

Heinrich Merck explizit auf dem Gebiet des Graphiksammelns vorangetrieben und hatten entscheidenden Einfluß auf das Erwerbungsprofil diverser Sammlungen in den Jahren nach 1780. Diese intensive Verschränkung und vielfältige Durchdringung von Graphikdistribution und –rezeption kommt in Brakensieks Studie etwas zu kurz. Zugleich bedürfen seine Ausführungen über das bürgerliche Sammeln einer Korrektur (S. 467–469, 480). Sicherlich entstanden viele der beschriebenen Zeitschriften, Journale und Handbücher in einem bürgerlichen Milieu. Dennoch wurden diese an vielen Höfen erstaunlich schnell wahrgenommen und waren deshalb auch von einer nicht zu unterschätzenden Bedeutung für die Organisation fürstlicher Graphikkabinette. Grundsätzlich wird dieser Aspekt von breiten Teilen der Forschung, die noch immer an einer Dichotomisierung von bürgerlichem und höfischem Sammeln festhält, gerne unterschlagen. Wichtig ist in dieser Hinsicht freilich eine stärkere Berücksichtigung der Tätigkeit der jeweiligen Kunstagenten, die im Regelfall bürgerliche wie auch fürstliche Sammler belieferten und berieten, was ein teilweise deckungsgleiches Profil zur Folge hatte – dies trifft etwa auf die bedeutenden Graphiksammlungen der Herzöge Carl August von Sachsen-Weimar, Ernst II. von Sachsen-Gotha und Franz Friedrich Anton von Sachsen-Coburg-Saalfeld zu.

Der besondere Gewinn der voluminösen Studie liegt in der gründlichen Analyse der Binnenstrukturen der Klebebände begründet, die der Autor auf vielfältige Weise mit den von ihm herausgearbeiteten Entwicklungstendenzen vernetzen kann. Etwas irreführend ist freilich die – so suggeriert es der Buchtitel – Beschränkung auf das Graphiksammlen in Deutschland. Denn gerade durch die Berücksichtigung diverser ausländischer Kollektionen – der Sammlung Marolles kommt dabei eine Art Scharnierfunktion zu – wie auch graphikspezifischer Schriften wird deutlich, in welchem Maße deutsche Sammlungen ihre Organisation und Struktur einem international geführten und auf breiter Ebene rezipierten Diskurs verdanken. Ein informativer Anhang, in dem die Klebebände einiger Sammlungen listenförmig abgedruckt sind sowie eine Auswahl an Graphikauktionskatalogen aufgeführt wird, schließt das Buch ab. Dabei vermögen neben dem schmerzlich vermißten Register einige Flüchtigkeits- und Setzfehler den ansonsten durchweg positiven Eindruck freilich nicht wirklich zu beeinträchtigen.

MARKUS BERTSCH

Berlin

Pierre-Jean Mariette: Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal, hrsg. und komm. von Marie Thérèse Mandroux-França, Maxime Préaud und Philippe Rouillard, 3 Bde.; Lissabon und Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Bibliothèque nationale de France und Fundação de Casa de Bragança; Bd. 1: 2003, Bde. 2 & 3: 1996; ISBN 972-97141-0-X

Pierre-Jean Mariette (1694–1774) war der wichtigste Graphiksammler, –forscher und –händler seiner Zeit. Ohne seine Vorarbeiten wären die wissenschaftlichen Kompen-

dien von Bartsch, Nagler und Le Blanc unmöglich gewesen. Ohne seinen Spürsinn als Kunsthändler, ohne seine Kompetenz als Berater hätten weltberühmte Sammlungen wie die Albertina, die Spencer Collection oder das Dresdner Kupferstichkabinett nie ihre umfangreichen Bestände und ihre weithin geschätzte Systematik erreicht. Die insgesamt mehrere tausend Seiten umfassenden Notizen Mariettes (auch bekannt als ‚Notes manuscrites‘ oder ‚Abecedario‘), die sich seit 1827 im Besitz des französischen Staates befinden und um 1850 alphabetisch nach Künstlernamen geordnet und gebunden wurden, enthalten Werkkataloge unzähliger Kupferstecher oder Radierer, die bis heute vielfach nicht ersetzt, geschweige denn übertroffen sind. Ebenso helfen die präzisen Beschreibungen Mariettes Kunsthistorikern nach wie vor dabei, ikonographisch unklare Sujets zu bestimmen. Seine Angaben zu den Viten einzelner Künstler kamen oft noch aus erster Hand und sind fast immer von großer Verlässlichkeit.

