

geplant waren, wie Blätter von Palma il Giovane, Francesco Cavazzoni oder Guercino belegen. Hier wäre eine eingehendere Analyse, die verschiedene Kunstzentren wie Venedig, Bologna, aber auch Neapel mit ihren jeweils unterschiedlichen Strukturen berücksichtigt, sicherlich lohnend.

Diese kritischen Bemerkungen sollen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß mit Stoichitas Buch eine gerade in der deutschsprachigen Spanienforschung wenig beachtete Fragestellung behandelt wurde, dessen Ergebnisse zwar nicht auf uneingeschränkte Zustimmung treffen, aber auf jeden Fall weitere Forschungen anregen dürften.

JUSTUS LANGE  
Würzburg

**Caecilie Weissert: Reproduktionsstichwerke.** Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert; Berlin: Reimer 1999; 192 S., 114 Abb.; ISBN 3-496-01208-0; DM 98,-

Caecilie Weissert beschäftigt sich in ihrer im Reimer-Verlag veröffentlichten Dissertation mit ausgewählten Reproduktionsstichwerken des 18. und frühen 19. Jahrhunderts sowie mit deren Einfluß auf verschiedene Künstler in der Zeit von 1750 bis 1830. Für eine 200 Seiten starke Veröffentlichung ist das bearbeitete Material sowie die daran geknüpfte Fragestellung ungemein vielschichtig und umfangreich: 13 Stichwerke, die alte und neue Kunst reproduzieren, werden vorgestellt und mit ebenso vielen Künstlern aus der Zeit von 1750 bis 1830 in eingeschobenen Exkursen in Verbindung gebracht. Ziel der Arbeit soll es sein, einen „Überblick über die vorgestellten Gegenstände des jeweiligen Reproduktionsstichwerks“ zu geben und insbesondere dabei den „Weg hin zur Ausbildung von Wissenschaftlichkeit“ anhand der Untersuchung der „Verbindung von Text und Bild“ und der Reproduktionsstiche selbst aufzuzeigen (S. 11). Vor allem die gestalterischen und interpretatorischen Qualitäten der Werke, deren ausdrücklicher Anspruch es war, die Kunst ihrer Zeit zu befruchten, sollen betrachtet werden. Die Autorin stellt sich die Frage, warum Künstler auf Stichwerke zurückgriffen und welche Auswirkungen diese Vorgehensweise auf ihre Kunst und die Rezeption von Antiken hatte.

Bei der exakten Wiedergabe des Forschungsstandes weist Weissert mit Recht darauf hin, daß den Reproduktionsstichwerken als Gattung bisher keine Untersuchung gewidmet wurde. Ausgangspunkt von Caecilie Weisserts Arbeit ist ein kurzer Überblick über die antiquarischen Studien bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Sie geht dabei auf die Entwicklung der Behandlung bildlicher Quellen in der Historiographie ein und betrachtet die zunehmende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Antike facettenreich im Kontext der jeweiligen gesellschaftlich-intellektuellen Umstände.

Der chronologisch gegliederte Hauptteil der Arbeit beginnt im ersten Abschnitt „Von der Text- zur Bildquelle“ mit den beiden bekannten französischen, die Antike

betreffenden Stichwerken von Bernard de Montfaucon: „L'Antiquité expliquée et représentée en figures“ (1719 – 1724) und Anne-Claude-Philippe Caylus: „Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines“ (1752 – 1767). Die mehrbändigen Werke werden ausführlich in Bezug auf Inhalt, Form und Methode untersucht. Kürzer sind die Darstellungen der weniger bekannten Stichwerke von Pierre Jean Mariette und Pierre Crozat. Es folgt dann ein umfangreiches Kapitel über Johann Joachim Winckelmann, in dem Caecilie Weissert eingehend Genese und Grundlagen der Winckelmannschen Kunsttheorie darlegt. Das bisher in der Literatur wenig beachtete Stichwerk Winckelmanns, die „Monumenti antichi inediti“ (1767), wird in zwei kurzen Absätzen lediglich gestreift. Bedauerlich! Bei der Vorstellung des mit Stichen ausgestatteten Museumskataloges von Ennio Quirinio Visconti liegt Caecilie Weisserts Hauptaugenmerk auf der Position Viscontis im Streit um die Frage nach griechischem Original und römischer Kopie, während die Gliederung des Stichwerkes und die Charakteristik der Abbildungen in einer Fußnote abgehandelt werden.

