschaffen. Diese Funktion der Recueils mit Zeichnungsreproduktionen bringt kaum jemand besser zum Ausdruck als Charles-Antoine Coypel in einer Allegorie für den *Recueil Crozat*: Die Götter Chronos und Pallas Athene lüften den Schleier, der die Schönheiten einer bis dahin verhüllten, aber ihrer Empfindlichkeit halber nach wie vor im Schatten ruhenden Jungfrau (Allegorie der Zeichnung?) verbarg. Mittels der Gegenüberstellung eines Abklatsches der Radierung, die wie zahlreiche andere von Anne-Claude-Philippe Comte de Caylus für das Werk angefertigt wurde, thematisiert der *Recueil Crozat* sowohl das Verhältnis von Radierung und deren seitenverkehrtem Abdruck als auch – darin eingeschlossen – dasjenige von Original und druckgraphischer Kopie (Abb. 1).[5]

Der Kreis von Fürsten und Künstlern, die als Zeichnungssammler der ersten Stunde gelten dürfen, wurde im 17. und vor allem im 18. Jahrhundert durch immer zahlreichere adlige Kenner und Liebhaber erweitert, deren ästhetisches Gespür und Interesse für Zeichnungen in allen ihren Ausprägungen wesentlicher Antrieb ihrer Tätigkeit war. Sammlerpersönlichkeiten wie Franceso Maria Niccolo Gaburri in Florenz, Pierre-Jean Mariette und Pierre Crozat in Paris, Anton Maria Zanetti und der Konsul Joseph Smith in Venedig sowie die Tessin in Stockholm zeigen, stellvertretend für viele andere, wie

verstreut der Kreis dieser Connoisseurs war und zugleich, wie rege sie Kontakte sowohl auf Reisen als auch durch brieflichen Austausch pflegten und sich damit gegenseitig grosse Vorteile verschafften. Geschenke gehörten ebenso zu diesen Freundschaften wie der Handel unter Gleichgesinnten.

Manche Künstler legten ihre Sammlungen nicht zuletzt im Hinblick auf die eigene Ausbildung an. Mit dem sich erweiternden Kreis von Conoisseurs, oft im besten Sinn Dilettanten in den zeichnenden Künsten, begann sich der Sammlungszweck zu wandeln: Das aufkommende kennerschaftliche Urteil und das Bewusstsein für die ästhetischen Qualitäten eines Kunstwerks bewirkten auf dem Gebiet der Handzeichnung und der Druckgraphik eine vermehrte Wertschätzung des Einzelblatts. Die Neugier der Kenner war nicht eher gestillt, als bis die historische Stellung einer Zeichnung erkannt, die chronologische Einordnung und die regionale Schulzugehörigkeit bestimmt oder gar die präzise Zuschreibung an eine bestimmte Künstlerpersönlichkeit gelungen war. Nicht mindere Beachtung als das Einzelblatt forderte auch sein Kontext. Eine Sammlung verdiente kaum diesen Namen, wenn sie durch ihre Bestände nicht in der Lage war, die historischen und regionalen Entwicklungen des Mediums adäquat zu spiegeln. So schrieb etwa George Turnbull 1740 über den didaktischen Aspekt von Zeichnungssammlungen: «[...] it is only by a Collection of Drawings and Pictures ranged historically [...]; so that one may there see all the different Schools, and go from one to another, tracing the Progress of each, and of every Master in each: It is only by such a judiciously disposed collection, that the History of the Art of Designing and Painting can be fully represented or learned. Description is not sufficient: the best Writer cannot possibly express all that is to be observed and read in such a Series of Examples and Monuments.»[6]

Die Sammelleidenschaft zahlreicher Zeitgenossen nährte sich aus dem Bestreben, mit ihrer Kollektion einen Mikrokosmos, ein Abbild der vielfältigen Entwicklung auf dem Gebiet einer ausgewählten Kunstgattung zu schaffen. Mit Sammelleidenschaft verbunden war ferner verschiedentlich der Versuch, nicht bloss ein didaktisches Abbild der einschlägigen Geschichtsschreibung zu vermitteln, sondern dieses durch die Ausstrahlungskraft und Präsenz der Originale an Lebendigkeit zu übertreffen. Zentrales Anliegen war aber in jedem Fall das Erleben von Freude, die mit zahlreichen Freunden und Gleichgesinnten zu teilen, zu den angenehmen Seiten des Gesellschaftslebens eines Connoisseurs gehörte.

Die Wiedergabe künstlerischer Ideen nach Handzeichnungen («modelli») mittels druckgraphischer Verfahren war seit den Anfängen des Kupferstichs fester Bestandteil des Stecherhandwerks und setzte bereits im Umfeld Sandro Botticellis und Andrea Mantegnas ein. Später standen Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano, Ugo da Carpi und zahlreiche andere für eine Generation von Stechern, ohne die die Verbreitung

künstlerischer Ideen Raffaels, Rosso Fiorentinos oder Parmigianinos im erfolgten Mass undenkbar gewesen wäre. Während Feder-, Kreide- und Rötelzeichnungen ihre druckgraphische Entsprechung zunächst ohne Berücksichtigung ihrer farblichen Erscheinungsweise im Liniengeflecht des Kupferstichs und im Holzschnitt fanden, suchte bereits Ugo da Carpi mit seinen Chiaroscuro-Holzschnitten einen anderen Weg: Den tonalen Werten der Vorlage, den grundierten Flächen, der Pinselführung und den getuschten Schattenflächen wurde mittels verschiedener, farbig eingefärbter und übereinander gedruckter Strich- und Tonplatten Rechnung getragen.