Erst in den letzten Jahren ist, vor allem durch die Untersuchungen von Marie Thérèse Mandroux-França, deutlich geworden, daß Mariette neben dem Aufbau und der Organisation der Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen, heute Kern der Albertina, ähnlich wichtige Dienste für einen anderen hochstehenden Kunstfreund des 18. Jahrhunderts geleistet hat: Gemeint ist João V., König von Portugal (1689–1750). Ausgestattet mit den reichen Erträgen seiner südamerikanischen Gold- und Diamantenminen trug João V. in Lissabon bedeutende Kunstsammlungen und eine exquisite Bibliothek zusammen, für deren Ausstattung er Bücher, Karten, wissenschaftliche Instrumente und Graphik in ganz Europa einkaufen ließ. Große Teile dieser legendären Bestände gingen bei einem Brand nach dem Erdbeben von 1755 im Königspalast von Lissabon unter. Aus der graphischen Sammlung von João V. sind heute nur noch drei Folianten mit französischen, italienischen und englischen Stichen bekannt. Seit Erscheinen des vorliegenden Buches sind wir allerdings über einen wichtigen Teilbereich der Kollektion und ihre beeindruckende Systematik genau unterrichtet: Wie Marie Thérèse Mandroux-França nachweist, enthalten die Notizen Mariettes in der Pariser Bibliothèque nationale nicht nur die Vorarbeiten für die kommentierenden Inhaltsverzeichnisse der Sammlung Prinz Eugens, sondern auf 780 Seiten auch entsprechende Texte, mit denen die in Paris für die königliche Bibliothek in Lissabon zusammengestellten Folianten französischer Graphik versehen werden sollten. Durch die Auswertung der ‚Notes manuscrites‘ war also die weitgehende Rekonstruktion der französischen Graphikbestände Joãos V. möglich. Noch interessanter ist aber, daß diese von den Pariser Manuskripten ausgehenden Forschungen wichtige Aspekte der europäischen Dimensionen des Kunsthandels im frühen 18. Jahrhundert aufdecken und neue, für die weitere Entwicklung der Graphikgeschichte als kunsthistorische Disziplin zentrale Erkenntnisse über die Arbeitsweise Mariettes und seine Kooperation mit Sammlern, Künstlern und Diplomaten liefern.

Der erste Band der Publikation enthält eine Zusammenstellung von Studien und archivalischen Quellen, die – soweit auf Portugiesisch verfaßt – ins Französische übersetzt wurden. Am Anfang steht ein umfangreicher Beitrag von Marie Thérèse Mandroux-França, in dem die Entstehung des ‚Corpo de Estampas‘ der Bibliothek des Königs von Portugal und die Geschichte der Sammlungsreste nach dem Brand

von 1755 dokumentiert ist. Schnell wird deutlich, das João V. seine Kulturpolitik am Modell des jüngst verstorbenen Ludwig XIV. von Frankreich ausrichtete und somit auch das Sammeln von Büchern und Graphik durch Pariser Vorbilder, vor allem die Bibliothèque royale, inspiriert war. Insofern verwundert nicht, daß der einzige noch erhaltene Graphikband, den Mariette nach Portugal geliefert und kommentiert hat, mit einer luxuriösen Bindung versehen ist, die stark an die ‚Maroquin rouge‘-Einbände der berühmten Collection Marolles nach ihrem Erwerb durch den französischen König erinnert. Die auch im Régence engen politischen Verbindungen zu Frankreich sorgten daneben für zahlreiche Aufträge an Pariser Künstler und Kunsthandwerker der unmittelbaren Gegenwart. Gleichwohl bemühte sich João V. als Graphiksammler auch um Blätter aus anderen Teilen Europas. Sein Universalismus war sogar singular: 1724 wies er seine europäischen Botschafter an, alle in den letzten 30 Jahren produzierten Drucke des jeweiligen Dienstlandes zu sammeln und nach Lissabon zu senden, was in dieser Form als höchst innovativ gelten darf (später hob der König sogar das Zeitlimit auf, d. h. er wollte sämtliche Graphiken seit Erfindung der Druckkunst haben). Das systematische Graphiksammeln wurde zur Staatsangelegenheit. Am besten zu dokumentieren ist die Geschichte des ambitionierten Projekts anhand der aus Paris nach Lissabon gelieferten Werke. Der portugiesische Botschafter in Frankreich D. Luis da Cunha, selbst als Kunstkäufer aktiv, scheint sich nach der an ihn ergangenen Direktive schon bald der Mitarbeit von Pierre-Jean Mariette versichert zu haben. Die Kooperation erstreckte sich anfangs nur auf die Lieferung von Drucken, schnell aber auch auf die Organisation des umfangreichen Materials. Der Nachfolger von D. Luis da Cunha, Francisco Mendes de Gois, setzte die Kooperation fort. Mariette lieferte zwischen 1724 und 1730 große Mengen erlesener Graphik, überwachte die Zusammenstellung der Drucke in mehr als hundert Folianten und schrieb die Einleitungen und Inhaltsverzeichnisse der größtenteils nach dem Oeuvre-Prinzip arrangierten Bände. Diese Texte wurden beim Botschafter übersetzt und dann einem Kalligraphen übergeben. Sobald die solchermaßen kommentierten Graphikbände gebunden waren, wurden die Folianten nach Lissabon ausgeliefert.

