

Neue Erkenntnisse zur Sammlung Wagner im Dresdner Kupferstich-Kabinett : mit einem möglicherweise von Anthonis van Dyck stammenden Aquarell und einer Fortsetzung zu Jacques Androuet du Cerceaus "Hund von Montargis"

Autor(en): **Wätjen, Eduard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **64 (2021)**

Heft 2

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-976905>

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.

NEUE ERKENNTNISSE ZUR SAMMLUNG WAGNER
IM DRESDNER KUPFERSTICH-KABINETT

Mit einem möglicherweise von Anthonis van Dyck stammenden Aquarell
und einer Fortsetzung zu Jacques Androuet du Cerceaus «Hund von Montargis»

In Heft II/2020 dieser Zeitschrift wurde die 10 138 Blatt umfassende Zeichnungssammlung des Leipziger Rats Herrn Gottfried Wagner (1652–1725) vorgestellt, die Kurfürst August der Starke von Sachsen (1670–1733) im Jahr 1728 für sein Kupferstich-Kabinett erworben hatte. Mit diesem Ankauf, der sich in einem solchen Umfang nie wieder ergeben hat,¹ trat die Kunst der Zeichnung in Dresden über Nacht gleichberechtigt neben die Druckgrafik. Der Zuwachs brachte viel Arbeit mit sich, denn es galt, die Bestände zu sichten und zu ordnen. Über mehrere Jahre hindurch wurden die Zeichnungen auf Klebebände verteilt, und zwar thematisch gegliedert und in drei Qualitätsstufen geschieden. Im 19. Jahrhundert setzte dann eine sukzessive Leerung der Alben ein, um für gut erachtete Blätter einzeln aufzulegen.

Die aktuelle Erforschung der Sammlung Wagner geht auf die mittlerweile abgeschlossene Inventarisierung sämtlicher in den Alben verbliebenen Zeichnungen zurück. Zum Ende der Erfassung stellte sich eine überraschende Erkenntnis ein, die so manches korrigiert, aber auch präzisiert, was im letzten Jahr an dieser Stelle mitgeteilt wurde. Die Erkenntnis lautet: Sieben Klebebände, die dem Beitrag von 2020 zugrunde lagen, gehören gar nicht zur Sammlung Wagner!² Glücklicherweise ist aber kein besprochenes und abgebildetes Blatt von dieser Abschreibung betroffen.³

Zwei Umstände haben dazu geführt, die Sammlung für größer zu halten, als sie ist. Zum einen sind die nun ausgeschiedenen Klebebände in der gleichen Weise gebunden wie diejenigen der Sammlung Wagner,

welche als zweitrangig erachtete Werke enthalten. Zum anderen transportieren die Inventare und Protokolle, die nach dem frühesten erhaltenen Inventar von 1738 angelegt worden waren, nicht mehr die Information, ob ein Band zur Sammlung gehört oder nicht. Dies hat der Neigung, die gleichaussehenden Bände der Sammlung Wagner zuzuweisen, Tür und Tor geöffnet. Doch dann fiel auf, dass sich die Titel von sechs Ca-Bänden (mit «Ca» werden im Dresdner Kabinett die Klebebände mit Zeichnungen bezeichnet) auf ein Verzeichnis beziehen lassen, welches 1099 Zeichnungen aufführt, die im Jahr 1725 von der Bibliothek ans Kupferstich-Kabinett überwiesen worden waren.⁴ Diese Überweisung geschah im Zusammenhang der Aufgliederung der Kunstbestände des sächsischen Hofes in Spezialmuseen, aus der 1720 auch das Kupferstich-Kabinett hervorgegangen war. In den sogenannten Bibliotheksbinden muss man den eigentlichen Grundstock an Zeichnungen im Dresdner Kabinett erblicken. – Ein weiteres Album (Ca 8) erwies sich als Sammelband mit Zeichnungen wohl gemischter Provenienzen; zuordnen lässt sich der Band bislang nirgends.

Die Präzisierung der Herkunft der Klebebände mit Zeichnungen unterstreicht den engen historischen Zusammenhang von Kupferstich-Kabinett und höfischer Bibliothek, aus der zur Gründungszeit des Kabinetts zahlreiche Werke für das neue Museum abgezogen wurden. Auch innerhalb der Sammlung Wagner selbst ist der Bezug zum Buchdruck und zur Bibliophilie keines-

wegs erschöpft. Fünf weitere Blätter können hier vorgestellt werden, die mit Illustrationen in Verbindung stehen, welche das vom Jesuiten Giovanni Battista Ferrari (1584–1655) verfasste Buch *Flora Sive Florum Cultura, Libri IV*⁵ zieren. Neben Stichen mit Beetmustern, Gartengeräten, Pflanzen und Blumensträußen ist der Text mit sieben mythologischen Darstellungen illustriert, wovon eine zugleich als Titelblatt fungiert. Stecher dieser Szenen ist der gebürtige Straßburger Johann Friedrich Greuter (um 1590–1662), der 1603 mit seinem Vater, dem Druckgrafiker Matthäus Greuter, nach Rom gekommen war. Vater und Sohn waren im besonderen Maße für die Jesuiten tätig, deren Schriften und Thesenblätter sie illustrierten.⁶ Der Sprachwissenschaftler und Botaniker Ferrari war aber nicht allein Jesuit, sondern auch Mitglied des Kreises um Kardinal Francesco Barberini (1597–1679, Neffe von Papst Urban VIII.), dem das Blumenwerk gewidmet ist.⁷ Johann Friedrich Greuter, der sich Giovanni Federico nannte, arbeitete mehrfach an Publikationen, die aus diesem hochgebildeten, an der Verbindung mythologischer Themen mit der Welt der Naturwissenschaft interessierten Kreis hervorgingen, so auch für ein weiteres Werk Ferraris, den *Hesperides, sive, De malorum aureorum cultura et usu libri quatuor*.⁸ In diesem bedeutenden Werk geht es um Zitruspflanzen.