Dennoch muss hier wie beim Kupferstich die künstlerische Intention von den zur Diskussion stehenden Erzeugnissen der Zeichnungsreproduktion und -faksimilierung unterschieden werden. Bedeutsam scheint die Tatsache, dass etwa im Umkreis Raffaels ausschliesslich nach «modelli» gearbeitet worden sein dürfte, die dieser für die Umsetzung in den Kupferstich gezeichnet hatte. Die Bezeichnung Reproduktion trifft hier für den Kupferstich genausowenig zu, wie sie für ein Bauwerk angemessen wäre, das nach einem Modell oder einem Plan von Dritten errichtet wurde. Den künstlerischen Anteil des Kupferstechers vermerkte Marcantonio Raimondi neben dem Verweis auf den Urheber des «modello» – «Raphael invenit» – entsprechend mit seinem Namen oder Monogramm, gefolgt vom Zusatz «fecit». Reproduktionsgraphik im engeren Sinn entstand – von wenigen Ausnahmen abgesehen – erst nach Raffaels Tod mit der Reproduktion seiner Fresken und Gemälde.[7] Obschon die frühen Kupferstiche in der Lage waren, neben der künstlerischen Idee auch Elemente stilistischer Art wiederzugeben,[8] entstanden sie nicht, um das ihnen zugrunde liegende Original in dessen Eigenschaft als Sammlungsobjekt möglichst genau und unter Berücksichtigung stilistischer wie handschriftlicher Eigenheiten zu reproduzieren. Mit einer so eng umschriebenen Funktion ihrer Werke sahen sich erst die von Sammlern beauftragten Stecher des 17. und 18. Jahrhunderts konfrontiert.

Die Grundlage jeder Auseinandersetzung mit der Reproduktion von Handzeichnungen bildet das umfangreiche Handbuch von Rudolph Weigel aus dem Jahr 1865.[9] Das Werk zeichnet sich nicht nur durch einen Katalog der einzelnen Recueils aus, sondern auch durch die minutiöse, nach Künstlern geordnete Katalogisierung der einzelnen Reproduktionen samt Angaben über den Stecher, einer Beschreibung des Dargestellten, der Technik, der Grösse und des Werkzusammenhangs. Einigen Bemerkungen zur Theorie der Zeichnung seit Winckelmann[10] und Ausführungen über das Problem der Zeichnungsfälschung[11] folgt eine chronologische, nach Kunstlandschaften geordnete Übersicht über die wichtigsten Zeichnungssammlungen und -sammler. Mit diesem Abschnitt versucht Weigel als einer der ersten – und hier zeigt sich der Kenner, Liebhaber und Kunsthändler Weigel gleichermassen –, die Grundzüge der Geschichte der Zeichnungssammlungen von den Anfängen bis in seine Gegenwart zu verfolgen. Er bietet damit die

notwendige Grundlage für sein umfangreiches Werk und ebnet zugleich den Boden zum Verständnis der Zeichnungsreproduktion.[12]

Die meisten Unterfangen, die sich explizit der Zeichnungsreproduktion widmeten, setzten sich die Publikation eines Recueils, bestehend aus mehreren Lieferungen von Einzelblättern mit den jeweiligen Kommentaren und Widmungen, zum Ziel. Erste Schritte in diese Richtung unternahm bereits Graf Thomas Howard, Earl of Arundel (1585–1646), der 1638 Hendrick van der Borcht d. J. und Wenzel Hollar mit der Reproduktion einiger Zeichnungen aus seiner Sammlung beauftragte. Später, zur Zeit der Blüte der Gattung im 18. Jahrhundert, lassen sich im Wesentlichen drei verschiedene Ansätze der Zeichnungsreproduktion unterscheiden: Neben Werken zu einzelnen Sammlungen, in denen fürstliche und private gleichermassen zu Ehren kamen, und monographisch einem einzelnen Künstler gewidmete Recueils, darunter solche zu Raymond Lafage, Antonio Domenico Gabbiani, Francesco Parmigianino oder Guercino, entstanden Kollektionen von Faksimiles nach Zeichnungen grosser Meister, die eine Kunstgeschichtsschreibung an bedeutenden Beispielen der Gattung anstrebten. Dabei wurde, dem vorherrschenden kunsttheoretischen Kanon entsprechend, der italienischen Schule die grösste Beachtung und Wertschätzung entgegengebracht.[13]

Der Recueil unterscheidet sich als gebundene oder ungebundene, meist mit einer kurzen Einleitung oder einer ausführlichen Widmung versehene Sammlung einzelner Faksimiles erheblich vom Anspruch der umfangreichen, hinsichtlich des Verhältnisses von Text und Bild ausgewogenen Veröffentlichungen. Beide Publikationsformen vertreten ihre eigenen Intentionen und Modelle der Geschichtsschreibung. In Bezug auf die Gattung der Zeichnung unterstreichen die Recueils zudem eigene Vorlieben. Mit Raffael, dessen Zeichnungen weitaus am häufigsten und gar doppelt so oft wie die des zweitrangierten Parmigianino reproduziert wurden, erhielt ein Künstler die Krone, dessen Ansehen im Zeitalter Winckelmanns ausser Frage stand. Die Rangfolge nach dem erstplatzierten Raffael zeigt jedoch einen anderen Kanon als er für die Malerei selbstverständlich geworden war: Parmigianino, Michelangelo, Claude Lorrain und Guercino.[14] Rembrandt und Dürer erscheinen erst an achter beziehungsweise zehnter Stelle. Demgegenüber erfreute sich Raymond Lafage mit 147 reproduzierten Blättern grösserer Beliebtheit als Antonio da Correggio mit 64. Das Bild dieser statistischen Auswertung der bei Weigel aufgeführten Zeichnungsreproduktionen verzerrt sich naturgemäss mit der abnehmenden Zahl der nachgewiesenen Werke erheblich. So rangiert Antonio Domenico Gabbiani mit 98 Wiedergaben als Zeichner nur deshalb vor Correggio – und dieser Sachverhalt trifft teilweise auch auf Raymond Lafage zu –, weil seine Reproduktionen einem einzigen Recueil entstammen, womit gewiss mehr über die lokalpatriotische Verehrung ausgesagt ist als über seine allgemeine Wertschätzung als Zeichner.[15]