Im Kampf mit den mehrfach auseinandergerissenen und umgelagerten portugiesischen Archivbeständen des 18. Jahrhunderts gelang es Marie Thérèse Mandroux-França, wichtige Teile der für das Projekt geführten Korrespondenz zwischen Lissabon und Paris ans Licht zu bringen, darunter auch bis dato unbekannt Zeilen von Mariette selbst. Nicht (oder noch nicht) gefunden sind leider die von Mariette zusätzlich zu den im engeren Sinne ‚kunsthistorischen‘ Kommentaren in den Folianten separat verschickten Preislisten für die gelieferten Graphiken, in denen er – ähnlich wie andere Kunsthändler und Künstler des Königs, von denen entsprechende Schreiben erhalten sind – präzise erläutern mußte, warum er für ein bestimmtes Stück einen bestimmten Preis verlangte, also künstlerische Qualität, Seltenheit oder vorherige Besitzer nannte. Sollten diese Schreiben jemals wieder auftauchen, wären sie von zentraler Bedeutung für die Graphikgeschichte des 18. Jahrhunderts.

Die von Mariette zusammengestellten und kommentierten Bände der ehemaligen Königlichen Bibliothek von Portugal waren insofern von besonderer Bedeutung,

als in ihnen erstmals systematisch die graphische Produktion eines einzelnen Landes bzw. Kulturraumes (École) isoliert und – mit wenigen Ausnahmen – nach dem Oeuvre-Prinzip arrangiert wurde. Gemäß den Vorstellungen Mariettes sollten die Folianten in der Bibliothek von Lissabon offenbar chronologisch geordnet werden. Von einem derart konsequenten Ansatz konnte bei Mariettes vorgängigen, teilweise noch parallel zu der Tätigkeit für João V. weiterlaufenden Organisations- und Erweiterungsarbeiten an der Sammlung von Prinz Eugen nicht die Rede sein: Die Wiener Folianten weisen eine bunte Sequenz von Künstlern verschiedener Länder auf; zudem wird die Ordnung nach Inventoren- bzw. Stecher-Oeuvres weitaus stärker als in Lissabon durch Bände mit Sachgruppen (Pflanzen, Tiere, Festwesen etc.) komplementiert. Wie Marie Thérèse Mandroux-França betont, vollzog Mariette mit der für die portugiesischen Bände entwickelten Systematik gegenüber seinem ‚Jugendwerk‘, dem Aufbau der Kollektion Prinz Eugens, einen gewaltigen Schritt, der die Organisationsform des Sammelns von Graphik lange prägen sollte. Auch sprachlich zeichnet sich die Katalogisierungstätigkeit Mariettes für Portugal durch gesteigerte Präzision und Klarheit aus, die für alle folgenden Spezialisten Maßstäbe setzte.