Greuters Illustrationen zum *Flora*-Buch zeichnen sich durch eine hohe künstlerische Qualität aus, die darauf beruht, dass bedeutende in Rom tätige Künstler an den Vorlagen beteiligt waren: Fünf der Entwürfe stammen von Pietro da Cortona (1597–1669), der mit dem 1631–1639 geschaffenen Deckenbild *Triumph der Divina Providentia* im Salone des römischen Palazzo Barberini in besonderer Weise zur Verherrlichung der päpstlichen Familie beigetragen hatte; jeweils eine Vorlage lieferten Andrea Sacchi (1599–1661, auch er malte im Palazzo Barberini) und Guido Reni (1575–1642). Alle Blätter der Sammlung Wagner,

sämtlich mit schwarzer Feder gezeichnet und grau laviert, geben weitgehend maßgetreu fünf dieser mythologischen Szenen wieder, und zwar spiegelverkehrt zum Druck. Dem Buchtitel «Flora – oder die Kultivierung von Zierpflanzen» gemäß lässt Ferrari die antike Personifikation alles Blühenden, Flora, als Leitfigur auftreten. Dabei hält er sich nicht streng an die antike Mythologie, sondern stellt Flora in szenischen Kontexten dar, die seiner Phantasie entsprangen, wobei er den *Metamorphosen* Ovids Anregungen entnahm.⁹

Das Titelblatt (Abb. 1) hat programmatischen Charakter und nennt den Buchtitel in einem architektonischen Inschriftenfeld, über dem das vom Kardinalshut gezielte Bienen-Wappen der Barberini angebracht ist. Flora schreitet einher und weist auf Gartengerätschaften hin, die zu ihren Füßen niedergelegt sind. Ihr ausgestreckter Arm zeigt auf eine janusköpfige Herme, auf deren Schaft die Inschrift *Redimitur Floribus Annus* steht, was den Wunsch ausspricht, dass es das ganze Jahr hindurch blühen möge. Die vier Mädchen, von denen zwei die Herme schmücken, könnten für die vier Jahreszeiten stehen.¹⁰ Die zweite Illustration (Abb. 2) stellt eine Verwandlungsszene dar. Hier werden zwei Brüder, Limax und Bruchus, bestraft; der eine hat die Pflege seines Gartens vernachlässigt, der andere Blumen gestohlen. Bei Limax setzt die Metamorphose bereits ein, er wird zu einer Schnecke. Bruchus wehrt seine Verwandlung noch ab, aber auch er wird verwandelt werden, und zwar in eine Raupe. Nur im Druck, nicht aber auf der Zeichnung ist das Textfeld über dem Durchgang mit einer Botschaft an den Blumendieb versehen: *Hic ver assiduum melius quam carmina flores inscribunt, oculis tu lege, non manibus* («Hier beschreiben die Blumen den emsigen [auch ewigen] Frühling besser als Lieder; pflücke Du sie mit den Augen, nicht mit den Händen».)¹¹ Die dritte Illustration (Abb. 3) führt den Betrachter in einen Bankettsaal. Mehrere olympische Götter sind



Abb. 1: Unbekannter Zeichner nach Pietro da Cortona: Titelblatt zu «Flora Sive Florum Cultura, Libri IV». Feder in Schwarz, grau laviert, 202 × 155 mm. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. Ca 3/068.

Abb. 2: Unbekannter Zeichner nach Andrea Sacchi: Flora verwandelt Limax in eine Schnecke. Feder in Schwarz, grau laviert, 199 × 142 mm. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. Ca 3/077.



an einem Tisch versammelt, und der vorne sitzende Jupiter wendet sich zur Flora um. Er ist dabei, ein Edikt zu unterschreiben, welches besagt, dass das blühende Zeitalter beginnt und die Erde das Recht hat, Blumen hervorzubringen.¹² Von den nächsten beiden Illustrationen gibt es keine Zeichnungen in der Sammlung Wagner. Es handelt sich zum einen um die Szene, in der Flora sich an die Mondgöttin Luna wendet, um über die beste Zeit der Aussaat und des Pflanzens Auskünfte zu erlangen. Dieses Blatt, das naturgemäß als nächtliche Szene gestaltet ist, stammt als einziges nicht von Greuter, sondern vom Franzosen Claude Mellan (1598–1688), der sich in den Jahren 1624 bis 1636 in Rom aufhielt.¹³ Zum anderen fehlt auch die auf Guido Reni zurück-

gehende Darstellung von Neptun, der in einem Muschelwagen anlandet und auf einen Indianer trifft, der für die Pflanzenwelt Amerikas stehen mag. Hier kommt Flora ausnahmsweise nicht vor.¹⁴ Die sechste Illustration (Abb. 4) vereint Flora und Bacchus, der im Mittelgrund gut gelaunt einen kleinen Zug anführt. Die Szene wird als Triumph der Natur über die Kunst gedeutet.¹⁵ Am Ende der Reihe steht wieder eine Verwandlungsszene (Abb. 5). Die Schwestern Melissa und Florilla haben unterschiedliche Vorlieben. Melissa ist den Künsten zugetan und hat sich Apoll angeschlossen, Florilla hingegen ist Anhängerin der Flora. Als Melissa Apoll und die Musen in den Garten der Schwester bringt und dessen Schönheit lobt, wird sie zum Klang der



Abb. 3: Unbekannter Zeichner nach Pietro da Cortona: Flora vor Jupiter. Feder in Schwarz, grau laviert, 199 × 147 mm. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. Ca 3/079.

Musik in einen Bienenschwarm verwandelt. Nicht von ungefähr formen die Tierchen ein summendes Wappen der päpstlichen Familie.¹⁶

Aufgrund der Seitenverkehrtheit zum Druck könnte man auf den ersten Blick meinen, man habe es bei den Blättern der Sammlung Wagner mit Vorzeichnungen zu tun. Sollte man in ihnen die von den Künstlern gelieferten Vorlagen sehen, so müssten sie allerdings von zwei Händen stammen, von Pietro da Cortona und von Andrea Sacchi. Sie sind aber durchgehend von einer Hand und überdies mit einer Nummerierung versehen.¹⁷ Heinrich Geissler, der sich mit Fragen der Stichvorbereitung und ihrer praktisch-technischen Realisierung in Stecherwerkstätten beschäftigte, hat 1978

anhand der Zeichnung mit dem Motiv des Titelblatts Überlegungen angestellt, wo die Blätter der Sammlung Wagner stehen.¹⁸ Für drei Stiche führt er Vorzeichnungen in Amsterdam, New York und Madrid auf, die sicher Pietro da Cortona zugeschrieben werden können.¹⁹ In einer Stuttgarter Zeichnung erkennt Geissler die direkte Vorlage für das Titelblatt, allerdings nicht als Werk Pietro da Cortonas, sondern als eines von Greuter bzw. von einem Werkstattmitarbeiter. Die zeichnerischen Eigentümlichkeiten weisen auf einen «reproduzierenden Zeichner, der mit der Technik des Stiches vertraut war».²⁰ Geissler hat sich nicht explizit dazu geäußert, inwieweit auch die Dresdner Blätter Werkstattblätter zur Vorbereitung des Stecherprozesses sein könnten, doch