2 Paul-Ponce-Antoine Robert (1686–1733) und Nicolas Le Sueur (1691–1764) nach Raffael, *Studie zur Schule von Athen*, 1729, Radierung und Tonplatte, Tafel 44 aus *Recueil Crozat*

3 Charles-Nicolas Cochin d. Ä (1688–1754) und Nicolas Le Sueur (1691–1764) nach Raffael, *Die Verleumdung des Apelles*, 1729, Radierung und Tonplatte, Tafel 39 aus *Recueil Crozat*

Parmigianinos virtuose Qualitäten als Zeichner wurden wie jene Raffaels im Cinquecento ebenso günstig beurteilt und ebenso oft zum Anlass für eine Übertragung in den Kupferstich oder Holzschnitt genommen, wie sie ihm später unter den Sammlern und Liebhabern viele Bewunderer eintrugen. Sie bildeten die unmittelbare Grundlage des Geniekults, der die Rezeption seiner Zeichnungen prägte. Weder Anton Maria Zanetti noch später Benigno Bossi sahen sich als wichtige Herausgeber und Stecher seiner Zeichnungen veranlasst, ihnen in ihren Publikationen einen längeren Kommentar zu widmen.[16] Die richtige Einschätzung solcher Zeichnungen war nicht Sache der von Dezallier d'Argenville «Demi-Connoisseurs»[17] genannten Liebhaber, sondern die der echten Connoisseurs, die auch die leisen Andeutungen eines künstlerischen Gedankens («pensiero») auf Grund ihrer lebendigen Einbildungskraft zu verstehen und vor ihren Augen geistig zu vollenden wussten.

4 James Stuart (1713–1788) nach Raffael, *Die Auffindung des Moseknaben*, 1747, Radierung und Pinselätzung

Die Recueils dienten vor allem dem kennerschaftlichen Auge zu Vergleichszwecken und können damit zum selbstverständlichen Instrumentarium eines Connoisseurs gezählt werden.[18] Die Druckgraphik ihrerseits erwies sich als das unentbehrliche Medium schlechthin und als eine der massgeblichen Prämissen der frühen Handzeichnungsforschung. Die Verpflichtung dem Original gegenüber veranlasste die Autoren und Herausgeber, ihre didaktischen Absichten mit dem Bemühen um höchste handwerkliche und künstlerische Perfektion zu verbinden. Sie scheuten kaum einen Aufwand, um ein noch so grosses drucktechnisches Hindernis zum ästhetischen Gewinn des Produkts auf innovative Art zu meistern. Neben den einfacheren Reproduktionen in reiner Radiertechnik des Comte de Caylus realisierten bereits Paul-Ponce Antoine Robert und Charles Nicolas Cochin d. Ä. in Zusammenarbeit mit Nicolas Le Sueur neue Wiedergabetechniken für den *Recueil Crozat* (Abb. 2 und 3). Sie suchten einzulösen, was Crozat im Vorwort zu seinem Werk unterstreicht: «On donne donc icy des Desseins de tous les grands Maîtres [...] sans y rien omettre & sans y rien changer. Ainsi les Desseins à la plume ou au crayon ont été gravés à l'eaux-forte dans l'esprit des originaux dont on a suivi les moindres traits, persuadé qu'il valoit mieux les faire paroître avec certaines négligences qui échappent aux Peintres les plus habiles.»[19]

Auf Grund der kunsttheoretisch mehrfach untermauerten Nähe der Medien Druckgraphik und Zeichnung strebte man gerade für diese beiden Gattungen eine noch engere Verbindung an.[20] Die Stecher sahen sich mit der Forderung konfrontiert, für sämtliche Eigenheiten und Möglichkeiten eines überaus spontanen Mediums die exakten Ausdrucksäquivalente zu entwickeln. So erwies sich die Crayon-Manier als geeignetes Mittel, um Rötelzeichnungen wiederzugeben, während verschiedene Abstufungen von Aquatinta- und Pinselätzungen («manière de lavis») sich für die Imitationen jeglicher Art von Lavierungen dienlich zeigten (Abb. 4). Demgegenüber galt der Chiaroscuro-Holzschnitt bei Aubin Louis Millin – vermutlich nicht zuletzt unter dem Eindruck der

5 Maria Katharina Prestel (1747–1794) nach Francesco Parmigianino, *Venus entwaffnet Cupido*, 1777, Radierung und Aquatinta, Tafel 32 aus *Praun'sches Kabinett*, 1780

6 Stefano Mulinari (um 1741–um 1790), *Vier Zeichnungen nach Federico Zuccari, Santo di Tito, Luca Cambiaso und Giovanni Valesi*, Radierung und Aquatinta, Tafel 1 aus Stefano Mulinari, *Disegni Originali nella Galleria di Firenze*, 1774

besonders zahlreich in dieser Technik reproduzierten skizzenhaften Parmigianino-Zeichnungen – als besonders geeignet, Skizzen und Entwürfe festzuhalten: «[...] ce genre de gravure, qui convient sur-tout pour représenter ces dessins où les artistes n'ont voulut qu'esquisser les principaux caractères du dessins ou de la composition.»[21] Nicht ganz zu Unrecht wurden deshalb gerade in dieser Technik des Mehrfarbendrucks die Anfänge des Faksimiledrucks gesehen.[22] Zu besonders raffinierten Ergebnissen führte allerdings weniger der Chiaroscuro-Holzschnitt als die Übertragung des Verfahrens auf den rationelleren Druck von mehreren Platten in Aquatinta, Pinselätzung und Radierung. Zu den verblüffendsten Resultaten dieser Technik gehören etwa die auch von Johann Wolfgang Goethe gerühmten grossformatigen Drucke aus dem Hause Johann Gottlieb Prestels (Abb. 5) oder jene Francesco Rosaspinas von bis zu vier verschiedenen Platten.[23]