Maxime Préaud ergänzt mit seinem Aufsatz die Erörterung des Lissabonner Projekts um einen die aktuelle Forschung referierenden Überblick über die Geschichte der Mariette-Dynastie. Dadurch stellt er die graphikhistorische Kompetenz von Jean-Pierre in die Perspektive einer mehr als 150 Jahre durch die Produktion, den Verkauf und das Sammeln von Graphik geprägten Familiengeschichte. Aus kleinsten Anfängen arbeitete sich im frühen 17. Jahrhundert der Pariser Stichverleger Pierre I^{er} Mariette hervor; geschicktes Knüpfen von Allianzen und strategische Heiraten schufen für ihn und seinen Sohn Pierre II beste Bedingungen für den sozialen Aufstieg. Pierre II heiratete beispielsweise die Witwe des Großverlegers François Langlois alias Ciartres; dessen Fundus an Druckplatten vermehrte die eigenen Bestände des Hauses Mariette beträchtlich. Der Sohn von Pierre II, Jean (ebenso bekannt als Jean-Pierre), war selbst künstlerisch tätig, hatte aber auch den Geschäftssinn seiner Vorfahren geerbt. Der Immobilienbesitz der Mariettes vermehrte sich sprunghaft. Spätestens unter Jean entstand eine eigene graphische Familiensammlung. Der Sohn von Jean, ‚unser‘ Pierre-Jean Mariette, war von klein auf in diese Welt erlesener Kennerschaft und eines inzwischen die höchsten Sammlerkreise versorgenden Kunsthandels integriert. 1717–18 ‚verlieh‘ ihn sein Vater zur Katalogisierung und Organisation der Graphikbestände des Prinzen Eugen nach Wien; im Anschluß an die dortige Tätigkeit bereiste Pierre-Jean Italien, wo er viele für seine weitere Tätigkeit wichtige Kontakte mit Sammlern und Gelehrten knüpfte. Auch sein Engagement für das Graphikprojekt von König João V. in den 1720er Jahren erweist sich als Frucht der internationalen Verbindungen der Mariette-Dynastie. Als der Vater 1745 starb, übernahm Pierre-Jean das Familiengeschäft allein, zog sich jedoch immer mehr aus dem Graphikhandel zurück. Er erwarb für viel Geld ein Hofamt und widmete sich seiner Privatsammlung und seinen Studien. Seine Kinder, die alle bei Hofe verkehrten, blickten auf das Handels- und Verlagsgeschäft ihrer Vorfahren eher peinlich berührt herab. Nach dem Tod ihres Vaters wurde 1775 der Kunstbesitz von Pierre-Jean, die wohl wichtigste Gra-

phiksammlung des 18. Jahrhunderts, versteigert und in alle Winde verstreut. Eine Übernahme *en bloc* durch die Bibliothèque royale scheiterte an den übermäßigen Preisvorstellungen der Erben. Auch die ‚Notes manuscrites‘ wurden 1775 verkauft, wobei inzwischen deutlich ist, daß keineswegs alle graphikhistorischen Notizen aus dem Nachlaß von Pierre-Jean auch an die heutige Bibliothèque nationale gelangten.

Wie Maxime Préaud am Ende seines Beitrags und Philippe Rouillard in einem sich anschließenden, exklusiv den ‚Notes‘ gewidmeten Aufsatz betonen, bestanden die Manuskripte Mariettes im Kern aus den Vorarbeiten für die Organisation der Sammlungen von Prinz Eugen und von König João V., verblieben aber im Hause Mariette und fungierten als Arbeitsmaterial und Gedächtnisstützen des Graphikhändlers und –sammlers Pierre-Jean. Die bequeme Anordnung nach Oeuvres erlaubte ergänzende Hinzufügungen zuvor unbekannter Drucke in die Werklisten, Erwähnungen neuer Druckzustände und das Verzeichnen weiterer Exemplare seltener Blätter in der eigenen Sammlung oder in anderen Kabinetten. Bevorzugt scheint Mariette die auf seine Wiener Arbeit bezogenen Notizen entsprechend ergänzt zu haben, während die Texte für Portugal nicht selten unberührt sind und in dieser Form besser als historische Momentaufnahmen eines graphischen Großprojekts des frühen 18. Jahrhunderts taugen. In jedem Fall wären die ‚Notes manuscrites‘ der wichtigste Grundstock für die 1729 von Mariette im Vorwort seiner Edition des *Recueil Crozat* angekündigten Geschichte der Graphik gewesen. Zu diesem Buch ist es leider nie gekommen.