Abb. 4: Unbekannter Zeichner nach Pietro da Cortona: *Flora und Bacchus*. Feder in Schwarz, grau laviert, 199 × 146 mm. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. Ca 3/070.



fehlt ihnen in der Tat alles, was es braucht, um eine Invention für die Übertragung auf eine Kupferplatte vorzubereiten. Zum Stuttgarter Blatt schreibt Geissler: «Neben der präzisen, vorwiegend auf die Klärung sachlicher Einzelheiten ausgerichteten Zeichenweise spricht hierfür auch eine Systematik der Niederschrift, die unmittelbar auf die Umsetzung in den Stich abzielt. Während der gespitzte Rötelstift vor allem die Formgrenzen fixiert, bezeichnet die Pinsellavierung diejenigen Partien, die später beim Stich durch einfache Schraffurlagen abgedunkelt erscheinen. Dort aber, wo mittels Kreuzschraffuren doppelte Schattentiefen entstehen sollen, wird dies bei der Zeichnung zumeist durch zusätzlich über die Lavierung gelegte Rötelschraffuren an-

gedeutet; eine Chiffrierung, die für den erfahrenen Stecher sicherlich ohne weiteres ablesbar war.»²¹ Wo also stehen die Dresdner Blätter? Die italienische Ausgabe der *Flora* von 1638 verwendet die originalen Platten, und die 1646 und 1664 in Amsterdam gedruckten lateinischen Ausgaben bieten seiten- und maßgleiche Stichwiederholungen, wenn auch nicht mehr mit den Stecherangaben. Es gibt von den Buchillustrationen aber noch eine Reihe seitenverkehrter Nachstiche gleichen Formats. Geissler nennt ohne weitere Angaben zwei Blätter davon in der Stuttgarter Staatsgalerie.²² Im Dresdner Kabinett findet sich die Folge fast vollständig.²³ In den Werken dieses namenlosen Kopisten sind die Vorlagen für die Dresdner Zeichnungen zu sehen. Bei



Abb. 5: Unbekannter Zeichner nach Pietro da Cortona: *Melissa wird in einen Bienenschwarm verwandelt*. Feder in Schwarz, grau laviert, 200 × 152 mm. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. Ca 3/075.

aller Zustimmung zu Geisslers Argumentation ist aber letztlich zu konstatieren, dass sein Urteil über die Blätter – «sämtlich von ziemlich geringer, vermutlich deutscher Hand»²⁴ – ein klein wenig zu hart ausgefallen ist.

Die Blätter zur *Flora* befinden sich im Klebeband Ca 3 («Sujets d’histoire, paysages et figures seules», III^e rang), der sich damit einmal mehr als besonders ergiebig erweist. Vier im letztjährigen Librarium-Heft vorgestellte Blätter stammen ebenfalls daraus. Das Album hat zwar mit ehemals 1240 (heute 673) Zeichnungen mit Abstand den größten Umfang, aber es ist als drittrangig klassifiziert und steht innerhalb seiner Gruppe an vorletzter Stelle. Der letzte Band erhielt bei der 1906 eingerichteten Ca-Zählung

die Nummer 1 – deutlicher Hinweis darauf, dass die historische Struktur der Sammlung nicht mehr verstanden worden war.

Die Fülle des Bandes erklärt sich wohl aus dem Bestreben, zum Ende hin möglichst viele ohnehin als nachrangig erachtete Blätter unterzubringen. Dabei wird allerdings deutlich, wie fundamental sich die Sichtweisen auf Qualität seit den Jahren um 1730 verändert haben, denn auch außerhalb der hier behandelten Thematik finden sich ausgesprochen interessante Blätter in Ca 3. Von daher kann diese «Restkiste» als der heimliche Star der Sammlung Wagner gelten.

Gottfried Wagner hatte Blätter deutscher, niederländischer, französischer und italienischer Schulen gesammelt. Insgesamt



Abb. 6: Anthonis van Dyck (Zuschreibung): Blick auf die Burganlage und Prioratskirche von Lancaster. Feder in Braun, Aquarell und Gouache, 201 × 330 mm, oberer Bereich flach gerundet. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 7974 (bis zur Entnahme im Jahr 2019 Ca 27/023).



Abb. 7: Detail aus Abb. 6.

stammen sie aus dem 16. und hauptsächlich aus dem 17. Jahrhundert, vereinzelt finden sich auch solche des 15. sowie des frühen 18. Jahrhunderts. Die Inventarisierung aller noch in den Alben befindlichen Zeichnungen erbrachte neben Kopien nach Wand-, Decken- bzw. Tafelbildern auch zahlreiche wohl auf ewig namenlos bleibende Blätter. Davon heben sich einige qualitativ gute Werke ab, die es verdienen, vermehrt Beachtung zu finden. Ein herausragender Fund stammt aus Ca 27 («Paisages», I^{er} rang) und zeigt einen Blick auf die Burg und die Prioratskirche St. Mary der Stadt Lancaster (Abb. 6). Das Blatt weist auffällige Parallelen zu einem Anthonis van Dyck (1599–1641) zugewiesenen Aquarell auf, nämlich der *Coastal landscape with trees and ships* im Barber Institute of Fine Arts in Birmingham.²⁵ Hier wie dort finden sich unmittelbare Spontaneität der Ausführung und, mehr noch, die überproportional großen Schiffe zur See. Die senkrechten Strichlagen, die auf dem Dresdner Blatt den linken Turm strukturieren (Abb. 7), deuten auf dem Blatt im Barber Institute ein Segel in der rechten oberen Ecke an. Um in der Frage der Zuschreibung Sicherheit zu gewinnen, bedarf das Werk noch einer genaueren Prüfung. Möglicherweise ergibt eine technische Untersuchung des Papiers sowie der Zeichen- und Malmittel eine greifbare Nähe zur *Coastal landscape*, die eine sehr ähnliche landschaftliche Situation wiedergibt, nämlich einen Blick über Bauten hinweg auf die See. Beide Blätter könnten in derselben Gegend und zeitlich nah aufeinanderfolgend gefertigt worden sein. Zwar gehört Lancaster bislang nicht zu den Orten, die mit van Dycks Aufhalten in England 1620/21, 1632–1634 und 1635–1641 in Verbindung stehen, aber vielleicht ergeben sich noch Anhaltspunkte für einen Aufenthalt im Nordwesten des Landes.