An zahlreichen Beispielen liesse sich zeigen, dass das gedruckte Produkt zugunsten einer einheitlicheren Gesamtwirkung geglättet und angepasst wurde.[24] Dieser mitunter freie Umgang mit dem Original steht teilweise im Widerspruch zu der von Crozat be-

schworenen Nähe zur Vorlage. Das vordergründig wichtigere Anliegen, die gute Verkäuflichkeit, mag hier ihren Preis gefordert haben. Entsprechend der seit Giorgio Vasaris *Libro del disegno* üblich gewordenen Praxis, die eigene Zeichnungssammlung mit einheitlichen Ziereinfassungen in Klebebänden zu vereinigen, bemühten sich die Herausgeber von zahlreichen Recueils, die reproduzierten Blätter samt einer einheitlichen Montage auf Unterlagepapieren auszuliefern. Die Florentiner Werke Andrea Scacciatis (1766) und Stefano Mulinaris (1774 und 1778) präsentieren die Zeichnungssammlung der Medici sowohl ohne Zierleisten nach Formaten geordnet (Abb. 6) als auch – bei bedeutenderen Originalen – als Einzelblätter mit aufwendiger Montierung und Widmung (Abb. 7). Vor allem bei Blättern, die auch als Separatdrucke in Umlauf kamen, eigneten sich solche Widmungen unter Kennern als Ausdruck besonderer Freundschaft oder Hochachtung. Die Gestaltung der Recueils als «Kabinett» montierter Zeichnungen unterstrich, unabhängig von der Qualität der Wiedergabe, die Magie des physischen Originals, die jedes Sammlerherz höher schlagen liess. Der «Aura» des Kunstwerks widmete sich die ganze Aufmerksamkeit. Sie galt es ebenso einzufangen und zu vermitteln wie Stil und Manier.

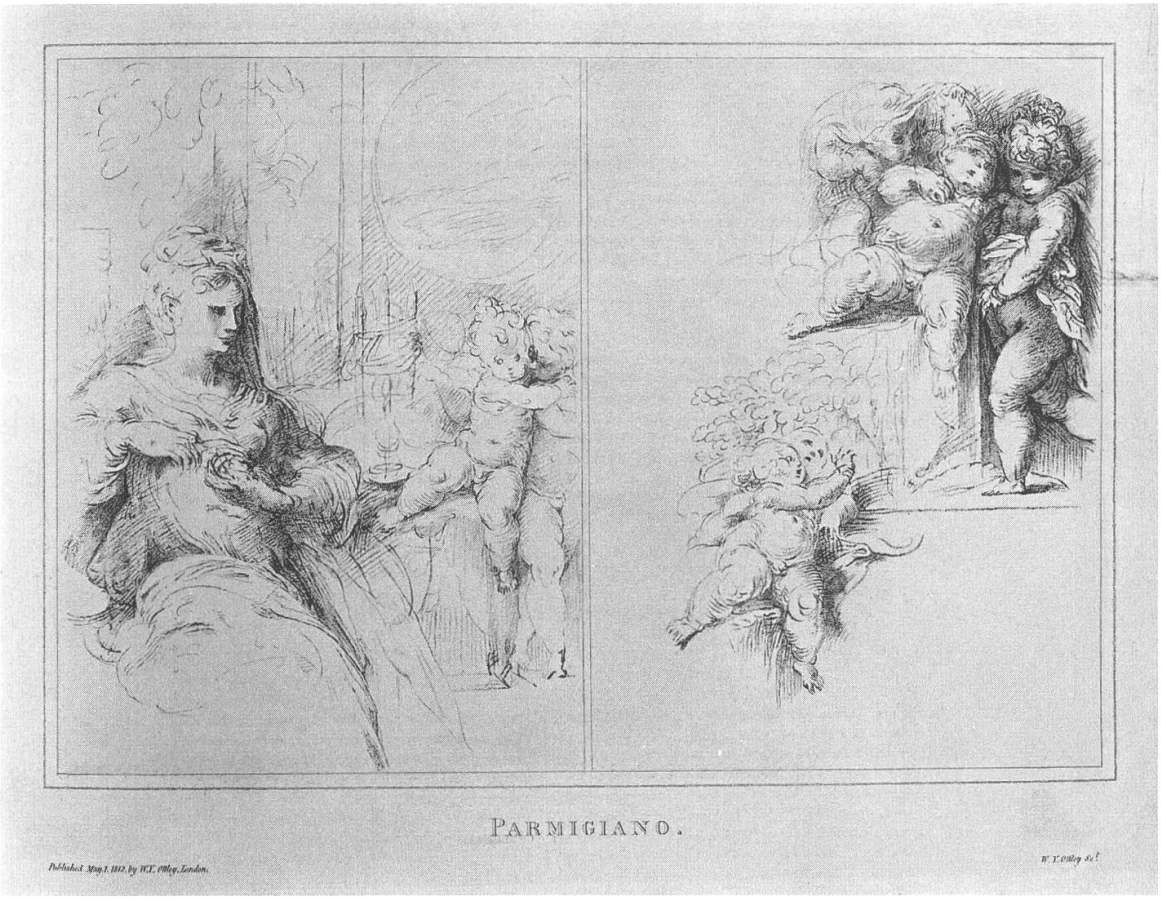
7 Stefano Mulinari (um 1741–um 1790) nach Parmigianino, *Circe reicht den Gefährten des Odysseus den Zaubertrank*, Radierung und Aquatinta mit Roulette, Tafel aus Stefano Mulinari und Andrea Scacciati, *Disegni Originali d'Eccellenti Pittori [...]*, 1766