Was die angedeuteten Lücken in den in Paris erhaltenen Notizen Mariettes angeht, betreffen sie auch das portugiesische Projekt: Von den Oeuvre-Listen zu Nicolas Poussin und den beiden Mignard finden sich beispielsweise nur noch die Titelblätter. Zwar kann die Bekanntheit dieser Künstler die Ursache dafür sein, daß die ihnen gewidmeten Seiten zu einer Zeit entwendet wurden, als sich das Manuskriptcorpus schon, wenn auch noch ungebunden, in der Bibliothèque nationale befand. Rouillard hält es jedoch für ebenso gut möglich, daß Teile der ‚Notes‘ schon von Mariette selbst denjenigen Folianten seiner eigenen Sammlung zugefügt wurden, in denen er die Graphiken der entsprechenden Künstler aufbewahrte. Vielleicht, so Rouillard, werden auch diese Manuskripte wieder auftauchen. Im übrigen sei aus anderen Archivalien deutlich, daß Mariette weitere Graphikbände nach Portugal geliefert habe, von denen in den erhaltenen ‚Notes‘ überhaupt keine Rede sei, darunter eine Zusammenstellung von Graphiken aus der Anfangszeit des französischen Bilddrucks (die frühesten im Manuskript aufgeführten Künstler sind hingegen erst René Boyvin und Léonard Thiry).

Die von Rouillard transkribierten und redigierten, in den Bänden 2 und 3 abgedruckten Viten und Oeuvre-Listen aus den ‚Notes manuscrites‘ sollen gemäß den Absichten der Edition in ihrer Erscheinungsform System und Umfang der größtenteils verlorenen portugiesischen Sammlung verdeutlichen. Es wurde bewußt darauf verzichtet, als später hinzugefügt erkannte Ergänzungen von Mariette oder von anderer Hand aufzunehmen, um die originale Organisationsform der Folianten in ihrer reinsten Form zu präsentieren. Die Oeuvres blieben im Umfang zwar teilweise hinter der

Sammlung Eugens zurück, gaben aber mit untrüglicher Sicherheit stets den ‚Kern‘ des Schaffens der aufgenommenen Künstler wieder. Die rekonstruierten Katalogtexte sind um Abbildungen ausgewählter Drucke aus dem Fundus des Cabinet d'estampes der Pariser Bibliothèque nationale ergänzt. Angesichts der in den Bänden des *Inventaire du Fonds Français* oftmals nicht illustrierten oder in dieser alphabetisch angelegten Reihe der BN noch gar nicht erfaßten Künstlerwerke hätte man sich allerdings eine etwas üppigere Illustrierung gewünscht. Ein Index am Ende von Bd. 1 erschließt alle in der Transkription enthaltenen Künstlernamen.

Die Edition der *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal* wird ein wichtiges Hilfsmittel der Kunstgeschichte sein. Auch wenn der Schwerpunkt des Buches auf der französischen Graphik und den stark durch Frankreich geprägten Sammlungsinteressen von König João V. liegt, weisen vor allem die neuen Erkenntnisse über Pierre-Jean Mariette, einen der größten Kunstkenner des 18. Jahrhunderts, weit über diesen Kontext hinaus und verleihen der Publikation europäische Bedeutung.

ECKHARD LEUSCHNER

Lehrstuhl für Kunstgeschichte

Universität Passau

Johann Michael Fritz: Das evangelische Abendmahlsgerät in Deutschland.

Vom Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches; mit Beiträgen von Martin Brecht, Jan Harasimowicz und Annette Reimers; Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2004; 584 S., über 600 meist farb. Abb.; ISBN 3-374-02200-6; € 88,-

Aller guten Dinge sind drei, könnte man sagen, wenn das opulente Buch über das evangelische Abendmahlsgerät in Deutschland zur Besprechung ansteht. Denn der Autor Johann Michael Fritz aus Münster, ehemals langjähriger Museumskonservator (Bonn, Karlsruhe) und dann Professor der Kunstgeschichte (Heidelberg), ist, selten genug für diesen Berufsstand, einer der besten Kenner der abendländischen Goldschmiedekunst der alten Zeit. Neben vielen anderen Publikationen gelten sein Buch über „Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik“ (Dissertation 1966) und sein breit angelegtes, nahezu enzyklopädisches Buch über „Die Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa“ (1982) nach wie vor als Standardwerke.

Nun aber mündet sein wissenschaftliches Interesse in einen eher engeren und sehr speziellen Blickwinkel. Diese Verengung bedeutet hier aber Konzentration – eine Konzentration auf das „kunstgewerbliche“ Gebiet der liturgischen Geräte, die man heute weder im Fokus der Wissenschaften noch als eine groß angelegte Publikation erwartet hätte. Um dies letztlich zu ermöglichen, bedurfte es neben einem ungebrochenen Engagement vor allem auch finanzieller Hilfen, die durch Zuschüsse von Stiftungen, Kirchenverbänden und auch Privatpersonen geleistet wurden. Nur so ist heute noch ein Buch von nicht gerade populärer Thematik produzierbar, zumal dann,