Die Identifikation des Motivs als Lancaster gelang übrigens bei der Durchsicht englischer Druckgrafiken des 18. bis 20. Jahrhunderts im Dresdner Kabinett, womit

sich diese Sammlung einmal mehr als herausragend leistungsfähiger Bilderspeicher erwies. Ausschlaggebend war die Radierung *Lancaster from the March* des englischen Druckgrafikers Frederick Vango Burridge (1869–1945).²⁶

Der Reichtum und die Vielseitigkeit des Dresdner Kabinetts ermöglichen es auch, die Druckgeschichte des Themas vom «Hund von Montargis» um ein Beispiel zu erweitern. Ausgangspunkt ist ein Bild, das einen Kamin im Großen Saal des Schlosses in Montargis geziert hatte und einen Kampf zwischen Mann und Hund darstellte. Überliefert ist die längst verlorene Malerei²⁷ durch eine Radierung von Jacques Androuet du Cerceau (um 1520–1585/86) (Librarium II/2020, Abb. Nr. 12), und dieses mittlerweile ausgesprochen selten gewordene Blatt – 2010 waren nur zwei Exemplare bekannt – wurde in Band 2 (Paris 1648) des Werkes *Le vray Theatre d'Honneur et de Chevalerie* von Marc de Vulson, Sieur de la Colombière († 1658), reproduziert.²⁸ Im 18. Jahrhundert geschah dies erneut im 3. Band (Paris 1731) der *Monumens de la monarchie française* von Bernard de Montfaucon (1655–1741).²⁹ Die bei Montfaucon gebotene Darstellung wurde wiederum für das von Robert von Spalart († 1808) begründete Werk *Versuch über das Kostum der vorzüglichsten Völker des Alterthums, des Mittelalters und der neuern Zeiten* verwendet (Abb. 8), das von 1796 bis 1811 in Wien erschien.³⁰

Zu diesem mehrbändigen Werk gehören eine Vielzahl gestochener Abbildungen, von denen 103 im Dresdner Kabinett liegen, jede für sich auf Pappe aufgezogen.³¹ Diese Art der Behandlung ist typisch für die Vorbildersammlungen, welche Kunstgewerbeschulen und -museen ab der zweiten Hälfte des 19. bis ins frühe 20. Jahrhundert unterhielten,³² und tatsächlich stammen die Stiche aus der 1876 in Dresden gegründeten Königlichen Kunstgewerbeschule, die – wie auch das dazugehörige Museum – die Qualität des sächsischen Kunstgewerbes steigern