Die Druckgraphik sah sich in ihrer Vermittlerrolle plötzlich als Komplizin der Geschichtsschreibung, wenn sie auf der allegorischen Ebene als Bewahrerin der Schönheiten der vom Verfall beziehungsweise von Chronos bedrohten Zeichnungen Alter Meister auftrat, wie es das von Francesco Bartolozzi nach Biagio Rebecca gestochene Frontispiz zum zweiten Teil von Charles Rogers *A Collection of Prints in Imitation of Drawings* von

8 Francesco Bartolozzi (1727–1815) nach Biagio Rebecca (1735–1808), *Allegorie des Kupferstichs als Bewahrerin der Zeichnungen Alter Meister, die von Chronos bedrängt werden*, 1778, Punktiermanier in Rotbraun, Frontispiz zum zweiten Band von Charles Rogers *A Collection of Prints in Imitation of Drawings*, 1778

9 Pierre-Philippe Choffard (1730–1809) nach Charles-Nicolas Cochin (1715–1790), *Allegorische Darstellung zu Ehren Pierre-Jean Mariettes*, Kupferstich, Frontispiz zu Pierre-François Basans *Catalogue raisonné* der Sammlung Pierre-Jean Mariette, 1775

1778 zeigt (Abb. 8).[25] Charles Nicolas Cochin ging mit seinem 1775 entstandenen Frontispiz zu Pierre-François Basans Auktionskatalog von Pierre-Jean Mariettes Kunstsammlung noch einen Schritt weiter (Abb. 9): Die Allegorien der Zeichnung, der Geschichtsschreibung und des Studiums finden sich mit dem Gott des Geschmacks unter der Büste des wohl bedeutendsten Connoisseurs seiner Zeit, Mariette, ein.[26] Die Kunstgeschichtsschreibung («l'histoire»), ihre Schreibunterlage auf dem Rücken von Chronos abstützend, wird von der Fackel der Allegorie des Studiums («l'étude») erleuchtet, die einzig die Analyse des Kunstwerks gewährleisten kann und die ihrerseits die Fackel am Licht der Allegorie der Zeichnung («le génie du dessin») am Leben erhält. Ihr dienen in Kupfer reproduzierte Gemälde und Zeichnungen als Grundlage. Damit bewahrt die Druck-




10 William Young Ottley (1771–1836) nach Parmigianino, *Zwei Studien zu den Fresken der Kirche Santa Maria della Steccata in Parma*, 1812, Radierung und Crayon-Manier, Tafel aus William Young Ottley, *The Italian School of Design [...]*, 1823

graphik die künstlerischen Erfindungen nicht nur vor dem Verfall, sondern sie wird zur unverzichtbaren Mittlerin für jede vertiefte Auseinandersetzung mit Kunstwerken.

Zu den Portfolios, die unter Verzicht auf einen ausführlichen Begleittext nahezu ausschliesslich durch ihre qualitätvollen Stiche die Interessenten zum Kauf veranlassten, können auch Portfolios in Gestalt eines reproduzierten Kabinetts gezählt werden. Sie geben einen Querschnitt durch die Bestände einer Sammlung und stehen in der Tradition aufwendiger, reich illustrierter Prachtpublikationen, die freilich den Eindruck entstehen lassen, ihr Ziel sei einzig die Verherrlichung der Güter ihres anspruchsvollen Auftraggebers gewesen. Dennoch eignete ihnen eine Brückenfunktion, die der vergleichenden Kunstgeschichtsschreibung neue Wege eröffnete und im Kunstbuch die wechselseitige

Erhellung von Bild und Text ermöglichen half. Die Bestrebungen gingen dahin, vom Verkauf von Einzelblättern abzusehen und diese nur mit einem fundierten Kommentar in die Hände der immer grösser werdenden Klientel gelangen zu lassen. Als frühestes und gleichzeitig herausragendstes Unternehmen auf dem Weg zum klassischen Kunstbuch, bei dem weder Aufwand noch Kosten gescheut wurden, erweist sich der 1721 in Paris von Pierre Crozat in Angriff genommene *Recueil Crozat*.[27] Zeichnungen nehmen darin zwar breiten Raum ein, eine Geschichte der Gattung findet sich hier aber noch nicht.

Dem Bedürfnis nach einer Geschichte der (italienischen) Handzeichnung versuchten hingegen Charles Rogers mit seiner Publikation *A Collection of Prints in Imitation of Drawings* (1778) und später William Young Ottley anhand herausragender Meisterwerke der Gattung zu entsprechen (1823).[28] Sein wissenschaftliches Interesse an Fragen der Druckgraphik hatte Ottley bereits 1816 mit der umfangreichen Publikation über die Anfänge des Kupferstichs und Holzschnitts bewiesen.[29] Das neue Werk zeichnete ihn nicht nur als hervorragenden Kunsthistoriker aus, sondern auch als beachtlichen Radierer, der viele der Tafeln seines Werks selbst ausführte (Abb. 10). Als «Series of Fac-similes» bezeichnete Ottley 1823 seine Reproduktionen und führte damit einen Begriff in die Diskussion ein, der erst nach 1800 den einschlägigen Wortschatz präzisieren half.[30] Seine originalgetreuen, chronologisch geordneten Zeichnungswiedergaben richteten sich an einen breiten Kreis von Kunstinteressierten. Bei der Auswahl liess sich Ottley in erster Linie von der Schönheit und dem Gehalt des Originals leiten. Dies bot ihm Gewähr, dass seine Beispiele auch für die allgemeine Entwicklung der italienischen Malerschulen aussagekräftig sein konnten.[31] Trotz der erheblichen Reduktion des ursprünglichen Editionsplans von 1808 mochte er auf die einmal getroffene Wahl von Zeichnungen Raffaels und Michelangelos nicht verzichten und nahm damit bewusst in Kauf, dass von ihm als zweitrangig klassierte Künstler wie Giorgio Vasari, Federico Zuccari, der Cavalier d'Arpino und vor allem die Zeichner des 17. Jahrhunderts aus Florenz und Rom nicht berücksichtigt werden konnten. Ottley, selbst ein bedeutender Sammler von Zeichnungen, erhielt den Anstoss zu seinem Werk von verschiedenen Connoisseurs und Künstlern. Eine Folge von exakt kopierten Zeichnungen seien zugleich dem Dilettanten und dem Kunststudenten nützlich, «who might thereby become more intimately acquainted with the mode of conduct observed by the greatest artists, in the preparation and process of their works, than he could by the examination of their finished productions only.»[32] Der Anspruch, eine Geschichte der italienischen Handzeichnung als Sehschule für Künstler und Liebhaber zu bieten, mag implizit lange vor seinem Werk bei der Herausgabe von Zeichnungsfaksimiles eine Rolle gespielt haben.[33] In programmatischer Weise unterstreicht ihn Ottley jedoch als erster mit dem Titel seines Werks *The Italian School of Design*.