Den zweiten Abschnitt widmet die Autorin der im 18. Jahrhundert neu entdeckten griechischen Malerei, die durch die Betrachtung der damals gerade aufgefundenen Wandmalereien von Stabiae, Herculaneum und Pompeji und der zahlreichen Malereien auf antiken Vasen bekannt wurde. Ihre Visualisierung finden die neuen Forschungsbereiche in dem berühmten mehrbändigen Stichwerk des Königs von Neapel und Sizilien „Le Antichità di Ercolano esposte“ (1757 – 1766) und in den beiden jeweils vierbändigen Vasensammlungskatalogen Sir William Hamiltons. Für das erstgenannte Werk werden die Ausgangsbedingungen der Veröffentlichung detailliert rekonstruiert, indem die Grabungssituation, die Zusammensetzung der mit der Publikation betrauten Akademie und die Stimmen zeitgenössischer Kritiker zusammengetragen werden. Beim exemplarischen Vergleich der Originale mit den Reproduktionsstichen stellt Caecilie Weissert verschiedene Abweichungen fest, wie z.B. eine „Tendenz zur Vervollständigung, Klärung, Verdeutlichung durch Ergänzung oder Verbesserung des Stichs gegenüber dem Original“ (S. 87).

Bei der Vorstellung des prachtvollen, handkolorierten Kataloges der Vasensammlung Sir William Hamiltons (1766 – 1767) von Pierre François Hugues, genannt d'Hancarville, betont Caecilie Weissert die erhebliche Diskrepanz zwischen Text- und Abbildungsteil. Ein direkter Zusammenhang zwischen den Vasenabbildungen und der dargelegten Entwicklungstheorie der Kunst von d'Hancarville ist nicht auszumachen: „D'Hancarville löst sich schnell von dem äußeren Anlaß der Publikation und benutzt den Text zur Vermittlung seiner eigenen Ideen“ (S. 106).

Bezüglich Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Katalog der Hamiltonschen Vasensammlung (1791 – circa 1803) erörtert die Autorin insbesondere das Phänomen des Umrißstiches und bringt dieses auf interessante Weise mit Lavater und Hogarth in Verbindung. Der Vasenkatalog ist entgegen Caecilie Weisserts mißverständlicher Formulierung im Katalog der besprochenen Stichwerke, den sie ihrer Arbeit nachstellt, in vier Bänden erschienen. Der vierte Band existiert allerdings nur als

Tafelband<sup>1</sup>, so daß es interessant wäre zu erfahren, wo das von Caecilie Weissert erwähnte Manuskript aufbewahrt wird. (S. 164). An dieser Stelle sei angemerkt, daß der informative Kataloganhang, in dem die Verfasserin bibliographische Angaben und sonstige recherchierte Fakten zu den Werken knapp zusammenstellt, dem Leser besser dienen würde, wenn er nicht als unübersichtlicher Fließtext geschrieben, sondern kataloggerecht systematisch strukturiert wäre. Es ist hier noch zu ergänzen, daß Hamiltons zweite Vasensammlung nicht – wie Caecilie Weissert irrtümlich annimmt – vollständig verloren ging (S. 116), denn Hamilton schrieb am 12. März 1801 an Lord Nelson: „Ich habe, was ich durchaus nicht gewärtigte, viele meiner schönen Vasen entdeckt; glücklicherweise wurden einige Kisten mit den schlechtesten irrtümlich auf die ‚Colussus‘ gebracht, indes ich die acht besten Kisten verloren glaubte“<sup>2</sup>. Die verbliebenen Vasen verkaufte Hamilton 1801 an Mr. Thomas Hope<sup>3</sup>. The Hope Vase Collection wurde 1917 durch eine Versteigerung auseinandergerissen<sup>4</sup>. Interessant wäre auch eine Quellenangabe für Caecilie Weisserts Feststellung, daß der russische Gesandte Italinsky die Texte zu den Vasen verfaßt habe. Dies entspricht weder dem Titel des Werkes, in dem der Sammler Hamilton als Verfasser der Texte genannt wird, noch Tischbeins Aussage, daß Hamilton selbst bzw. mit Italinsky gemeinsam die Erklärungen ausgearbeitet habe<sup>5</sup>.

Im letzten Abschnitt ihrer Arbeit zeigt die Autorin, daß das Medium Stichwerk im frühen 19. Jahrhundert einen Funktionswandel erfahren hat. So sollte das sechsbändige „Musée Français“ (1802 – 1923) die von Napoleon im Ausland beschlagnahmten Werke alter und neuer Kunst auf künstlerisch und wissenschaftlich beeindruckende Weise zur Schau stellen. Die als Kunstjournal von Charles Paul Landon von 1800 – 1824 herausgegebenen „Annales du Musée“ griffen wiederum auf die Technik des Umrißstiches zurück. Das achtbändige „Musée des Monuments Français“ (1800 – 1822) von Alexandre Lenoir diente der Dokumentation französischer Kunst, indem die schlichten Umrißkupfer keine repräsentative, sondern eine rein informative Funktion einnahmen.