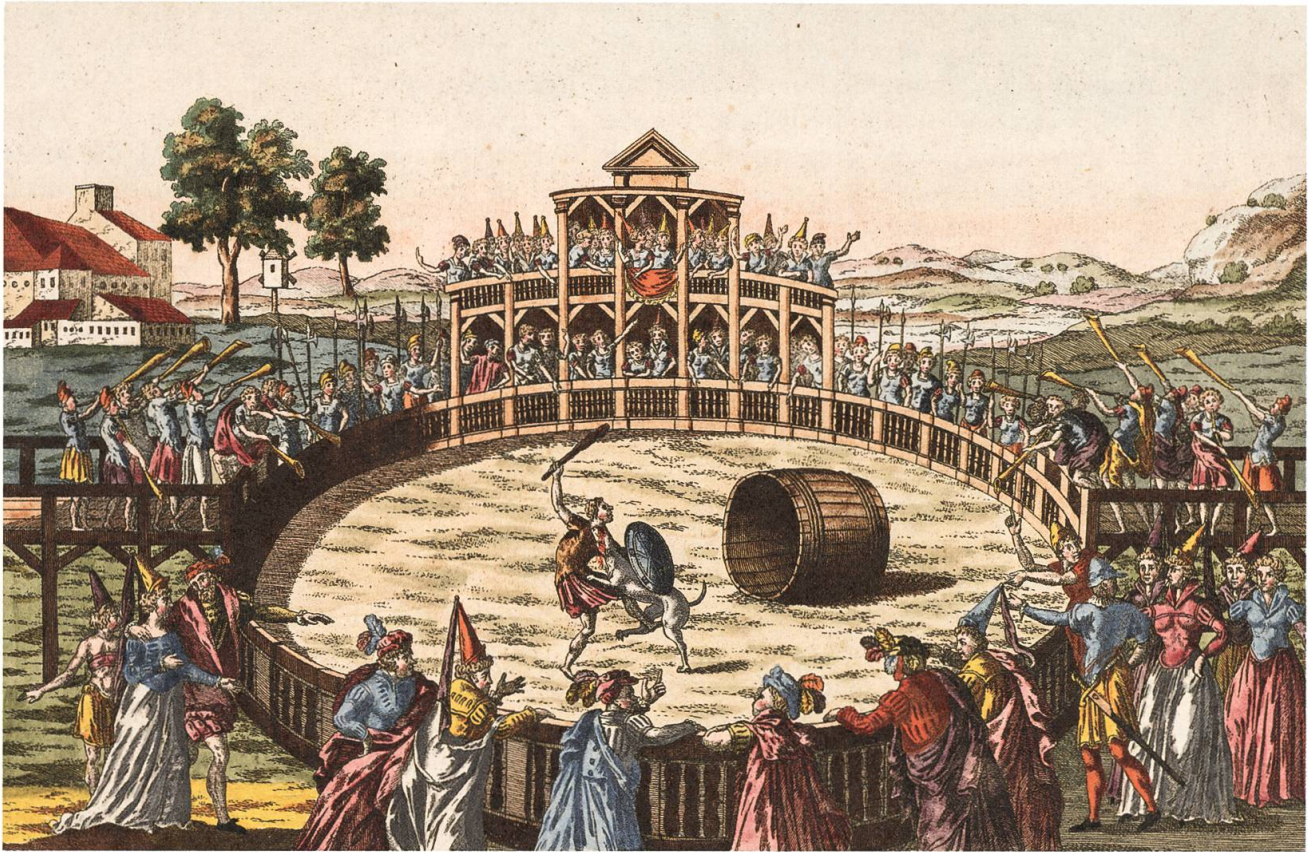


Abb. 8: Ignatz Albrecht nach Bernard de Montfaucons «Monumens de la monarchie française»: Robert de Macaire muss mit dem Hund des Aubry de Montdidier kämpfen. Kolorierter Kupferstich, 154 × 239 mm (Bildfeld), 185 × 273 mm (Platte), 234 × 325 mm (Blatt). Titelblatt der «Kupfer in Querfolio zur zweyten Abtheilung des Versuches über das Kostum». Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. Kg 24170.

sollte.³³ 1961 kam die Sammlung zu den Staatlichen Kunstsammlungen, und vor wenigen Jahren wurde sie ans Kupferstich-Kabinett überwiesen, wo sie unter der Signaturrengruppe «K» liegt.

Der *Versuch über das Kostum* ist eine Kompilation aus Texten und Bildwerken, und er schließt nicht allein die «verschiedenen Kleidertrachten [ein], sondern auch die Nachrichten von der Bauart, den Geräthen, den Feyerlichkeiten und Gebräuchen jedes Volkes, nebst einer kurzen Uebersicht des Zustandes der bildenden Künste unter demselben».³⁴ Robert von Spalart hatte mit seinem auf Realien und Sitten gerichteten Vorhaben, welches von dem Kupferstecher Ignatz Albrecht finanziert wurde, bildende Künstler, Schauspieler, Schauspieldichter,

philosophische Geschichtsforscher und Erzieher im Blick.³⁵

Der im zweiten Band der zweiten, dem Mittelalter gewidmeten Abteilung behandelte Kampf von Mann und Hund gehört bereits zu dem Teil, den Spalarts Nachfolger Jakob Kaiserer verantwortete, und er wurde «der Sonderbarkeit wegen» aufgenommen.³⁶ Gegenüber der Vorlage von Montfaucon (und damit gegenüber der von Androuet du Cerceau) ist die Szenerie vereinfacht wiedergegeben. Die Arena ist weiter vom Vordergrund abgerückt, und die Tribünenarchitektur ragt in den Himmel hinein. Der Stecher wahrte die Seitenrichtigkeit zur Vorlage, gewiss nicht wissend, dass sich diese verkehrt zur Radierung von Androuet du Cerceau verhält. Die Schilde-

zung des Geschehens, die Marc de Vulson bietet³⁷ und die Bernard de Montfaucon mit Angabe der Quelle übernimmt,³⁸ ist beim *Versuch über das Kostum* ins Deutsche übersetzt und dürfte der Rezeption des Stoffes Auftrieb gegeben haben:

«*Macaire*, ein Edelmann und Bogenschütze bey der Garde des Königs, beneidete einen andern Edelmann, mit Nahmen *Aubry de Montdidier*, welcher ebenfalls Bogenschütze war, um die Gunst, die der König für ihn hatte. Er lauerte ihm daher so lange auf, bis er ihn endlich, bloß von seinem Hunde begleitet, in dem Walde von *Pondy* [heute Bondy, nordöstlich von Paris] antraf. Hier fand er die günstige Gelegenheit, seinen Haß zu befriedigen: er brachte ihn meuchelmörderischer Weise um das Leben, scharfte ihn in dem Walde ein, und kehrte darauf mit einer unbefangenen Miene nach Hof zurück. Der Hund aber blieb so lange unbeweglich auf der Grube, worin sein Herr lag, bis ihn die Gewalt des Hungers zwang, nach Paris in die Residenz des Königs zu gehen, und von den Freunden seines Herrn Brot zu begehren; wornach er alsogleich wieder an den Ort zurückkehrte, von dem er hergekommen war. Da er dieß öfter wiederholte, dabey sehr niedergeschlagen und traurig war, und durch sein außerordentliches Bellen seinen Schmerz verrathen zu wollen schien: so folgten ihm einige, die ihn immer kommen und gehen sahen, in den Wald. Dort sahen sie ihn auf einem Orte stille halten, wo die Erde noch ganz frisch umgegraben war. Dieß bewog sie nachzugraben; und sie fanden den Ermordeten, denn sie dann auf eine anständigere Art zur Erde bestatteten.

Ein Verwandter des Ermordeten nahm den Hund nachher zu sich; und da dieser einst seinen neuen Herrn begleitete, bemerkte er von ungefähr den Mörder seines ersten Herrn. Sogleich fiel er denselben in der Mitte von andern Edelleuten mit der größten Heftigkeit an, sprang ihm an den Hals und schien ihn erwürgen zu wollen. Man schlug ihn, man jagte ihn weg, er aber

kam immer wieder zurück; und weil man ihn abhielt, sich dem Mörder zu nähern, so richtete er sein Gebelle und seine Drohungen nach dem Orte hin, wohin sich derselbe gerettet hatte. Da er seine Angriffe jedes Mahl wiederholte, als er jenem begegnete, und da er übrigens Niemand was zu Leide that: so fing man an, die Ursache davon zu vermuthen.

Der König, welcher von allem benachrichtiget ward, wollte die Bewegungen des Hundes selbst mit ansehen. Er ließ ihn daher zu sich bringen, und befahl, daß sich der verdächtige Edelmann in die Mitte der Anwesenden verberge, die in großer Anzahl zugegen waren. Der Hund wählte sich unter allen diesen sogleich seinen Mann aus; er warf sich mit noch größerer Heftigkeit als gewöhnlich auf ihn; und schien den König durch sein erbärmliches Gebelle um Gerechtigkeit und Rache anzuflehen. Er erhielt sie auch. Denn der König, durch diesen wunderbaren und seltenen Vorfall, und durch andere Anzeigen bewogen, ließ den Verdächtigen von [recte: vor] sich kommen, und drang in ihn, die Wahrheit vor [recte: von] dem zu bekennen, dessen ihn die allgemeine Sage und die Angriffe des Hundes beschuldigten. Aber aus Schande und Furcht, eines schimpflichen Todes sterben zu müssen, läugnete er alles auf das hartnäckigste; so daß der König endlich gezwungen war, einen höchst sonderbaren Zweykampf, zwischen ihm und dem Hunde zu verordnen; als das einzige Mittel, wodurch mit Gottes Fügung die Wahrheit entdeckt werden sollte.