1 Im Rahmen des Kolloquiums *Klassizismen und Kosmopolitismus. Kulturaustausch um 1800* widmete die Graphische Sammlung der ETH Zürich unter dem Titel *Die publizierte Zeichnung – Zur Ästhetik der Reproduktion im Zeitalter des Klassizismus* der Reproduktion von Handzeichnungen eine Ausstellung (16.5.–6.7.2001). Sie wurde unterstützt durch ein Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds unter der Leitung von Prof. Dr. Pascal Griener, Institut d'Histoire de l'Art, Université de Neuchâtel.

2 «It were indeed a noble, curious, and useful work, but almost impossible to accomplish; because the Original Drawings of the Great Masters, being dispersed amongst the hands of the greatest Princes, and men of Science only, are preserved with jealousie, and esteem'd, as so many Jewels of greater value, then those of Pearles and Diamonds [...]» (John Evelyn, *Sculptura: or the History, and Art of Chalcography and Engraving in Copper. With an ample enumeration of the most renowned Masters, and their Works*, London 1662, hier zit. nach: C. F. Bell [Hrsg.], *Evelyn's Sculptura*, Oxford 1906, S. 104).

3 Siehe dazu besonders Norberto Gramaccini, *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie*, Bern/Berlin u. a. 1997 (Neue Berner Schriften zur Kunst 2); Christian Rümelin, «Stichtheorie und Graphikverständnis im 18. Jahrhundert», in: *artibus et historiae* XXII (2001), Nr. 44, S. 187–200.

4 «Der Abdruck [...] ist nun das zweyte Ich der Zeichnung, und enthält alle Theilchen und Pünctchen derselben so vollkommen, dass unter Original und Copie nicht der mindeste Unterschied zu sehen ist [...].» Mit diesen Worten pries 1803 Goethe, der sich sehr für die Zeichnungsreproduktion interessierte, die neuen Möglichkeiten der Lithographie bei der Herstellung von Faksimiles, zit. nach: Johann Christian Hüttner (Hrsg.), *Englische Miscellen*, Tübingen 1803, Bd. 13, S. 63). Siehe auch Ernst Rebel, *Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgrafik des 18. Jahrhunderts* (Diss. Univ. München 1979), Mittenwald 1981 (Studien und Materialien zur kunsthistorischen Technologie 2), S. 125.

5 [*Recueil Crozat*], *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy et dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets*, Bd. 1, Paris 1729. Zu Crozats Zeichnungssammlung siehe zuletzt Cordélia Hattori, «The Drawings Collection of Pierre Crozat (1665–1740)», in: Christopher Baker, Caroline Elam und Genevieve Warwick (Hrsg.), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500– 1750*, Aldershot 2003, S. 173–181.

6 George Turnbull, *A Treatise of Ancient Painting*, London 1740, S. 37–38; siehe auch Carol Gibson-Wood, *Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven/London 2000, S. 99, und dies., «‹A Judiciously Disposed Collection›: Jonathan Richardson Senior's Cabinet of Drawings», in: Baker/Elam/Warwick 2003 (wie Anm. 5), S. 155–171.

7 David Landau / Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470–1550*, New Haven/London 1994, S. 120–121; siehe zudem Corinna Höper, «Mein lieber Freund und Kupferstecher. Raffael in der Druckgraphik des 16. bis 19. Jahrhunderts», in: *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, hrsg. von Corinna Höper, Ausst.kat. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung 2001, S. 51–119.

8 Dass für die Wiedergaben von Zeichnungen in Chiaroscuro-Holzschnitten seit Ugo da Carpi in dieser Hinsicht eigene, vom Kupferstich abweichende Prämissen zu berücksichtigen sind, soll an anderer Stelle ausführlicher gezeigt werden.

9 Rudolph Weigel, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Beschreibendes Verzeichnis der in Kupfer gestochenen, lithographirten und photographirten Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister*, Leipzig 1865. Seit Weigel hat das Thema verschiedentlich Aufmerksamkeit gefunden, siehe besonders Rebel 1981 (wie Anm. 4), Anne Peters, *Francesco Bartolozzi. Studien zur Reproduktionsgraphik nach Handzeichnungen* (Diss. Univ. Köln 1987), Duisburg 1987, und

Evelina Borea, «Le stampe che imitano i disegni», in: *Bollettino d'arte* 67 (1991), S. 87–122.