Zwischen die Vorstellung der Stichwerke schiebt Caecilie Weissert fünf Exkurse ein, in denen sie anhand konkreter Vergleiche den Einfluß der Stichwerke auf die Künstler Jakob Asmus Carstens, Anton Raphael Mengs, Joseph-Marie Vien, Gavin Hamilton, Girodet Trioson, Jacques-Louis David, Johann Heinrich Füssli, John Flaxman, William Blake, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Théodore Géricault und

1 Der seltene Band ohne textliche Erläuterungen kann in der Graphischen Sammlung der Staatlichen Museen Kassel eingesehen werden.

2 Zitiert nach BRIAN FOTHERGILL: Sir William Hamilton: Diplomat, Naturforscher, Kunstsammler; München 1971, S. 427.

3 Mehr zum Verkauf der Hamiltonschen Kunstsammlung durch das Auktionshaus Christie's in den Jahren 1801 und 1809 bei NANCY H. RAMAGE: A list of Sir William Hamilton's property, in: *The Burlington Magazine* 131, 1989, S. 704 - 706.

4 DIRK BENNETT: „Tanz auf dem Vulkan“. William Hamilton und die Leidenschaft für Antiken, in: *Antike Welt* 1998, Heft 4, S. 373.

5 Vgl. JOHANN H. W. TISCHBEIN: Aus meinem Leben; von Wilhelm Tischbein, hrsg. von LOTHAR BRIEGER; Berlin 1922, S. 294 und FRIEDRICH VON ALTEN (Hrsg.): Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel; Leipzig 1872, S. 72.

Eugène Delacroix überzeugend nachweist. Der Rezeption der Stichwerke durch Philipp Otto Runge wird bereits in der Einleitung breiter Raum eingeräumt.

Die gründlichen Vergleiche zeigen verblüffende Parallelen. Nicht nur einzelne konkrete Figuren oder Themen übernehmen die Künstler aus den Stichwerken, sondern auch zahlreiche andere bildbestimmende Momente wie Kompositionsmuster, Bildaufbau oder Linienführung gehen auf die Reproduktionsstichwerke und nicht – wie Caecilie Weissert zu Recht betont – auf die antiken Kunstwerke selbst zurück.

In ihrer zusammenfassenden Schlußbemerkung verläßt die Autorin ihr alternierendes Text-Exkurs-Konzept. Hier resümiert sie zunächst ihre Beobachtungen bezüglich der ausgewählten Stichwerke und schließt daran die von ihr wahrgenommenen Auswirkungen dieser Werke auf die Kunst zwischen 1750 bis 1830 an. Die Zweiteilung der Zusammenfassung zeigt deutlicher und für den Leser ergiebiger als Titel, Kapitelüberschriften und Gliederung vermuten lassen die bemerkenswerten Erkenntnisse des zweiten Schwerpunktes der Arbeit, nämlich die Rezeption der Stichwerke in der Kunst. Bei der Betrachtung der Reproduktionsstichwerke dagegen fehlt eine systematische vergleichende Analyse, die unter Zugrundelegung einheitlicher Beurteilungskriterien konsequent Aufbau, Inhalt und Entwicklung der Stichwerke untersucht und damit den gesetzten Fragestellungen in allen Bereichen gerecht geworden wäre.

Trotz einiger Kritikpunkte, die bei einer derart materialreichen Untersuchung gar nicht ausbleiben können, füllt die gut lesbare Arbeit auf jeden Fall eine Forschungslücke.

SABINE NAUMER  
Kassel

**Irene Nierhaus: ARCH<sup>6</sup>. Raum, Geschlecht, Architektur; Wien: Sonderzahl 1999; 208 S., 56 SW-Abb.; ISBN: 3-85449-146-8; ÖS 248,-**

Irene Nierhaus hat sich mit dieser Sammlung eigener früherer Aufsätze gleich zwei große Verdienste erworben: Zum einen öffnet sie hier – buchstäblich – einen Raum der kunsthistorischen Betrachtung, der bislang eher ein Schattendasein fristete. Zum anderen tut die Autorin dies auf eine methodisch seriöse Art, die ihr eigenes Anliegen, die Frauenforschung, nicht gleichzeitig selbst diskreditiert – wie zuweilen zu beobachten.

Die zentrale Kategorie von Irene Nierhaus' Interesse ist aber der Raum. Daß die Wiener Architekturhistorikerin im letzten Teil, der mit „Exterieur – Stadt, Nation und Geschlecht“ überschrieben ist, den öffentlichen Raum beleuchtet, ist deshalb plausibel und folgerichtig. Jedoch befragt sie vorher in „Interieur – Das Innere und seine Ver-Körperung“ auch die sozialen Implikationen geschlechtlicher Bedeutungsladung des vermeintlich nur privaten Innenraums. Doch schon im ersten Abschnitt, „Bild und Raum“, nimmt sie aus ihrer Warte Raumkategorien in den Blick, an die man vielleicht nicht zuerst denken würde: die geschlechtsspezifische Wahrnehmung