Sie wurden daher beyde in Gegenwart des Königs und des ganzen Hofes auf den Kampfplatz geführt. Der Edelmann war mit einer großen und schweren Keule bewaffnet; der Hund hatte außer seinen natürlichen Waffen nur ein Faß mit durchbrochenem Boden zu seinem Zufluchtsorte. Sobald er los gelassen wurde, lief er sogleich auf seinen Feind zu; aber durch die Keule desselben, welche stark genug war, ihn mit einem Schlage zu Boden zu stre-

cken, wurde er bewogen ihm auszuweichen, und bald da bald dort um ihn herum zu laufen. Endlich ersah er seinen Vortheil so wohl, daß er sich mit Einem Sprung an die Kehle seines Feindes warf, und ihn so gut faßte, daß er ihn zu Boden riß. Nun war dieser gezwungen, um Barmherzigkeit zu rufen, und den König zu bitten, daß man die Bestie von ihm los machen möchte, indem er alles bekennen wollte. Der Hund wurde also von ihm weggebracht, und er bekannte den Richtern, die sich ihm auf Befehl des Königs genähert hatten, daß er seinen Kameraden ermordet habe, ohne daß es jemand gesehen hätte, als der Hund, den er für seinen Sieger erkannte.»³⁹

Kaiserer übernimmt von Montfaucon auch folgenden kostümkundlichen Aspekt: «Alle zuschauenden Damen trugen jene Kopfstücke, welche in Gestalt eines Zuckerhuthes gemacht, und beynahe zweyhundert Jahre im Gebrauche war.»⁴⁰ Allerdings fällt auf, dass die spitzbehüteten Damen des Vordergrunds ausgesprochen männliche Züge tragen. Eine freie Hinzufügung erlaubte sich der Kolorist des Stiches, denn er lässt aus dem Hals des Mörders eine Menge Blut strömen, was weder die bildliche Vorlage noch der Text hergeben, denn Tötungsabsichten verfolgte der Hund nicht. Er schien den Mörder, bevor es zum Zweikampf kam, lediglich erwürgen zu wollen, und der König war für ihn die richtende Instanz, denn diesen flehte er durch sein Gebell um Gerechtigkeit und Rache an. In der Arena schließlich hatte der Vierbeiner seinen Gegner *so gut gefasst*, dass dieser zu Boden ging. Und Macaire blieben noch genügend Reserven, um seine Untat zu gestehen. Das Ende ereilte ihn, wie Montfaucon berichtet, erst am Galgen.

Mit dem Abschluss der Inventarisierung ist die Arbeit an der Sammlung Wagner keineswegs am Ende. Vielmehr kann man nun darangehen, unter Einbezug der im Dresdner Kabinett aufgelegt aufbewahrten Zeichnungen eine Rekonstruktion der Samm-

lung zu unternehmen. Sämtliche Zeichnungen aus der Zeit vor 1725 müssten – sofern schon seit dem 18. Jahrhundert im Kabinett –, vorder- und rückseitig auf wagner-typische Merkmale hin untersucht werden. Hinzu kämen die Dokumentation von in den Alben angebrachten Entnahmevermerken, die Vermessung etwaiger Klebespuren sowie eine systematische Auswertung der historischen Repertorien. Damit könnte es gelingen, eine der größten privat zusammengetragenen Zeichnungskollektionen des 18. Jahrhunderts zurück ins Licht zu führen.

Der bisher erreichte Stand der Forschung findet sich in der Studie «Die Sammlung des Leipziger Rats Herrn Gottfried Wagner. Eine 1728 erworbene Zeichnungssammlung im Dresdner Kupferstich-Kabinett», die voraussichtlich im kommenden Winter publiziert wird.⁴¹ Darin wird auch eine neue Zählung der Wagner-Bände vorgeschlagen, die der historischen Sammlungsstruktur entspricht.

ANMERKUNGEN

¹ Christien Melzer: Von der Kunstkammer zum Kupferstich-Kabinett. Zur Frühgeschichte des Graphiksammlens in Dresden (1560–1738) (Studien zur Kunstgeschichte Bd. 184), Hildesheim, Zürich und New York 2010, S. 359. Zur Sammlung Wagner siehe S. 463–470 in dieser für die Geschichte des Dresdner Kabinetts grundlegenden Schrift (Kapitel «Die Sammlung des Leipziger Baumeisters Gottfried Wagner, 1728»).

² Durch diese Erkenntnis verschieben sich die Angaben zur Anzahl der Wagner-Alben und zu den heute noch darin befindlichen Blättern. Insgesamt, so ist zu korrigieren, waren es 25 Wagner-Bände und nicht «gut dreißig» (Librarium II/2020, S. 137); ein 26., im 19. Jahrhundert wieder aufgelöster Band mit Zeichnungen Rembrandts ist gesondert zu zählen, allerdings speiste er sich nicht allein aus Beständen der wagnerschen Sammlung. Vier Wagner-Bände werden seit 1945 vermisst, und einer gilt seit 1974 als unauffindbar. Wahrscheinlich ist dieser Band aufgelöst worden. Heute liegen also 20 Wagner-Bände im Dresdner Kabinett (und nicht 26, wie ebd., S. 148, Anm. 3). In den 20 Bänden befinden sich 3725 Zeichnungen; die Zahl 4600 (S. 138) schloss die Alben mit ein, die heute nicht mehr zur Sammlung Wagner

gezählt werden können. 3725 Blatt stellen knapp 38% der Sammlung Wagner dar, womit die Angabe «nicht einmal mehr die Hälfte» (ebd.) zu präzisieren ist. Der Großteil hingegen ist aufgelegt und wird, nach Künstlern geordnet, in Kästen verwahrt. Hinzuzufügen ist noch, dass mit den vermissten Bänden 9% der Sammlung Wagner verloren sind.