10 Berücksichtigt wird vor allem die Unterscheidung der fünf Arten von Zeichnungen bei Dezallier D'Argenville (*Abrégés de la vie des plus fameux peintres* [...], Paris 1762, Bd. 3, S. XXXI) und – fast im Wortlaut übernommen – bei Johann August Lehninger (*Abrégés de la vie des peintres dont les tableaux composent la Galerie électorale de Dresde*, Dresden 1782, S. III): «Tous les desseins se divisent en cinq especes; il y a des *pensées* [esquisses, croquis], des *desseins arrétés* [dessins finis], des *études*, des *Académies* & des *Cartons*» (ebd. S. 1–2).

11 Ebd., S. 3–4.

12 Ebd., S. 5–25. Vor Weigel bot als einer der Ersten Charles Rogers eine Übersicht über die Sammlungsgeschichte von Altmeisterzeichnungen, siehe Antony Griffith, «The Rogers Collection in the Cottonian Library, Plymouth», in: *Print Quarterly* X (1993), S. 21. Eine hilfreiche Übersicht zum Thema bietet heute Gianni Carlo Sciolla (Hrsg.), *Il Disegno*, 3 Bde., Turin 1991–94, v. a. Bd. 2 (*I grandi collezionisti*) und die – allerdings auf italienische Belange beschränkten – beiden Teilbände 3.1 und 3.2 (*Le collezioni pubbliche italiane* I, II).

13 Eine wichtige Gegenposition vertrat u. a. allerdings Ploos van Amstel mit seinem zwischen 1765 und 1787 erschienenen und mit grossem Aufwand publizierten niederländischen Werk, dessen Akzent ganz auf Werken der niederländischen Künstler lag, siehe Th. Laurentius/J. W. Niemeijer/G. Ploos van Amstel, *Cornelis Ploos van Amstel 1726–1798 kunstverzamelaar en prentuitgever*, Assen 1980; Elmer Eusman, «Ploos van Amstel's Mark», in: *Print Quarterly* XVII (2000), S. 248–261.

14 Aus dem Handbuch von Weigel 1865 (wie Anm. 9) lässt sich folgende Rangfolge ableiten (in Klammern jeweils die Anzahl der nachgewiesenen Reproduktionen): Raffael (1114), Parmigianino (477), Michelangelo (445), Claude Lorrain (423) und Guercino (389).

15 Siehe Ignazio Hugford, *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani, pittor fiorentino fatti intagliare in rame da Ignazio Enrico Hugford*, Firenze 1762; die Sammlung von Reproduktionen nach Zeichnungen Lafages, die Jan Van der Bruggen bereits 1689 in Paris herausgab und die später (o. J.) mit einem Vorwort versehen unter dem Titel *Recueil des meilleurs desseins de Raimond La Fage Gravé par cinq des plus habiles Graveurs. Et mis en lumière par les soins de Vander-Bruggen*, in Amsterdam bei Gerard Valck erschien. Raymond Lafages Zeichnungen erfreuten sich im 18. Jahrhundert in Frankreich bei den Sammlern grösster Beliebtheit. Und nicht immer blieb das Kunsturteil ungetrübt, wenn es um die Vermittlung der eigenen Bewunderung ging. Im Vorwort zu seinem Werk vergleicht Van der Bruggen Lafages Künstlergenie mit Raffael und Michelangelo: «La Fage aiant monstré assez de force pour soutenir le poids de 2. si excellens hommes [Michelangelo und Raffael] [...].» Lafage galt als Autodidakt. Sein Genie kannte in Van der Bruggens Augen keine Schwierigkeiten und ersetzte ihm das langwierige zeichnerische Aneignen und Lernen der klassischen Künstlerausbildung: «La Fage entra dans Rome accompagné seulement de son génie, et parce que son génie estoit d'une especе particuliere, il ne se crut pas obligé de suivre dans ses Etudes la methode de tout le monde» (ebd., S. 4–5). Siehe Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genf 1986, S. 153, und ebd., Anm. 35.

16 Anton Maria Zanettis *Recueil*, der sich fast ausschliesslich der Reproduktion seiner eigenen Parmigianino-Zeichnungen in Chiaroscuroschnitten widmet, kann erstmals 1731 unter dem Titel *Diversarum Iconum series, quas lepidissimus Pictor Franciscus Mazzuola Parmensis stilo feliciori delineavit* [...] als Portfolio nachgewiesen werden. Unter neuem Titel erschien er 1749 erneut: *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte dai disegni originali di Francesco Mazzuola detto il Parmigianino, e di altri insigni autori*, Venedig 1749; siehe Dario Succi, «Anton Maria Zanetti et la première édition des *Caprices* de Giambattista Tiepolo», in: *Les Tiepolo. Peintres graveurs*, hrsg. von Rainer Michael

Mason und Christoph Cherix, Ausst.kat. Musée d'art et d'histoire, Genf 2001, S. 45–48. Eine seit ihrer Entstehung in Fontanellato verbliebene Zeichnungsgruppe aus dem Besitz des Alessandro Sanvitale, Nachkomme der ehemaligen Auftraggeber Parmigianinos Galeazzo Sanvitale und der Paola Gonzaga, stach Benigno Bossi, ders., *Raccolta di disegni originali di Fra.co Mazzola detto il Parmigianino, tolti dal gabinetto di Sua Eccellenza il Sig.re Conte Alessandro Sanvitale. Incisi da Benigno Bossi Milanese, Stuccatore regio, e Professore della Reale Accademia delle belle Arti*, Parma 1772. Siehe auch *Parmigianino tradotto*, bearb. von Grazia Maria de Rubeis, Ausst.kat. Biblioteca Palatina, Parma 2003.

17 «Les grands maîtres finissent peu leurs desseins; ils se content de faire des esquisses, ou griffonements faits de rien, qui ne plaisent pas aux demi-connoisseurs. Ceux-ci veulent quelque chose de terminé, qui soit agréable aux yeux [...]» (Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 4 Bde., Paris 1762, Bd. 1, S. LXI). Siehe auch Peters 1987 (wie Anm. 9), S. 43.