³ Lediglich der ebd., S. 142 erwähnte Kupferstich Ca 16/21, welcher für eine besonders fein ausgeführte Zeichnung gehalten worden war, befindet sich in einem Bibliotheksband. Und auch die vielen (auf S. 138f. konstatierten) Zeichnungen nach antiken Skulpturen finden sich vornehmlich in den Bibliotheksbänden.

⁴ Ca 11 bis Ca 16. Das Verzeichnis ist betitelt: «Aus der Königl. HandBibliotheque hat der Königl. Bibliothecarius Mons. Seebisch zu dem Königl. Cabinet des Estampes geliefert, wie folget», in: Geheftete Archivalien «1723–64. No: II.», fol. 8^r. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Cat. 139. Zu diesem Bestand, aber ohne Zuordnung an heutige Ca-Bände, siehe Melzer (wie Anm. 1), S. 438–440, 488; Transkription in Anhang III, Nr. 8, S. 661f.; Abb. ebd., Nr. 58. Vor 1906, als die Ca-Zählung eingeführt wurde, aufgelöst oder seither vermisst ist der Bibliotheksband «Handzeichnungen von holländischen und brabantischen Meistern».

⁵ Rom bei Stephanus Paulinus 1633.

⁶ Zu Johann Friedrich Greuter als Stecher siehe Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, Bd. 12 (Conrad Gräle–Johann Georg Guttwein), bearb. v. Robert Zijlma, hrsg. v. Tilman Falk, Amsterdam 1983, S. 45–98, bes. S. 85–91 (Stiche für Drucke von Ferrari). Im selben Band wird auch der Vater Matthäus behandelt.

⁷ Für den Dresdner Kontext ist interessant, dass Nicolas Poussins 1630/31 entstandenes Gemälde *Das Reich der Flora* (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 719; 1715 erworben; Öl auf Leinwand, 131 × 181 cm) einem vergleichbaren geistigen Umfeld entstammt. Nicolas Poussin 1594–1665, Ausstellungskatalog Paris 1994/95 (Grand Palais), Kat. Nr. 44. – Dass mit dem Kurfürstenpaar August (1526–1586) und Anna (1532–1585) eine bedeutende botanische Tradition in Dresden begründet worden war, sei nur kurz erwähnt. Zeugnisse sind das Kammergut Ostra und der heute noch als Grünanlage fortlebende «Der Herzogin Garten» westlich des Zwingers; die reich gezierten (und dem tatsächlichen Gebrauch entzogenen) Gartengeräte des Kurfürsten werden in der Rüstkammer der Staatlichen Kunstsammlungen gezeigt.

⁸ Rom bei Scheus 1646.

⁹ Die Szenen können hier nicht im Einzelnen erläutert werden. Sie finden sich aufgeschlüsselt bei Margherita Zalum Cardon: «Giocondi spettacoli vagamente dipinti». Le tavole mitologiche

di *Flora* di Giovanni Battista Ferrari, in: Giovan Battista Ferrari: *Flora ovvero cultura di fiori* (Giardini e paesaggio Bd. 2), a cura di Lucia Tongiorgi Tomasi, Florenz 2001, S. XLVIII–LV. Ich danke Marcus Köhler, Dresden, für den Hinweis auf die Einführungstexte zu diesem Reprint der italienischen Ausgabe (Rom 1638).

¹⁰ Greuters Stich misst 200 × 153 mm und ist auf der mittleren Stufe mit «Petrus Beretin Cort. del» und auf der untersten mit «Feder Greuter inc.» bezeichnet.

¹¹ Greuters Stich, in Liber I vor Kapitel V platziert, misst 195 × 141 mm und ist auf dem Messerblatt links unten mit «A. Sacc. delin.» bezeichnet. Ich danke Marijke Ottink, München, für die Übersetzung.

¹² Greuters Stich, vor Beginn von Liber II platziert, misst 197 × 143 mm und ist im Boden unten links mit «Petr.^o Berettin^o Corton^s delin. Fed. Greuter incid.» bezeichnet.

¹³ Mellans Stich, inmitten von Liber III platziert, misst 203 × 144 mm und ist unter der Darstellung mit «Petr. Berrettin. Corton. inuen.», «Claud. Mellan Gall^o», «F» und «Romæ» bezeichnet. – Mellans berühmtes Hauptwerk ist *Das Schweifstuch der heiligen Veronika*. Dieser 1649 entstandene Kupferstich ist aus einer einzigen Spirallinie gebildet.

¹⁴ Greuters Stich, inmitten von Liber III platziert, misst 197 × 146 mm und ist rechts unten in Schriftbändern mit «Guido Ren^o Bonon. delin.» und «Fed. Greuter incid.» bezeichnet.

¹⁵ Greuters Stich, inmitten von Liber IV platziert, misst 199 × 145 mm und ist rechts unten mit «P. Cort. delin. F. Gr. in.» bezeichnet.

¹⁶ Greuters Stich, ebenfalls inmitten von Liber IV platziert, misst 203 × 148 mm und ist unter der Darstellung mit «Petrus Berettin^o Cort^o delin. Io. Federic^o Greuter incid.» bezeichnet.

¹⁷ Die Nummerierung stellt das Titelblatt an den Anfang, die weitere Zählung entspricht jedoch nicht der Abfolge der Blätter im Buch. Da nicht alle Ziffern lesbar sind, ist unklar, ob die Zählung durchgehend ist. Mit gewisser Wahrscheinlichkeit werden auch von dem Luna- und dem Neptun-Bild Zeichnungen existiert haben, doch lassen sie sich im Bestand des Dresdner Kabinetts nicht nachweisen.

¹⁸ Heinrich Geissler und Volkmar Schauz: Zur Stich-Vorzeichnung bei Pietro da Cortona und seinem Kreis, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 15 (1978), S. 21–42; darin: Heinrich Geissler: Kapitel «Die Stichvorbereitung für Giovanni Battista Ferraris Botanische Werke», S. 28–39.

¹⁹ Geissler (wie Anm. 18), S. 32.

²⁰ Ebd., S. 31, Abb. S. 29.

²¹ Ebd., S. 31.

²² Ebd., S. 30 mit Anm. 34.