18 Johann Wolfgang Goethe sah in den Möglichkeiten des Vergleichens einen wesentlichen Nutzen der Druckgraphik: «Kupferstichsammlungen werden von Künstlern wenig oder gar nicht gebraucht, desto mehr von Liebhabern, besonders von solchen, welche sich eine Kenntnis der Kunstgeschichte erwerben, oder die schon erfasste Kenntnis erneuern wollen. Hierzu gehört nun vorzüglich Vergleichung; diese setzt voraus, dass alles beisammen, leicht zu finden und bequem vorzulegen sei» (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Ernst Beutler, Zürich 1949, Bd. 13, S. 959).

19 *Recueil Crozat* 1729 (wie Anm. 5), Bd. 1, S. IV. Siehe auch Francis Haskell, *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin 1993 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 42), S. 33, und Anm. 33, S. 71.

20 Zum Verhältnis der Druckgraphik zu anderen Medien und ihrer Rolle als «Übersetzerin» siehe zuletzt Rümelin 2001 (wie Anm. 3), bes. S. 187–190.

21 Aubin Louis Millin, *Dictionnaire des beaux-arts*, Paris 1806, Bd. 1, S. 745.

22 Rebel 1981 (wie Anm. 4), S. 14–19.

23 Siehe zu Johann Gottlieb und Maria Katharina Prestel v. a. Rebel 1981 (wie Anm. 4), S. 83–113. Zu Rosaspinas Zusammenarbeit mit dem Conte Cesare Massimiliano Gini, Sammler und Dilettant in den Schönen Künsten, der unter dem Pseudonym Lodovico Inig zwei Recueils mit Zeichnungsfaksimiles herausgab, siehe Annamaria Bernucci/Pier Giorgio Pasini, *Francesco Rosaspina «incisor celebre»*, o. O. 1995, S. 23–25.

24 Dies gilt auch für die Prestel-Drucke, siehe Rebel 1981 (wie Anm. 4), S. 93.

25 «Time with great Fury thrusts his destroying Scythe into the midst of a Heap of Drawings, some of which Graving, characterised by her tools, is sedulously picking up to preserve by her Art» (Charles Rogers, *A Collection of Prints in Imitation of Drawings. To which are Annexed Lives of their Authors with Explanatory and Critical Notes*, 2 Bde., London 1778, Bd. 1, Vorwort [Erläuterung der für die beiden Frontispize gewählten Allegorien], Bd. 2 [Frontispiz]).

26 Frontispiz in: François Basan, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de feu Mr Mariette* [...], Paris 1775.

27 Siehe Haskell 1993 (wie Anm. 19); zur Vorgeschichte des Werks siehe bes. S. 18–28, zu den reproduzierten Zeichnungen bes. S. 33–41.

28 Siehe Rogers 1778 (wie Anm. 25); William Young Ottley, *The Italian School of Design: Being a Series of Fac-similes of Original Drawings by the most Eminent painters and Sculptors of Italy*, London 1823.

29 William Young Ottley, *An Inquiry into the Origin and Early History of Engraving upon Copper and Wood with an Account of Engravers and their Works, from the Invention of Chalcography by Maso Finiguerra, to the Time of Marc'Antonio Raimondi*, 2 Bde., London 1816.

30 Siehe Rebel 1981 (wie Anm. 4), S. 1 und S. 140, Anm. 1.

31 «[...] as examples elucidating the principles by which the Italian schools of painting were governed at the most remarkable periods or epochs in the history of art; whether in its infancy, its state of meridian splendour, or its

subsequent decline» (Ottley 1823 [wie Anm. 28], S. 11).

32 Ebd., S. 1.

33 Früchte der Handzeichnungsfaksimilierung und namentlich von Ottleys Intentionen zeigen sich in der Folge auch in den zahlreichen Zeichnungslehrbüchern für die Künstlerausbildung, wie sie schon seit dem 17. Jahrhundert in der Zeichnungsausbildung gängig waren, siehe dazu Wolfgang Kemp, *«...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen». Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch*, Frankfurt a. M. 1979, bes. S. 131–146; Ann Bermingham, *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven/London 2000.

SUMMARY

There is scarcely any other artistic medium which, by dint of its very vulnerability, so clearly designates itself to be an object of exclusive pleasure as does the drawing. The storage of these pieces in the darkness of portfolios and cupboards runs contrary to the wish expressed by eighteenth century connoisseurs that they should be made available to a wider circle of amateurs and artists in the form of suitable reproductions in *recueils*. During the eighteenth century, the replacement of artistic judgement by debates relating to art theory that were predominantly motivated by subject-related criteria and likewise an increasingly independent theory of prints prepared an ideal breeding-ground for new developments in the domain of printing reproduction techniques. In turn, the print proved itself to be, to all intents and purposes, the indispensable medium and one of the major prerequisites for early research into drawings. An obligation towards the original induced the engravers and the publishers to combine their pedagogical aims with an effort to achieve the greatest craftsmanlike artistic perfection. They spared scarcely any expense in order to ensure that they overcame innovatively what was still a considerable obstacle to the aesthetic advantage of their product.

The presentation of the *recueil* as a 'cabinet' of mounted drawings was furthermore intended to endow the work with the aura of the actual original. There were essentially three different attempts at the reproduction of drawings that can be distinguished: apart from works devoted to individual collections, where both noble and private collections were attributed equal honour, and monographic *recueils* devoted to individual artists, there appeared also collections of facsimiles of the drawings of the Great Masters. These were accompanied by extensive texts which aimed at providing a history of the genre. The medium of prints thus had a particular role, a bridging function, which opened up new paths for comparative art historical writings and helped to render possible the reciprocal elucidatory relation between image and text in the art book.