²³ Dresden, KK, Inv.-Nr. A 102498 (Titelblatt zu *Flora Sive Florum Cultura, Libri IV*), A 101365

(Flora verwandelt Limax in eine Schnecke), A 102499 (Flora vor Jupiter), A 102502 (Flora mit Luna), A 102503 (Neptun auf einem Muschelwagen; der Stich nennt fälschlich Pietro da Cortona als Inventor) und A 128523 (Melissa wird in einen Bienenschwarm verwandelt). Es fehlt *Flora und Bacchus*. Die Folge verteilt sich im Kabinett über mehrere Standorte, da die Zuordnung nach den vorlageliefernden Künstlern vorgenommen ist. – Von *Flora verwandelt Limax in eine Schnecke* gibt es im Dresdner Kabinett auch eine seitenrichtige Darstellung (A 102397), die aus einer der Buchausgaben mit Verwendung der originalen Platten stammen muss.

²⁴ Geissler (wie Anm. 18), S. 41, Anm. 33.

²⁵ Inv.-Nr. 39.20. Feder in Braun mit Aquarell und Gouache, 18,9×26,6 cm. Siehe Horst Vey: Die Zeichnungen Anton van Dycks (Monographien des «Nationaal Centrum voor de plastische Kunsten van de XVI^{de} en XVII^{de} eeuw» Bd. 1), Brüssel 1962, Kat. Nr. 304 (Textband), Abb. Nr. 355 (Abbildungsband); Christopher Brown: The Drawings of Anthony van Dyck, Ausstellungskatalog New York und Fort Worth 1991 (Pierpont Morgan Library und Kimbell Art Museum), Kat. Nr. 89 (Farbabb.); besonders Martin Royalton-Kisch: The light of Nature. Landscape Drawings and Watercolours by Van Dyck and his Contemporaries, Ausstellungskatalog London 1999 (British Museum), Kat. Nr. 24 (Farbabb.). Ich danke Manfred Hoß, Dresden, für eingehende Gespräche über van Dyck.

²⁶ Inv.-Nr. A 1906-287. Radierung, 233×302 mm (Platte), 276×338 mm (Blatt).

²⁷ 1731 wusste Bernard de Montfaucon zu berichten: «L'histoire de ce duel se voit encore aujourd'hui peinte sur le manteau d'une des cheminées de la grande salle du château de Montargis, mais la poussiere qui s'y est attachée depuis si longtems, fait qu'on ne peut distinguer qu'avec peine les parties qui la composent.» Les Monumens de la monarchie française, qui comprennent l'histoire de France, avec les figures de chaque regne que l'injure des tems a epargnées, Bd. 3, S. 69.

²⁸ Le vray Theatre d'Honnevr et de Chevalerie, ov le Miroir heroique de la Noblesse. Ausklapptafel nach S. 300; Kupferstich, 307×408 mm (Platte), 302×325 mm (Darstellung), gestochen von René Lochon († 1675).

²⁹ Les Monumens de la monarchie française (wie Anm. 27). Doppelseitige Tafel XVIII bzw. Buchstabe S, hinter S. 70; Kupferstich, 325×417 mm (Platte), 300×320 mm (Darstellung).

³⁰ Robert von Spalart (ab der 2. Abt., Bd. 3 [1804] fortgesetzt von Jakob Kaiserer): Versuch über das Kostum der vorzüglichsten Völker des Alterthums, des Mittelalters und der neuern Zeiten, 1. Abteilung (Altertum) 3 Bde. (1796–1798), 2. Abteilung (Mittelalter) 5 Bde. (1800–1807),

3. Abteilung (neuere Zeiten) nicht erschienen, (bis 2. Abt., Bd. 2 [1802]) hrsg. auf eigene Kosten v. Ignatz Albrecht, Wien 1796–1811 (Joseph Ederische Kunsthandlung, ab 2. Abt., Bd. 3 [1804] Phil. Joseph Schalbacher). – Zwei Anmerkungs- und Ergänzungsbände von Leopold Ziegelhauser erschienen als 4. Band der 1. bzw. als 6. Band der 2. Abteilung 1837 in Wien.

³¹ Inv.-Nr. Kg 24071 bis Kg 24173. Es gibt zwei Gruppen von Stichen: Die kleineren messen 215×140 mm und sind damit so groß wie das Textwerk, welchem sie mitunter beigegeben wurden. Die größeren sind separat in «Querfolio» gebunden, wobei die Maße von 245×350 mm nicht das Folioformat erreichen.

³² Barbara Mundt: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 22), München 1974, S. 140–147 (zu Bibliothek und Vorbildersammlung eines Kunstgewerbemuseums).

³³ Zu den Dresdner Institutionen siehe Mundt (wie Anm. 32), S. 240–241.

³⁴ Vorrede zum 1. Band der ersten Abteilung (1796), S. 4–5.

³⁵ Ebd., S. 3. Die Exemplare der Bayerischen Staatsbibliothek in München stammen denn auch aus dem Theater – sie tragen einen alten grünen Stempel mit «National-Theater München – Bibliothek».

³⁶ Versuch über das Kostum, 2. Abt., Bd. 3 (1804), S. 235. Die Sonderbarkeit erklärt sich dadurch, dass der Band in Gänze das Ritterwesen behandelt und damit innerhalb der Reihe für sich steht. Neben dem Reihentitel gibt es ein gesonderes Titelblatt: «Geschichte des Ritterwesens im Mittelalter, nach seinem ganzen Umfange bearbeitet, und mit den nöthigen erläuternden Kupfern versehen».

³⁷ Le vray Theatre d'Honnevr et de Chevalerie (wie Anm. 28), Bd. 2 (1648), S. 300–303 (Chapitre XXIII: Duel ou combat d'un chien contre un Gentil-homme de la Cour du Roy Charles V. dit le Sage).

³⁸ Les Monumens de la monarchie française (wie Anm. 27), Bd. 3 (1731), S. 69–72 (Teil des Kapitels «Monuments du règne de Charles V. dit le Sage»).

³⁹ Jakob Kaiserer: Versuch über das Kostum (wie Anm. 30), 2. Abt., Bd. 3 (1804), S. 235–239 (Teil des § 66: Zweykampf zwischen einem Edelmann und einem Hunde).

⁴⁰ Ebd., S. 239.

⁴¹ Ordnen, Vergleichen, Erzählen. Materialität, kennerschaftliche Praxis und Wissensvermittlung in Klebebänden des 17. und 18. Jahrhunderts, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel, Freiburg i. Br. (im Druck).

Abbildungsnachweis: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Fotos: Andreas Diesend.